فصل دوم

سیر تاریخی _ اساطیری تعزیه

طرح مسأله

عصر امکانات بالقوه

رقص ماتریال‌های مرده

مرگ و رستاخیز (شهادت)

زیرنویس

تصاویر

فصل دوم
سیر تاریخی _ اساطیری تعزیه

طرح مسأله

اسطوره‌ها و خصوصاً اسطوره‌های نمایشی، یعنی آن‌ها که آیات مرگ و رستاخیز (شهادت)اند، هم‌چون نشانه‌های خلاقیت انسانی و در نتیجه، خلاقیت هنری، ارتباط ارگانیک و متقابلی با ساخت اقتصادی، رشد نیروهای مولده و شرایط سیاسی_اجتماعی دوران خود دارند. بنابراین، منظور از سیر تاریخی_اساطیری تعزیه، بررسی و تحلیل تغییر و تحولی است که اسطوره‌ی نمایشی سیاوش، به عنوان مصداق بارز ارتباط فوق، تا تبدیل مضمونی سیاوش به عیسی مسیح و امام حسین، طی می‌کند.

☆ ☆ ☆

عصر امکانات بالقوه

از دیدگاه رشد هنرهای نمایشی، حکومت ملوک‌الطوایفی پارت‌ها در سال‌های ۲۲۴ پ. م تا ۲۵۴ م، از دو جنبه قابل‌تعمق است:

الف). پذیرش خدایان ایرانی، بابلی، آرامی، سوری، مسیحی و یونانی در کنار هم و پرستش و برگزاری آزادانه‌ی مراسم مربوط به آن‌ها، یعنی امکان وجود فضای کافی؛

ب). کسب قدرت دوباره‌ی روحانیان دین مُغی، و در نتیجه رونق دوباره‌ی مذهب جانور_طبیعت‌پرستی توده‌ها تا بدان‌جا که میترا بر اهورامزدا برتر نهاده می‌شود،[۱] یعنی امکان رشد دوباره‌ی اسطوره‌های نمایشی. نتیجه اینکه آن مراسم مذهبی_نمایشی دین ترکیبی توده‌ها که حکومت خدا_شاهی هخامنشیان، خصوصاً پس از شکست گئوماتای

مغ، فرصت رشد و تکامل را از آن‌ها دریغ می‌دارد، و ما نیز مجال پرداختن به آن‌ها را نیافتیم، در این دوران دوباره، هرچند بدوی و بی‌ثبات، ظاهر می‌شوند و عمدتاً تحت نام «آیین مهری»[1] شروع به رشد می‌کنند:

.....در «آیین مهر» که گونه‌ی ناشناخته‌یی از آن در میان پارتی‌ها رواج داشته است، برخی از نیایش‌ها و پرستش‌های آن که توأم با نمایش‌های نمادی و رمزی بوده با گونه‌یی از رقص‌های گروهی مذهبی برگزار می‌شده‌است.

در آن زمان، مهر در پرستش‌گاهی به نام «مهراوه» (مهراوا=مهرابه) که مانند سرداب و غاری بود در زیر زمین، پرستش می‌شد و انگیزه‌ی آن، این بود که به باور مهریان، گاو ازلی (هوما؟) در میان غاری به دست مهر قربانی شده، یا خود مهر از تخته سنگی زاییده شده‌است.

در این‌گونه مهراوه‌ها، تندیسه‌هایی از مهر در هیأت جوانی زیبا و دلیر دیده می‌شود که جامه‌ی مادی یا پارتی پوشیده و باشلقی که سرپوش همگانی مردم شمال ایران بوده، بر سر دارد و گاو را به زیر پا انداخته است و قربانی می‌کند و دو پسربچه با جامه‌ی ایرانی، هر یک مشعلی در دست دارند و در دو سوی چپ و راست او ایستاده‌اند. مشعل دست راست سر به بالا و مشعل دست چپ سر به پایین است و این نشانه‌یی از برآمدن و فرورفتن خورشید (مظهر مهر) است. (تص ۱)

زیر دست و پای گاو نر کژدم و مار (دو جانوری که از مخلوقات اهریمن‌اند) و در برابر او سگ تازی دیده می‌شود. لیک نگاره‌های نمادین پرستش‌گاه تنها به آن‌چه یاد شد محدود نبوده، و نگاره‌های دیگری نیز از چهره‌ی ناهید و مهر و ماه و خورشید و گیاهان و پرندگان و جانوران و افزارهای نمادین گوناگون که هر یک از آن‌ها رمزی بوده بر در و دیوار پرستش‌گاه نگاشته می‌شد.

در هر یک از روزهای هفته در جای ویژه‌ای از پرستش‌گاه، ستاره‌ی ویژه‌ی آن روز پرستیده می‌شد و روز یک‌شنبه که روز ویژه‌ی پرستش خورشید و مهر بود، از همه‌ی روزها پُر ارج‌تر بود.....

در سنگ‌نگاره‌ی برجسته‌ای که از مهراوه‌ای در کنییتس در بوسنی یوگسلاوی به‌دست آمده و اکنون در موزه‌ی «سراجوو» نگاهداری می‌شود، در تالاری که سقف آن بر روی ستون‌های مارپیچی ایستاده و جای مقدسی را نشان می‌دهد، دو تن از مهران‌ها یا رازدانان[2] بر روی تختی که بر روی آن پوست گاوی کشیده شده‌است، نشسته‌اند و غوهایی به شکل شاخ گاو در دست دارند و بر روی سه پایه‌ای نان‌های مذهبی مقدس «درئونه» که بر روی آن‌ها چلیپایی (صلیب) کشیده شده‌است، نهاده‌اند. در دو سوی تخت مهران‌ها، چهار تن از پیروان که سماچه (ماسک)های پایگاه خود را به چهره نهاده‌اند، ایستاده‌اند. بدین‌سان که در سوی چپ، «کلاغ»....و «پارسی یا پارسا» (که باشلق ایرانی بر

1. Mithraism

2. Myste

سـر دارد) دیـده مـی‌شوند و سـاغری بـه شـکل شـاخ گـاو (ریـتون) در دست دارنـد. در سـوی راست «شیر»..... و «سرباز» دیده می‌شوند.....[۲]

آن‌چـه مـا را بـر آن مـی‌دارد تـا در طـبیعت نـمایشی ایـن مراسـم تـردید نـکنیم، وجـود و کاربرد دو عـنصر بنیادین و شکل‌دهنده‌ی هنر تآتر، یعنی رقص و ماسک، در آن‌ها است. کـاربرد ایـن دو عـنصر یـا دو جـزء تـفکیک‌ناپذیر (یـار غـار) مـراسـم مـیترایـی، و بـه‌ویژه اسـتفاده‌ی وسـیع از مـاسک، کـه در سـیاحت‌نامه‌ی مجعول فیثاغورث، بـه‌وضوح تـصویر شـده‌انـد، بـلافاصله مـا را در آسـتانه‌ی یک مـراسـم یـا یک مـوقعیت ویـژه‌ی نـمایشی، قـرار مـی‌دهد. در ایـن سیاحت‌نامه که به قول آقای یحیی ذکاء «نوشته‌هایش آمیزه‌یی است از داستان‌های تـاریخی هـخامنشی و آیـین‌های اشـکانی کـه هـمه‌ی آن‌هـا بـه دوره‌ی داریـوش نسبت داده شده‌است»،[۳] می‌خوانیم:

بیرون شهر در مدخل غاری تاریک حاضر شدم؛ از غرابت تعیین این محل برای بر پای داشتن جشن درخشنده‌ترین ستارگان متعجب بودم. با تنی‌چند از تماشاییان به درون رفتم؛ آن‌قدر اعمال و شعائر و مراتب ستایش از پیش چشمم گذشت که حافظه‌ی درست‌کار من توانایی بیان آن ندارد. .....

در عمق دخمه‌ی مرُموز به تشخیص نماینده‌ی مهر موفق شدم؛ این مجسمه نبود، جوانی بود دلیر و زیبا بر گاو نر نشسته و شمشیر آریس[۱] به دست گرفته، اشارتی مخصوص آفرینش.

شاه را به صورت شیری دیدم که زنبوری در دهان داشت، گروه درباریان در صور عقاب و شاهین و سگ و کرکس از عقب وی حرکت می‌کردند.

محبوبه‌های شاه وارد شدند، همه صورت کفتار بر چهره نهاده و به همین اسم موسوم بودند؛ جملگی از تنگنای امتحان گذشتند؛ راه تاریک و پُر پیچ و خم را به اکراه پیمودند، بر پاره‌های برف و یخ ساختگی پای برهنه راه رفتند؛ بر دوش عریان‌شان پانزده چوب زده شد که نامش تازیانه‌ی آفتاب یا میترا بود.

به مساعدت جامه‌ی پشمین خویش که مانندی جامه‌ی حاضرین بود، توانستم به پیکر مقدس میترا نزدیک شوم، به مثابه‌ای که چگونگی آن را دریابم، خدای جوان که نامش یگانه‌ی جاوید است، می‌کوشد تا گاو نر زورمندی را مقهور سازد و بکشد، تاج ایرانی شبیه افسر شاهان بر سر، نیم‌تنه‌ی کوتاه و زیرجامه‌ی فراخ ایرانی در تن و به سازِ جنگ ایرانی مسلح.

گمانم آن‌که بالاپوشی بر دوش وی مشاهده کردم. دو پیکر همراه او اگر چه همان جامه را داشتند، اما از قسمت رویین محروم بودند. یکی از این یاوران مشعل افراشته و دومی مشعل واژگون به دست

1. Ariece

گرفته بود؛ جنسیت آن‌ها معلوم نبود؛ گفتند اشارتی است به توالد و تناسل، از گلوی گاو مجروح چند قطره‌ی خون جاری است، حروف اطراف آن را برای من چنین معنای کردند: ژاله‌ی آسمان.

.....برای اختتام مراسم موافقت کردند شاه و مقربان حضرت پس از آگاهان اندکی باده‌ی ممزوج در قدح زرین بیضی‌شکل بیاشامند، مرا اجازت دادند نزدیک رفته این ساغر ظریف را تماشا کنم؛ میان نقوش مختلفه برزیگری نیمه‌عریان و به عبارت نیکوتر خدایی چون پریاب[1] مشاهده کردم که مانند مردی نیرومند و قوی‌بنیت در مزرعه بذرافشانی می‌کرد.

با نظام و ترتیبی که درخور احترام و احتشام امر مذهب است، از دخمه خارج شدند، مردم پاره‌ی آبگینه به دست بیرون منتظر بودند، جوانی زیباچهر سوار اسبی سپید، بادزن پر در دست راه را باز کرد، جمعیت به دنبال وی رفتند و خرده‌آبگینه بر او انداختند، رسم دیرین که معنای آن جز بر عارفان رموز و حقایق بر دیگران پوشیده است. در موسمی بودیم که سَوْرَت زمستان به پایان رسیده بود، اما در چند ناحیت سپاه دی بر مَقْدَم زیباترین فصول حمله می‌کرد....

رقص‌هایی که حاکی از حرکات سالانه و روزانه‌ی آفتاب بود، جشن مقدس را به انتها رسانید، لکن نه چنان که در هلیوپولیس[2] دیده بودم، در ساحل نیل ساعات و فصول را مجسم کرده بودند.[۴]

از دیگر عناصری که طبیعت نمایشی آیین مهریان را تقویت می‌کند، به قول یابندگان آن «شمشیر مناسک»، «شمشیر نمایش» است (تص۲،۳،۴) که شرح خصوصیات و کاربرد احتمالی نمایشی آن در کتاب *«گسترش یک آیین ایرانی در اروپا»*،[3] به تفصیل آمده است و ما در این‌جا از تکرار آن خودداری می‌کنیم.

همین‌قدر کافی است تاکید شود که شکل شمشیر گویای بسی حقّه‌ها و سمبل‌های نمایشی است که ما بعدها، از دوران صفویان به بعد، در تعزیه‌ها، شاهد آن‌ها خواهیم بود.

بدیهی است، به همراه کسب قدرت دوباره‌ی روحانیان مُغی و رونق دوباره‌ی مذهب جانور_طبیعت‌پرستی توده‌ها و ترویج مراسم مذهبی_نمایشی آیین مهری، رشد مراسم مذهبی_نمایشی نمادهای گیاهی_حیوانی دیگر دین ترکیبی توده‌ها، نظیر به‌ویژه سیاوش

1. Priape

2. Heliopolis

۳. شورتهایم. المار، انتشارات مهر، ص۱۶۸ و ۱۷۲، کلن_آلمان ۱۹۹۲،

در این دوران، دور از انتظار نیست.

اهمیت نقش سیاوش در دوران پارتیان و احتمال برگزاری هرچه باشکوه‌تر و نمایشی‌تر سوکواری بر مرگ وی هنگامی آشکارتر می‌شود که نسب‌نامه‌ی پارتیان را از زبان ابوریحان بیرونی (۳۶۰_۴۴۰ ه. ق) بشنویم و بپذیریم که «سیاوش‌بن کیکاوس»، جد اعلای پارتیان، به‌طور اتفاقی ارتباطی با سلسله‌ی نیمه‌افسانه‌ای کیانیان ندارد و بلکه پارتیان، در واقع خود کیانیان، یا از کیانیان هستند. بیرونی در *آثارالباقیه* می‌نویسد:

> و اشکانیان [پارتیان] یکی از ملوک طوایف بودند و دیگران ایشان را اطاعت نکردند و فقط برای اینکه از خانواده‌ی ایران بودند، ایشان را تعظیم و تکریم می‌کردند، چنانکه سرسلسله‌ی ایشان اشک‌بن اشکان که لقب او افغورشاه است. پسر بلاش‌بن شاپوربن اشکان‌بن آس ایکناربن سیاوش‌بن کیکاوس است.

حال رابطه‌ی «سیاوش‌بن کیکاوس» و اشکانیان (پارتیان) از چه مقوله یا مقوله‌هایی می‌توانست باشد، مبحثی است پیچیده که به اختصار، در زیرنویس آمده است.[۵]

به هرحال، حتی در صورت جعلی‌بودن نسب‌نامه، تردیدی در حضور همیشه حاضر نماد یا اسطوره‌ی نمایشی سیاوش و سوکواری بر مرگ او، در تمام ادوار بحث شده و در بطن فرهنگ پارتی، نیست. چرا که، فرهنگ مادی پارت‌ها، یعنی فئودالیزم شکل‌نایافته (شیوه‌ی تولیدی مرکب از دامداری و کشت‌گری) زمینه‌ی بسیار مناسبی برای رشد این نماد یا اسطوره، با کارکرد حیوانی_نباتی دوگانه‌اش بود. در واقع، نماد سیاوش در این دوران، یک‌بار دیگر نظیر دوران آغاز سکناگزینی آریایی‌های ایرانی، اما یک گام جلوتر، تبلور مرحله‌ی انتقالی زندگی یک قوم دیگر از اقوام آریایی، یعنی پارت‌ها، از صحراگردی و دامداری به روستا_شهرنشینی کشاورزی، می‌تواند باشد. پیدایی و تعلق تعدادی از مهم‌ترین پهلوانان شاهنامه و در رأس آن‌ها «رستم» به سیستان، و هم‌چنین محل وقوع اغلب جنگ‌های میهنی ایرانیان شاهنامه، در شرق و شمال شرقی ایران آن روز، یعنی محل سکونت پارت‌ها، با سکاها=تورانیان صحراگرد، خود دلیلی بر این ادعا و در نتیجه دلیلی بر حضور همیشه حاضر سیاوش و سوکواری بر مرگ او، در این دوران است.

آن‌چه موردتردید است، میزان فضایی است که نفوذ فرهنگ قدرت‌مند هلنی، و در نتیجه تآتر یونانی غالب در آن، برای رشد فرم‌های نمایشی بومی_بدوی جوامع مغلوب

فراهم می‌آورد. اگرچه اسکندر و جانشینان وی خواهان نوعی وصلت میان یونانیان و اقوام مغلوب آنان، به‌ویژه ایرانیان بودند،[۶] تا هم ثبات و استمراری به امپراتوری خود بخشند و هم از دست‌آوردهای فرهنگی آنان بهره گیرند، لیکن، همان‌طور که مرتضی راوندی به درستی متذکر شده:

«درهرحال عنصر یونانی بر عنصر ایرانی در کلیه‌ی شؤون تقدم داشت.»[۷]

طبیعتا ثمره‌ی چنین تقدمی برتری و رجحان فرم‌های تآتری شکل‌گرفته و پیش‌رفته‌ی یونانی بر فرم‌های ناشناخته و نسبتاً بدوی تآتر شرقی از یک‌سو، و بی‌تفاوتی و حتی خوارپنداری فرم‌های نمایشی شرق از سوی دیگر است. بعید نیست که افسانه‌ی پیدایی تآتر سانسکریت از تآتر یونانی، از چنین طرز تلقی‌یی نشأت گرفته باشد.

از سوی دیگر، احتمال اینکه وجود تعدادی تماشاخانه، نظیر تماشاخانه‌ی قلعه‌ی آپامه در دوشان‌تپه‌ی تهران، در دوره‌ی سلوکوس نیکاتور که از ۲۸۰ تا ۳۰۶ پ. م. سلطنت می‌کرد، یا وجود صورتک‌های منقوش بر دیوار، بازمانده از یک کاخ اشکانی در «الحضر»[۱] در عراق امروزی که مایه‌ی یونانی دارند، (تص۵) یا اجرای برخی از نمایش‌نامه‌های یونانی، چون *باکائه*[۲] اثر «اوری‌پیدس»[۳] در دوران پارتیان،[۸] زمان اُرد (مقتول به سال۳۷_۳۸ پ. م) و آن هم در قصور آنان، می‌توانست نقطه‌ی اتکا یا آغازی برای رشد تآتر بومی این سرزمین باشد، احتمالی غیرمنطقی است. چرا که تآتر غربی، (یونانی) حتی در زمان هجوم اسکندر (۳۳۰ پ. م) قدرت حیاتی و الهام‌بخش سده‌ی ششم و پنجم پ. م، خود را از دست داده بود و به همین دلیل است که ماجرای زندگی سیاوش و زمینه‌های بسیار مشترک آن با کاراکتر و سرنوشت «هیپولی‌توس»[۴] امکانی چندان برای شکل‌گیری نهایی ندارد. ازجمله‌ی این زمینه‌های مشترک، یکی هم شاخه‌ی مادری_تورانی سیاوش و هیپولی‌توس است:

فدرا به هیپولی توس: تمامی زیبایی پدرت در توست و هنوز طرحی از نگاه وحشی مادرت، یک خشونت تورانی در صورت یونانی تو.[۹]

1. Hatra
2. The Bacchae
3. Euripides; (B.C. 406/7_484)
4. Hypolitus

و مادر **سیاوش** در جواب سؤال **کیکاووس** که از نژاد کی‌ست، پاسخ می‌دهد:[۱۰]

بـــگفتا کـــه از مـــام، خـــاتونیم
ز ســـــوی پـــــدر آفـــــریدونیم
ز دخت ســـــپهدار گـــــرسیوزم
بـدان‌ســو کـشد رشـته و پَـرْوَزم
که اوی‌ست هم خویش افراسیاب
هـم از تـخمه‌ی تـورِ بـا جـاه و آب

البته زمینه‌های مشترکی نیز میان سیاوش، یوسف کنعانی و یین کیائو[1] از چین وجود دارد که به همراه هیپولی‌توس، حوزه‌ی تحقیقی آن‌ها بیش‌تر ادبیات تطبیقی است تا هنر نمایش.

☆ ☆ ☆

رقص ماتریال‌های مرده

بحران و بلاتکلیفی چند صدساله‌ی دوران پارتیان که مانعی جدی برای تکامل نیروهای مولده در داخل به‌شمار می‌رفت، سرانجام در دوران ساسانیان، (۲۲۴_۶۴۱) به پایان می‌رسد. در این دوران از یک‌سو ما با ادغام نهایی دو شیوه‌ی تولیدی کشاورزی و دام‌داری رو به‌رو هستیم که صورت متبلور آن را در تحریر دوباره‌ی منظومه‌های نمایشی_عامیانه‌ای هم‌چون درخت آسوریک (مناظره‌ی هزل‌آمیز درخت آشوری _نخل_ و بز) و بزرگ‌داشت هرچه باشکوه‌تر جشنواره‌های مهرگان، اعیاد دی‌ماه، سده و نوروز، به‌روشنی می‌توان دید، و از طرف دیگر شاهد برتری نسبی نظام فلاحتی میترایی_زرتشتی ساسانی بر نظام دام‌داری میترایی_مُغی پارتی هستیم که تبلور آن در تدوین اوستا و تنظیم دوباره‌ی کتاب‌هایی، نظیر یادگار زریران و خدای‌نامه (شاهنامه‌ی آینده)، به‌ویژه در جنگ سرنوشت‌ساز «رستم و اسفندیار» قابل‌رؤیت است. در این نبرد، هرچند که ظاهراً پیروزی با «رستم»، گویا مهری (میترایی) است، اما تفوق و غلبه‌ی «اسفندیار»، تحقیقاً زرتشتی، در روند تاریخی آینده‌ی آن زمان بی‌گفت‌وگو است. به سخن دیگر، جامعه‌ی در حال انبساط ساسانی به منطق زندگی چشم داشت، به مرگ و رستاخیز!

1. Yin Kiao

باری ثمره‌ی دوگانه‌ی شرایط مناسب فوق، از یک‌سو استحکام و یگانگی میان دین و دولت ساسانی و در نتیجه تشکیل یک حکومت مرکزی مقتدر برای مقابله با تهدیدهای داخلی و خارجی است. از سوی دیگر، برقراری صلح و آرامش نسبی است که امکانات پیش‌رفت و ترقی را در همه‌ی زمینه‌ها و از جمله در زمینه‌های هنر فراهم می‌آورد.

در چنین شرایطی است که به نظر می‌آید، در رابطه با رونق و تکامل رقص، موسیقی و نقاشی، تحولی اساسی در هنرهای نمایشی، به‌طور اعم و در اجرای مراسم سوکواری بر مرگ سیاوش، به‌طور اخص، در شرف تکوین است:

الف). در رابطه با رقص:

طرح‌های حک و نقاشی‌شده بر روی گلدان‌ها و جام‌های باقی مانده از دوران ساسانی رونق و تکامل هنر رقص را تا حد یک تخصص بسیار پیچیده گواهی می‌کنند. اما اینکه این تخصص پیچیده به آستانه‌ی یک بیان نمایشی مشخص رسیده باشد، تاکنون مدرک و سند موثقی برای اثبات در دست نداریم. با وجود این، هرگاه از ادراکات تکاملی تآتر یونانی_غربی (تکامل بازی کلام) چشم‌پوشی کنیم و بیش‌تر به شرق و تآتر شرقی (تکامل بازی بدن) نظر اندازیم، آن وقت بستر مقایسه‌های نمایشی شگفتی میان کار (بازی بدن) بازیگران تآتر شرق، و به‌خصوص تآتر چینی و رقص رقاصان ایرانی دوران ساسانی، نمودار می‌شوند. یکی از این مقایسه‌ها، حرکات بی‌اندازه نمایشی و تخصصی آستین‌های بلند و گشاد رقص دستان رقاصان دربار ساسانی و بازیگران (رقاصان) چینی است که به صورت یک سنت نمایشی جهانی بازیگران ورزیده‌ی بدن، روحانیت مرتجع بیزانسی را به انتقاد از بازیگران و هنر بازیگری بیزانسی وامی‌دارد.[۱۱]

حرکات نمایشی این آستین‌ها که در واقع ادامه‌ی انبساط بدن بازیگران هنگام کار (بازی) است، توانایی بازیگر بازی بدن را در حجم‌های آن‌سوی امکانات بدن (ماتریال زنده) به امکانات بازی اجسام و اشیاء (ماتریال مرده) می‌کشاند و بازیگر را در آستانه‌ی یک مرشد، یک خالق، یک سوترداهارا (خدای خدایان هندی_برهما) قرار می‌دهد و لاجرم روحانیت قرون وسطایی را به مخالفت و تکفیر هنر تآتر می‌شوراند.

اما دامنه‌ی نفوذ رقص در جامعه‌ی در حال انبساط ساسانی بسیار فراتر از حرکاتی بود که در عیدها و فستیوال‌های شاد و کمیک با ماتریال‌های مرده‌ی ناچیزی هم‌چون

آستین‌های گشاد و بلند به نمایش رستاخیز برمی‌خاست. در عصر ساسانی، عیدهای تراژیک، یعنی جشن مرگ و دفن مردگان هم بود. مردم بر نعش مردگان‌شان می‌رقصیدند تا شیوه‌ی رستاخیز (رقص ماتریال‌های مرده) را به مردگان‌شان یادآوری کنند. جامعه‌ی در حال انبساط ساسانی به منطق زندگی چشم داشت، به مرگ و رستاخیز، و سمبل آن سیاوش که بعداً به آن خواهیم پرداخت. اما عجالتاً به ذکر نمونه‌ای از اینکه مردم عهد ساسانی، حتی بر مرگ مردگان‌شان هم می‌رقصیدند، اکتفا می‌کنیم. در این‌باره جنتی عطائی می‌نویسد:

> مراسم تدفین برای بازی موضوعی به‌دست می‌داده است که در آن نمایش‌ها اطراف نعش می‌رقصیدند و ادا درمی‌آوردند و سفر روح را به آسمان با آداب مذهبی وانمود می‌کردند.
>
> «آمین مارسلن» یکی از مجالس رقص را که شاپور اول، شخصاً به مناسبت مرگ یکی از جوانان طبقه‌ی نجبا در آن حضور یافته بود را شرح داده است. مرگ یک شخص عادی نیز با موسیقی و رقص که جزو تشریفات عزاداری بود، برگزار می‌شد. گاهی یک آواز دسته جمعی ترتیب می‌دادند و آواز رقص هم بدان اضافه می‌کردند.[۱۲]

ب). در رابطه با موسیقی:

نخست ببینیم موسیقی در دوران ساسانیان، چه وسعت و نفوذی داشت!

ابن خلدون، متفکر نامی عرب (۷۳۲ تا ۸۰۲ ه. ق/۱۳۳۲ تا ۱۴۰۶ م) درباره‌ی توسعه و رواج موسیقی در دنیای پیش از ظهور اسلام می‌نویسد:

> پیش از آمدن اسلام، در روزگار قدرت کشورهای غیرعربی، فن آوازخوانی و موسیقی در شهرها و پایتخت‌های کشورهای مزبور رواج بسیار داشته و توسعه یافتن آن هم‌چون دریای بی‌کرانی بوده‌است.[۱۳]

بی‌شک، بخش قابل‌ملاحظه‌ای از این بیکرانی را می‌توان از اسامی سی لحن باقی مانده از الحان ایرانیان عهد ساسانی، حدس زد. این اسامی که برخی مربوط به وقایع تاریخی، و برخی مربوط به اعیاد و ایام مشهور پارسیان، و برخی به نام گنج‌های سلاطین و برخی هم دارای نام‌های پراکنده و یا وجه تسمیه‌های گم شده‌اند، عبارتند از: گنج بادآورده، گنج گاو، گنج سوخته، شادَرْوان مروارید، تخت طاقدیسی، ناقوسی و اورنگی، حقه‌ی کالوس، ماه بر کوهان، مشک‌دانه، آرایش خورشید، نیم‌روز، سبز در سبز،

قفل رومی، سروستان، سرو سهی، نوشین‌باده، رامش جان، ناز نوروز ــ یا ساز نوروز، مشگویه، مهرگانی، مُروای نیک، شبدیز، شب فرخ، فرخ روز، غنچه‌ی کبک دری، نخجیرگان، کین سیاوش، کین ایرج، باغ شیرین.

بی‌کرانی و وسعت کاربرد موسیقی و به تبع آن تخصص هنرمندان (آوازخوان‌ها_بازیگران) دوره‌ی ساسانی را، آرتور کریستن‌سن[1]، به‌گونه‌ی دیگری گزارش می‌دهد. این گونه مربوط به شیوه‌ی توصیف مرگ شبدیز، اسب معروف خسروپرویز است:

> خسروابهرویز چنان این اسب را دوست داشت که سوگند یاد کرده بود هر کس خبر هلاکتش را بیاورد، او را به قبل خواهد رسانید. روزی که شبدیز مرد، میرآخور هراسان شد و به باربذ رامشگر ..... پناه برد. باربذ در ضمن آوازی واقعه‌ی اسب را با ایهام و تلویح گوش‌زد خسرو کرد. شاه فریاد برآورد که: «ای بدبخت مگر شبدیز مرده است!» خواننده در پاسخ گفت: «شاه خود چنین فرماید». خسرو گفت: «بسیار خوب هم خود را نجات دادی، هم دیگری را»[۱۴]

در واقع، رابطه‌ی متقابل و بستگی رشد هنرهای نمایشی و موسیقی به یک‌دیگر، نه تنها در تآتر یونان،[۱۵] هند، چین، ژاپن[۱۶] و تآتر قرون وسطای اروپا، بی‌تردید است،[۱۷] بلکه در قرون اخیر نیز، چه به صورت پایاپای و چه به صورت تأثیر درام بر موسیقی، به‌وضوح نمایان است.[۱۸] حتی در این رابطه فردریک نیچه[2]، تا آن‌جا افراط می‌کند که در رساله‌ی معروف خود پیدایش تراژدی، موسیقی را منبع رقص گروه هم‌سرایان و در تحلیل نهایی، منشأ تراژدی گرفته است.[۱۹]

به هرحال در رابطه با موسیقی، آن تحول اساسی در اجرای مراسم سوکواری بر مرگ سیاوش، بیش‌تر در ارتباط با سرود کین سیاوش، ساخته‌ی باربد است که مدّ نظر ما است. از این سرود، قرن‌ها بعد، نظامی گنجوی (قرن ششم ه. ق_ دوازدهم م.) هنگام شمردن سی لحن یادشده‌ی باربد، چنین بیان می‌کند:[۲۰]

چو زخمه راندی از کین سیاوش
پر از خون سیاوشان شدی گوش

---

1. Arthur Christensen
2. F.Nietzsche

چنان‌که از فحوای سرود برمی‌آید، مفهوم مذهبی_همه‌سرای سوکواری در جامعه‌ی ساسانی، به مفهوم هنری_ تک‌سرای آن بدل شده‌است؛ و این خود گام بزرگی در پیدایی تراژدی است. چرا که عبور از مرحله‌ی همه‌ی یگانه‌اندیشی اسطوره‌ای و همه‌سرایی سرودهای مربوط به مرگ سیاوش و دیگر خدایان/قهرمانان به تک‌اندیشی اسطوره‌ای (تک‌بازسازی اسطوره‌ای) و تک‌سرایی باربد، بیانگر تحول تکاملی دسته‌های سوکواری بر مرگ سیاوش به گروه‌ها و افراد منفرد متخصص در اجرای ماجرای زندگی سیاوش ست.

این روند تکاملی که نتیجه‌ی تخصص در کار، توسعه‌ی هسته‌های شهرنشینی، برقراری ارتباط با دیگر فرهنگ‌ها، و در نتیجه، رشد شخصیت افراد و گروه‌ها است و در تمام شؤون زندگی اجتماعی ساسانیان دیده می‌شود، کم یا بیش، دارای همان روند تکاملی تآتر در جوامع عشیرتی _برده‌داری آتنی، کاستی_ برده‌داری هندی، فئودالی قرون وسطای اروپایی و چینی، و جامعه‌ی عشیرتی _برده‌داری_ فئودالی اواخر قرن هیجدهم و قرن نوزدهم ایرانی است. به عنوان مثال، وقتی آرنولد هاوزر[1] از تکامل جامعه‌ی یونانی و پیدایی تراژدی آن صحبت می‌کند، بر روند تکاملی فوق و نتایج منتج از آن استدلال می‌کند.[۲۱]

پ). در رابطه با نقاشی:

سنت نقاشی‌های داستانی روی دیوار نزد ایرانیان که خارس میتیلنی[2] _ملازم اسکندر گزارش مشکوکی از آن را به ما می‌دهد.[۲۲]

در دوره‌ی ساسانی با توجه به اهمیت کتاب مانی _ارژنگ_ که لابد معجزه‌ی آن، مهارت در خلق و پرداخت تصاویرش بود، نه تنها کاستی نمی‌گیرد، بلکه وضعی مترقی نیز می‌یابد.[۲۳]

این‌که موضوع داستان این نقاشی‌ها، حتی در ذهنی‌ترین آن‌ها، از واقعیات عینی سرچشمه گرفته و قطعاً بازتابی از وقایع جهان مادی و خارجی، محتاج اثبات نیست. اما، صرفاً چون مدخلی برای نظریه‌ی ما، بیان گفته‌ی پروفسور گیرشمن بی‌جا نیست، وقتی می‌نویسد:

> از روی منابع، می‌دانیم که قصرهای ساسانی با نقاشی‌ها مزین بودند، و قصر تیسفون دارای نقاشی روی گچ ـکه تسخیر انطاکیه را نشان می‌داد_ بوده‌است.[۲۴]

---

1. Arnold Hauser
2. de Mitylene Chares

بنابراین، تحول و تخصص در اجرای احتمالی سوکواری بر مرگ سیاوش، در دوره‌ی ساسانی را می‌توان از دیدگاه هنر نقاشی نیز بررسی کرد، و در این‌صورت، نقاشی دیواری معروف کتاب الکساندر مونگیت[۱]، یعنی باستان‌شناسی در شوروی[۲] راجع به سوکواری بر مرگ سیاوش که به ظَن غالب مربوط به قرن هفتم میلادی (قرن ظهور اسلام) است،[۲۵] نقطه‌ی روشنی برای نظرگاه فوق به حساب می‌آید. این تصویر، در عین‌حال که تأییدی است بر ادامه‌ی وسیع نفوذ دین مُغی و عامیت اسطوره‌ی سیاوش در شمال شرقی ایران ــ یعنی موطن سکاها و مغ‌پرستان، تأییدی بر نظریه‌ی نفوذ و تأثیر هنر درام (هنر حرکت، هنر زمان حال، هنر زنده) بر سایر فرم‌های هنری‌ـ‌مذهبی، خصوصاً بر هنر نقاشی و مجسمه‌سازی نیز هست (تص۶ و ۷). پذیرش این نظریه که در کتاب *لباس در تآتر*[۳]، نوشته‌ی جیمز لیور[۴] پیرامون آغاز رشد درام‌های مذهبی قرون وسطای اروپا بازگو شده‌است.[۲۶] ناگزیر منجر به پذیرش اجرای نمایش‌های مربوط به زندگی سیاوش، و دیگر داستان‌های اسطوره‌ای‌ـ‌قومی در این دوره، و بعدها نقاشی شدن بر روی پرده یا دیوار و اجرای مضامین آن‌ها در فرم موسیقی و یا همراه با موسیقی می‌شود.

به هرحال با توجه به سنت نقاشی‌های داستانی روی دیوار نزد ایرانیان و در صورت صحت نظریه‌ی فوق، بر اساس نقاشی دیواری ذکر شده، ما نه تنها به‌طور غیرمنتظره‌ای، تا حدی به نوع لباس و آرایش و وسایل به‌کار برده شده در اجراهای مربوط به سوکواری بر مرگ سیاوش پی می‌بریم، بلکه با تصویر نسبتاً روشنی از آن‌چه که آشیلوس در قرن پنجم پ. م، شیوه‌ی عزاداری ایرانیان (سینه‌زنی، بر سر کوبیدن و پریشان کردن موی) می‌نامد، نیز آشنا خواهیم شد.[۲۷]

الکساندر مونگیت، در کتاب یادشده، نقاشی دیواری موردبحث را که بخشی از دیوار معبدی است در ویرانه‌های پنجی‌کنت باستانی (در کنار پنجی کنت کنونی، مرکز ناحیه‌ی لنین‌آباد تاجیکستان و در ساحل چپ رود زرافشان، در شصت‌وهشت کیلومتری سمرقند) چنین توصیف می‌کند:

یک نقاشی در هال مرکزی، صحنه‌ی سوکواری بر مرگ سیاوش، خدای تجسم‌کننده‌ی

1. Alexandre Mongait
2. Archaeology in the U.S.S.R.
3. Costume in the Theatre
4. James Laver

نیروهای می‌رنده و رویندهٔ طبیعت را نشان می‌دهد. از میان پنجره‌های قوسی‌شکلِ ساختی عماری‌مانند از چوب و پارچه، نعش جوانی در حال مرگ همراه با زاری‌کنندگانی که بر گرد اویند، دیده می‌شود. در قسمت پایین نقاشی، گروهی از مردم هستند: شش سغدی و احتمالاً پنج ترک. دو نفر عماری را با میله‌های مارپیچی‌شکل نگه داشته‌اند یک نفر کوزه‌ای را حمل می‌کند و بقیه در حال افشان کردن مو و یا بریدن لاله‌های گوش خود با چاقو هستند و بدین‌وسیله اندوه خود را بیان می‌دارند. خدایان زن شرکت‌کننده در سوکواری در سمت چپ گروه زاری‌کنندهٔ تصویر و سه سرباز، ظاهراً از ملتزمین سیاوش، بر دیوار غربی نقش شده‌اند.[۲۸] (تص۸)

کمی دقت در نوع وسیلهٔ به‌کار برده‌شده (عماری) و نیز در اجرای بعضی حرکات شرکت‌کنندگان در مراسم مذهبی_نمایشی نقاشی روی دیوار، نظیر پریشان کردن موی سر و وارد ساختن جراحات بر خود، ما را به‌گونه‌ای بی‌واسطه در بطن اجرای مراسم سوکواری بر مرگ امام حسین می‌گذارد، در بطن یک تعزیه!

آری، جامعهٔ در حال انبساط ساسانی به منطق زندگی چشم داشت. این جامعه در رقص (رستاخیزِ) ماتریال مرده‌ای چون سیاوش، رقص مرگ خود در دست اعراب را مشق می‌کرد، همان‌گونه که جامعهٔ ایرانی_اسلامی امروز، در رقص (رستاخیزِ) ماتریال مرده‌ای چون امام حسین، رقص مرگ خود را به‌دست فاتح آینده مشق می‌کند! منطق زندگی چنین حکم می‌کند! شیوهٔ معجزهٔ تآتر چنین حکم می‌کند!

☆ ☆ ☆

مرگ و رستاخیز (شهادت)

اعراب فاتح، درطول دو قرن (از فتح دماوند، ۲۱ ه. ق، به بعد)،[۲۹] به نام وحدانیت اسلامی، بسیار کوشیدند تا دست‌آوردهای فرهنگی ایرانیان مغلوب را نابود کنند، چنانکه ابن خلدون می‌نویسد:

> و حکیمانی که در میان ملت‌های گوناگون نوع بشر پدید آمده‌اند، بی‌شمارند و اندازهٔ دانش‌هایی که در دسترس ما قرار نگرفته بیش از مقداری است که به ما رسیده است. کو آن همه دانش ایرانیان که عُمر هنگام گشودن ایران، به نابود کردن آن‌ها فرمان داد؟[۳۰]

اما، از آن‌جا که به گفته‌ی رودکی:[۳۱]

هر که نامُخت از گذشت روزگار　　نـیز نـاموزد ز هـیچ آمـوزگار

اعراب فاتح نیز، نظیر تمام نمونه‌های مشابه، قادر به درک گذشت روزگار و حرکت تاریخ نشدند. دو عامل یعنی ساخت اقتصادی جامعه‌ی متمدن آن عصر و خلاقیت انسانی، سیر قهقرایی حرکت اعراب را متوقف ساخت.

در حوزه‌ی کار ما، کاربرد دو عامل فوق و رابطه‌ی میان آن‌ها بدین‌گونه است که خلاقیت انسانی (آفرینش هنری) برای مردمی که بر روی زمین کار می‌کنند و از طریق محصول آن به حیات ادامه می‌دهند، با ساخت اقتصادی جامعه‌ی فئودالی رو به تکامل قرون وسطایی جهان ــ یعنی ساختی بر مبنای زراعت و کشت‌گری ــ رابطه‌ای زنده و متقابل دارد. بنابراین، به دلیل روند وحدت‌آفرینی که قانون‌مندبودن حرکت تاریخ نام دارد، تعقیب اسطوره‌ی نمایشی سیاوش در فرهنگ میترایی و سپس مسیحی اروپایی، بر اساس دو عامل یادشده، به‌روشنی نشان می‌دهد که اگرچه هجوم اعراب و خشک‌اندیشی قشرهایی از مسلمین، باعث توقف دویست‌ساله‌ی رشد مقوله‌ی نمایشی شهادت در بخش ایرانی جامعه‌ی قرون وسطایی شد، در بخش اروپایی این جامعه، فرمان فوق در حکم تفی سر بالا بود.

✧ ✧ ✧

زمینه‌های رشد اسطوره‌ی نمایشی سیاوش با زمینه‌های رشد اسطوره‌ی نمایشی عیسی مسیح، که پایه‌ی درام مذهبی[۱] اروپای قرون وسطا بر آن استوار است، دارای بنیادهای یک‌سانی است. کشت‌کاری که مشخصه‌ی اصلی ساخت اقتصادی قرون وسطایی است، اهمیت کشاورزی را در جهان‌بینی میترایی ــ مُغی و میترایی ــ مسیحی محرز می‌دارد و در تحلیل نهایی، در نمادهای فرهنگی آن‌ها متبلور می‌کند. مسیح، نظیر سیاوش، یکی از این نمادها است، همان‌گونه که ماگناماتر[۲] (ایزیس ــ مریم؟) نظیر اَناهیتا (ناهید) مظهر باروری و مادر زمین است.

1. Liturgical Drama
2. Magnamater

جشن‌های مربوط به کریسمس[1] یا عید میلاد مسیح (در آغاز بلندشدن روزها) و ایستر[2] یا روز رستاخیز عیسی (در اوایل بهار) علاوه‌بر توجیه یگانگی زیربنای فرهنگی میترایی و مسیحی، توجیه‌کننده‌ی یگانگی روبنایی آن‌ها نیز هستند. عید میلاد مسیح و عید ایستر، در واقع عید میترا بوده‌اند که در سراسر امپراتوری رُم باستان، از اواخر قرن اول میلادی، به مدت بیش از سیصد سال، به صورت میترائیسم (مهرپرستی) رواج داشته‌اند، چنان‌که پورداوود می‌نویسد:

> مستشرق دانش‌مند بلژیکی، کومون[3] در کتاب نفیس خود «آیین مهر» می‌گوید. بدون شک «مهرگان» که در ممالک رُم قدیم، روز ظهور خورشید تصور می‌شده و آن را روز «ولادت خورشید»[4] مغلوب‌نشدنی می‌گفته‌اند، به ۲۵ ماه دسامبر (حوالی ۴ دی‌ماه که از این هنگام به بعد روزها به‌تدریج طولانی می‌شوند و علامت پیروزی خورشید بر دشمنان خود بوده‌است) کشیده شده و بعد از نفوذ دین عیسی در اروپا روز ولادت مسیح قرار داده شده‌است.....
>
> (رُمی‌ها) از برای آیین مهر هفت درجه و مقام تقدس قائل بوده‌اند. از برای دخول به هر یک از درجات شست‌وشوی مخصوصی لازم بوده‌است و مأخذ غسل تعمید عیسویان همین است. در هر یک از روزهای هفته در جای معینی در معبد از ستاره‌ی مخصوص همان روز استغاثه می‌شده‌است و روز یک‌شنبه را که مخصوص به خود «خورشید»[5] بوده مقدس می‌شمرده‌اند. بزرگ‌ترین جشن مهر در روز ۲۵ دسامبر بوده که روز تولد مهر بوده‌است. در همین اوقات فنیقی‌ها از برای پروردگار خود ملکارت[6] جشن می‌گرفته‌اند. ظاهراً در فصول سال نیز جشن‌های مخصوصی داشته‌اند. در بهار، ماه فروردین یا اردیبهشت همان موقعی که حالا نزد عیسویان عید فصح (ایستر) و روز صعود عیسی تصور می‌شود، جشنی نزد مهرپرستان معمول بوده‌است. زنان در مجلس تشریفات مذهبی مهر شرکت نداشته‌اند. در عوض به مجلس تشریفات ماگناماتر[7] که به جای ناهید (اَناهیتا) ضمیمه‌ی مراسم مذهبی مهر بوده، شرکت می‌کرده‌اند. بی‌شک ماگناماتر مظهر مادر زمین بوده‌است و ایمان‌آوردگان به آن، خود را در مقابل برادران ایمانی مهر خواهران می‌نامیده‌اند.[۳۲]

---

1. Christmas
2. Ester
3. Cumont
4. Sol natalis Invicti
5. Sunday
6. Melkart
7. Magnamater

تردیدی نیست که اختصاص دادن ماه اول پاییز به مهر (میترا)_ ماهی که در آن زمین رو به سردی می‌رود و گیاه رو به خواب و روز به‌سوی هرچه کوتاه‌تر شدن_ امید به بازگشت گرما، و نیز ستایش از انرژی حیات‌آفرین خورشید نزد آریایی‌هایی است که در نخستین هزاره‌های پیش از میلاد و در دشت‌های وسیع آسیای مرکزی، سال دو فصل بیش‌تر نداشت: تابستان که از ماه فروردین آغاز می‌شد و زمستان که از ماه آبان.[۳۳]

دور نیست که پرستش وستا،[1] الهه‌ی آتش (وستا مشتق است از ریشه‌ی سانسکریت «واس»[2] به معنای «درخشان»)[۳۴] و برگزاری جشن‌های مربوط به این الهه، «وستالیا»،[3] توسط رُمی‌ها، و هم‌چنین گسترش و نفوذ میترائیسم تا سرزمین انگلوساکسون‌ها، در عین‌حال که ریشه‌های فرهنگی_جغرافیایی دارد،[۳۵] ناشی از زمستان‌های سرد و طولانی قاره‌ی اروپا، خصوصاً تا آغاز تشکیل شهرهای بورژوایی (از قرون دوازده و سیزده میلادی به بعد) نیز باشد. چنان‌که، جشنواره‌های رُمی فلورالیا[4] (جشن الهه‌ی گل‌ها و چشمه‌ها) در ماه آوریل، فصل بهار که شش روز در شادمانی و بی‌بندوباری دوام می‌یافت، و جشنواره‌ی ساتورنالیا[5] در ماه دسامبر فصل زمستان که در جریان آن مردم برای دانه‌افشانی سال آینده، پای‌کوبی می‌کردند.[۳۶] جشنواره‌های بهاری قرون وسطایی با ریشه‌های مشخص فالیکی، نظیر جشنواره‌ی می‌پل[6] (تیر چوبی که هنوز هم در بهار در وسط میدانی نصب می‌کنند و به آن گل‌های فراوان می‌آویزند و دور آن رقص و شادمانی می‌کنند) بازتابی است از تأثیر چنان آب و هوایی در جشنواره‌سازی (خلاقیت انسانی) اروپایی‌ها.

شکل مشخص‌تری از این تأثیر و نیاز به گرما و تابستان را ماکولسکی[7] در کتاب *تاریخ تآتر اروپای باختری*[8] و در بخش قرون وسطای آن، ارائه می‌دهد:

در سوئد، در بازی‌های فصول، مبارزه‌ی میان زمستان و تابستان به این صورت انجام می‌گرفت: دو

1. Vesta
2. Vas
3. Vestalia
4. Floralia
5. Saturnalia
6. May Poles
7. S.S.Makolskiy
8. Istorya Zapadno Yevropeyskovo Teatra

جوان دهاتی که یکی جامه‌ی بلند و سپیدی بر تن و شاخه‌یی که بدان میوه و گل پیوسته بود در دست داشت، سمبل تابستان بود و دیگری که پوستین بلندی بر تن داشت و تکه طنابی بر سرش بسته بود، سمبل زمستان بود. آن‌ها مقابل یک‌دیگر می‌ایستادند و با حرکات و رقص خاصی به جنگ هم می‌رفتند و بالأخره تابستان بر زمستان پیروز می‌شد. در این نمایش‌ها تماشاگران نیز با خواندن اشعار و سرودها و اجرای رقص‌های دسته جمعی در مبارزه‌ی میان تابستان و زمستان شرکت می‌کردند. .....

مردم آلمان در جشنی که برای بیدار شدن بهار بر پا می‌کردند، شرکت می‌جستند و برای برگزاری تدارک می‌دیدند و نمایش‌نامه‌یی هم تنظیم می‌کردند. اجراکنندگان با ماسک‌های خرس، آهنگر و سلطان ظاهر می‌شدند و آهنگ‌ها و آوازهایی که از طبیعت گرفته شده‌بود، اجرا می‌کردند، دختر زمستان را برای پسر تابستان نامزد می‌کردند، اما پسر تابستان او را از خود می‌راند، به همان ترتیب که گرُما، سرما را می‌راند.

..... از همه مهم‌تر جنبه‌ی دراماتیک این مراسم در ایتالیا بود. مردم کنار آتش بزرگی که برافروخته و سمبل خورشیدش می‌دانستند، به دو دسته تقسیم می‌شدند که هر دسته برای خود سلطانی داشت: سلطان بهار، که جامه‌ی نازک زیبایی بر تن می‌کرد و بر آن زنگوله‌ها و زینت‌آلات فراوان می‌آویخت، و سلطان زمستان که جامه‌ی سفید بر تن داشت و در حالی‌که قوز کرده و ناراحت بود با بهار می‌جنگید و سلطان بهار فتح می‌کرد و مردم نیز با آشامیدن شراب و خوردن نان کلوچه‌های مخصوص در شادمانی و پیروزی بهار شرکت می‌جستند.

در اروپای شرقی هم‌چنین مراسمی که منبع اصلی تآترهای فولکلوریک است، وجود داشت که چند نمونه آن را ذکر می‌کنیم:

در چکسلواکی شیطانک‌هایی می‌ساختند که بر آن‌ها پوست حیوانات درنده می‌پوشاندند و مردم آن‌ها را که سمبل زمستان بودند، به رودخانه می‌افکندند و به آتش می‌زدند. به این‌ترتیب زمستان را دفن می‌کردند و سمبل بهار به شکل سلطانی که شمشیری بلند به دست و به چوپانی اشتغال دارد و جامه‌ی او را به گل‌های صحرایی آراسته‌اند، ظهور می‌کرد. .....

بلغارها در جشن‌های مخصوص خودشان ملکه‌یی به نام دختر زمین می‌ساختند و جوان‌های ده می‌کوشیدند تا این ملکه را که نمونه‌ی پر برکت‌ترین محصول بود، بربایند و به این‌ترتیب در سال آینده بهترین محصول را نصیب خود سازند.[۳۷]

مثال دیگری از ستایش تابستان و گرمای هستی‌بخش آن، در موسیقی خلقی قرون وسطای انگلستان در سرودی به نام تابستان فرا می‌رسد[1] متجلی است:

1. Sumer is Cumen in

تابستان فرامی‌رسد،
فاخته به آوای بلند می‌خواند!
اکنون بذر می‌روید و مرغزار خرم می‌شود،
و بیشه شادابی از نو می‌گیرد:
فاخته بخوان!
میش به دنبال بره بع‌بع می‌کند،
گاو به دنبال گوساله ماق می‌کشد؛
نره‌گاو می‌جهد، گوزن نیز می‌چرخد،
فاخته به شادی آواز بردار!
فاخته! ای فاخته! چه خوش نغمه‌سرایی می‌کنی،
اکنون لب فرو مبند، هرگز خاموش مشو،
اکنون فاخته بخوان! فاخته بخوان!
فاخته بخوان! فاخته بخوان اکنون![۳۸]

بنابراین ارجی که اقوام آریایی و بسیاری اقوام دیگر به خورشید، به‌ویژه در ماه مهر روا می‌داشتند، و هنوز هم روا می‌دارند، زمینه‌هایی عینی و مادی و در نتیجه هستی‌زا دارد؛ خورشیدی که لحظه‌یی، مهر، عهد و پیمان، دوستی، خانه، میهن، میهمان، واسطه‌ی میان تاریکی و روشنایی، پیوستن و به جایی فرودآمدن، رابطه‌ی میان فروغ محدث و ازلی است،[۳۹] و لحظه‌یی کالبد،[۴۰] یا چشم اهورامزدا،[۴۱] و لحظه‌یی دیگر ده‌هزار چشم دارد و هزار گوش و با صفت تیزاسب یا دارنده‌ی اسب‌های تیز ستوده می‌شود،[۴۲] و لختی دیگر بخشی از وجود مقدسی است به نام آذر (آتش) که پسر اهورامزدا است و یادآور فروغ رحمانی:

تو را، ای آذر پسر اهورامزدا پاک (و) ردِ پاکی می‌ستاییم، نیز (آب) زور را، نیز کستی این برسمِ پاک از روی راستی کسترده (و) رد پاکی را.

✧ ✧ ✧

ما می‌ستاییم هات‌ها و پتمان‌ها و واژه‌ها و بندها را، چه خوانده شده، چه باژ گرفته شده، چه سراییده، چه ستاییده شده. تو را ای آذر پسر اهورامزدا، پاک، ردِ پاکی می‌ستاییم.

اینک آذر پسر اهورامزدا را می‌ستاییم و ایزدان آذرنژاد را می‌ستاییم و درست‌کرداران آذرنژاد را می‌ستاییم. ..... [۴۳]

چنین است که سیاوش را از رفتن به درون آتش، عیسی را از تولد (ورود) در عید آتش، و حسین را از دخول به صحرای سوزان کربلا، هراسی نیست. علت وجودی میترا که روشنایی است که حیات است، که عهد و پیمان (ستیز و نبرد بر ضد هر آن‌چه اهریمنی و تاریکی و نامردمی) است، که حفاظت و رویاندن (شفا و شفاعت) است، علت وجودی سیاوش، عیسی و حسین نیز هست. تولد در این جهان دلیل عهد و پیمان، ستیز و نبرد دلیل بودن، حفاظت و رویاندن دلیل شهادت و خلاصه ورود در آتش، در درون این هستی همیشه پایدار و متحرک که نام آن زندگی است و محتوایش سوختن و پرتو افشاندن، دلیل رستاخیز آن‌ها است.

✧ ✧ ✧

باری، اگر سرچشمه‌ی اعیاد مسیحی، اعیاد میترایی در نتیجه‌ی اعیاد دین مُغی است، بنابراین، میان گریستن مغان بر مزار احتمالی سیاوش در ارگ بخارا که مؤلف تاریخ بخارا گزارش آن را داده است،[۴۴] با حضور شعف‌بار سه روحانی مغ، هنگام تولد عیسی مسیح در اورشلیم که انجیل مقدس از آن یاد می‌کند،[۴۵] رابطه‌ی مستقیمی وجود دارد. این رابطه‌ی مستقیم که نقطه‌ی اشتراک زیربنایی آن، از بخارا تا اورشلیم و سپس تا رُم، در ساخت اقتصادی زمانه‌ی خود نهفته است، ضرورت گردش دوره‌ای طبیعت، تاریکی و روشنایی شبانه روز، شکست و پیروزی آدمی در نبرد با نیروهای اهریمنی، و مرگ و تولد تکاملی انسان را در اشکال اساطیری (خلاقیت انسانی) متنوعی متبلور می‌سازد.. مهم‌ترین این اشکال اساطیری، در فرهنگ آریایی_ایرانی، به هیأت دو صورت نوعی[1] هوما یا گاو نر ازلی (نخستین حیوان) و کیومرث یا زنده‌ی فانی (نخستین انسان) با مبنای مشترک نباتی، یعنی متأثر از ساخت اقتصادی زمانه‌ی خود تجلی می‌یابند که طی پروسه‌یی بسیار پیچیده، و گاه بسیار تجریدی، به سیاوش و سپس به مسیح تبدیل می‌شوند:

الف). هوما: کاو_خدایی که مرده و دوباره زنده شده، خون خود را هم‌چون نوشابه‌یی که زندگی جاودان

1. Archetype

می‌آورد، به انسان اعطا کرده بود:

می‌دانیم، حیوان و نبات دو منبع اصلی تغذیه‌ی انسان، از آغاز پیدایی وی به‌شمار می‌روند. بنابراین، قالب اساطیری که خلاقیت انسانی برای بیان اهمیت این دو منبع غذایی خلق می‌کند، حیوان، گیاه یا حیوان_گیاه مفید و در نتیجه مقدسی است که در جوامع مختلف اشکال و اسم‌های گوناگونی به خود می‌گیرد. در اساطیر آریایی، این حیوان_گیاه، غالباً با نام هوما یا سوما[1] و به هیأت‌های گاو نر، گیاه مقدس، شیره‌ی گیاه، و شیرحیوان و غیره، ظاهر شده و وظایف گوناگونی انجام می‌دهد.[۴۶]

کم‌بود یا نابودی این دو منبع غذایی، هنگام مرگ و نیستی و قحطی ناشی از سرما، امراض، غارت، و افراط در کشتار و مصرف که عموماً، تحت اصطلاح هجوم و غلبه‌ی اهریمن و دیو تاریکی توجیه می‌شود، طبیعتاً در قالب اساطیری خود به صورت مرگ ظالمانه‌ی این حیوان_گیاه مفید و مقدس، مجسم می‌شود. از آن‌جا که هنگام غلبه‌ی اهریمن و دیو تاریکی یا شب (به صورت عام‌ترین و کوتاه‌ترین مدت غلبه‌ی تاریکی) ماه، تنها نقطه‌ی روشن زندگی است، پس مناسب‌ترین و امن‌ترین مکان برای حفظ و نگه‌داری نطفه و تخم حیوان_گیاه در حال نابودی تا زمان بازگشت میترا، یعنی صورت نوعی هر نوع روشنایی، و یا تا زمان بازگشت ماه میترا، یعنی ماه روشنایی، ماه تولد میترا است:

> من می‌ستایم ماه در بردارنده‌ی تخمه‌ی کاو را، (آن ماه) بخشاینده‌ی شکوه‌مند فره‌مند آبرومند تابنده‌ی ارجمند توانگر دولت‌مند چالاک سودمند سبزی‌رویاننده‌ی خوب آبادکننده‌ی بخشایشگر درمان‌بخش را....
>
> «اَهَه رَیه» از برای شکوه و فَرَشْ، من او را با ستایش بلند با (آب) زَوْر می‌ستایم، آن ماه در بردارنده‌ی تخمه‌ی کاو را، ماه تخمه‌ی کاو در بردارنده‌ی پاک (و) سرور پاکی را ما می‌ستاییم با هَوم آمیخته به شیر با بَرْسُم با زبان خرد با پندار و گفتار و کردار، با (آب) زَوْر و با کلام راست گفته شده..
>
> ستایش و نیایش و نیرو و زور آرزومندم از برای ماه در بردارنده‌ی تخمه‌ی کاو و کاو یگانه آفریده و کاو بسیار گوناگون (اقسام جانوران). ..... [۴۷]

بدیهی است برای رفع سرما، قحط و سایر بلایا و برآمدن خورشید، باید چاره‌ها اندیشید. برگزاری مراسم نیایش و قربانی و فدیه‌دادنِ عزیزترین موجودات که در این‌جا همان هوما است، وجه‌ی ذهنی و تخیلی این چاره‌اندیشی‌ها است.[۴۸]

1. Soma

نقطه‌ی شروع این مراسم نیایش و قربانی، برای طبیعی‌ترین بلیه‌ها که همانا سرما باشد، حوالی آغاز کوتاه‌شدن روزها، یعنی اواخر تابستان و مهرماه و نقطه‌ی پایان ـهمان‌طور که دیدیم ـ در دی‌ماه، حوالی ۲۵ دسامبر است، یعنی ماه تولد و یا رستاخیز خورشید (بلندشدن روزها) و بنابراین ماه تولد یا رستاخیز گاو نر ازلی (هوما؟) به عنوان نخستین حیوان آفریده‌ی اهورامزدا؛[۴۹] گاو نری که از برکت بدنش، به محض قربانی شدن، سراسر زمین سبز می‌شود،[۵۰] و از آن‌جا که گردش سالیانه‌ی خورشید و در نتیجه آمدن و رفتن فصل سرما، شایع‌ترین صورت نزول و رفع طبیعی‌ترین بلایا (سرما) برای دو منبع غذایی یادشده است، پس میترا خود مسؤول و مجری مرگ و رستاخیز هوما است. میترا در همان‌حال که ظالمانه نابود می‌کند، مهربانانه حیات می‌بخشد. به زبان دیگر، هوما در همان‌حال که شکست می‌خورد و بر خاک می‌افتد، پیروزمندانه از خاک جوانه می‌زند. به دیگرسخن، هستی هوما، درهرحال در مرگ وی است که معنا پیدا می‌کند و گفتن ندارد که این مفهوم تراژیک، خود ناقل بار شادی و امید، یعنی کمدی نیز هست. اسطوره‌ی نمایشی یونانیان، دیونی‌سوس،[1] با ریشه‌ی ودایی سوما، خود شاهدی بر این ادعا است.

طی قرون متمادی و بر اساس یک انعکاس شرطی، زمانی فرامی‌رسد که میترا و هوما به تناوب جای خود را عوض می‌کنند؛ بدین معنا که گاه مرگ و رستاخیز هوما یعنی مرگ و رستاخیز میترا، و گاه مرگ و رستاخیز میترا یعنی مرگ و رستاخیز هوما. به زبان دیگر، بقای جهان صرفاً به جای میترا، به‌طور متناوب بسته به بقای هوما و میترا می‌شود. و این خود یک نقطه‌ی عطف تاریخی در تکامل انسان آریایی است. چرا که ثنویت مرگ و رستاخیزِ دوره‌یی بی‌روح خورشید مبدل به مرگ و رستاخیز موجود جان‌داری به نام هوما هم شده‌است. انسان آریایی، به شکرانه‌ی این کشف و پیروزی، پای‌ها می‌کوبد و شادی‌ها می‌کند و در کتاب خود، «*ریگ‌ودا*»،[2] کهن‌ترین کتاب اساطیری_مذهبی جهان چنان مستانه از هوما (سوما) نام می‌برد که گویی وی، هم ماه است و هم خورشید، هم گاو است و هم شیره‌ی گیاه، هم سرعت اسب را دارا است و هم هیبت شیر را، و سرانجام رمز بقای خدای خدایان، یعنی «ایندرا»[3] است:

1. Dionysus
2. Rig Veda
3. Indra

ای زرین‌فام، چون خود را صاف سازی، روان شو که سراینده را غنی سازی و شیره‌ی تو به‌سوی ایندرا رود تا موجب نگاه‌داری او باشد.....

او (سوما) حرکت سریع آن بلندگام را دنبال می‌کند، گاوان چنان‌که بودند بر آن که به میل خود تفریح کنند، به صدا درمی‌آیند:

او بـا شـاخ‌های تـیز خـویش فـراوانـی مـی‌بخشد، سـیمین‌فام در شب و زریـن‌فام در روز می‌درخشد.....تو که مردان نیرومند تو را یوغ بسته‌اند، مانند اسب می‌خروشی (شیهه می‌زنی) و از (سرعت) خیال سریع‌تری، مانند شیری مهیب.....اینک جویبارهای تو همه با شیرینی جاری می‌شوند، چون صاف شوی از پرویزن می‌گذری.

نژاد کاو ای «پومانه» از (دولت) بخشش‌های تو است. چون تو به‌وجود آیی سوریا را درخشان می‌سازی.[۵۱]

و دوباره طی قرون متمادی به‌تدریج که آدمی به اثرات کار انسانی خود در پرورش و حفاظت حیوان و نبات در برابر بلیه‌های طبیعی و انسانی پی برد، همان روند جایگزینی، بر اساس یک انعکاس شرطی دیگر منتها یک گام جلوتر و متکامل‌تر، شروع می‌شود. بدین معنا که اگر تا دیروز فقط مرگ و رستاخیز هوما به گردش دوره‌یی خورشید بستگی داشت و سپس مرگ و رستاخیز هومای جاندار، به تناوب، جای مرگ و رستاخیز خورشید هم نشست، از امروز، مرگ و رستاخیز (تولد) انسان هم به تناوب، جایگزین مرگ و رستاخیز هوما و میترا (خورشید) نیز می‌شود و بنابراین، بقای حیوان و نبات، یعنی دو منبع اصلی تغذیه‌ی انسانی، بسته به بقای انسان یا به زبان بهتر، بسته به کار انسان هم می‌شود. و این خود یک نقطه‌ی عطف تاریخی دیگر در سیر تکامل اقوام آریایی است. زیرا که ثنویت مرگ و رستاخیز هومای جاندار، اما بی‌شعور، بدل به مرگ و رستاخیز موجودی ذی‌شعور هم شده‌است. طبیعتاً در این مرحله، حضور صورت نوعی انسان، یا به‌اصطلاح مذهبی، منجیان نیز ضرورت می‌یابد.

شاید یکی از گویاترین اسنادی که بر حقانیت مراحل سه‌گانه‌ی فوق دلالت دارد، تصاویر میترایی باقی مانده از دوران رواج میترائیسم[1] در اروپا و حضور صورت‌های نوعی سه مرحله، یعنی میترا، هوما و انسان در آن‌ها است. (تص۹ و ۱۰)

دو مشعل فروخفته و افراخته‌ی طرفین تصاویر، ضمن اینکه به سمبلیک‌ترین وجه،

1. Mithraism

بیانگر ثنویت‌های انفرادی پنهان در بطن هر یک از سه مرحله و صورت‌های نوعی مربوط به آن مراحل‌اند، بیانگر ثنویت نهان در معانی کل تصاویر، یعنی در جهان‌بینی مهرپرستان نیز هستند. در این ثنویت، نه تنها نطفه‌های آن باور به پذیرش رنج اولیای آینده، به‌ویژه مسیح و امام حسین به‌خاطر نجات انسان[1] نهفته است، بلکه در متن آن، مفهوم شهادت نیز مستتر است. چون همان‌طور که اشاره شد، هستی هوما در مرگ وی است که معنا پیدا می‌کند.

یکی دیگر از اسنادی که حقانیت مراحل سه‌گانه‌ی فوق را تأیید می‌کند، نماد سیاوش است. حضور صورت‌های نوعی انسان، حیوان، گیاه با منشأ ایزدی فرّ (جوهر آتش= میترا) در این نماد، حتی نشانگر مرحله‌ی متکامل‌تری از مراحل تکامل اقوام آریایی نیز می‌تواند باشد. زیرا؛

اولاً، انسان حاضر در این نماد، دیگر آن صورت انتزاعی تصاویر میترایی را ندارد؛

ثانیاً، به نقش کار انسانی نماد، در حفاظت و رویاندن، افزوده شده و در نتیجه، از نقش و کارکرد حیوانی_نباتی آن کاسته شده‌است. در این‌جا، انسان، جوان‌مردِ خویش‌کار و پارسایی است که جبر زندگی تراژیک وی، ناشی از اختیار و یا آزادی در انتخاب راهی است که او برگزیده است. به‌علاوه در صورت انسانی سیاوش، دیگر اثری از طبیعت دو گانه‌ی میترایی، یعنی ظلم و مهربانی، یافت نمی‌شود؛ هرچه هست، مهر و پاکی است. و این خود یک گام اساسی به‌سوی مهر مسیحی است. اما، صورت حیوانی سیاوش در اسم وی نهفته است. زیرا سیاوش، از نظر لغوی، در اوستا (یشت‌ها)، سیاورشن[2] آمده و از دو جزء تشکیل یافته است: اَرْشَن به معنای مرد، نر، و گاو نر.[۵۲]

گاو نری که در این‌جا یاد شده، اسم جنس و به معنای مطلق چارپایان مفید است.[۵۳] بنابراین می‌تواند همان گاو نر ازلی یا هوما باشد؛ و سیاْو به معنای سیاه (کنایه از هجوم تاریکی _بلایای طبیعی و انسانی_ به هوما؟). و روشن است که؛

اولاً، چگونه در گیاه پرسیاوشان، صورت گیاهی سیاوش تبلور یافته است؛

ثانیاً، چرا در کاراکتر سیاوش، همان مفاهیم پذیرش رنج اولیای آینده برای نجات انسان و شهادت نهان است.

---

1. the Atonement

2. Syavarasan

سومین سند معتبر، مبنی بر وجود مراحل سه‌گانه‌ی یادشده، هوم پارسا است که خود یکی از انتقام‌گیرندگان خون سیاوش به‌شمار می‌آید،[۵۴] و ظاهراً یکی از پیامبران پیش از زرتشت نیز هست:

> در هاونگاه (بامدادان) هوم برآمد به زرتشت که پیرامون آتش پاک می‌کرد و گات‌ها می‌سرایید. از او پرسید زرتشت: ای مرد که هستی تو که مرا در سراسر خاکی جهان نیکوترین به دیدار می‌آیی، با جان درخشان و بی‌مرگ خویش.[۵۵]

آن‌چه در این نماد قابل‌تعمق است، انعکاس ادامه‌ی روند تکاملی انسان آریایی است. کاهش نقش یا کاراکتر حیوانی_نباتی تا جایی که از هومای حیوان_گیاه، تنها نامی در هوم پارسا باقی است از یک‌سو، و نقصان اتوریته‌ی مادی (قدرت طبقاتی) که در سیاوش به صورت فرمانده‌ی سپاه و فرزند شاه به وفور دیده می‌شود، و فزونی اتوریته‌ی معنوی در هوم در قالب مرد پارسایی که فقط از تخمه‌ی پادشاهان است.[۵۶]

از سوی دیگر، بیانگر روند تکاملی انسان موردبحث است. این روند، چنان‌که اشاره شد، نتیجه‌ی افزایش نقش انسان و خودآگاهی هرچه بیش‌تر وی در ارزش کار خلاقی است که او انجام می‌دهد.

فقدان فضای کافی، به دلیل قدرت سیاسی_نظامی پارس‌ها و سرکوبی قیام مردمی گئوماتای مغ، و بالأخره هجوم یونانیان، هوم پارسای فاقد اتوریته‌ی مادی را به‌زودی از میدان به در می‌کند. سیاوش هم تا زمان قدرت‌گیری دوباره‌ی فرهنگ میترایی_مُغی، یعنی اواسط دوران پارتیان (حوالی تولد مسیح *دوره‌ی فرهاد چهارم) با وجود برخورداری از اتوریته‌ی مادی، به علت تعلق به نظام میترایی‌مُغی*، کمابیش فراموش می‌شود. بنابراین محتمل است گروهی از مغان در جست‌وجوی صورت نوعی انسان، احتمالاً برای مبارزه با نظام زرتشتی، از همان راهی که فرهنگ میترایی_مُغی، عمدتاً به رُم رفته است، یعنی از سواحل شرقی دریای مدیترانه، به اورشلیم رسیده و در آن‌جا گمشده‌ی خود را در اساطیر قومی از اقوام سامی، یعنی قوم یهود، یافته باشد. البته، عوامل دیگری هم در راه‌نمایی مغان به زادگاه اسطوره‌ای عیسی مسیح دخالت داشته‌اند. ازجمله‌ی این عوامل، رابطه‌ی وسیع فرهنگی و حتی خونی اقوام سامی، به‌ویژه یهودیان با اقوام آریایی، به‌خصوص با ایرانیان که در تورات نشانه‌های فراوانی از آن به چشم می‌خورد. از عوامل دیگر، می‌توان

به تحول تکاملی در درون خود فرهنگ قوم یهود اشاره داشت که به دلیل ساخت اقتصادی یک‌سان دوران یادشده، در مجموع بر همان اساس و فرهنگ آریایی، گسترش و بسط می‌یابد. یعنی بر اساس آگاهی تدریجی و مرحله‌ای به ارزش اثرات کار انسان در حفاظت و تکثیر دو منبع اصلی تغذیه‌ی بشر، یعنی حیوان و نبات. پذیرش جایگزین کردن ذبح قوچ به‌جای ذبح اسحاق از سوی ابراهیم، بیان سمبلیک همین آگاهی به ارزش کار انسان، و در نتیجه، خودداری از تلف‌کردن نیروی کار، یعنی انسان که به نام قربانی در جوامع ابتدایی به وفور شایع بود.

از سوی دیگر، در آغاز ظهور و پیدایش مسیح و مسیحیت، در نتیجه‌ی وقوف هرچه بیش‌تر انسان به اهمیت کار خود که نمونه‌های برجسته‌ی آن را در قیام‌های بردگان رُمی و خصوصاً در رستاخیز اسپارتاکوس[1] می‌توان دید.[۵۷]

انسان در جست‌وجوی قالب اساطیری با صورت نوعی خود، طبیعی است که دیگر در پی قالب‌های اساطیری با نشانه‌های حیوانی_گیاهی، نظیر باکوس،[2] که ارزش کار انسانی را کامل بیان نمی‌کنند، نباشد و آن قالب‌ها را خوار بشمارد و با اصطلاح مذهبی خود آن‌ها را شرک بنامد. بنابراین قالب کاملاً انسانی، یعنی مسیح را انتخاب کند، اما هنوز در بطن این انتخاب آثار بی‌چون و چرای واقعیات عینی، یعنی اهمیت حیوان، گیاه و خورشید، برای انسان، دیده می‌شود و چنین است که روز ولادت عیسی مسیح، مقارن می‌شود با روز تولد میترا (خورشید)، یعنی ۲۵ دسامبر برابر با چهارم دی‌ماه. تولد وی مصادف با ماه تولد هوما، و فصل رستاخیزش هم‌زمان با فصل رویش گیاه، یعنی بهار و تناول نان و شراب، یعنی تناول جسم و خون عیسی، یعنی تناول هوما،[۵۸] به وساطت خورشید، به شفاعت میترا، (مهر).[۵۹]

باز هم، از طرف دیگر، در جریان گسترش مسیحیت در اروپا، ظلم و جور بیش از حد طبقات اشراف ستمگر رُمی، و هم‌چنین طبیعت سرماخیز و مه‌آلود و زمین‌های اکثراً باتلاقی اروپای هزاره‌ی اول مسیحیت، سبب می‌شود تا توده‌های برده‌ی امپراتوری، نیاز به مهر را مطلق کنند، تا صورت نوعی انسان اورشلیم، یعنی عیسی مسیح را، مهر مطلق کنند. مهری که دیگر هیچ وقت غروب نمی‌کند تا دشمن _یعنی تاریکی و سرما و قحط

1. Spartacus; (B.C. 72_73)

2. Baccus

و مرض و برده‌داران_ هجوم آورند و اندیشه را به جانب باور به ظلم بکشند.

خلاصه آن‌که شیره‌ی هوما، که در بطن مادر_زمین، به وساطت خورشید، و با کار انسان پرورده می‌شود؛ جوهر جهان است، خون خداست. خدایی که شهید می‌شود و با شهادت خود جهان را دوباره می‌آفریند. و چنین است که «شهید قلب تاریخ است»[۶۰] جان زندگی است، جوهر تراژدی است.

ب). **کیومرث:** انسان_خدایی که مرده و دوباره زنده شده، و نسل بشر را به‌وجود آورده است:

اهمیت خورشید و گیاه در بقای انسان، سبب می‌شود تا در اساطیر، پیدایی انسان نخستین یا صورت نوعی انسان، به نحوی در رابطه با خورشید و گیاه، قرار گیرد و در نتیجه مقدس تلقی شود. در اساطیر آریایی‌ـایرانی، این رابطه در کیومرث، یعنی در نخستین صورت نوعی انسان آریایی‌ـایرانی، متجلی است؛ انسانی که در گَهَنْبار (جشن مذهبی) ششم، در آغاز فصل بهار، آفریده و پس از مرگ، نطفه‌اش در خورشید پاسداری و حراست شد تا در مهرماه، هنگام جشن مهرگان، برابر با ۱۶ مهر، هنگام گَهَنْبار چهارم که گیاه خلق شد، به صورت دو ساقه‌ی ریباس، مشیه و مشیانه (آدم و حوا) رستاخیز کند؛[۶۱] انسانی که به سوشیانت (مسیح= مهدی موعود) منجی جهان، ختم می‌شود:

فروهرهای مردان پاک را می‌ستائیم و فروهرهای زنان پاک را می‌ستائیم، همه‌ی فروهرهای نیک توانای مقدس پاکان را می‌ستائیم از آن (فروهر) کیومرث تا سوشیانت پیروزگر.[۶۲]

بدیهی است، انسان در جست‌وجوی یک قالب عینی و مادی برای کیومرث مقدس، به اجبار، وی را در قالب مقتدرترین و ظاهراً کامل‌ترین فرد گروه یا گروه‌های حاکم بر جامعه، یعنی فرعون، شاه، سلطان، امپراتور و غیره که هم دارای اتوریته‌ی مادی و هم معنوی است و اغلب خود را مظهر، نماینده یا فرزند خورشید می‌داند، متجسم می‌بیند. این‌که کیومرث، به عنوان نخستین صورت نوعی انسان آریایی_ایرانی در شاهنامه، به درست یا نادرست، نقش نخستین شاه را هم ایفا می‌کند، نیز از همین‌رو است:[۶۳]

پـــژوهنده‌ی نـــامه‌ی بـــاستان　　کـه از پـهلوانـی زنـد، داسـتان
چنین گفت کآیین تخت و کلاه　　کـیومرث آورد، کـاو بـود شـاه

این‌که سیاوش می‌تواند به عنوان کامل‌ترین مظهر مادی و معنوی کیومرث شاه_خدا مطرح شود،

نیز چندان جای بحث ندارد. چنان‌که پیران ویسه در وصف سیاوش به افراسیاب می‌گوید:[۶۴]

من ایدون شنیدم که اندر جهان　　کسی نیست مانند او از مِهان
به بالا و دیدار و آهستگی　　به فرهنگ و رای و به شایستگی

وجه غالب اقتصاد دوران برده‌داری و سپس زمین‌داری، یعنی اقتصادی وابسته به زمین، موجب می‌شود تا شاه و سلطان و امثال آن، غالباً به گونه‌ای تحمیل‌گر، به عنوان صورت نوعی انسان دوران‌های مذکور، هم‌چنان باقی بمانند. از این‌رو، در هزاره‌ی نخست مسیحیت، نفوذ فرهنگ ریشه‌دار میترایی_مُغی، در جوامع ساسانی و رُمی و حضور قدرت‌مند فرهنگ ساسانی موجب می‌شود تا رُم شرقی (بیزانس) در کنار جذب بسیاری از عناصر پیش‌رفته‌ی فرهنگ ایرانیان دوره‌ی ساسانی، نظیر هنر معماری،[۶۵] هنر موسیقی،[۶۶] و صنعت پارچه‌بافی،[۶۷] صورت نوعی انسان آریایی_ایرانی دوره‌ی ساسانی، یعنی شاه را نیز جذب کند و چهره‌ی وی را به عنوان سرمشق هنرمندان بیزانسی، برای تجسم چهره‌ی مسیح، به‌کار گیرد:

> شاه، مظهر اهورامزدا در زمین، فره‌مند، در هنر ساسانی در حال تاج‌گذاری در دربار باشکوه خویش معرفی شده، چهره‌ی وی به عنوان سرمشق هنرمندان بوزنطی (بیزانسی) برای تجسم چهره‌ی مسیح پیروزمند _که اطراف وی را موکبی از فرشتگان، حواریون، پیامبران و نویسندگان انجیل فراگرفته‌اند_ به‌کار رفته است. بعدها، هنرمندان، در نقوش برجسته و گچ‌بری کلیساهای کهن فرانسه، انگشت سبابه‌ی خم‌شده‌ی دستی را که علامت احترام بزرگان دوره‌ی ساسانی بود، نقش کردند؛ شاید بدون آن‌که مفهوم این امر را دریابند.[۶۸] (تص ۱۱و۱۲)

گفتنی است که حضور صورت نوعی انسان آریایی_ایرانی دوران برده‌داری و زمین‌داری، در فرهنگ اسلامی ایرانیان نیز قابل‌رؤیت است. اما حوزه‌ی جذب در این‌جا به‌جای حوزه‌ی هنرهای تجسمی چون نقاشی، نقوش برجسته و مجسمه‌سازی مسیحیان، حوزه‌ی ادبیات و زبان است. کلمات و ترکیبات و اصطلاحاتی هم‌چون شاه مردان، سلطان دین، شاهزاده عبدالعظیم، شاه چراغ و نیز اشعار زیر از مولانا جلال‌الدین رومی (۱۲۰۷_۱۲۷۳ م. و ۶۰۴_۶۷۲ ه. ق) مشتی از خروارها مثال‌اند:[۶۹]

مصطفی را هجر چون بفراختی　　خویش را از کوه می‌انداختی
تا بگفتی جبرئیلش هین مکن　　که تو را بس دولت ست از امر کن

مـصطفی سـاکن شـدی ز انـداخـتن　　بـــاز هـــجران آوریـــدی تـــاختن
بـــاز خـــود را ســـرنگون از کـــوه او　　مـــی‌فگندی از غـــم و انـــدوه او
بـاز خـود پـیدا شـدی آن جـبرئیل　　کـه مکن ایـن، ای تـو **شـاه** بی‌بدیل

اما دامنه‌ی نفوذ نخستین صورت نوعی انسان آریایی_ایرانی، یعنی کیومرث، بسیار وسیع‌تر و عمیق‌تر از این‌هاست. چرا که:

این اسم (کیومرث) در اوستا، کیه‌مَرِتَنْ آمده است. در پهلوی، کیومرد و فارسی کیومرث گوئیم. جزء اول این اسم که کیه باشد، به معنای جان و زندگی است و در تفسیر پهلوی، اوستا نیز کلمه‌ی مذکور «جان» ترجمه شده‌است. لغت زندگی از همان ماده‌ی کیه است که به مرور زمان و اختلافات لهجات ایران به این شکل درآمده در زبان فارسی باقی مانده است.....

جزء دیگر که مَرِتَن باشد، صفت است، یعنی مردنی و درگذشتنی، یا به عبارت دیگر مردم و انسان. چون سرانجام بشر فنا و زوال است به این مناسبت او را مردم و مردنی و درگذشتنی نامیده‌اند. مَرِتَن نیز به معنای مردنی و مردم خود جداگانه غالباً در اوستا آمده است.....

این کلمه در اوستا مشتقات زیاد دارد، از آن جمله است مَرِتَ که نیز به معنای مردنی و بشر است و آن را در پهلوی مرتُم و در فارسی مردم گفتند. در فُرس هخامنشی، همین کلمه‌ی مرتیه[1] است که لغت مرد در فارسی از آن آمده است. مشیا و مشیانه که بنا به سنت ایرانیان به منزله‌ی آدم و حوای سامی است. ...

از ریشه‌ی کلمات فوق است. ریشه‌ی کلیه‌ی این کلمات (مَرْ) است که در اوستا و فُرس به معنای مردن است. ..... هم‌چنین کلمه‌ی کیومرث، عموماً زنده‌ی گویا معنا شده‌است. .....
به قول حمزه، «کهومرث یعنی حی ناطق میّت».[۷۰]

اما، جزء دوم کیومرث، یعنی «مَرتیه»، احتمالاً دارای معنای دومی نیز هست. زیرا به دلیل یگانگی ریشه‌ی زبان اوستایی با زبان هند و اروپایی (سانسکریت)، همان‌گونه که تعدادی از لغات زبان‌های اروپایی، نظیر Magic انگلیسی به معنای سحر و جادو، مشتق از Magi دین مُغی،[2] [۷۱]، دارای ریشه‌ی سانسکریتی است، کلمه‌ی «مَرتیه» نیز به احتمال زیاد، هم ریشه‌ی Martyr کلمه‌ی فرانسوی و انگلیسی (اروپایی) به معنای شهید و رنج‌برنده است. بنابراین، کلمه‌ی کیومرث که عموماً زنده‌ی گویا و حی ناطق میّت معنا شده‌است، می‌تواند شهید نیز معنا دهد و شهید یعنی شاهد، یعنی حاضر،[۷۲] یعنی

1. Martya
2. Magianism

حضور در مرگ:[۷۳]

ز مادر همه مرگ را زاده‌ایم
همه بنده‌ایم ار چه آزاده‌ایم

تا زمانی که زاده نشده‌ایم، مرگ چون زندگی وجودی بالقوه است، ولی به‌محض زاده‌شدن، مرگ فعلیت می‌یابد و جفت زندگی می‌شود، جان زندگی می‌شود و شخصیتی دوگانه می‌یابد:

الف). شخصیتی منفعل و تهی، ناشی از ناگزیری میرایی هرچه که زاده می‌شود، ناشی از ناگزیری میرایی انسان بنده و برده.

ب). شخصیتی فعال و غنی، ناشی از ناگزیری کیومرث بودن، یعنی شهیدبودن، سیاوش و عیسی و حسین بودن، ناشی از ناگزیری به درون آتش پا گذاشتن، با آتش سوختن و با آتش هم‌ذات شدن، ناشی از ناگریزی حی و حاضربودن، نه تنها امروز، بلکه «در هر عصری و قرنی و هر زمان و زمینی».[۷۴]

تردیدی نیست که شرایط تاریخی بیش از سایر عناصر در انتخاب نوع مرگ، منفعل یا فعال، دست دارند. شرایط تاریخی همان هنگام که خاک آتشکده‌ها را توسط مسلمین به توبره می‌کشید و پرسیاوشان را از ریشه به در می‌آورد، مسیحیان را به کلیساهای نوپا می‌برد تا پس از نوشش جوهر جهان به مستی درآیند و به اجرای مراسم مذهبی_نمایشی بپردازند. شرایط تاریخی همان هنگام که کودکان عرب را نوید غارت و بلع کودکان جوامع مغلوب می‌داد،[۷۵] تیری بر گلوی علی‌اصغر می‌زند و طفل شیرخوار عرب را شهید آینده‌ی پارسیان مغلوب می‌کند:[۷۶]

امام حسین (ع):

گروه کوفی و شامی کسی آید به پیش من
گذارد مرهم لطفی به زخم جان ریش من
که می‌بینید این‌سانش نگه دارید عطشانش
به یک دو قطره‌ی آبی ز خود سازید شادانش

حرمله:

حسین ای زاده‌ی زهـــــرا، شـــــه اورنگ و ادنـــــی

مـــجو یک قـــطره آبـــی ز قـــوم زشت بـــی‌پروا
بـــدان کـــآمد ز دامـــان کـــمان تـــیر بـــلاخیزی
کـــه از آن تـــیر زهـــرآگین بـــه کـــام اصـــغرت ریـــزی

امام حسین (ع):

خـداونـدا تـو آگـاهی، تـو بـر هـر صـالح و طـالح
کـه کـم‌تر نـیست طـفل مـن ز طـفل نـاقه‌ی صـالح
بـه طـفل نـاقه‌ی صـالح غـضب کـردی یـهودان را
به طفل من چه خواهی کرد این جمع مسلمان را

زینب (ع):

حسین، زینب به قربان دل از غصه پُر جوشت
برادرجان! علی‌اصغر، مگر خفته در آغوشت؟

امام حسین (ع):

بیا خواهر برون از خیمه بنگر با دو چشم تر
ببین کز حوض کوثر آب می‌نوشد علی‌اصغر

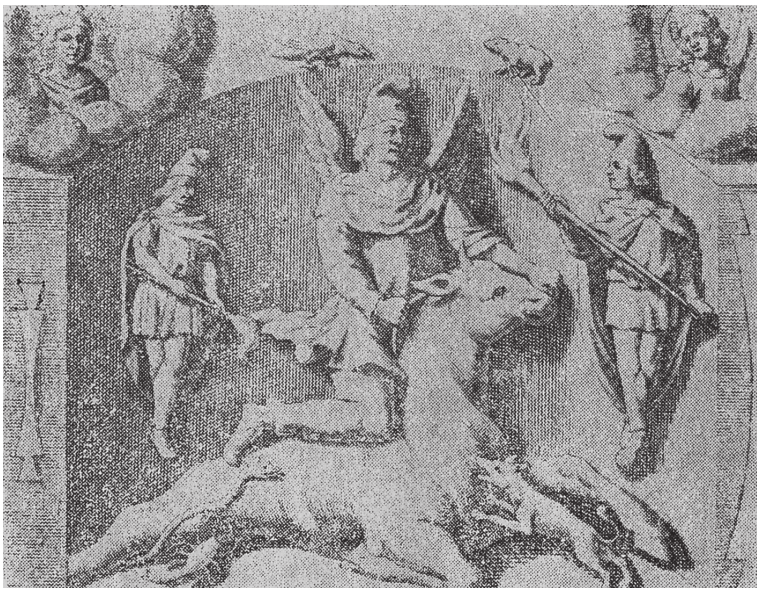
زینب (ع):

بـــرادرجـــان! چـــرا رحـــمی نـــکردند از ره یـــاری؟
کـه خـون‌آلود شـد رویت، مگر از دیـده خـون بـاری

امام حسین (ع):

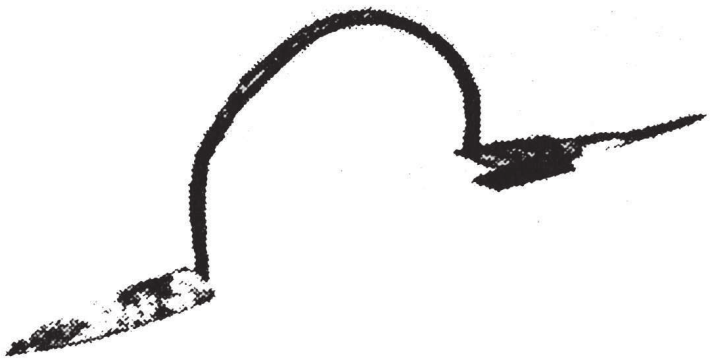
بـگیر ایـن طـفل را دفـنش نـما از مـن تـو ای جـانا
شـــود آســـوده ایـــن دم از ره مـــهر و وفـــاداری

تصاویر فصل دوم



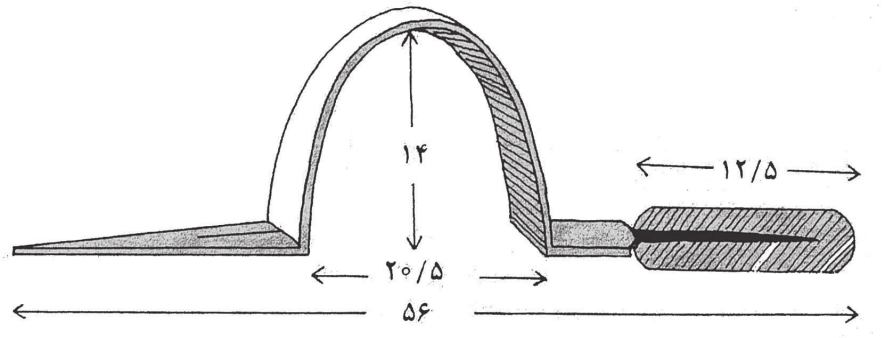
تصویر ۱

«مهر» در حال قربانی «هوما»



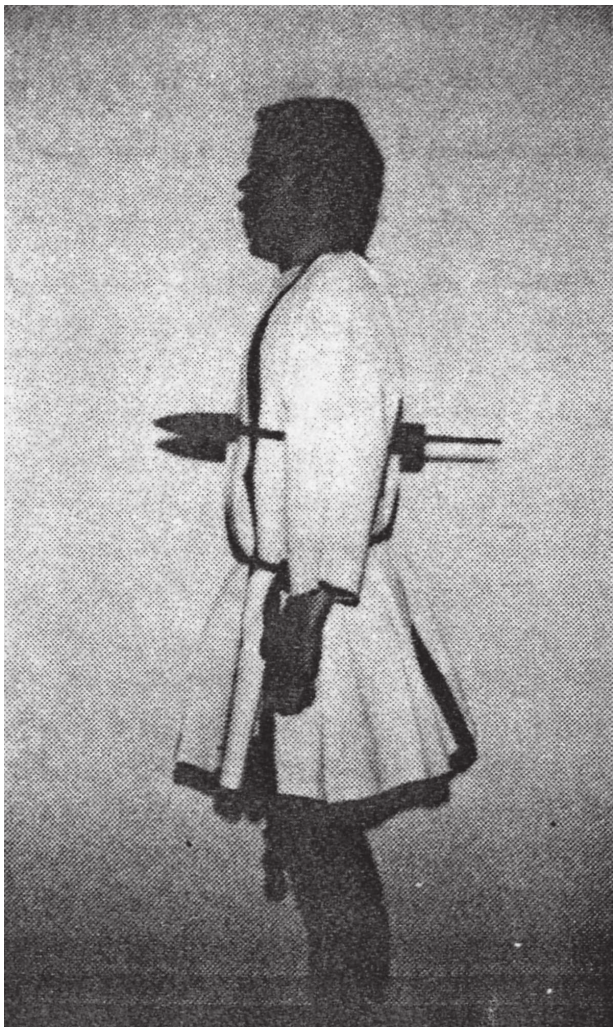
تصویر ۲

«شمشیر نمایش»



تصویر ۳

اندازه‌های «شمشیر نمایش»

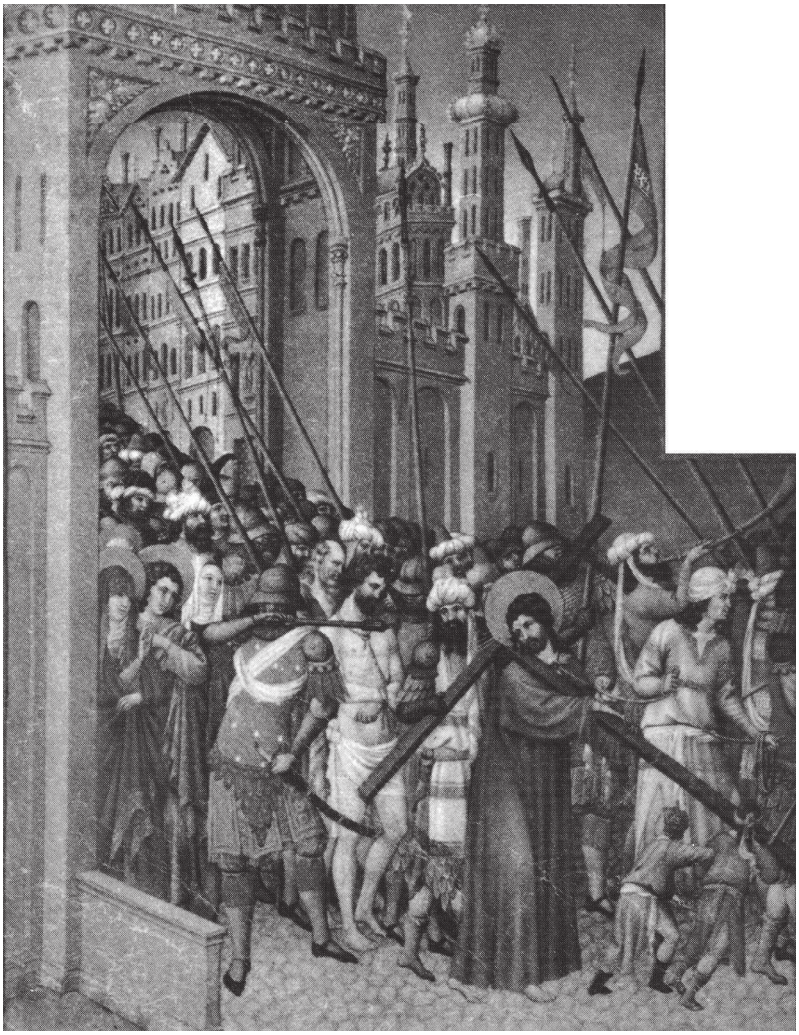


تصویر ۴

کاربرد فرضی «شمشیر نمایش»

تصویر ۵

صورتک‌های دیواره‌ی کاخ اشکانی «الحضر»



تصویر ۶

«تصلیب مسیح»

یک دسته_نمایش مذهبی قرون وسطا

تصویر ۷

شهادت «آپولینای مقدس». یک نمایش‌نامه‌ی مذهبی قرون وسطا

تصویر ۸

سوکواری بر مرگ «سیاوش»

تصویر ۹

«میترا» (مهر) در حال قربانی «هوما» (موزه‌ی لوور_پاریس)

تصویر ۱۰

«میترا» (مهر) در حال قربانی «هوما»

تصویر ۱۱

کلیسای «ویک»

پرستش مغان،

هنر دینی فرانسه در قرن ۱۲ میلادی

تصویر ۱۲

: نقش برجسته (نقش رستم).

اردشیر برابر اهورامزد

زیرنویس
فصل دوم

۱. دورانت. و. ج، *تاریخ تمدن ویل‌دورانت* (قیصر و مسیح)، جلد نهم، ترجمه‌ی: علی‌اصغر سروش، ص۳۹

همچنین:

دیاکونف. م. م، *اشکانیان*، ترجمه: کریم کشاورز، چاپ دوم، ص ۱۱۷ و ۱۲۱، انتشارات پیام، تهران

۲. ذکاء. یحیی، *تاریخ رقص در ایران*، مجله‌ی هنر و مردم، آبان، آذر ۱۳۵۸ خ، شماره‌های ۱۹۳، ص۲۴_۲۶

۳. همان‌جا، ص۲۶

۴. ..... *سیاحت‌نامه‌ی فیثاغورث در ایران*، ترجمه: یوسف اعتصامی، مطبعه‌ی مجلس، از نشریات کمیسیون معارف، ص۶۶_۷۵ تهران، ۱۳۱۴ خ

۵. مقوله یا مقولاتی که می‌توانند نوع رابطه‌ی سیاوش‌بن کیکاووس و اشکانیان (پارتیان) را تا حدی مشخص کنند، به قرار زیر هستند:

الف). یگانگی محل سکونت کیانیان و اشکانیان: می‌دانیم که سکاها که پارتیان شاخه‌ای از آن‌ها بودند، در شرق (سیستان) و شمال شرقی ایران (خراسان بزرگ) سکنا داشتند؛ و چنان‌که از زامیادیشت و بندهشن برمی‌آید، سیستان موطن کیانیان هم بوده‌است.

ب). یگانگی دین پارتیان و کیانیان: کیکاووس در آبان‌یشت صدهزار اسب، هزار گاو و ده‌هزار گوسفند از برای خدایی قربانی می‌کند که خود یکی از سه خدای مهم دین جانور_طبیعت‌پرستی سکاهاست؛ این خدا ناهید یا اَناهیتا است.

پ). در رابطه با یک‌سانی محل سکونت کیانیان و پارتیان و یگانگی دین آنان، انتساب سیاوش‌بن

کیکاووس به پارتیان، ممکن است ناشی از ضرورت نزدیکی قشر روحانیان مُغی و دستگاه سلطنت پارتیان، در یک روند تاریخی، به یک‌دیگر باشد؛ چنان‌که در تاریخ هم ثبت است، کشور پارت‌ها دارای دو مجلس بوده که دومین خاص مغان و خردمندان بوده‌است.

نزدیکی قشر روحانی دین توده‌ها و دستگاه سلطنت، ضمن روند تاریخی فوق، ممکن است نقش پلی را میان جهان‌بینیِ توده‌ها و طبقه‌ی حاکم بازی کرده باشد که در این‌صورت مناسب‌ترین شرایط برای رشد هنرها و خصوصاً هنرهای نمایشی فراهم آمده بوده‌است. نظیر این حالت، و در نتیجه رشد تعزیه، با مختصات تاریخی مربوط به هر دوران، در عصر دیلمیان، صفویان، زندیان و قاجاریان به‌وضوح قابل‌تشخیص است.

ت). انتساب سیاوش‌بن کیکاووس به اشکانیان، ممکن است از جانب خود پارت‌ها و ناشی از یک ضرورت سیاسی باشد. عدم تطابق تقریبی شیوه‌ی زندگی و تولید پارت‌ها (فئودالیزم شکل‌نایافته) با شیوه‌ی زندگی و تولید بخش اعظم توده‌ها (عمدتاً صحرانشینی و دام‌داری) و تطابق تقریبی شیوه‌ی تولیدی اخیرالذکر با کیانیان (سکاها)، زمینه‌های سیاسی چنین انتسابی را به خوبی فراهم می‌آورد.

در رابطه با ضرورت سیاسی فوق و در رابطه با یگانگی زمینه‌های مادی و معنوی زندگی توده‌ها با کیانیان، و یک‌سانی زمینه‌های معنوی (دینی) زندگی پارت‌ها با کیانیان، نماد نمایشی **سیاوش** ابعاد وسیع‌تر و متضادی می‌یابد: این نماد با توجه به انتقال قدرت از پارس‌ها به پارت‌ها و اعمال سروری قوم یادشده بر توده‌ها، امکان می‌یابد که به گونه‌ای بالقوه به طبیعت خلاق و دوگانه‌ی جشنواره‌ی مُغ‌کُشی نزدیک شود؛ در این حالت بخشی از محتوای کمیک جشنواره‌ی خوراک دسته‌های **تمسخر کراسوس** را گرد می‌آورد. اما بخش دیگر محتوای کمیک و تمامی محتوای تراژیک آن در وضعی بلاتکلیف باقی می‌ماند؛ بدین معنا که به دلیل محتوای توده‌ای و مفهوم مردمی شاه‌ـخدای نماد، جشنواره‌های مرگ و تولد **سیاوش**، در آستانه‌ی تبدیل به اشکال اصیل و مشخص تآتری است و به دلیل نقش انحصارگرایانه و ضدمردمی‌یی که این بار پارت‌ها به جای پارس‌ها بازیگرانش هستند، جهان‌بینی برخاسته از فرهنگ توده‌ها، خود را فوق آنان قرار می‌دهد. در این حالت مفهوم مردمی شاه_خدا و تولد و مرگ **سیاوش** تا حد مفهوم ضد خلقی و انحصارگرایانه‌ی شاه_خدای قوم پارتی، نظیر داریوش_اهورامزدای پارس‌ها، تنزل می‌کند و مجالی، که ما آن را، **فضای کافی** می‌نامیم، برای یافتن فرم اصیل تآتری باقی نمی‌گذارد.

با کمی تعدیل، نظیر چنین پروسه‌ای را، که ناشی از آغاز سکناگزینی پارت‌ها است و منجر به تمیز امیر سیاسی_مذهبی دروغین از راستین می‌شود، در دگرگونی بنیادی جشنواره‌های **امیر دروغی** و **سال نو** سومری‌ها می‌توان یافت که منتج از رشد سازمان اقتصادی و اجتماعی شهرهای آنان در ۳۰۰۰ پ. م. است.

*). به کتاب *انسان خود را می‌سازد*، رجوع شود.

چایلد. گوردون، *انسان خود را می‌سازد*، ترجمه: احمد کریمی حکاک و محمد هُل اُتایی،

چاپ سوم، انتشارات کتاب‌های جیبی، ص۲۰۶ـ۲۰۸، تهران، ۱۳۵۷ خ

ث). امکان دارد نسب‌نامه‌ی کیانی اشکانیان جعلی بوده و از دشمنی فوق تصور ساسانیان، نسبت به اشکانیان، سرچشمه گرفته باشد. انتساب دیوپرست و جبابره به کیانیان ـ یکی از معانی کوی=کی=کیانی=ستاینده‌ی دیو ستمگر ـ در **اوستایی** که در زمان ساسانیان تنظیم شده و به *آثارالباقیه* که آن هم به احتمال زیاد متأثر از نوشته‌های عصر ساسانی است، راه یافته است، می‌تواند دلیل روشنی بر جعلی‌بودن شجره‌نامه باشد. صورت اساطیری این دشمنی، بی‌تردید، جنگ رستم، گویا مهری و اسفندیار تحقیقاً زرتشتی هم می‌تواند بود.

6. Plutarch, «Alexandre» *Plutarch's Lives*, Arthur Hugh Clough Ed., (London, 1957), pp. 504, 524.

۷. راوندی. مرتضی، *تاریخ تحولات اجتماعی*، چاپ دوم، (۳جلد در یک مجلد)، انتشارات کتابهای جیبی، ص۱۶۷، تهران، ۱۳۵۸ خ

8. Plutarch, "*Crassus*", Op. Cit., Translated by j And w. Langhorne, (London, 1841), pp. 606-607

9. Seneca "The Phaedra" *An Anthology of Roman Drama*, Edited by Philip Whaley Harsh And Translated by Ella Isabel Harris, (u.s.a. 1960), P.260.

۱۰. فردوسی. ابوالقاسم، *شاهنامه*، جلد اول، ص۱۱۹

*). برای آگاهی بیش‌تر از برخی زمینه‌های مشترک زندگی سیاوش و هیپولی‌توس به کتاب *زندگی و مرگ پهلوانان* (در شاهنامه) رجوع شود:

اسلامی ندوشن. محمدعلی، *زندگی و مرگ پهلوانان* (در شاهنامه)، انتشارات توس

11. Berthold. Margot. Op. Cit. P.216.

۱۲. جنتی عطایی. ابوالقاسم، *بنیاد نمایش در ایران* چاپ دوم، انتشارات صفی‌علی‌شاه، ص۱۶ـ۱۷، تهران، ۱۳۵۶ خ

۱۳. ابن خلدون. عبدالرحمن، *مقدمه‌ی ابن خلدون*، ترجمه محمد پروین گنابادی، جلد دوم،

بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۸۶۱، تهران، ۱۳۳۷ خ

۱۴. کریستن‌سن. آرتور، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه: رشید یاسمی، ص۳۲۵، تهران، ۱۳۱۷ خ.

هم‌چنین:

نفیسی. سعید، *تاریخ تمدن ایران ساسانی*، انتشارات دانشگاه، ص۲۱۸، تهران، ۱۳۳۱ خ

هم‌چنین:

اینوسترانتسف. کنستانتین، *مطالعاتی درباره‌ی ساسانیان*، ترجمه: کاظم کاظم‌زاده، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۹۸، تهران، ۱۳۴۸ خ

15. *The Pelican History of Music*, Vol 1, Alec. Robertson. And Denis. Stevens ed., (Penguin Books, 1975), pp. 95 - 97.

16. Nicoll Alardyce, op. Cit., Part 10, pp. 627–657

*). برای مطالعه‌ی بیش‌تر درباره‌ی یگانگی جدایی‌ناپذیر درام و موسیقی در تآتر چین و هند و ژاپن به کتب زیر مراجعه شود:

Scott. a.c. *The Classical Theatre of China*, (London,1957)

Obraztsof.c. *Teatr Kitaiskovo Naroda* (Moskova, 1957)

بیضایی. بهرام، *نمایش در چین*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۳ خ

بیضایی. بهرام، *نمایش در ژاپن*، وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۴۳ خ

Bowers.f. *Japanese Theatre*, (New York, 1959, 1964, 1967)

Yoshinobu Inora, Toshio Kawatake *The Traditional Theatre of Japan*, (Tokyo 1981)

Varadpande.m. l. *Indian Theatre* (New York, 1987)

Balwant, Gari. *Theatre In India* (New York 1962.)

a. c. Scott, *The Theatre In Asian* (London 1972)

17. -------"Liturgocal Drama", *The Oxford Companion to The Theatre*, p. h. Hartnol ed., (London, 1972) 2nd ed.,PP. 581-583

۱۸. تبلور صورت پایاپای تأثیر درام و موسیقی بر یک‌دیگر، در اپرا و به‌ویژه در موسیقی_درام واگنری **The Wagnerian Music Drama**، به‌روشنی پیداست. و هم‌چنین اورتور اگمنت اثر بتهوون که بر اساس نمایش‌نامه‌ای به همین نام از گوته تنظیم شده، اپرای فاوست، *نفرین‌شده* اثر هکتور برلیوز که متأثر از نمایش‌نامه‌ی *فاوست* نوشته‌ی گوته است، اپرای پلئاس و ملیزاند کار کلود دبوسی که ساخته‌شده از روی نمایش‌نامه‌ای به همین عنوان از موریس مترلینگ است و بسیاری نمونه‌های برجسته‌ی دیگر نیز نشانگر تأثیر درام بر موسیقی، در قرون اخیر است.

*). برای آگاهی مقدماتی از برخی دیدگاه‌های نیچه Nietzsche درباره‌ی موسیقی و تراژدی، در زبان فارسی، مراجعه شود به کتاب:

۱۹. فرنتسل. ایو، *زندگی و آثار نیچه*، ترجمه: فرشته کاشفی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۸ خ

۲۰. نظامی گنجوی، *خسرو و شیرین*، یادگار و ارمغان وحید دستگردی، مطبعه‌ی ارمغان، ص۱۹۴، تهران، ۱۳۱۳خ

21. Hauser. Arnold**,** *the Social History of Art*, Vol 1, (London, 1977), pp, p. 71, 72, 76

۲۲. نولدکه. تئودور، *حماسه‌ی ملی ایران*، ترجمه: بزرگ علوی، چاپ سوم، مرکز نشر سپهر، ص۱۸ـ۱۹، تهران، ۱۳۵۷ خ

هم‌چنین:

کریستین‌سن. آرتور، *کیانیان*، ترجمه: ذبیح‌الله صفا، چاپ اول، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۳۷ـ۳۸

۲۳. دورانت. و. ج، *تاریخ تمدن ویل‌دورانت*، (عصر ایمان)، ترجمه ابوطالب صارمی، جلد دهم، ص۲۵۴

۲۴. گیرشمن. ر، *ایران*، (از آغاز تا اسلام) ص۳۹۲

۲۵. ارانسکی. ای. م، *مقدمه‌ی فقه‌اللغه‌ی ایران*، ترجمه‌ی: کریم کشاورز، چاپ اول، انتشارات پیام، ص۸۴ـ۸۵

26. Laver. James**,** *Costume in The Theatre***,** 1Sted, (Lodon, 1964), p. 42.

*). ظاهراً ج. لی‌ور «**J. Laver**» نظریه‌ی نفوذ درام‌های مذهبی قرون وسطای اروپا بر هنر

مجسمه‌سازی و نقاشی را از مقاله‌ی ذیل، نوشته‌ی امیل میل «Emile Male» وام گرفته است:

"Les influence du drame Liturgique sur la sculpture Romane" *La Revue de L' Art*.

27. Aeschylus, The Choephorl or The Libatlon _ Bearers' *The Oerstelan Trology*, Translated by Philip Vellacott, (Penguin Books, 1977), p. 118.

هم‌چنین:

Aeschylus, "The Persians" *Prometheus Bound, The Suppliants, Seven Against Thebes*. The Persians, Translated by Philip Vellacott, (Penguin Books, 1975), pp.15O-15l.

28. Mongait. Alexandre, op .Cit ., p. 294.

۲۹. زرین‌کوب. عبدالحسین، *دو قرن سکوت*

۳۰. ابن خلدون. عبدالرحمن، *مقدمه‌ی ابن خلدون*، جلد اول، ص ۷۱

۳۱. نفیسی. سعید، *احوال و اشعار ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی سمرقندی*، جلد سوم، کتاب فروشی ادب، باب چهارم، ص۱۰۷۶، تهران، ۱۳۱۹ خ

۳۲. پورداوود، *امشاسپندان، یشت‌ها*، به کوشش دکتر بهرام فره‌وشی، جلد اول، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران، ص۳۹۹ـ۴۰۰ و ۴۱۷ـ۴۱۸، تهران ۱۳۵۶ خ

۳۳. پورداوود، *خرده اوستا*، انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی و انجمن ایران لیگ بمبئی، ص۲۱۳ـ۲۱۴

34. *Encyiopeadia of Mythology* op.Cit .,p. 204.

۳۵. برای اطلاع از چگونگی و درجه‌ی نفوذ میترائیسم در اروپا رجوع شود به مقاله‌ی «مهرگان» مجله‌ی چیستا مراجعه شود.

رجبی. دکتر پرویز، *مهرگان*، مجله‌ی چیستا، شماره۲، سال اول، مهرماه ۱۳۶۰خ

هم‌چنین:

شورتهایم. المار، *گسترش یک آیین ایرانی در اروپا*، ترجمه مهندس نادرقلی درخشانی، انتشارات مهر (کلن_ آلمان)، مارس ۱۹۹۲_فروردین ۱۳۷۱ خ

۳۶. دورانت. و. ج، *تاریخ تمدن ویل‌دورانت*، (قیصر و مسیح)، جلد هفتم، ترجمه حمید عنایت، ص۱۰۴ـ۱۰۵

۳۷. ماکولسکی، *تاریخ تآتر*، (تاریخ تآتر در قرون وسطا، بخش اول)، ترجمه: مهین اسکویی، ماه‌نامه‌ی هنر و سینما (با همکاری آناهیتا)، ، شماره ۱، سال دوم، خرداد ۱۳۴۱ خ

۳۸. دورانت. و. ج، *تاریخ تمدن ویل دورانت* (عصر ایمان)، جلد چهاردهم، ترجمه: ابوالقاسم طاهری، ص۱۱۸_۱۱۹

۳۹. پورداوود، *یشت‌ها*، جلد اول، ص۳۹۲_۳۹۴

۴۰. پورداوود، *یسنا*، جلد دوم، به کوشش دکتر بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، هات ۳۶، فقره ۶، ص۳۴، تهران، ۱۳۵۶ خ

۴۱. پورداوود، همان‌جا، جلد اول، چاپ سوم، هات۱، فقره۱۱، ص۱۲۰_۱۲۱

۴۲. پورداوود، *یشت‌ها*؛ «*خورشیدیشت*» و «مهریشت»، جلد اول، ص۳۱۱_۳۱۵، و ۴۲۳_۵۰۳

۴۳. پورداوود، *ویسپرد*، به کوشش دکتر بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، کرده۷، فقره۵، ص۴۳، کرده۱۳، فقره۳، ص۵۵_۵۶، کرده۱۶، فقره۱، ص۶۰

۴۴. نرشخی. ابوبکر محمدبن جعفر، *تاریخ بخارا*، ص۳۲_۳۳

۴۵. -----*انجیل متّی*، کتاب مقدس (عهد جدید)، باب دوم.

46. .....*New Larousse Encylopaedia of Mythology*, op. Cit., pp. 331-332

۴۷. پورداوود. *خرده اوستا* «ماه نیایش»، فقرات۷، ۸، ۹، ص۱۲۳_۱۲۴

48. ..... *The New Encyclopaedia Britanica, Macropaedia*, Vol. 12, (London, 1973-1974), p. 289

۴۹. پورداوود. *یشت‌ها*، جلد اول، ص۵۹۴_۵۹۴

هم‌چنین:

پورداوود. *خرده اوستا*، ص۲۲۱

۵۰. پورداوود، *یشت‌ها*، جلد اول، ص۳۱۷، ۴۱۶_۴۱۶

۵۱. *گزیده‌ی سرودهای ریگ‌ودا*، ترجمه: سیدمحمدرضا جلالی نائینی، انتشارات سیمرغ، فقرات۶، ۹، ۲۸، ۳۱، ص۲۹۵_۲۹۶ و ۳۰۰_۳۰۱

مذهب اولیه‌ی هند و اروپایی، خدایانی را که مظهر طبیعت بودند، مانند آسمان و خورشید و باد می‌شناسد و شامل پرستش آتش می‌شود، ولی آریایی‌های هند و ایران علاوه‌بر پرستش آتش دارای کیش سوماپرستی (هوما) نیز بوده‌اند. آیین هوما **Haoma** که حقاً شاهد یکی‌بودن تمدن هند و ایران است، نه تنها پیش از زرتشت است، بلکه مخالف تعلیم زرتشت است و نگاهداری این سنت در

مـذهب بـعد از زرتـشت در ایـران بـدین سـبب است کـه ایـن پـیامبر از نـظر سـیاست در حـرام‌سـاختن نـوشابه‌های سکرآور بـه‌ویژه ذکـری از «هوما» نکرده است و علما از مسکوت‌ماندن نـام «هوما» چـنین استدلال نکرده‌اند که تمام مسکرات نجسند، مگر هوما.

هم‌چنین:

همان‌جا، مقدمه، ص۶، ۱۲.

۵۲. پورداوود، *یشت‌ها*، جلد دوم، ص۲۲۶، ۲۳۴

۵۳. پورداوود. همان‌جا، جلد اول، ص۳۷۳ـ۳۷۲

کلمه‌ی گاو (گئوش یا گئو)، در اوستا علاوه‌بر معنای معمولی که امروزه در فارسی از آن اراده می‌شود، دارای یک معنای بسیار منبسط است و به همه‌ی چارپایان مفید اطلاق می‌شود..... در لهجه‌ی دری یعنی در زبان مخصوص زرتشتیان ایران، هنوز لغت گاو در سر یک رشته از اسامی جانوران دیده می‌شود؛ مانند: گاومیش و گاوگوزن و گاوگراز و گاوکرگدن و گاوماهی؛ و این خود دلیلی است که کلمه‌ی گاو در زبان اوستا اسم جنس بوده‌است، ولی در معنایی منبسط‌تر از کلمه‌ی بوین(**Bovine**) که در زبان فرانسه اسم جنس کلیه‌ی چارپایان از جنس گاو است.

هم‌چنین:

پورداوود. همان‌جا، جلد دوم، ص۶۱، زیرنویس (۱)

۵۴. پورداوود. همان‌جا، جلد اول، ص۲۰۹ـ۲۱۰

۵۵. پورداوود. یسنا، جلد اول، چاپ سوم، «هات۹» فقره۱، ص۱۵۹

۵۶. فردوسی. حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، جلد دوم، ص۲۷۳

یکی نیک‌مرد اندر آن روزگار
ز تخم فریدون آموزگار
پرستنده با فرّ و بُرزِ کیان
به زُنّارِ کی بسته میان
پرستش گهش کوه بودی همه
ز شادی شده دور و، دور از رمه
کجا نام آن نامور هوم بود
پرستنده دور از بر و بوم بود

۵۷. دیاکوف. و، و کووالف. س، *تاریخ جهان*، جلد سوم، رُم، چاپ سوم، ص۱۷۷ـ۱۸۶

۵۸. پورداوود. *یشت‌ها*، جلد اول، ص۴۱۹ـ۴۲۰

۵۹. طبری. احسان، برخی بررسی‌ها درباره‌ی جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران، ص ۱۳۱_۱۳۲

۶۰. شریعتی. علی، *شهادت*، قطع غیرجیبی، ص ۸۹

۶۱. پورداوود، *یشت‌ها*، جلد اول، ص ۳۰۶، ۵۹۴_۵۹۶

هم‌چنین:

بیرونی. ابوریحان، *آثارالباقیه*، ص ۱۴۱_۱۵۵

۶۲. پورداوود. *یسنا*، جلد اول، هات ۲۶، فقره ۱۰، ص ۲۲۸_۲۲۹

۶۳. فردوسی. حکیم ابوالقاسم، *شاهنامه*، جلد اول، ص ۲۴

۶۴. همان‌جا، ص ۱۲۹

۶۵. گیرشمن. ر، *ایران*، ص ۴۰۲_۴۰۴

هزاره‌ی اول تاریخ مسیحی، عهدی بود که در آن تجارت آثار مقدس که از مشرق حمل می‌شد رونق داشت. مجلل‌ترین و زیباترین مواد، برای پوشش اجساد قدیسان به‌کار می‌رفت. بدین وجه است که کلیساها و اسقفیه‌های اروپا مالک قطعات مربوط به عهد ساسانی یا متأخر از آن عهد _که در سرزمین ایران، عموماً محفوظ نمانده_ شده‌اند و هنوز هم هستند.....

هرقدر هنر نیرومندتر بود، تأثیر آن به نقاط دورتر می‌رسید و دوام و بقای آن _حتی در ممالک خارجه_ مطمئن‌تر بود. هنر ساسانی نیز همین سرنوشت را داشت و دامنه‌ی آن از چین تا اقیانوس اطلس می‌رسید. نفوذ آن، مخصوصاً در مغرب _که نقش الهام آن در هنر قرون وسطا معهود است_ بسیار بود. این‌که کلیسای ژرمنی دپره **Germany des Pres**، نزدیک ارلئان **Orleans**، به طرح آتشگاه ساخته شده و دیوارهای آن با گچ‌بری‌هایی تزیین یافته است و می‌توان در آن‌ها تصویر درخت زندگانی را _که در غار طاق بستان نقش شده_ مشاهده کرد، امری منفرد و استثنایی محسوب نمی‌شود. گچ‌اندود مقبره‌ی راهبه، اگیلبرتا **Aguilberta** متوفی به سال ۶۶۵ [میلادی] و مدفون در سرداب کلیسای ژوار **Jouarre** بین پاریس و شاتو تیری **Chateau Thierry** نمونه‌ی دیگری از آن است.

۶۶. برکشلی. مهدی، موسیقی دوره‌ی ساسانی، ص ۲۳، زیرنویس شماره ۱، تهران، ۱۳۲۶ خ

*). اگر خواسته باشیم از نظر هارمونی، اشتراکی بین موسیقی مشرق و مغرب بیابیم، باید آن را در ریشه‌های «آواز گرگورین» **Le Chant Gregorien** جست‌وجو کنیم. «هانری پرونیر» **Henri Pruniere** (موسیقی‌شناس قرن حاضر و مؤلف کتاب *تاریخ جدید موسیقی*، منتشَر در ۱۹۳۴) در این باره می‌نویسد:

«آواز آنتی‌فونیک» (**Le Chant Phonique ـ anti**) که در آن خوانندگان کلیسا به دو دسته تقسیم

می‌شوند و به تناوب آیه‌های کتاب مقدس را جواب و سؤال می‌کردند و در قرون اولیه در مشرق و مغرب بسط فراوان یافته است، منشأ این سبک از مشرق زمین است و گمان می‌رود از «ادس» در ایران قدیم برخاسته و در قرن چهارم از راه سوریه به بیزانس رسیده باشد. همین روش آوازخوانی است که در مغرب‌زمین رو به تکامل رفته و به آواز چند صدایی ـ که پایه‌های هارمونی جدید را تشکیل می‌دهد ـ مبدل شده‌است.

*). این نوع آوازخوانی (تقسیم خوانندگان به دو دسته) هنوز هم در بعضی از نقاط ایران در اجرای مراسم مذهبی «سینه‌زنی» دیده می‌شود و دور نیست که از قدیم در مراسم مذهبی ایرانیان زردشتی معمول بوده و بعدها به اسلام وارد شده‌است.

۶۷. دورانت. و. ج، *تاریخ تمدن ویل دورانت*، (عصر ایمان)، جلد دهم، ص۲۵۴

صنعت نساجی ساسانیان از طرح‌های نقاشی، مجسمه‌سازی، سفال‌سازی و سایر اشکال تزیینی بهره‌مند می‌شد. پارچه‌های حریر، مطرز، دیبا و دمشقی، گستردنی‌ها، روپوش‌های صندلی، سایبان‌ها، چادرها و فرش‌ها، با حوصله‌ی بسیار و مهارت استادانه بافته و آن‌گاه به گونه ـ رنگ‌های زرد، آبی و سبز رنگ‌آمیزی می‌شدند....پارچه‌های زمان ساسانیان حتی در آن دوران از مصر تا ژاپن موردتحسین و تقلید بود و این محصولات وَثَنی برای پوشاندن آثار قدیسان عیسوی بس موردتوجه بود.

۶۸. گیرشمن. ر، *ایران*، ص۴۰۴

۶۹. رومی. مولانا جلال‌الدین، *مثنوی معنوی*، به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد الین نیکلسون، چاپ سوم، ص۱۰۰۳_۱۰۰۴، بیت‌های ۳۵۳۵_۳۵۴۰، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۳ خ

*). (اصلاح «بی‌دلیل» به «بی‌بدیل» در مقابله با نسخه‌ی دکتر شهیدی انجام شد).

۷۰. پورداوود، *یشت‌ها*، جلد دوم، ص۴۱_۴۴

هم‌چنین:

بهار. محمدتقی، *سبک‌شناسی*، جلد اول، چاپ چهارم، ص۷، زیرنویس شماره۵، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۵

هم‌چنین:

معین. محمد، *برگزیده‌ی شعر فارسی* (دوره‌ی طاهریان، صفاریان، سامانیان، آل بویه)، ص۴۳، زیرنویس شماره‌ی۱ کتاب‌خانه‌ی زوار، تهران، تهران، ۱۳۳۱

71. ..... *Encyclopeadia International*, Vol 11, (New York, 1972), Grobier Incorporated, p.211.

۷۲. شریعتی. علی، *شهادت*، ص۸۸

۷۳. فردوسی. ابوالقاسم، *شاهنامه*، تحت نظر عبدالحسین نوشین، جلد چهارم، ص۱۶، اداره‌ی انتشارات دانش، شعبه‌ی ادبیات خاور، انستیتو ملل، مسکو، ۱۹۶۵ م

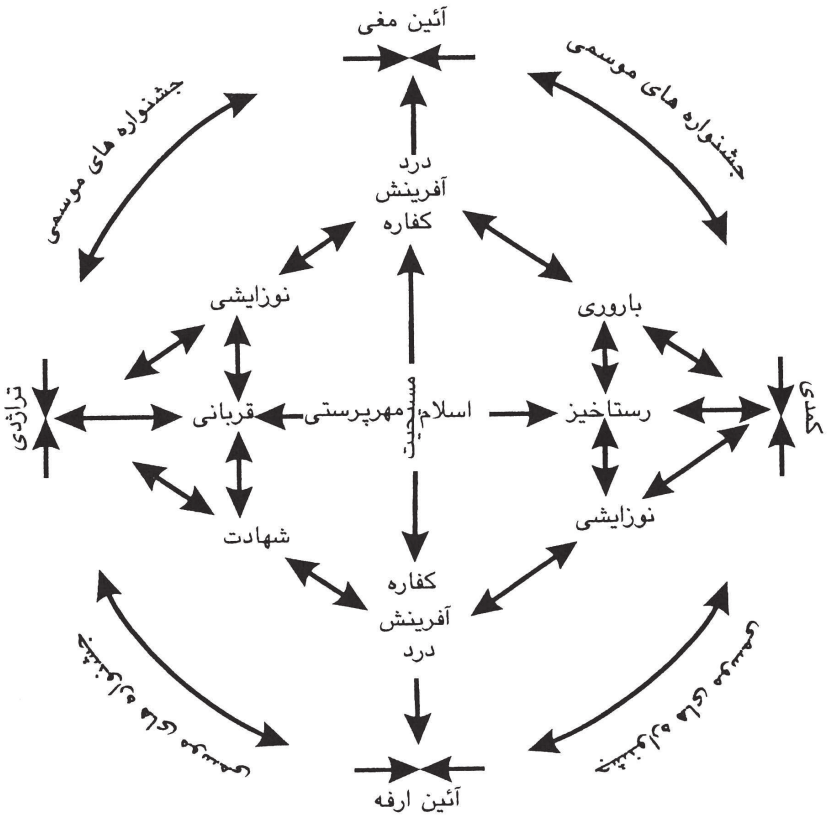
۷۴. شریعتی. علی، *شهادت*، ص۸۸

۷۵. پیگولوسکایا. ن. و، یاکوبوسکی. آ. یو، پتروشفسکی. ای. پ.، بلنیتسکی. آ. م، استرویوآ. ل. و، *تاریخ ایران* (از دوران باستان تا پایان سده‌ی هیجدهم میلادی)، ترجمه کریم کشاورز، چاپ چهارم، ص۱۵۹، انتشارات پیام، تهران، ۱۳۵۴ خ

در آغاز امر، اعراب بیش از همه در این کشور مغلوب (ایران) به چه چیز علاقه داشتند؟ پاسخ این پرسش را در سخنانی که تازیان سده‌ی هشتم به عُمر نسبت می‌دادند، می‌توان یافت:

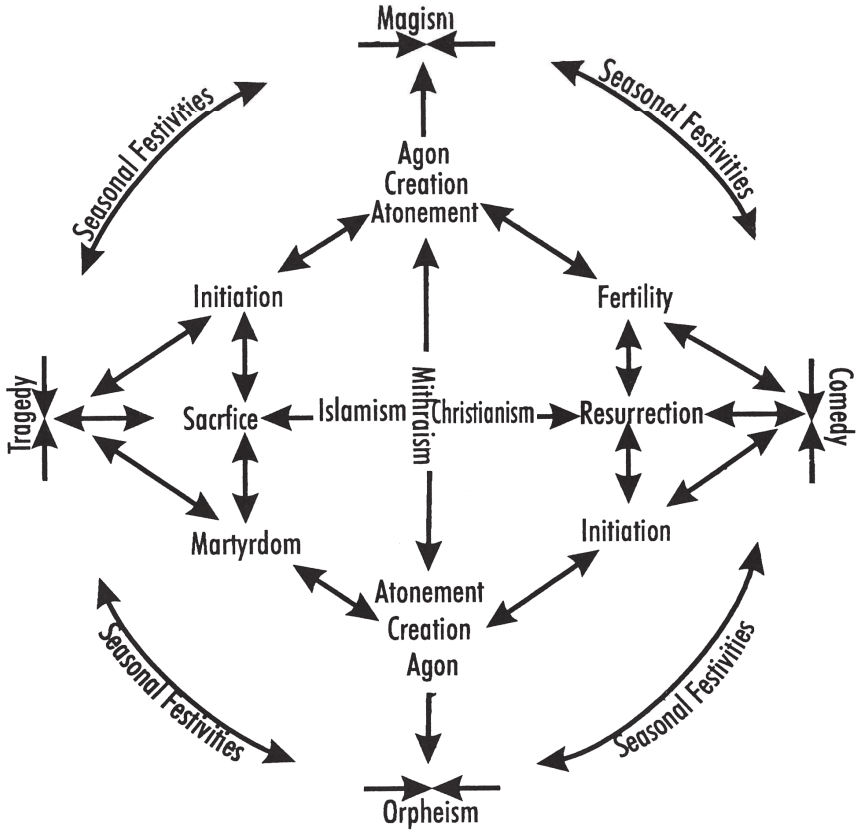
«مسلمانان آن‌ها را (مغلوبان را) تا زنده‌اند می‌خورند و وقتی که ما و آن‌ها مردیم، کودکان ما کودکان آنان را تا زنده‌اند، می‌خورند».

۷۶. *تعزیه‌ی شهادت امام علیه‌السلام*، انتشارات محمدحسن علمی، مشهد: بست علیا، کتاب‌فروشی دانش



مکانیسم درونی و بیرونی «مرگ و رستاخیز»(شهادت)

در فرهنگ‌های میترایی، مسیحی و اسلامی



The Inner and Outer Mechanism of Death and Ressurection
in the Mithraic, Christian and Islamic Cultures