An Archetypal Reading of the Father's Role in Akbar Radi's Selected Plays: The Descent, Blue Aperture, and Death in Autumn

Sabah Mohammadi[1], **Kazem Nazari**[2]

Received: 2023-10-19, Accepted: 2024-03-23

Abstract

Narratives, story elements, and patterns are embedded in ancient capacities and concepts, that can be examined in archetypal criticism. In the epoch of new criticism, archetypal criticism constitutes one of the principal methods of analyzing literary works. Carl Gustav Jung is known as the founder of the subject of collective unconscious and archetypes. This essay examines the archetypal role of the father as one of the most recurrent roles in the plays of Akbar Radi–the father of modern Iranian playwriting–who demonstrates the significance of the archetypal function of this role, both in the playwright's personal unconscious, and in the other circumstances such as the story and dramatic situations, actions, and reactions of the dramatic society, and key conflicts of the play. Given the position and proliferation of the father's voice in Akbar Radi's plays, several fundamental questions arise concerning what roles and subjects this voice generates, what other archetypal concepts it activates, and in what motifs the father's role is reproduced. Drawing on a qualitative method in *The Descent, Blue Aperture,* and *Death in Autumn*, it is worthwhile to explore the father's primary function, dominant narrative, and authoritative role relative to others in creating story spaces, dramatic elements, and conditions.

Keywords: Archetypal criticism, Father, Akbar Radi, *The Descent, Blue Aperture, Death in Autumn*

1. MA in Dramatic Literature, Art Faculty, Soore University, Tehran, Iran.
Email: mohsah081@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Media Management, Faculty of Culture and Communication, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: nazari@soore.ac.ir

خوانش آرکی‌تایپی نقش‌مایه پدر در آثار اکبر رادی با تمرکز بر نمایشنامه‌های افول، *روزنه آبی* و *مرگ در پاییز*

صباح محمدی[۱]، **کاظم نظری**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۰۴

چکیده

روایت‌ها، عناصر و الگوهای داستانی از ظرفیت‌ها و مفاهیم کهنی ریشه می‌گیرند که در بستر خوانش کهن‌الگویی قابل تحلیل و بررسی هستند. در دورهٔ نقد نو از اصلی‌ترین شیوه‌های تحلیل آثار ادبی، نقد آرکی‌تایپی یا کهن‌الگویی است که یونگ پایه‌گذار مبحث ناخودآگاه جمعی و آرکی‌تایپ‌هاست. هدف این پژوهش، تحلیل آرکی‌تایپی نقش‌مایهٔ پدر به عنوان یکی از پربسامدترین نقش‌مایه‌ها در نمایشنامه‌های اکبر رادی؛ پدر نمایشنامه‌نویسی نوین ایران است که نشانگر اهمیت کارکرد کهن‌الگویی این نقش‌مایه چه در ناخودآگاه فردی نویسنده و چه در موقعیت‌های داستانی، وضعیت‌های نمایشی، کنش‌ها و واکنش‌های جامعهٔ نمایشی و کشمکش‌های اصلی نمایشنامه‌های اوست. با توجه به جولانگاه و تکثیر صدای پدر در نمایشنامه‌های اکبر رادی، این پرسش اساسی مطرح می‌شود که این صدا چه نقش‌ها و سوژه‌هایی را خلق می‌کند، چه مفاهیم کهن‌الگویی دیگری را فعال کرده و این‌که نقش‌مایه پدر در چه نقشواره‌هایی تکثیر و بازتولید می‌شود. از این بررسی کیفی در نتایج نمایشنامه‌های *افول*، *روزنه آبی* و *مرگ در پاییز* می‌توان کارکرد اساسی، روایت غالب و قدرت نقش برجستهٔ پدر در مقابل دیگر نقش‌ها، در ایجاد موقعیت‌های داستانی، عناصر دراماتیک و وضعیت‌های نمایشی را مورد تحلیل و ارزیابی قرار داد.

واژگان کلیدی: نقد آرکی‌تایپی، پدر، اکبر رادی، *افول*، *روزنه آبی*، *مرگ در پاییز*

۱. کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: mohsah081@gmail.com

۲. استادیار گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: nazari@soore.ac.ir

مقدمه

بررسی و پژوهش کهن‌الگویی[1] در اساس خود نوعی انسان‌شناسی ادبی است که با مقوله‌های اسطوره‌شناسی، آیین‌ها، و افسانه‌های کهن، پیوند ناگسستنی دارد. مبحث اسطوره‌شناسی درواقع به مبحث کهن‌الگویی بسیار نزدیک است. کهن‌الگوها در اساس خود اسطوره‌های جهانی هستند که نه‌تنها در تاریخ و جغرافیای گذشته فعال بوده‌اند که همواره جریان‌شان در زندگی جمعی انسان‌ها ادامه‌دار است. مبحث اسطوره‌شناسی با زبان و روایت نیز پیوند اساسی دارد. «واژهٔ mythe که در همهٔ زبان‌های اروپایی یافت می‌شود، چنانکه می‌دانیم، از لغت یونانی μῦθος که در آثار هُمر، به معنای «گفتار، نطق، کلام» است، مشتق شده است و بعداً به معنای «قصهٔ جانوران (fable) و اسطوره» رواج یافته است. اسطوره، قصه‌ای است با خصلتی خاص، یعنی نقل و روایتی است که در آن، خدایان یک یا چند نقش اساسی دارند.» (کراپ، ۱۳۷۷: ۱) نقد کهن‌الگویی که در بنیان خود اکتشاف و استخراج کهن‌الگوها در آثار است، مرتبط به مبحث اسطوره‌شناسی است.

در ارتباط با نقد و تحلیل کهن‌الگویی آنچه حائز اهمیت است پیوند این مبحث به نام کارل گوستاو یونگ[2] روان‌تحلیلگر سوئیسی است. یونگ درواقع بنیان‌گذار نقد آرکی‌تایپی است که مبحث کهن‌الگویی در اصل بر پایهٔ آرای نظری او شکل گرفت. «کهن‌الگویی در نقد ادبی دلالت بر آن دارد که طرح‌ها و انگاره‌های عینی و مکرری از شخصیت، کنش یا تصویر، در شمار زیادی از آثار ادبی، اسطوره‌ها و آیین‌های اجتماعی و نزد اقوام مختلف قابل شناسایی هستند. این‌چنین الگوهای کهن مجموعه‌ای از شکل‌های ذهنی جهانی اولیه و مقدماتی یا مجموعه‌ای از الگوها را بازمی‌تاباند که تلبیس تأثیرگذار آن‌ها در آثار ادبی موجب برانگیختن واکنش خواننده می‌شود» (داد، ۱۳۸۷: ۱۴-۱۳). در این رویکرد به باور یونگ لوحه اولیه و ضمیر پنهان آدمی هنگام تولد، لوحی پاک، منزه و نانوشته نیست بلکه ذهن جمعی آدمی، ظرف و ذخیره‌گاهی دارد که محتویات، مفاهیم، تصاویر ازلی و مظروفاتی مشترک و موروثی به طول و عرض تاریخ و جغرافیای انسانی در آن رسوب و ذخیره شده‌اند. یکی از مهم‌ترین این مفاهیم کهن‌الگویی که اساس بسیاری از نظریات روانکاوی را نیز تشکیل می‌دهد، نقش‌مایهٔ پدر است. پدر همان‌طورکه در روایات کهن و داستان‌های اولیه، حضوری اساسی دارد، به عنوان یک نقش برجستهٔ کهن‌الگویی بسیاری از مفاهیم کهن‌الگویی همچون رهبری و فرماندهی، توتم و تابو، سایه، پیر و مرشد، جاودانگی، مرگ، بازگشت و نجات، سقوط و هبوط را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

اکبر رادی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نویسندگان معاصر و پدر نمایشنامه‌نویسی مدرن ایران است، که در اغلب نمایشنامه‌های او، الگوی نقشواره‌ای پدر صدای اصلی و تأثیرگذارترین عنصر درام است که تمام نقشواره‌ها، کنش‌ها، موقعیت‌ها و سطوح کشمکش آثار را تحت‌الشعاع قرار داده و این نقش اساسی، بنیان و شاکلهٔ اصلی آثار او را تشکیل داده است. در این تحقیق با روش توصیفی_تحلیلی تأثیرات نقش‌مایهٔ پدر به عنوان یک ابرالگوی روایتی بر تمام عناصر و ساختار درام، به عنوان انگیزه و سؤال اصلی پژوهشی مطرح می‌شود. درواقع چرخ درام و اساس دراماتیک آثار رادی بر اساس نقش‌مایه کهن‌الگویی پدر می‌چرخد. نقش برجسته پدر و کارکرد کهن‌الگویی نقش‌مایه پدر، آثار رادی را بستر مناسبی برای تحلیل و خوانش کهن‌الگویی تبدیل می‌کند. نمایشنامه‌های *افول*، *روزنه آبی* و *مرگ در پاییز* از مهم‌ترین آثار اکبر رادی هستند که این خوانش را ممکن می‌کنند.

پیشینهٔ پژوهش

اساساً در حوزهٔ تحلیل کهن‌الگویی نقش‌مایه پدر در آثار نمایشی خصوصاً در نمایشنامه‌های ایرانی، پژوهش چندانی صورت نگرفته. اما در مبحث پیشینهٔ تحقیق می‌توان مقالات «نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو «زن» در نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها*» نوشتهٔ کاووس حسن‌لی و شهین حقیقی» که در فصلنامهٔ علمی _ پژوهشی نقد ادبی در زمستان ۱۳۹۰ منتشر شده است و به بررسی و تیپ، الگوسازی و نمادپردازی رادی برای بیان دیدگاه‌هایش را بررسی می‌کند. همچنین مقاله «قرینه شدن انسان در مناسبات تیره اجتماعی در نمایشنامه‌های *گوریل پشمالو* اثر یوجین اونیل و *پلکان* اثر اکبر رادی» نوشتهٔ دکتر عطاالله کوپال و روزالین شدیدی» که در فصلنامهٔ تخصصی *زبان و ادبیات فارسی* چاپ شده است و به چرایی و چگونگی قربانی شدن انسان مدرن و مفهوم قربانی می‌پردازد.

چهارچوب نظری پژوهش

تأکید زیگموند فروید[3] به عنوان پدر علم روانکاوی به

نقش برجسته[۴] و بارز موضوعات جنسی، پاکی وجودی ابتدایی آدمی و اصل ناخودآگاه فردی، همچنین نگاه و نگرش گذشته‌نگر و پرداختن وسواس‌گونهٔ او به عقده‌ها و سرکوب‌ها از موارد اصلی مخالفت یونگ با فروید و ارائهٔ نظریهٔ ناخودآگاه جمعی و درواقع اساس نقد کهن‌الگویی است. اگرچه به خاطر گستردگی و چارچوب‌ناپذیری مبحث کهن‌الگویی، یونگ به‌طور مستقیم و چارچوب‌مند نظریات نقد کهن‌الگویی را بیان نکرده است، اما مسائلی که در حوزهٔ کهن‌الگوها و الگوهای تثبیت‌شده در روان جمعی و انبارگاه ناخودآگاه جمعی مطرح می‌کند، مبنای اصلی نقد کهن‌الگویی را شکل می‌دهد. بر این اساس بسیاری از نظریه‌پردازان نقد نو، این رویکرد را تحت عنوان نقد یونگی می‌شناسند.

یونگ ارتباط بسیار نزدیک و ویژه‌ای را میان رؤیا، اسطوره و ادبیات در نظر می‌گیرد. در نظریات یونگ محتواها، مظاهر و تجلیات ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگوها هستند و ظهور و تجلیات آن‌ها را در ادبیات، اسطوره‌ها، رؤیا، آیین، ادیان و... می‌توان بررسی کرد. بر اساس رویکرد کهن‌الگویی بن‌مایه‌ها، تصاویر نمادین، نشانه‌ها، نقشواره‌ها، نمادها، الگوهای کهن و... که در اساطیر و فرهنگ‌ها، مفاهیم و انگاره‌های مشترکی دارند، ازجمله ابزارها و عناصر شناختی است که دنیای ادبیات را با این ریشه‌های عمیق روان‌جمعی پیوند می‌دهد. ضمیر پنهان جمعی درواقع خانه و منزلگاه صور مثالی و کهن‌نمونه‌هاست. «این نیروهای درونی سرچشمه‌ای ژرف دارند، از خودآگاه ناشی نمی‌شوند و خودآگاه نمی‌تواند مهارشان کند. در اسطوره‌های قدیم این نیروها را مانا، روح، ابلیس و یا خدا می‌نامیدند که امروزه همچنان فعال می‌باشند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۱۷). ناخودآگاه جمعی درواقع انبارگاه تصاویر و صداهای نقش‌مایه‌های جاری و ازلی است. «برای انسان یک «ناخودآگاه‌جمعی» قائل شود که محل رسوب و ذخیره و نگهداری مفاهیم کهن و الگوهای باستانی یا همان صورت‌های مثالی است» (بتولی، ۱۳۸۸: ۷۳). از منظر یونگ روان‌جمعی بشر دارای ساختاری یکسان بوده و از این منظر روان‌جمعی بشر، الگوهای مشترکی را جریان می‌دهد، این الگوها به ارث می‌رسند و بر تجربیات زیستهٔ آدمی، مجموعهٔ کنش‌ها و واکنش‌های همواره نافذ و تأثیرگذارند. یونگ این ساختار روان‌جمعی یکسان و تصاویر نخستین و ازلی وجودی در بستر ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگو نامید. «فرد صرفاً زمانی از این تصاویر ازلی آگاه می‌شود که تجربیات خاصی در زندگی‌اش، مجدداً آن تجربیات اولیه را زنده کنند. به اعتقاد یونگ، کهن‌الگوها ماهیتی جهان‌شمول دارند و موجودیت‌شان از شکل‌گیری مغز و ذهن انسان در طول تاریخ ناشی شده است» (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۶۰).

یونگ خواب‌ها، رؤیاها، اسطوره‌ها، آیین‌ها و... را مظاهری از کهن‌الگوها می‌داند که همواره کهن‌الگوها را فعال و جاری نگه داشته‌اند. «همان‌گونه که در تکامل جنین ردّ پای مراحل پیش‌ازتاریخ وجود دارد، ذهن هم با پیمودن سلسله مراحل پیش‌ازتاریخ تحول یافته است. کوشش اصلی خواب‌ها به‌یادآوردن همین دوران پیش‌ازتاریخ و دوران کودکی تا مرحلهٔ ابتدایی‌ترن غرایز است» (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۴۱). ذهن جمعی بشر به‌نوعی همواره آوردگاه و منبع درزمانی و فراتاریخی کهن‌الگوهاست که آن‌ها را تجدید حیات می‌بخشد. «کهن‌الگوها همواره فارغ از زمان تکرار می‌شوند. به عبارت دیگر رابطه‌ها و عناصر در آن‌جا هست منتها بازنمودشان روزآمد شده است» (ارشاد، ۱۳۸۳: ۷۰). این جریان زنده و فعال کهن‌الگوها در حافظه و ذهن جمعی بشر، به‌نوعی نقاط برانگیزاننده تغییرات و دگرگونی‌های شخصیتی آدمی است. «بازآفرینی رفتارهای روانی کهن‌الگوها می‌تواند افق و جولانگاه خودآگاه را گسترش داده و بزرگ‌تر کند، مشروط بر این‌که خودآگاه بتواند محتویات گمشده و بازیافته را جذب کرده درهم بیامیزد. و از آن‌جایی‌که این محتویات خنثی نیستند بنابراین جذب آن‌ها سبب تغییر شخصیت می‌شود. و افزون بر آن خود محتویات هم گرفتار دگرگونی می‌شوند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۴۲). کهن‌الگوها به‌نوعی منطبق با نظریه مُثُل افلاطونی در انبارگاه جمعی‌روان بشری قرار گرفته و تصاویر و انگاره‌های ازلی و ابدی را بازآفرینی و تکثیر می‌کنند. آنچه در اساس مبحث آرکی‌تایپی حائز اهمیت است ریشه‌های مشترکی است که خصایص و ویژگی‌های جهان‌شمول دارند که همواره در تاریخ و جغرافیای بشری پویا، تکرارشونده و فعال‌اند. «به نظر می‌رسد کهن‌نمونه، صورت ازلی و سرنمون، همه بر یک مفهوم دلالت دارند؛ و آن چیزی نیست مگر شخصیت یا الگویی. خاستگاهی که در ادبیات تکرار می‌شوند و چنان قدرتمند است که می‌تواند جهانی باشد (ثمینی، ۱۳۸۷: ۱۶). رد پای مفاهیم کهن‌الگویی را

نه‌تنها در نقش‌مایه‌ها و تصاویر و نمادها که در طرح‌واره‌ها و مجموعه کنش ـ واکنش‌های دنیای درام بشری جست‌وجو کرد. «کهن‌الگو نیز طرح کلی رفتارهای بشری است که منشأ آن همان ناخودآگاه جمعی است و در رؤیاها، توهمان، خیال‌پردازی‌ها، هنر و ادبیات خود را به ما نشان می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۷). نقشواره‌ها، طرح‌واره‌های مشترک و الگوهایی که در انبارگاه ذهن جمعی رسوب شده‌اند، محور اصلی روایات و داستان‌های بشری را تشکیل می‌دهند. استخراج و ردیابی نشانه‌ها، المان‌ها، مظاهر و عناصری که در آثار، آشکارا و پنهان، مفاهیم و انگاره‌های کهن‌الگویی را با خود دارند. از مهم‌ترین اهداف نقد کهن‌الگویی است.

بسیاری از روایت‌ها و داستان‌های تاریخ، از ادیپ (ادیپوس شهریار)، داستان نوح، داستان آدم و حوا گرفته تا بسیاری از حماسه‌های کهن، داستان اصلی و درواقع قطب اصلی روایت، از جریان‌ها و مفاهیم کهن‌الگویی پدر سرچشمه می‌گیرند. این جریان کهن‌الگویی تمام عناصر دراماتیک را فعال می‌کند و در موقعیت‌ها و وضعیت‌های درامِ زیسته و بازتابی زندگی، نقش اساسی ایفا می‌کند. پدر به‌عنوان اولین و اصلی‌ترین مانع از منظر علم روانکاوی شناخته می‌شود؛ چراکه الگوهای والد و حاکمِ بایدها و نبایدها، دستورات و قانون‌گذار قوانین، محدودیت‌ها و مرزها برآمده از نقش‌مایه پدر است و مهم‌ترین نقشی است که سطوح کشمکش درام زندگی را تعیین می‌کند.

پدر در بسیاری از فرهنگ‌ها به خاطر تثبیت نقشش در ریشه‌های عمیق روان‌شناسانه و رسوب‌های ذهن جمعی به‌عنوان اصلی‌ترین الگوی قدرت، مانع، تقابلی، فرمانروایی، سلطه، مالکیت، قدرت و قانون، قربانی، رسوم و آیین شناخته می‌شود. در اغلب داستان‌ها و روایت‌ها نزدیک‌ترین و آشناترین شخص ممکن، می‌تواند الگوی دشمن، مزاحم، مانع باشد. این بازتاب داستان، خیلی خارج و دور از حوزهٔ تجربیات عمیق زندگی و زیست آدمی نیست، همان‌طورکه در مبحث روانکاوی اولین مانع، اولین سرکوبگر اولین دشمن، درواقع پدر است، یا اولین قتل و جنایت در روایات و اصلی‌ترین دشمن برادر، عمو و ابوی است، یا اصلی‌ترین اغواگر، زن (در مفهوم کلی آن) است. پدر، مادر، معشوقه، عاشق، فرزند، نزدیکان می‌توانند الگوی مانع اصلی در مسیر خود و یا قهرمان باشند. در الگوشناسی روان‌تحلیلی، الگوی پدر به‌عنوان اولین سایه و ابتدایی‌ترین نیروی مانعی است که کودک با سیطرهٔ سایه، ممنوعیت و قوانین و حدود آن برخورد می‌کند. «پدر بینوا اولین مزاحم جدی و نمایندهٔ نظم دیگری در جهان واقعیت است که زیباییِ این اتحاد را به هم می‌زند و مزاحم استقرارِ مجدد کمالِ وضعیت درون رحمی بر روی زمین می‌شود و بنابراین در نخستین تجربه‌ها عمدتاً یک دشمن است» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۸).

پدر به عنوان یک روایت غالب[5] کهن‌الگویی، الگوهای دیگری را با خود به جغرافیا و زمان درام زیستهٔ انسانی آورده است. مفهوم فرمانروا به‌نوعی نیروی برتری است که خواست و دستورهایش قاطعانه، جسورانه و مدبّرانه است و معمولاً با توجه به دوره‌ها و مناسبات، نقش‌های متفاوتی می‌گیرد؛ پدرخدا و مادرخدا که منشأ قدرت، اتوریته، خیر و شر، قانون‌گذار، پاداش و مجازات و اسطوره‌های پیوند، جدایی و زایش هستند. کهن‌الگوی فرمان‌روا با توجه به خصایصی که از ابرروایت پدر می‌گیرد در هر دوره‌ای و زمانی، فعال است و تجدید حیات می‌یابد. تمامی بت‌ها در طول تاریخِ حیاتِ آدمی که مقوله‌های پرستش و کُرنش را با خود دارند، تجلّی کهن‌الگوی فرمانروا هستند. نقشواره‌های پدرخدا، مادرخدا ممکن است سویه‌های متفاوتی بگیرند و موقعیت‌ها و وضعیت‌های کهن‌الگویی مقابله، دشمنی، فروپاشی، وصال، عروج و هبوط را پیاده‌سازی کنند. آنچه مسلم است قلمروی قوانین و قدرتی است که این جایگاه پدری به سرزمین فرمانروایی اعطا کرده است. معمولاً این جهت‌گیری‌های قدرت است که کشمکش‌ها و تقابل‌ها را ایجاد می‌کند. همان‌گونه‌که الگوهای پدرخدا و مادرخدا در طول تاریخ دستخوش جهت‌گیری‌های متفاوتی می‌شود. «خدایی که بزرگ‌ترین لذتش، پراکندن جدال و ستیز است. این مشیّت خوفناک از هر سو منظری متفاوت دارد. تمام تضادها، خیر و شر، مرگ و زندگی، درد و لذت، فضل و محرومیت، همه دَر اوی‌اند و از او می‌آیند. همچون کسی که بر در خورشید ایستاده است، او سرچشمهٔ همهٔ جفت‌های متضاد است کلیدهای غیب نزد اوست» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۴۹). پدر همواره در مرکز نقش والدی روایت‌هاست و از همان بدو تولد روایات، الگوهایی را در داستان، بازتکثیر می‌کند. مفهوم کهن‌الگویی فرمانروا برآمده از کهن‌الگوی پدر، با جهت‌گیری‌ها، تقابل‌ها و کشمکش‌هایی که به داستان عرضه می‌دارد، تاریخ و اندیشهٔ آدمی را تحت تأثیر

قرار داده است. بر این اساس قلمرو، سرزمین، خانه، مال، آیین، سنت، قوانین، مرزبندی‌ها، خطا، مجازات و پاداش همه در ناخودآگاه داستانی نماد و تجلی‌گاه پدر هستند. منشأ قدرت یعنی پدر، اصول و قوانین و مرزها را وضع می‌کند و موقعیت‌ها و کشمکش‌های داستانی را صورت‌بندی می‌کند. کهن‌الگوی پدر نقش‌های متفاوتی نیز می‌گیرد که می‌تواند از راهنما، قربانی و مرشد تا مانع، دشمن و سایه برانگیزانندهٔ نیروها و عناصر دراماتیک باشند. «پیرمرد فرزانه و مادر جهان اسفل نمونه‌هایی از کهن‌الگوهای پدرانه و مادرانه‌اند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۶۷). سایه یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوها در نظریات یونگ است. سایه آن بخش از شخصیت است که در جنبه‌های شر و ظلمت در حال رشد و تقویت است و جنبه‌های دیگر وجودی را می‌بلعد و خاموش می‌کند. اولین سایه در زیست کودک (من) با حضور و نقش پدر، معنا می‌یابد. «منِ خویشتن همواره با سایه در ستیز است. این ستیزه در کشمکش انسان بدوی برای دست‌یافتن به خودآگاهی به‌صورت نبرد میان قهرمان کهن‌الگویی با قدرت‌های شرور آسمانی که به هیبت اژدها و دیگر اهریمنان نمود پیدا می‌کنند بیان شده است. شخصیت قهرمان در خلال انکشاف خودآگاه فردی، امکانی نمادین است» (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۷۵). شرّ همواره الگوی تهدیدی قهرمان بوده است و شرور یکی از اساسی‌ترین و کهن‌ترین موانع.

بر این اساس کهن‌الگوی پدر گاهی نقش سایه‌ای را دارد که به عنوان مانع، سرکوبگر و مزاحمی بر روابط، عشق، احساسات و وصال‌ها سایه انداخته و وضعیت‌های جنایت، سرکوب، انتقام، جنون، تنهایی و ترس‌ها را رقم می‌زند. سایه مجموعه رذایل اخلاقی و پست شخصیتی، شرارت‌ها، صفات ناپسند و زشت شخصیت است که سرکوب شده و در ذخیره‌گاه جمعی ما حضوری بالقوه دارد و هر لحظه امکان فعال شدن و امکان وقوع دارد. «این‌که سایه دوست ما بشود یا دشمن ما، بستگی تام به خودمان دارد. سایه تنها زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا به‌درستی درک نشود» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۳). وجود کهن‌الگوی سایه، جادهٔ آزمون‌ها را برای حرکت قهرمان رقم می‌زند. چه این سفر درونی باشد چه بیرونی، تجلیات کهن‌الگویی سایه همواره حضور دارد.

روایت کهن‌الگویی پدر، معمولاً الگویی را روایت می‌کند که در آن، همواره خطا و اشتباه در کمین است. خوردن سیب و دانه دام وسوسه‌ها، عدم اطاعت و نافرمانی و غرور در کهن‌ترین روایت‌ها، الگویی را به داستان می‌آورد که مجموعه کنش‌ها و واکنش‌ها را به خطا و اشتباه پیوند می‌زند. ارسطو در رسالهٔ *بوطیقای* خود از وضعیت و الگوی موقعیت اساسی اشتباه و خطای قضاوت شخصیت یعنی هامارتیا نام می‌برد که نتیجهٔ ناآگاهی، قضاوت اشتباه و یا اطلاعات نادرست است، که ممکن است به فاجعه بیانجامد. و فاجعه یکی از مهم‌ترین عناصر دراماتیک این روایت غالب است.

هرچند کهن‌الگوی قهرمان در لایه‌های بنیادین خود به الگوی قربانی پیوند خورده است اما ابرروایت کهن‌الگویی پدر، می‌تواند این مفهوم کهن‌الگویی را در اساسی‌ترین صور ممکن به داستان‌ها و روایات عرضه کند. بسیاری از داستان‌های کهن با روایت قربانی کردن، قربانی شدن، ایثار در راه آرمان‌ها و اخلاقیات روایت شده است. پدر ممکن است در راه ایثار و ایمانِ خود یا بنا بر مصلحت‌های جمعی، قربانی شود. یا درجهٔ اخلاص قهرمان و یا آزمون و معیار ایمانش، به قربانی کردن نزدیک‌ترین و عزیزترین فرد زندگی‌اش گره بخورد. یا مفهوم قربانی می‌تواند طرح‌واره‌ها و نقشواره‌های دیگری را بپذیرد؛ گاهی قتل و ریختن خون و قربانی کردن پسر، فداکردن پدر، فرزند یا جنایات ناخواستهٔ عزیزی از نزدیکان قهرمان، کشمکش‌های درام را شکل می‌دهد. این مفهوم وضعیت‌های قربانیِ بلا، انتقام، فروپاشی، آدم‌ربایی، جنایت و یا قضاوت‌های اشتباه را عرضه می‌دارد. همچنین مفهوم کهن‌الگوییِ قربانی ممکن است برای دفع شرّ صورت پذیرد یا سویه‌های منفی به خود بگیرد و به جنایات، جنون و پیروی از شرّ بیانجامد (مثل قربانی کردن شخص برای تقدیم روح به شیطان). بنابراین جنون، جنایت و انتقام از وضعیت‌های نمایشی برآمده از این مفهوم کهن‌الگویی است.

در مباحث روان‌تحلیلی، الگوی پدر به عنوان اولین مزاحم، مانع و نیروی قدرتمندی است که کودک با قلمروی سایه، ممنوعیت و قوانین و حدود آن روبه‌رو می‌شود. کودک که احساسات و عواطفش در اوج خود قرار دارد در برخورد با این سایه، و متعاقباً بن‌بست و سرکوب‌ها، روایات نخستینش از پدر همواره تقابلی و در رقابت، کشمکش و تخاصم شکل می‌گیرد. مرگ یکی از اساسی‌ترین مفاهیم و الگوهای برآمده از آن از موقعیت‌های کهن‌الگویی است

که تنها الگوی مقصدی نیست که ترس و شفقت می‌آفریند بلکه آوردگاهی است که ذهن جمعی را به لحظه‌های آغازین؛ جنایت نخستین، اندیشهٔ نخستین، خطر نخستین، ترس نخستین، رویداد و مانع نخستین بازمی‌گرداند. مرگ یکی از موقعیت‌های ویژهٔ کهن و درواقع یکی از مهم‌ترین دستاوردهای روایت پدران است که وضعیت‌های نمایشی زیادی را ایجاد می‌کند. جنایت، قتل، خودکشی، هبوط، فروپاشی و نابودی وضعیت‌هایی است که غالباً با روایت الگوی پدر در داستان‌ها صورت‌بندی می‌شوند.

در بسیاری از آثار، قلمرو، سرزمین، ملک و مکان به وجود و حضور پدر تعلق دارد و زمان متعلق به دیگری ـ در اینجا، فرزند ـ است. کهن‌الگوی پدر، اساسی‌ترین عناصر داستانی و دراماتیک را فعال می‌کند. بر این اساس کشمکش داستانی، جادهٔ آزمون‌ها، خطا و هامارتیا، بازشناخت، فروپاشی و فاجعه، عناصری است که کهن‌الگوی پدر در دنیای درام فعال کرده و به جریان می‌اندازد. بسیاری از وضعیت‌های نمایشی از قبیل انتقام، فداکاری، شورش، سقوط، تنهایی، جنون، جست‌وجو و گریز و... برآمده از حضور و نقش این ابرالگوی کهن است. می‌توان برایند مباحث مطروحه را در «جدول ۱» خلاصه کرد.

جدول۱. الگوها و وضعیت‌های برآمده از روایت کهن‌الگوی پدر.

ابر روایت کهن‌الگویی	کهن‌الگوی پدر
الگوهای کهن فعال شده داستانی	فرمانروایی و رهبری پیر و مرشد جست‌وجو برای نجات قربانی، تنهایی توتم و تابو سرزمین مقدس، آیین و سنت سایه و نقاب
عناصر دراماتیک جریان یافته	کشمکش، تقابل و مخاصمه خطا و آزمون‌ها دگرگونی وضعیت‌ها کاتاسروف و فاجعه بازگشت و بازشناخت
وضعیت‌های نمایشی برآمده	جنون، جنایت و انتقام فداکاری و ایثار بلا و سقوط دشمنی و فروپاشی شورش و مقابله گریز، جست‌وجو و رهایی

تحلیل کهن‌الگوی پدر در نمایشنامه‌های اکبر رادی

اکبر رادی از تأثیرگذارترین نویسندگان معاصر و پدر نمایشنامه‌نویسی مدرن ایران است که در سال ۱۳۱۸ در رشت متولد شد و در سال ۱۳۸۶ در تهران درگذشت. رادی فعالیت‌های هنری‌اش را با داستان‌نویس آغاز کرد و بعدها به نمایشنامه‌نویسی روی آورد و اولین نمایشنامه‌اش *روزنهٔ آبی* را در سال ۱۳۳۸ به نگارش درآورد. کهن‌الگوی پدر در جامعهٔ نمایشی اغلب آثار رادی نقش پررنگ و برجسته‌ای را ایفا می‌کند و روایت پدر، میزان پرداختن به نقشواره پدر، کارکرد و تأثیر این کهن‌الگو در عناصر دراماتیک نمایشنامه‌های او یک امر غالب است. در آثار منتخب مورد پژوهش یعنی نمایشنامه‌های *روزنهٔ آبی*، *افول* و *مرگ در پاییز* تلاش شده است تا عناصر دراماتیک، دیگر الگوهای کهن، برجستگی نقشوارگی، وضعیت‌های نمایشی و نیروهای برانگیزانندهٔ درام از منظر روایت غالب کهن‌الگویی پدر مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند.

نمایشنامه *افول*

نمایشنامه *افول*، داستان سلطه پدران و ارتباط الگوی پدر ـ فرزندی است که در فضایی روستایی روایت می‌شود. جهانگیر داماد فشخامی در روستای نارستان در گذشته چاهی را حفاری کرده و حالا نیز می‌خواهد در زمینی که برای فشخامی خان است، مدرسه‌ای را بسازد. کسمایی‌خان بزرگ روستا دارای قدرت و اعتبار زیادی است و از زمان وصلت جهانگیر با مرسده و حضور او در روستا احساس خطر کرده و جهانگیر به عنوان مانعی در مقابل اقدامات او قد علم کرده است. کسمایی‌خان تکیه‌ای دارد که همواره در آن مراسم مذهبی برگزار می‌شود و با برگزاری این تکیه درواقع همواره همراهی مردم روستا را می‌خواهد و صدای طبل، سنج و فریادهای مذهبی در نمایشنامه تکرار می‌شود. کسمایی‌خان با دسیسه شومی حضور جهانگیر در روستا و ارعاب و تهدید اهالی روستا جنایات و قتل‌های مشکوکی انجام داده است و حالا جهانگیر با پشتیبانی میلانی مدیر مدرسه و چندی دیگر همچنان تصمیم بر احداث مدرسه در زمین فشخامی دارد. به‌تدریج فرخ کسمایی برادرزادهٔ

کسمایی‌خان که به‌نوعی فرزندخواندهٔ او محسوب می‌شود می‌خواهد علیه عمویش به جهانگیر ملحق شود. فشخامی که جهانگیر را خودی نمی‌داند و هرگز او را همراهی نمی‌کند و از سویی دیگر نگران قدرت و انتقام کسمایی است، میلانی را مجبور می‌کند تا با دستخطش، هر ملک متعلق به او ازجمله زمین مدرسه را به کسمایی بفروشد. میلانی از فرنگیس دختر دوم فشخامی که به‌تازگی از شهر و دانشگاه به روستا آمده خواستگاری می‌کند. اما بعد از این‌که مجبور به همکاری با فشخامی و کسمایی می‌شود و جواب رد نیز می‌شنود، خودش را می‌کشد. کسمایی که همواره با برپایی تکیهٔ مذهبی، افکار و ذهن جمعی مردم روستا را با خود به‌همراه دارد و اهالی روستا را به این باور رسانده که با ساختن مدرسه تکیه جمع خواهد شد، با خرید املاک فشخامی ساختن مدرسه را عملاً متوقف می‌کند.

افول بستر و جولانگاه الگوی روایتی پدر در تمام سطوح روایتی خود است و این ابرالگوی روایتی کهن، نقش اصلی را در عناصر دراماتیک، موقعیت‌ها و سطوح کشمکش ایفا می‌کند. نمایشنامه دائماً آیینی را روایت می‌کند که در حال برگزاری است، اتوریته، دستورات، قوانین، زمین و قلمرویی که از آن پدران است تا فرامین، مقررات و مقاومتی که در برابر تغییرات، غیرخودی‌ها و باورهای جدید وجود دارد و تهدیدها، مخاطرات و مجازاتی که همواره تبعات خود را دارند، همهٔ این‌ها بر نقش برجستهٔ کهن‌الگوی پدر در این نمایشنامه تأکید دارند.

در نمایشنامهٔ افول، عماد فشخامی در نقش پدر که از اربابان و مالکان نارستان است، به عنوان فردی مستبد، سنتی، متملک و مانعی در مقابل خواسته‌های فرزندان، متصل به قلمرو، ملک و مکان و در دام‌افتادهٔ گذشته و خطاهایش که در برابر تغییرات همواره مقاوم است، روایت می‌شود که منفعت و مالکیت زاویهٔ دید اصلی اوست و طعنه، تکبر، تحقیر و زخم‌زبان‌هایش، فرزند، آموزگار، نوکر و خاص و عام نمی‌شناسد. تیغ شمشیر و نیش زبانش هر دیگری‌ای که با قدرت، منفعت و مالکیتش در تضاد است، نشانه می‌رود. «عماد: (چپقش را به لبه نیمکت می‌زند و خاموش می‌کند.) می‌دونی گدا؟ دو چیز به‌ام نمی‌چسبه: توتون نم کشیده و حاضر جوابی.

گداخان: من، من نمی‌خواستم جسارت کنم.

عماد: تو گردنت بره، باز تخم اون مردکه هستی. یه نگاهی به ریختت بکن: مث کولا متصل این دور و ورا پخشی.» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۳) الگوی پدر، همواره با قوانین و دستورات وضع شده و سرپیچی از آنها تعریف می‌شود و دارای رتبه و مقامی‌ست که درمقابل آن، گریز تنها راه گزیر است. «عماد: مردم به گور پدرشون می‌خندن.

میلانی: عذرمی‌خوام آقای فشخامی؛ این‌جا مردم محترمی نشسته‌ن.

عماد: جنابعالی کی باشن؟

میلانی: بنده مدیر مدرسه «نارستان».

عماد: فکر نمی‌کردم اقیانوسی به عمق یه‌سانتی این همه تلاطم داشته باشه!

میلانی: (برآشفته بلند می‌شود.) می‌رم» (رادی، ۱۳۸۳: ۹۲).

الگوی مانع و ممنوعیتی که کهن‌الگوی پدر به داستان می‌آورد، همچون نیرویی همواره بر عشق، پیوند، روابط نزدیکان و عواطف، سایه افکنده و نه‌تنها شکستن ممنوعیت و چارچوب‌ها عواقب خود را به همراه دارد بلکه الگوی پدر به عنوان یک مزاحم در روابط، خراش و زخم‌هایی بر پیوندها ایجاد می‌کند. «کسمایی: ... شما مغز روشنی دارین و من مطمئنم که نمی‌خواین حوادث گذشته یه دور دیگه تکرار شه. اینه که به عنوان اخطار اضافه می‌کنم: اگه اینبار اتفاقی بیفته، من واقعاً برای شما دلواپس می‌شم.

جهانگیر: (با پوزخند) باید تشکر کنم؟

کسمایی: تشکر لازم نیست فقط لطف کنین و کاری به افکار عمومی نداشته باشین» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۲۱). فرنگیس دختر طغیانگر پدر تحت تأثیر زندگی در شهر از دید پدر رفتار غیرسنتی دارد و دیگر جزء قبیله و خودی‌ها نیست چراکه مخالف سرزمین پدری و قلمروی قوانین او رفتار می‌کند. بر این اساس روستای نارستان، قلمروی پدری‌ست که او نباید و نمی‌تواند تغییر را با خود به آنجا بیاورد. فرنگیس نیز از تحقیر و طعنه‌های پدر در امان نیست، و کنش‌های پدر همواره طغیان، شورش و مقابلهٔ دیگری را می‌طلبد: «فرنگیس: شما منو تو راه دیده بودین؟

عماد: می‌تونم بگم آره، تکیه خبرتو آوردن؛ اما راس‌شو بخوای روم نشد بیام جلو

فرنگیس: توقع داشتین با شلیته برگردم؟

عماد: بینم! تو این لباسو واسه چی پوشیدی؟

فرنگیس: مُده» (رادی، ۱۳۸۳: ۷۵).

الگوی پدر، حضور دیگری و غریبه (در اینجا مخالف خود یعنی جهانگیر) را در نارستان (سرزمین و قلمروی خود) شوم می‌داند چراکه با این حضور درواقع شر و سایه برانگیخته شده و مخالفت و مقابله با قوانین آن‌ها، تابوشکنی است و این شومی، جنایات و شر را ایجاد کرده است. کسمایی‌خان جنایات خود را طوری ترتیب داده و او را متهم کرده است که هرگونه دستکاری و اقدام غریبه‌ای به نام جهانگیر سرزمین مقدسشان، برکت زمین‌هایشان آسیب می‌رساند و او به یک شخص شوم و شرور تبدیل شده است. «صدای دیگر چه نعمتی حاجی‌میر؟ زمینامون سوخته، صیفی‌هامونو سَلَف‌خرا برده‌ن، گاوامون شیر نمی‌دن...

صدای دیگر «نارستان» بی‌برکت شده، «نارستان» قتلگاهه» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۳۲). در این نمایشنامه همواره مقابله با قوانین، فرامین و کنش‌های پدران، وضعیت‌ها و موقعیت‌های بلا، جنون، مرگ، جنایت، شورش، تخاصم و رقابت را ایجاد می‌کند. «عماد: تو نمی‌تونی این شورشو بخوابونی؛ جز این‌که اونارو بیشتر عصبی کنی. سه ساله که پشت هم براشون درد سر درس کردی. هر دفه که دسته‌گلی به آب دادی، اونا یه قتل کرده‌ن» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۸۰). شورش از وضعیت‌های نمایشی است که وقتی قدرت و جنایات بالا می‌گیرد، ایجاد می‌شود. در نمایشنامهٔ افول با شورش فرزندان و فرزندخواندگان علیه پدر و پدرخوانده روبه‌رو هستیم. پدران دائماً در حال تهدید هستند و خطرات، خیانت و جنایت در حال افزایش است، لذا شورش درمی‌گیرد و سرکشی و طغیان در واکنش‌های فرزندان، کشمکش‌ها را به اوج می‌رساند. غلامعلی کسمایی‌خان نقشوارهٔ دیگر پدری از اربابان و مالکان روستای نارستان است، کسمایی‌خان، نماینده شرّ و سایه و درواقع پدری است که مفهوم کهن‌الگوی سایه را در شدیدترین وجوه آن، گسترش داده است. کسمایی‌خان مالک جنایتکاری است که خود را فرمانروا، صاحب‌اختیار و حاکم بر همه‌چیز می‌داند. و تنها وظیفهٔ دیگری را فرمانبرداری می‌داند.

«کسمایی: من از اینا حفاظت می‌کنم، و در مقابل اطاعت می‌خوام.

فرخ: اطاعت؟

کسمایی: برای سعادت نظم لازمه، و برای نظم اطاعت؛ پس اولین قانون خوشبختی اطاعته» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۲۶). خان در وضعیت نبرد خیر و شر، کهن‌الگوی تام شرّ است که نقاب توطئه و تهدید زده است و حالا برای فرخ، پشت پردهٔ جنایات و دسیسه‌هایش آشکار شده است. «کسمایی: اگه من فقط به این دلیل مقصرم که بیلچه مال من بوده، پس تو هم مجرمی؛ چون تو بودی که بیلچه‌هارو خریدی.

فرخ: بله، منم مجرمم؛ چون شاهد خاموش اون جنایت وحشیان بودمم.

کسمایی: ولی به‌عقیده من این‌طور نیس، نبایدم باشه. هرکسی مسؤول اعمال خودشه.

فرخ: به این حساب، مسؤولیت این واقعه رو کی باید گردن بگیره؟

کسمایی: مسؤولین واقعه بالاخره شناخته می‌شن.

فرخ: اونا هیچوقت بی‌نقاب توی معرکه نمی‌آن» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

فرخ به‌عنوان گواه و نظاره‌گر جنایات عمویش، به توطئه‌ها، تزویر و نقاب کسمایی اشاره می‌کند که پشت نقاب نقش پدرانهٔ او یک قاتل جنایتکار نهان شده است. و این قاعدهٔ فرمانروایی و مالکیت پدر و فراخود پدری است که بستر شورش و قیام علیه او را فراهم می‌کند. از وضعیت‌های نمایشی ویژه و موقعیت‌های کهن‌الگویی افول، فرمانروایی است، خان‌های روستا با حفظ سنت و برگزاری تکیه و حفظ منافع جمعی سعی در حفظ مالکیت و دفاع و ادامهٔ سلطه بر قلمروی خود دارند. فشخامی‌خان همیشه درصدد کنترل و فرمانروایی بر خانوادهٔ خود بوده است. کسمایی با برپایی مداوم تکیه و گسترش آن، همواره برای رهبری مردم نارستان در تلاش است و با گسترش قلمروی خود این برتری را تثبیت می‌کند. فشخامی و کسمایی به عنوان بزرگان و اربابان و مالکان روستا هر دو نمونهٔ کامل نقش‌وارهٔ پدر، مانع و شرّ و سایه هستند که در تک‌تک کنش‌ها و واکنش‌های آن‌ها خصایص و ویژگی‌های مربوط به این نقشواره‌ها بروز می‌کند. پدر از آن دسته ابر روایت‌هایی است که با مراسم، سنت و مرگ درآمیخته است و در روستای نارستان آیین و مرگ همواره در حال جریان است. مرگ و آیین، موقعیت‌ها و وضعیت‌های متفاوتی را ایجاد می‌کند که نقش‌وارهٔ پدر در مرکز و بنیان این وضعیت‌ها قرار دارد. همان‌طوری که از نام نمایشنامه پیداست با گسترش سایه، تخاصم و جنایت، نه‌تنها با فروپاشی خانه و خانواده مواجهیم که به‌تدریج فاجعه، تنهایی و سقوط آدمی را می‌بینیم. از هنگام حضور جهانگیر معراج در نارستان، جنایات و قتل‌هایی انجام شده

که از ابتدای روایت، حضور جهانگیر به عنوان یک غریبه‌ای در قلمروی پدری، با موقعیت و وضعیت شرَ و شومی تعریف می‌شود. که بلا و جنایات آغازین با ورود جهانگیر معراج حادث می‌شود. «شبان: ... اما از وقتی سروکلهٔ شما پیدا شد ـ شما آقای بوروکرات تشنهٔ قدرت ـ با خطبه‌های عوام‌فریبانه و با مانورهای دهاتی‌پسندتون، بله از وقتی شما پاتونو این‌جا گذاشتین، (اشاره به مرد مضروب) مرگ حیوانی، اون مرگ ظالمانه‌رم با خودتون آوردین» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۲۸).

نقش‌واره فرخ که در گریز از مرگ و جست‌وجوگر زندگی دوباره صورت‌بندی می‌شود، شاهد جنایات و قتل‌های عموی خود بوده و وضعیت آزمون‌وخطای مرگباری بین او و پدرخوانده جریان دارد. از طرفی قدرت مقابله با الگوی پدر جامعهٔ نارستان را ندارد و باید گریز و رفتن را بیازماید. همچنین جهانگیر و مرسده نیز شکست‌خورده باید از نارستان و سرزمین پدری بروند. نارستان مکانی تعریف می‌شود که جرم، جنایت و توطئه همواره در حال وقوع است و مرگ دیگر طبیعی شده و زندگی و تولد یک امر غریب و ناآشناست. حتی خودکشی به‌راحتی مخابره می‌شود و میلانی، شکست در عشق، خیانت و فروپاشی امیدهای زیستنش را با نابود کردن و مجازات فجیع خود به نمایش می‌گذارد. «دکتر شبان: پیش‌ازاین مرگ‌های نارستان مرگ بود! حتی قشنگ‌ترین مرگ‌ها بود... همیشه در حضور مرگ بوده‌ام، باشکوه‌ترین لحظه‌های زندگی بود...» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۱۶). درنهایت با افول فاجعه‌آمیز اخلاقیات و هبوط پدر، وضعیت سقوط، نابودی خانه و فروپاشی خانواده ترسیم می‌شود.

مرگ در پاییز

نمایشنامه *مرگ در پاییز* ماجرای مشدی گیله‌مرد پیری است که با همسرش گل خانم در کومه‌ای در روستای نفوت زندگی می‌کنند. چندماهی است که کاس تنها پسر مشدی برای فرار از سربازی خانه را ترک کرده و به رودبار رفته است و مشدی و گل خانم از اوضاع او بی‌خبرند. مشدی که از دوری کاس در رنج است، به‌تازگی اسبی را از نقره خریداری کرده است که اینک تنها مایهٔ دلخوشی و زندگی اوست. نقره، مرد شرور و بدنامی است نه از اهالی روستا که حدوداً ده‌سالی است در روستاست. ملوک تنها دختر مشدی نیز از دختر نقره، زخم خورده است و در پردهٔ اول نمایشنامه، برای چندمین بار، با میرزا همسرش که همچنان با نقره و دخترش در ارتباط است، نزاع کرده است و به خانهٔ پدرش بازگشته است، اما مشدی که درست در همین روز متوجه حال بد اسب خود شده است و می‌داند که حیوان به‌زودی خواهد مرد، با رفتاری تند و خشونت‌آمیز، ملوک را پس می‌زند که باید مانند یک زن رفتار کرده، شوهر و زندگی‌اش را با هر شرایط حفظ کند.

مشدی در همان شب برفی با تلف شدن اسب، ناامیدانه، با احوالی غریب و بی‌قرار در جست‌وجوی پسرش، شبانه به سمت رودبار می‌رود. ماجرای پرده دوم (مسافران)، در داخل قهوه‌خانه‌ای بین راهی اتفاق می‌افتد مشدی با کوله‌ای از راه می‌رسد تا نفسی تازه کند. میرزا که به‌تازگی با ملوک نزاع داشته و او را از خانه‌اش بیرون انداخته، سعی می‌کند خود را به مشدی نزدیک کند و از او دلجویی کند، اما مشدی که از مرگ اسبش و دوری پسرش در حالت جنون و سردرگمی بسر می‌برد، بی‌توجه به نظر دیگران فقط عزم رفتن به رودبار را دارد. نه اصرار میرزا و نه بقیه مسافران که شب در قهوه‌خانه مانده‌اند، راه به جایی نمی‌برد و مشدی در همان هوای سرد و برفی با پای پیاده و حال غریبش شبانه راهی رودبار می‌شود. پرده سوم (مرگ در پائیز) بازهم در کومهٔ مشدی می‌گذرد. مشدی را بی‌رمق کنار جاده یافته‌اند و به خانه آورده‌اند و اینک او با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند. گل‌خانم، ملوک و حتی میرزاجان هرکدام سعی دارند برای درمان او کاری انجام دهند اما درنهایت مشدی صبح زود در ایوان خانه درحالی‌که همچنان از رنج دوری پسرش کاس محزون است با گل‌خانم درد و دل می‌کند و آرام‌آرام جان می‌دهد.

مرگ در پاییز روایت پدر پیر قربانی است که همان‌طورکه از اسم نمایشنامه پیداست در آستانه یک سقوط و هبوط تدریجی قرار دارد. طرح داستان که در محوریت این پدر قربانی و در آستانه سقوط می‌چرخد، یک وضعیت اسارت و بحران حضوروغیاب را ایجاد کرده است و پدری که در فقدان پسرش به وضعیت جنون و سقوط رسیده است، «گل‌خانم: خلاصه مث دیوونه‌ها شده بود. اون بعد از سی سال دیگه قِلِقش دسَمه. حالام می‌دونم چه دردشه. من خیلی روش باریک شدم.

ملوک: موضوع سر کاس آقاس آبجی.

گل‌خانم: هیچ فکر نمی‌کردم تین جوری بشه. به کل خودشو باخته. (با نُک میل سرش را می‌خاراند.) یه روزی

فکر می‌کردم مشدی جای قلب سنگ تو سینه‌شه. یادت می‌آد ملوک؟» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۷۷).

پدرُ در گیرودار سنت و گذشته برای ملوک دخترش حکم می‌کند که با هر شرایطی با هر اسارتی با هر خیانت و خفتی باید با شوهر خود بسازد. ملوک که به خانه پدر پناه آورده و دربند میرزاست، در آستانه پوسیدن و سوختن است، اما حکم پدر همواره مخالف هرگونه تغییر است، تنها راه نجات دخترش را سازگاری و تحمل می‌داند. «ملوک: من تو اون خونه مث یه اسیرم. از صوب که بلند می‌شم تا الای شب دارم می‌دوئم؛ بدون این‌که خم به ابروم بیاد؛ باغ می‌رم، مرغا رو دون می‌دم، جارو می‌بافم، کارِ خونه، پخت و پز، بچه‌داری. باورکن بابا من تو اون خونه مث یه اسیرم.

مشدی: اسیر تاب می‌آره، تحمل می‌کنه؛ اما تو نکرده‌ی» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۹۵). در این نمایشنامه پدر حکم قطعی برای فرزندش صادر کرده است که سرپیچی از این حکم، مجازات سنگین خود را دارد. پدر گرچه زبانش تهدید و ارعاب است اما این واکنش‌هایش برآمده از گیرافتادن در وضعیت تنهایی، قربانی شدن و ناچاری اوست. «مشدی ـ بی‌آنکه بداند چه می‌کند ـ یک‌مرتبه فانوس را از زمین می‌رباید، تا آخرین حد ممکن بلند می‌کند و می‌خواهد به فرق سر ملوک بکوبد، که گل‌خانم به چابکی خودش را میان آن دو می‌اندازد و بین‌شان حائل می‌شود. دستش در هوا محکم مچ مشدی را چسبیده است... ملوک با همهٔ قدرت نعره می‌زند» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۹۹). در این نمایشنامه جریان عناصر دراماتیک یعنی کشمکش‌ها، سفر و جادهٔ خطا و آزمون‌ها و فاجعه بر محوریت الگوی پدر شکل می‌گیرد. پیرمرد روستایی در جست‌وجوی پسر فراری خود عازم سفری شده که بقیه می‌دانند سفرش به فاجعه ختم می‌شود و رهایی و نجات در این سفر به‌نوعی با مرگ گیله‌مرد رقم می‌خورد.

ملوک که ابتدای داستان در وضعیت جست‌وجو برای رهایی و نجات قرار دارد با مواجهه با پدر و وضعیت جنون و حال‌وروز او که خود قربانی سنت‌ها، کهنه‌باورها و شرایطش است، نه‌تنها هیچ پشتیبانی‌ای نمی‌شود و همیاری برای خود نمی‌یابد که وضعیتش به مصیبت و فاجعه نزدیک‌تر می‌شود. «مشدی: اینا مال اینه که تو نتونستی مردکه‌رو واسه خودت ضبط کنی. این تقدیر الاهیه. باید یه جوری باش کنار بیای» (رادی، ۱۳۸۳: ۳۰۱). پدر این زندگی را تقدیر الهی می‌داند که فرزندش قدرت هیچ تغییری را ندارد و تنها راهش سازش و سکوت است. «مشدی: دادم خوردی گنده شدی؛ بعدم پاک و پاکیزه سپردمت دس سرنوشت خودت. همون‌جام باید پیر و پوسیده شی بری پی کارت. مث این! (اشاره به گل‌خانم.) اون مث یه زن، می‌فهمی؟ مث یه زن تو خونهٔ من زندگی کرد. با خوب و بد من ساخت. و دم نزد؛ چون می‌دونست این تقدیرشه و تقدیرو نمی‌شه عوض کرد. حالا هم می‌دونه که... با دست خودم باید بفرستمش قبرستون» (رادی، ۱۳۸۳: ۳۰۲). در نمایشنامه *مرگ در پاییز*، فرزند پسر (کاس) در یک وضعیت گریز قرار دارد که غیبت او روان پدر را به هم ریخته است. از طرفی فرزند دختر (ملوک) به دنبال راه گریزی از وضعیت اسارت خود است که با بن‌بست مواجه می‌شود و پدر در مرکز روایت‌ها در یک الگوی هبوط و سقوط قرار گرفته است. این الگوی هبوط و سقوط، اعمال جنون‌آمیز را برای پدر رقم می‌زند و پدر بی‌توجه به نظر بقیه در یک وضعیت جنون به سر می‌برد که نتیجه این وضعیت کامل مشخص است و آن مرگ گیله‌مرد است. در این اثر، فروپاشی و فاجعه، از ابتدای داستان کمین کرده است و رفته‌رفته اسطورهٔ پدر را به خاک می‌نشاند. در این نمایشنامه روایت کهن‌الگوی پدر، موقعیت‌ها و وضعیت‌های نمایشی جنون، بلا و سقوط، دشمنی، گریز، تنهایی، مبادله، جستجو، فروپاشی و مرگ را ایجاد کرده است و کهن‌الگوی پدر در این اثر کاملاً کارکرد یک ابرروایت را داراست.

نمایشنامه *روزنه آبی*

روزنه آبی در اصل داستان طغیان و سرکشی فرزند علیه رسوم و خواسته‌های پدر و شاید شورش نسلی است که به حال و آینده تعلق دارد در مقابل والد و نسلی که متعلق به گذشته است.

نمایشنامه با کل‌کل و زبان‌بازی‌های گل‌علی و گلدانه؛ نوکر و کلفت‌های خانه درندشت پیربازاری شروع می‌شود تا وقتی که پیله‌آقا سر می‌رسد. همایون ضیابری فرزند ضیابری بزرگ که از خان‌زاده‌ها و متملکان شهر است، به خانهٔ پیله آقا می‌آید. پیله آقا که به خاطر ثروت و مایملک ابوی همایون به وصلت، معاشرت و مبادلهٔ دخترش به ضیابری چشم دوخته با حرف‌های انتقادی همایون و نامه‌ای که او از طرف احسان فرزند پیربازاری که در تهران منزل عمویش

حضور دارد مواجه می‌شود که احسان بعد از سه سال رفتن از شهرستان و زندگی در تهران همچنان نیز سودای رفتن در سر دارد و می‌خواهد به آلمان مهاجرت کند که با پاسخ تند پدر مواجه می‌شود. در پایان پرده اول، افشان دختر پیله آقا متوجه می‌شود که پدرش دنبال معاملهٔ او و وارث با اصل و نسب است و مخالف ازدواج او با انوش است.

در پرده دوم پیله آقا که با آمدن انوش و خانواده برای خواستگاری افشان، خود را به کسالت و دل‌درد زده، با شکایت و طعنه‌های همسر و دخترش روبه‌رو می‌شود. پیله آقا شخصیت کاسبی، بازاری و گدا و خسیس خود را برای انوش کاملاً رو می‌کند و برای پذیرایی از آنها چرتکه انداخته و تمام پول این پذیرایی را از انوش می‌گیرد. انوش با توجه به خصوصیات دکان بازاری و معامله‌گر پیربازاری و این‌که او حتی قصد معامله دختر خود را با ضیابری دارد، به پیله‌آقا می‌گوید که دخترش را از او می‌خرد چراکه انوش نه‌تنها روح افشان بلکه روح احسان و خانواده او را تسخیر کرده و پیربازاری را تهدید به انقراض خانواده‌اش می‌کند. پیله آقا که اکنون به حیثیت‌اش تجاوز شده و خانواده و انوش و همایون را در یک جبهه و مقابل خود می‌بیند، تصمیم می‌گیرد که خانه و خانواده را رها کرده و عزم رفتن کند. در پرده سوم در جمع همایون و انوش و افشان، همایون می‌خواهد از رشت، از این شهر بی‌نور و مه‌آلود بگریزد، انوش نیز از افشان، همراهی و کمی شهامت را برای رفتن طلب می‌کند و از افشان می‌خواهد که باهم از این شهر بروند و افشان نیز می‌پذیرد و می‌خواهد او را همراهی کند، احسان نیز برای بیان حقایق و عقده‌هایی که خانواده به‌خصوص پدرش برایش ارث گذاشته به خانه آمده و در این عقده‌گشایی مادرش را نیز مقصر می‌داند. و اکنون برای معامله برای رفتن آمده است.

در این نمایشنامه بازهم با عصیان فرزند علیه پدر و جامعهٔ پدرسالاری روبه‌رو هستیم که حکم، ملک، بازار، دکان، معامله، گذشته، سنت و آیین به پدر تعلق دارد و رفتن و آینده به فرزندان. پیله آقا، پدر کاسب‌مسلکی است که همه را به چشم اموال خود و زندگی را یک معامله می‌بیند اما فرزندان همواره به دنبال راه گریزی از خانه و قلمروی پدری هستند. احسان فرزند پیله‌آقا که رفتن از خانه و سرزمین پدری را برگزیده است، در وضعیتی که نیازمند پشتیبانی است خود را تنها می‌بیند و از دیدگاه پدر او دیگر یک دیگری سرکش و پشت‌کرده به پدر است. «پیله‌آقا: اوه... این پسره هم شده موی دماغ من.

همایون: پسرها همیشه موی دماغ پدرها هستن آقا پیربازاری» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۹). از این منظر احسان نیز در این نمایشنامه نماینده الگوی قربانی پدر و جامعهٔ پدرسالارانه‌ای است که قدرت و قلمرو از آن آن‌هاست، در آستانه وضعیت فروپاشی، شورش، جنون و سقوط قرار می‌گیرد. «همایون: آقای پیربازاری! احسان شما سه‌ساله از یار و دیار خودش کنده. و ناامید و بدون آتیه داره به روزهای خودش ادامه می‌ده. اون زیر پاش خالی شده، و یادتون باشه که یه مرد در همچه شرایطی می‌تونه دست به اعمال جنون‌آمیزی بزنه.

پیله‌آقا: (با عصبانیت دستش را پرت می‌کند.) بره گم شه!... شرایط! کدوم شرایط؟

همایون: شما می‌دونین زلزله یا آتشفشان چیه؟» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۱). در کلام پیله آقا، منِ مالکیت پدری همواره محسوس است و ادعاهای او حد و مرزی ندارد و دائم عرج و مقام خود را در یک فرایند تقابلی برای فرزندان خود یادآور می‌شود. «پیله‌آقا: پس چی! من تو این شهر برای خودم تعیُنی دارم. اگه نمی‌دونی برو بپرس. (با انگشت شست مدعیانه به سینه‌اش می‌زند.) من با فرماندارتون قلیان کشیده‌م» (رادی، ۱۳۸۳: ۳۷). پیله‌آقا همانند نقشواره پدر در آثار قبلی در یک وضعیت تنهایی گیر افتاده است و او نیز خود را قربانی می‌بیند. «پیله‌آقا: غرض اینه که بنده مرد تنهایی هستم آقای ضیابری. هیچوقت آدم مغزداری دوروبرم نبود که فی‌الواقع جور باشه و دردمنو درد خودش بدونه» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۹). افشان نیز در مقابل رفتار کاسب‌کارانه و معامله‌گرایانهٔ پدر که آشکارا بر سر آینده و ازدواج او معامله می‌کند، تنها گزینهٔ تقابلی را همچون احسان، گریز و رفتن می‌داند. «پیله‌آقا: یک قبایی برای جفت شما بدوزم!

افشان: این دیگه بسته به لطف شماس! ولی بدنیس بدونین که من دیگه احتیاج به قیُم و صاحب و این چیزها ندارم. و اگه لازم باشه، حتی می‌تونم یه چمدون بردارم و از این خونه برم.» (رادی، ۱۳۸۳: ۴۰). زمانی‌که انوش برای خواستگاری افشان به خانهٔ پیربازاری آمده است، پدر دست به چرتکه تمامی هزینه‌ها و خرج‌هایی که در قلمرو و خانهٔ او شده، محاسبه می‌کند و رفتار کاسب‌مسلکی و معامله‌گرانهٔ خود را عیان می‌سازد. «انوش: چرتکه؟ این‌جا که دکان نیس آقای پیربازاری.

پیله‌آقا: متأسفانه زندگی برای من همه‌جا دکانه قربان» (رادی، ۱۳۸۳: ۵۷). و انوش نیز بادیدن این رفتار می‌خواهد معاملهٔ متقابل انجام دهد و دختر را از پدر معامله کند.

همان‌طورکه در مباحث نظری بیان شد الگوی پدر به زمان گذشته تعلق دارد، زمین و مکان متعلق به اوست چراکه همواره فکر می‌کند تاوان و مجازات طرد شدنش را پرداخت کرده است و سرزمین متعلق به اوست. پدر دائماً در گذشته سیر می‌کند درحالی‌که فرزندان هیچ علاقه‌ای به سرزمین و گذشتهٔ پدری ندارند. آینده و عزیمت متعلق به فرزندان است. «انوش: می‌بخشین قربان، من به مناسبات گذشته شما با پدرم علاقه‌ای ندارم.

پیله‌آقا: یکه‌خورده آرام دستش را از جیب درمی‌آورد) یعنی... شما با گذشته قهرین؟

انوش: گذشته هر چه بود گذشته آقای پیربازاری؛ اگرچه این گذشته در مناسبات فعلی ما نقش ناچیزی داشته باشد.

پیله‌آقا: عجب حرفی زدین! اگه گذشته رو کنار بذاریم، دیگه چی می‌مونه؟

انوش: آینده» (رادی، ۱۳۸۳: ۶۲-۶۱). انوش که درمی‌یابد تا چه حد سایه در پیربازاری گسترده شده و نمی‌تواند در معامله با او پیروز شود، در انتها کلامش، تهدید می‌شود. انوش به پدر می‌گوید که دیگر روح افشان را تسخیر کرده و به شورش علیه پدر بلند می‌شود. «انوش: و در همین روز روشن این بشارتم به شما می‌دم: این خونه دیگه روی آرامشو به خودش نمی‌بینه. (که بارانی‌اش را روی دست‌های جفت‌شده‌اش انداخته است، نرم و باصلابت.) من خانواده شمارو منقرض می‌کنم» (رادی، ۱۳۸۳: ۷۹). پدر در این نمایشنامه الگوی مانع، سرکوبگر و درواقع ممنوعینی را نمایندگی می‌کند که در مقابل عشق و پیوند ایستاده و همچون یک مزاحم در برابر خواسته‌های فرزند قرار می‌گیرد. پدر بواسطهٔ قدرت و قوانینی که وضع کرده است، سرزمین پدری را به مکانی تبدیل کرده است که مخالفت، درگیری و کشمکش در این سرزمین به فاجعه می‌انجامد. در این نمایشنامه و البته دیگر آثار مطروحه، فرزندان، متعلق به آینده و همواره در وضعیت طغیان و درنهایت گریزند. «افشان: من نباید تقاص گذشته‌های تو رو بدم.

انوش: (مکثُ ناگاه) حاضری با همدیگه از این شهر بریم؟

افشان: منظورت اینه که ... فرار کنیم؟

انوش: این همون کاریه که باید بکنیم» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۰۶). لذا فرزندان در وضعیتی هستند که یا رفته‌اند یا عزم رفتن دارند. و هیچکدامشان در این آثار عملاً نمیتوانند در سرزمین پدری ادامه دهند و دوام بیاورند. «همایون: نه، دیگه نمی‌تونستم تو این رشت، این شهر بی‌نور و مه‌آلود دوام بیارم. (بلند می‌شود.)» (رادی، ۱۳۸۳: ۹۵). افشان نیز سودای رفتن در سر دارد چرا که همچون احسان و همایون (نقشواره‌های فرزندی) عمر و زندگی خود را در سرزمین پدری ضایع و تباه شده می‌بیند. «روی این زمین بزرگ و این همه آدم... خوشحال و بی‌خیال دارن زندگی می‌کنن. چرا ما جزء اونا نیستیم؟ _ باشه، دیگه حرفی نمی‌زنمی. (اندوهگین.) آره، تو انتقالی تو بگیر و منم با مامانم صحبت می‌کنم، قانعش می‌کنم. نه براش یادداشت می‌ذارم، به خاطر تو ... و از رشت می‌ریم. می‌ریم به شهری که آسمانش بلند و مثل فیروزه باشه، و غرق آفتاب» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۰۸-۱۰۷). در این نمایشنامه روایت محوری کهن‌الگوی پدر عناصر دراماتیک داستانی یعنی کشمکش و تقابل‌ها، آزمون و خطاها، بازگشت و بازشناخت را فعال کرده و دیگر مفاهیم کهن‌الگویی یعنی قربانی، جست‌وجو برای نجات و هبوط را به اثر عرضه داشته و وضعیت‌های نمایشی انتقام، فروپاشی، شورش و گریز را شکل داده است.

نتیجه‌گیری

در این آثار عناصر کنش، موقعیت، کشمکش و وضعیت‌های نمایشی در اساس خود، جریان، جهت و حرکت خود را از پدر دریافت می‌کند. مفهوم قدرت نیز برآمده از الگو و نقش‌مایه پدر است که طرح و ساختار درام برای به زیر کشیدن و سقوط آن شکل گرفته است. برتری و غلبه نقش‌مایه پدر در برابر دیگر نقشواره‌ها نه‌تنها در میزان پرداختن به نقشواره پدری آشکار است بلکه کارکرد دراماتیک غالبی دارد و این نقشمایه عناصر دراماتیک نمایشنامه‌ها را فعال می‌کند. در این آثار قدرت، سلطه، مالکیت، مقام، امر، کنش، من، خود و فراخود در اصل از آن پدران جامعهٔ آثار است و گرچه پدران در این جامعهٔ نمایشی از سقوط ناگزیرند اما دیگری که نقش‌های الگویی پسر، دختر، فرزندخوانده، عضو قبیله و غریبه را می‌گیرد، تمام سرکشی، طغیان‌ها و شورش‌هایش تغییری در نتیجه و آنچه خواست پدری و در اصل خواست منشأ قدرت جامعهٔ نمایشنامه‌هاست، ایجاد نمی‌کند اساساً در این طغیانِ

فرزند علیه زئوس و شورش فرزندخوانده علیه کلادیوس، رفتن و رفتن تنها راه علاج است. نقشواره‌های متقابل پدر در جست‌وجوی راه نجات، گریز را انتخاب می‌کنند. اساساً در این جامعهٔ آثار، وحدت جمعی هرگز تعریف نمی‌شود، هویت بیرون از جمع و جامعهٔ ترسیمی معنا یافته و خانه و خانواده در اساس خود نه یک پناهگاه که به یک گریزگاه تبدیل می‌شود. در این آثار، کهن‌الگوی پدر در اصل تکثر و بازتولید نقش‌هاست و جامعهٔ ترسیمی بستر کنش‌های پدرانه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Archetypal research
2. Carl Gustav Jung
3. Sigmond Freud
4. Prominent role
5. Dominant narrative

فهرست منابع

ارشاد، محمدرضا (گفتگو) (۱۳۸۳)، *گسترهٔ اسطوره*، تهران: هرمس.

بتولی، محمدعلی (۱۳۸۸)، *با یونگ و سهروردی*، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.

بیلسکر، ریچارد (۱۳۸۷)، *اندیشهٔ یونگ*، حسین پاینده، تهران: انتشارات آشتیان، چاپ سوّم.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۷)، *تماشاخانهٔ اساطیر*، تهران: نشر نی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *انواع ادبی*، تهران: نشر میترا، چاپ اوّل از ویرایش چهارّم.

رادی، اکبر (۱۳۸۳)، *روی صحنهٔ آبی*، تهران: نشر قطره.

داد، سیما، (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، انتشارات مروارید، چاپ چهارم

کراپ، الکساندر و دیگران (۱۳۷۷)، *جهان اسطوره‌شناسی*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز.

کمپبل، جوزف (۱۳۸۵)، *قهرمان هزارچهره*، برگردان شادی خسروپناه، مشهد: گل آفتاب.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهء دکتر محمود سلطانیه، تهران: چاپخانهء دیبا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی