خوانش نگاره‌های مانوی بر پایه‌ی نظریه‌ی کهن الگوی یونگ

رامینه صراف زاده*
مازیار زند**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۸/۱۸

چکیده

نگارگری مانوی با جذب عناصر و نمادهای هنری و قومی ادیان سرزمین خود و با الهام گرفتن از بن مایه‌های اسطوره‌ای دیگر اقوام، پایه‌های اولیه‌ی نگارگری ایرانی را بنا نهاد؛ آن‌گاه با گفتمان نمادین و عرفانی مخصوص به خود در ذهنیت نگارگر ایرانی تداوم یافت. یونگ معتقد است خاطرات جمعی اقوام پیشین در ناخودآگاه انسان امروزی و به صورت کهن الگوها یا همان تصاویر آغازین پدیدار شده و بازنمای زبانی نمادین در اثر هنری می‌شوند. مانویان نیز با تکیه بر آیین و عرفان پیشین خود که از سرزمین‌های مختلف کسب کرده بودند، مفاهیمی مطرح کردند که ریشه‌هایی مشترک با آیین‌های پیش از خود داشت. این بن‌مایه‌ها در موضوعاتی که قصد بیان مفاهیم بزرگ و تجریدی دارند، تبدیل به نماد می‌شوند. زبان نمادین مانویان به دو صورت در نگاره‌ها جلوه می‌کند؛ نمادهای مضمونی و نمادهای تصویری. در این مقاله نمادهای مضمونی و تصویری به کار رفته در نگاره‌های مانوی و نقش ناخودآگاه جمعی در شکل گیری و تداوم هنر مانوی شناسایی و تحلیل شده است.

واژگان کلیدی: نماد مضمونی و تصویری، نگاره های مانوی، کهن الگو، ناخودآگاه جمعی.

*رامینه صراف زاده دانشجوی دکترا پژوهش هنر دانشگاه هنر. ramineh_sarafzadeh@yahoo.com
** مازیار زند دانشجوی دکترا پژوهش هنر دانشگاه هنر (نویسنده مسئول). mzandstudio@gmail.com

مقدمه

قصــه ی خلق یــک اثر هنــری توســط هنرمند، سال‌هاســت کــه مایــه ی بحــث پژوهشــگران، دانشــمندان و روانشناسان بوده و هر کدام با توجه بــه حیطــه ی کاری خود ســعی در کاویدن روح خلاق هنرمند و در جســتجوی ردپایی برای یافتن رمزهای اثر هنری وی بوده اند.

در اوایــل قــرن چهارم قبــل از میلاد ارســطو در تعریــف خود از تراژدی رویکردی روانشــناختی داشــته و تراژدی را به عنوان آمیــزه ای از حالت ترس و ترحــم برای ایجاد پالایــش درونی مورد استفاده قرار داده است. اما نقد روانشناختی جدید بــه دنبال مکاتب و نظریه های روان شــناختی در طول قرن بیســتم، یعنی پس از فروید و پیروانش، به وجود آمد. روانکاوی خود دارای شــاخه های متعددی اســت. یکی از این شــاخه ها که در نقد ادبی معاصر بســیار اثر گذار بوده روانکاوی کارل گوســتاو یونگ[1] اســت.یونگ در اواخر ســده‌ی بیســتم با تحلیل روانکاوانه ذهن انســان علاوه بر وجــود ناخودآگاه[2] – که از اســتاد خــود فروید[3] آموخته بود– به وجود لایه‌های مشــترک ساختار روانــی ذهن افــراد پی بــرد و آن را ناخــودآگاه جمعــی[4] نامید. یونگ محتویات ناخودآگاه جمعی را مجموعه‌ایی عظیم از خاطره‌های قومی، میراث نیاکان، قصه و اسطوره‌های انسان کهن می‌دانست و از ایــن‌رو اثر هنری را بــه منزله‌ی پیام و نمودار ناخودآگاه جمعی قلم‌داد کرد و نام آن را کهن‌الگو[5] گذاشــت. کهن الگو ها تحت شــرایط مختلف به خــودآگاه راه می یابند و بروز می کنند. با توجه به ماهیــت مبهم و تاریک گونه کهن الگو ها نمود آن خاص بوده و به شکل نماد و رمز ظاهر می شوند و خود را نشــان می دهند. کهن الگوها و یا همان تصاویــر آغازین پدیدار شــده و در پی ایجاد یک مفهوم متعالی با زبانی نمادین در اثر هنری ســخن می گوید. این نظریه در مباحث مرتبط با اثر هنری وارد حیطــه‌ی نقد روان‌شناســانه و پس از آن نقد اسطوره‌گرا شد.

بهترین بســتر برای بررسی کهن الگوها و نماد ها آثاری اند که ناخودآگاه جمعی در ایجاد آنها تاثیر بیشتری دارد و جنبه درون گرایانه قوی تری دارند. آثار اساطیری، حماسی و آثار عرفانی ردون گرایانه ماننــد نگاره مانوی به دلیل ارتبــاط نزدیکی که با ناخودآگاه دارد، بســتر مناســبی برای این بررسی اســت. این مقاله به بررســی نظریــه‌ی ناخودآگاه جمعی و نقش آن در آفرینش هنری پرداخته و بر مبنای آرای کارل گوســتاو یونگ –که نظریه‌پرداز اصلــی ناخودآگاه جمعــی اســت– پرداخته و از این منظر به بررســی و تحلیــل نگاره‌های مانوی می‌پردازد.

روش تحقیق

این تحقیــق مبتنی بر اســتدلال اســتقرایی، اقدام به گــردآوری داده‌های مشــاهده‌ی آثار و مدارک مســتند تصویــری و مطالعــات کتابخانــه‌ای، در حیطه‌ی نظری نقد روانشناســانه کرده، آن‌گاه کلیه اطلاعات گردآوری و طبقه‌بندی شــده و به روش تحلیل محتوا مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. تصاویــر۲– ٤– ٦– ۷– ۸ از کتــاب هنر مانوی از کلیم کایت به ترجمه‌ی ابوالقاســم اسماعیل پور و از سایت موزه برلین برداشته شده است.

پیشینه تحقیق

تاکنــون در مورد نگاره‌های مانوی چندین مقاله و تحقیق صورت گرفته است. کتاب «هنر مانوی» از کلیم کایت به ترجمه‌ی ابوالقاســم اسماعیل پور، مقاله تحت عنوان «رابطه نور و رنگ طلایی در آرا و هنــر مانویی» ایلناز رهبر و در رابطه با آموزه ها و سنت مانوی گفتار هایی درباره زندگی و تعالیم مانی افرادی مانند ناصر خیازی دولت آباد، محمد جواد مشکور، فروزان راسخی و دکتر امید بهبهانی

می توان اشاره کرد[6]. با توجه به بررسی‌های انجام شده تا کنون تحلیلی از نگاره‌های مانوی بر اساس نظریه کهن الگوی یونگ انجام نشده است.

آیین مانوی

مانی[7] معتقد بود آیین وی تنها آیینی است که می‌تواند همه جهانیان را زیر بیرق خود گرد آورد. از نظر مانی، آیینی که وی پیامبرش بود، شکل جدیدی از وحی‌هایی است که بر پیامبران پیشین نازل شده و خود او پیامبری است که به نوبه‌ی خود پیوند میان خدا و آدمیان را برقرار می‌کند. آیین وی تلفیقی است از آموزه‌ها و اسطوره‌های زرتشتی، مسیحی، میترایی، زروانی و حتی بودایی. اما این دلیلی بر التقاطی بودن آیین او نیست. چون مانی فقط بن‌مایه‌های کلی را از فرهنگ‌ها و ادیان مختلف وام می‌گیرد و به آن صورتی که خود می‌خواهد تغییر می دهد (اسماعیل پور، ۱۳۸۲، ۱۹). وی در پس تحولاتی که در ادیان مختلف به وجود آورد به این باور رسید که دو جهان روح و ماده در برابر هم قرار دارند. یکی خیر (روح) و دیگری شر(ماده). این دو جهان در گوهر و در طبیعت خود از یکدیگر بیگانه و بر ضد هم هستند. این دو جهان و دو نیرو به سبب اقدام اصل شر(ماده یا تاریکی) به هم درآمیخته‌اند. نجات روشنی و خیر از بند ماده و تاریکی بر شر، فقط در جدایی مجدد و رهایی از قید ماده است (بهار، ۱۳۸۵، ۸٤). این دوگانگی، مجموعه مفاهیم بنیادینی ایجاد کرد که منجر به شکل‌گیری اساطیری حول موضوعاتی مانند: آفرینش جهان و انسان، نجات، راه رستگاری فرد و در نهایت پایان جهان گشت.

اساطیر مانوی

اساطیر و شخصیت‌های آیین مانی همگی مربوط به جریان آفرینش در این آیین است. اسطوره‌ی آفرینش طی سه مرحله‌ی کیهان شناختی رخ می‌دهد. مرحله‌ی اول پیش از آمیزش نور و ظلمت است؛ هنگامی که هنوز زمین و آسمان و انسان وجود ندارند. تنها سرزمین نور هست و ایزدان. ایزدان سرزمین روشنی، تجلیات پدر روشنی هستند و میان او و جهان واسطه‌اند.

درآغاز، بهشت روشنی در بالا بود و به هر سو گسترده؛ مگر از سوی پایین. در زیر دوزخ و تاریکی قرار داشت (کلیم کایت، ۱۳۷۳، ٤٥). این مرحله، مرحله‌ی تازش ظلمت و نیروهای اهریمن به جهان نور است. در واقع مرحله‌ی آمیزش نور و ظلمت است که موجب شکل‌گیری اساطیر مانوی می‌شود. در متون مانوی آمده است؛ هنگامی که شاهزاده‌ی دوزخ از سر اتفاق به مرزهای بهشت جاودانی رسید، روشنی را دید، رشک و آز بر او چیره گشت و خود را برای تاخت و تاز به قلمرو بیگانه آماده ساخت. پدر بزرگی (پدر روشنی) ناگزیر گشت که قلمرو خویش را بپاید و بنابراین اکنون تازشی تدافعی بر ضد نیروهای تاریکی می‌آغازد. او با کلام خود جلوه‌های گوناگون خویش یعنی ایزدان مانوی را به ترتیب فرا می‌خواند (می‌آفریند) که وظیفه شان نبرد با نیروهای تاریکی است. (کلیم کایت، ۱۳۷۳، ٤٩) در نبرد مابین نیروهای روشنی و تاریکی، ایزدان روشنی شکست می‌خورند و یکی از ایزدان به نام انسان قدیم تسلیم می‌شود و در دل تاریکی فرو رفته و مرحله‌ی اول آفرینش بدین نحو تمام می‌شود.«مرحله‌ی دوم، مرحله‌ی آفرینش آسمان‌ها و زمین است که یکی از ایزدان با نجات انسان قدیم که در سرزمین تاریکی فرورفته بود، پیروزی بر تاریکی را به انجام می‌رساند و از کالبد دیوان کشته شده در سرزمین تاریکی هشت زمین، و از پوست آنان ده آسمان می‌سازد (کلیم کایت، ۱۳۷۳، ٤٩).

به دنبال آفرینش زمین و آسمان، سومین مرحله‌ی

تکوین عالم آغـاز می‌گردد. جهان بدون جنبش و حیات رها شده است و ماه و خورشید هم چنان در آسمان ایسـتاده‌اند. پدر سرزمین روشنی بار دیگر ایزدانی را فرا می‌خواند (می‌آفریند) و به یاری آنان انسـان را خلق، و او را به رسـتگاری می‌رساند و آفرینش بدین گونه پایان می‌پذیرد.

ناخودآگاه جمعی

از دیـدگاه یونگ ناخـودآگاه از دو لایـه متمایز تشـکیل شـده اسـت: لایه‌ی اول که ناخودآگاه فردی اسـت، شـامل بخش تاریـک ذهن، حاوی مواردی از ادراک و تلقیات اوست که برای نیل به آگاهی از انرژی چندانی برخوردار نیستند و دچار نسیان گشـته‌اند. این لایه مکنوناتی روانی است و با نگره‌های آگاهی‌مدار در تناقض و ناسـازگاری هسـتند. لایه‌های آگاهانه و هشیار ذهن، عناصری کـه از حیث اخلاقی و فکری مقبول نباشـد را به سمت ناخودآگاه روان هدایت می‌کنند. این بخش از ذهـن، لایه‌ی پنهان یا ضمیر ناخودآگاه اسـت. ناخودآگاه فردی به تجربیات فردی انسـان مربوط اسـت. دومین سـطح ناخودآگاه جمعی است که در کهن الگو خود را نشـان می‌دهـد. ناخودآگاه فـردی اغلب در رویا پیدا می‌شـود (یونگ، روان شناسـی ضمیر ناخودآگاه، ۱۳۸۳، ۸۸). ناخودآگاه جمعـی متعلق به هیـچ فرد بخصوصـی نبوده و شـخصی نیست، بلکه مالک اصلی آن تمامی افراد بشـر در همه‌ی اعصار و دوران هستند. رفتارهای انسـان به محض دارا شدن انرژی به سطح آگاهی می‌رسـند و خود را در قالب اندیشه‌ها، تصاویر و انگاره‌ها به ظهور می‌رسـانند. ایـن قالب ها و به قولی پیکره بندی‌ها در مسیر خود همواره با نوعی زندگی ذهنی و روانی همراه هسـتند. هرچند این قالب‌ها متفاوت و گوناگونند، اما اندیشه مستتر در پس آن‌ها همیشه یکسان است. ذهن انسان پیوسته این اندیشـه‌ها را به صورت اشکال قابل ادراک در می‌آورد و این اشـکال هستند که در قالب تصاویر ازلی مملو از معنا و قدرت فراوان نمودار می‌شوند.

نقش ناخودآگاه جمعی در آفرینش هنری

اثـر هنری در هر سـرزمین، معرف تحول شـکل زندگی، سـاختارهای اجتماعی و باورهای انسان کهـن در آن فرهنگ و در آن دوره زمانی اسـت. بدون دانسـتن پیشـینه‌ی یـک قوم نمی‌تـوان اثر هنری آن جامعه را به بوته‌ی نقد و تحلیل کشـاند. داریوش شـایگان می‌نویسد:« اگر آن روح فیاضی را که محرک هنر است و آن روان خلاقی را که هنر پرورده‌ی آن است و آن دل خرمی را که هنر در آن می شـکفد درنیابیم، هنر هیچ ملتی را نفهمیده‌ایم. بی‌گمـان نبوغ هنری هر قوم مطابق با اسـتعداد و قریحه‌ی همان قوم اسـت» (شایگان، ۱۳۸۱، ۷۷). به باور یونـگ راز آفرینش اثر هنری رسـیدن به سرچشـمه‌ی روح نخستین است و هنرمند منبعی است که خواسـته‌های انسـانی را که طی اعصار گذشته به لایه‌های زیرین روح او کشیده شده‌اند زنده می‌کند. هر اثر هنـری روح‌های کنونی را به یکدیگر و روح نخسـتین پیوند می‌دهد. هنرمندی که ناآگاهانه یـا آگاهانه با اسـتفاده از تجربه‌ها و تصاویر آغازین، به اثر هنری خود شکل داده است بـا هزاران صدا خـود را بیان می‌کند و خواسـت خـود را تا به اوج تمایلات بشـر معاصر خود بالا می‌بـرد. برای درک معنی اثـر هنری باید خودمان را در راسـتای شکل پذیری به وسـیله‌ی آن قرار دهیم؛ در این هنگام اسـت که ما به درک تجربه‌ی آغازین دسـت می یابیم (یونـگ، روح و زندگی، ۱۳۸۷، ۲۳۲).

کهن الگو

یونگ لایه سـطحی ضمیر ناخودآگاه را که حاوی تجربیات شـخصی اسـت "ناخودآگاه شخصی[۸]" می نامـد، اما ایـن تاخودآگاه شـخصی بر لایه‌ای

عمیق‌تر بنا شده که فطری است و آن را "ناخودآگاه جمعی[9]" نامیده است. محتویات ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگو می‌نامد.کهن الگوها تصویر نیستند، اما قابلیت دارند تصاویر متعدد تولید کنند (یونگ، چهار صورت مثالی، ۱۳۷٦، ١٤).

رفتارهای انسان به محض دارا شدن انرژی به سطح آگاهی می‌رسند و خود را در قالب اندیشه ها، تصاویر و انگاره‌ها به ظهور می‌رسانند. گوناگونند، اما اندیشه‌ی مستتر در پس آن‌ها همیشه یکسان بوده است. ذهن انسان پیوسته این اندیشه‌ها را به صورت اشکال قابل درک در می آورد و این اشکال هستند که در قالب تصاویر ازلی مملو از معنا و قدرت فراوان نمودار می‌شوند. برخی از این اشکال روانی فهم و دریافت همیشه و در هر زمان در انسان موجود بوده است. و این کار وقتی میسر است که، بتوان در افراد گوناگون امری مشابه و همگون مشاهده کرد، در حالی که دیگران نیز تایید کنند که همان را دیده‌اند. (یونگ و آنتونیو، خدایان و انسان مدرن، ۱۳۸٤، ۷) در واقع کهن‌الگوها مواد تشکیل دهنده ی روان آدمی‌اند و مطالعه‌ی آن‌ها در حکم بررسی انسان ابتدایی‌ای است که در هر فرد زیست می‌کند. یونگ همه‌ی مضامین افسانه‌ای و جهان‌بینی اقوام ابتدایی و مفاهیم مذهبی ملل مختلف و حتی عناصر رویاهای مردم کنونی را که نشان دهنده‌ی نمونه‌های عام سلوک آدمی است، اندیشه‌های آغازین و یا کهن الگو می‌نامد.

ناخودآگاه جمعی در نگاره های مانوی

به باور یونگ خودآگاهی انسان همیشه کهن‌الگوها را به صورت نماد می‌شناسد، یعنی کهن‌الگوها در جامه‌ی تصاویر جمعی، که میان همه‌ی اقوام مشترک است و در اعماق خروشان هر روان در جوشش است، آشکار می‌گردند. بنابراین برای دانستن این که نگاره‌های مانوی تا چه حد حامل نیرو و سنت‌های عظیم پیشینیان و انسان کهن سرزمین خویش هستند، ابتدا باید نمادهای به تصویر درآمده در این هنر را جستجو کرد، چرا که کهن‌الگوهای ناخودآگاه جمعی به صورت نماد در آثار هنری بروز می‌یابند. قوم مانوی نیز به وسیله‌ی آیین و عرفان خود که از سرزمین‌های مختلف کسب کرده بود، در نهایت مفاهیمی کلی را مطرح می‌کند که بن مایه های مشترکی با تمامی آیین‌های پیشین خود دارد. وی بر مبنای همین یافته‌ها، هنر و عرفان خود را شکل می‌دهد. این بن‌مایه‌ها در جاهایی که قصد بیان مفاهیم بزرگ و تجریدی دارند، تبدیل به نماد می شوند. نمادها از آن‌جا که حامل روح جمعی تمام سرزمین‌هایی است که مانویت در آن به وجود آمده و یا از آن عبور کرده است، تبدیل به نمادهای جمعی شده و علاوه بر بیان مفاهیم کلی و تجریدی مانوی، نیروی عظیمی بر آمده از گذشته‌ی تمام آن اقوام و سرزمین‌ها در خود دارد. زبان نمادین خاص مانویان خود را به دو صورت در نگاره‌ها نشان می‌دهد؛ نمادهای مضمونی و نمادهای تصویری.

بررسی نمادین کهن الگوها، در نگاره‌های مانوی

نمادهای مضمونی: با بررسی مضمونی تصاویر هنر مانوی[10] می‌توان به روح حاکم بر فضا و مفاهیم نگاره‌ها پی‌برد. این مجموعه نمادها، مربوط به آیین‌ها، اساطیر و آموزه‌های مانی برای رستگاری روح انسان است؛ و هم‌چنین داستان راه‌هایی است که انسان مانوی برای رسیدن به تعالی و رستگاری نهایی خویش طی می‌کند. این نمادها همیشه به صورت یک نماد ویژه و مشخص در آثار دیده نمی‌شوند و در بسیاری مواقع مفاهیم کلی‌اند که فضای نگاره‌ها از آن متأثر است.

نور و ظلمت

نماد نور و ظلمت بن مایه‌ی آیین مانویت است. نزد مانی، جهان آمیزه‌ای است از نور و ظلمت، این مضمون در خود، مفهومی عظیم و کلی دارد و تمام

اســاطیر مانوی حول محور آن شکل گرفته است. مانی برای هســتی دو «بن» قایل می‌شود (مزداپور، ۱۳۷۹، ۸) که آن را از ایرانیان کهن کسب کرده است. او با استفاده از اسطوره‌ی آفرینش، که اساس تفکر مانــوی اســت، آن را تثبیت کرده و در اندیشــه‌ی انسان ایرانی به یادگار می‌گذارد. مانویان در تفسیر و تأویــل این مضمــون از تمثیــلات و نمادهایی بهره‌گرفته‌اند. از ایــن تمثیلات چنین برمی‌آید که انســان بُنی اهریمنی و ظلمانــی دارد. جهان مادی (در کیــش مانوی) از کالبد دیوان آفریده شــده و کاملا با قلمرو ظلمت و اهریمن درآمیخته اســت؛ و تــا زمانی که این آمیزش با هســتی مادی وجود دارد رستگاری ممکن نیســت. تنها راه رستگاری به دور افکندن این لباس و پوشــش عاریتی است که اهریمن بر انســان پوشانیده است. برای نجات روح انســان، فقط یک راه باقی اســت؛ رها کردن نــور محبوس در تــن ظلمانــی (اســماعیل پور، ۱۳۸۲، ٦۱). مانویــان در نگاره‌هــای خــود برای ایجــاد این تضــاد اســاطیری از ورقه‌های طلایی رنگ اســتفاده می‌کردند. این رنگ نشانه و نمادی اســت دال بر حضور ایزد اصلی مانوی، شــهریار و یا پدر روشــنایی که بخشــی از پاره‌های مینوی اوســت (تصویر-۱). یونگ در بحث کهن‌الگوی «خود[۱۱]»می‌گویــد؛ هنگامــی که فــرد در موقعیت مبــارزه با کهن الگوهای «آنیمــا[۱۲]» و «آنیموس[۱۳]» قــرار می‌گیــرد، جهت بــه تعادل رســاندن خود، ناخودآگاه خصیصه‌ی نمادین جدیدی که یکی از درونی‌ترین هسته‌های روان است را پدیدار می‌کند و تعادل فردی را به وجود می‌آورد. مضمون غالب نور و ظلمت که در عرفان و اساطیر مانوی وجود دارد، نشانی است از در نظرگرفتن همین دو نیروی مخالف که در اسطوره‌ی آفرینش مانویت به خوبی دیده می‌شــوند. هر یک از ایــن دو نیروی متضاد قصد چیرگــی بر دیگری را دارد. مانی با آموزه‌ای که برای رســتگاری تعلیم می‌دهد، قصد به تعادل رســاندن این دو نیرو و رســیدن به کمال انسان را دارد. از سویی دیگر در هنر مانوی تقابل خوب و بد به صورت یک تضاد بزرگ ظاهر می‌شوند؛ در یک طرف، تصویر ایزدان و پیامبران اســت که در میــان یا در کنار نمادهای مقدس ظاهر شــده‌اند و در طرف دیگر تصویر توبه‌کنندگان و اهریمنان که بدون تقدس ترسیم شده است.

سفر روح

برجســته‌ترین نمود عارفانه‌ی هنر مانوی، آرزوی رســتگاری روح آدمی و رها کردن روان محبوس در کالبــد مادی اوســت. این ســفر معنوی ســیر رســیدن از ظلمت به بهشت نور است و در قالب ســفری دریایی ترسیم شده اســت. مضمون سفر روح، ســه نماد تصویری در خود دارد. نخســت تصویر کالای در دســت بازرگانان اســت که باید به واســطه آنان سرنوشــت مقدر خویش را بیابند. ایــن بازرگانان، حواریون و به ویژه خود مانی و یا فرشته‌ی روشنی هستند. دودیگر نماد کشتی است. این مرکب به منزله‌ی فرامین کیش مانی اســت و حامــل ذرات نور (کالای بازرگانــان) بوده و در واقع نوعی کشتی آســمانی است که پاره‌های نور آزاد شــده از زندان این جهان مادی و پست را به عرش‌اعلی می‌رساند. سومین نماد سکاندار کشتی است و اشاره به پیامبری دارد که وظیفه‌ی هدایت این قــوم را برعهده دارد، گاه عیســی و گاه مانی ســکانداران این کشتی‌اند. در همه‌ی تصاویری که در آن دریا دیده می‌شود، موضوع اصلی اثر، اشاره به گذار از دریای این جهان و ســرانجام رســیدن به لنگرگاه رســتگاری اســت (کلیم کایت، ۱۳۷۳، ۱۱۵) (تصویر۲). یونگ ســفر رســتگاری را یکی از متداول‌تریــن نمادهــای رویا معرفــی می‌کند: «این نمادها [نمود] رهایی انســان و تعالی وی از هرگونه محدودیت در روند رشــدش به مرحله‌ی عالی‌تر و تکامل‌یافته‌تر است. مضمون سفر تنهایی

یا زیارت [می‌باشـد] که به نوعی زیارت روحانی نوآموز اسـت و در خلال سـفر به کشف طبیعت مرگ نایل می‌شود.» (یونگ، انسان و سمبولهایش، ۱۳۸۳، ۲۷۳). مفهوم سفر در بیشتر آیین‌های کهن که برنامه‌ای برای رسـتگاری بشـر ارایه می‌دهند دیده می شـود. این نمـاد در نگارگری مانوی نیز به صورت کالای بازرگانان، کشـتی و سـکان دار معرفی شده است.

بندرگاه صلح

بنـدرگاه صلح به قلمرو نور یا بهشـت روشـنی اشاره دارد. غایت آرزوی «دیناور»، عارف مانوی، رسـیدن به جایگاه بهشت است. این آرمان زمانی تحقق می‌یابد که به سبب آتش سوزی عظیم پدید آمده در پایان جهان همه‌ی بدی‌ها و عناصر ظلمت سـوخته و نابود شـده‌اند؛ و جهان به بهشت نور ملحق گردیده است. این باور مانوی در اندیشه‌ی یونگ با نام کهن‌الگوی «آیین آموزش سخت» یاد شـده اسـت. یونگ درباره‌ی این نماد می‌نویسد؛ «طرح‌های کهن‌الگوی آیین آموزش اسرار مذهبی که از زمان های قدیم به اسـرار شـهرت دارند، از لحاظ جنبه‌های دینی در تار و پود تمامی آیین های مذهبی، مراسمی ویژه برای لحظه ی تولد، مرگ و رستگاری یافته اند» (اسماعیل پور، ۱۳۷۹، ۱۱۷).

۱- نگاره ی مانی (بودای روشـنی)- خوچو، سـده ۹م. اندازه تصویر: ۱٤ * ۵/۵ سانتی متر
http://depts.washington.edu/silroad/museums/mia/miaintro.html

۲- تجلی دو کشتی- آلچی- سده ی ۱۲/۱۱ م

نمادهای تصویری

مروارید

روح انسـان یکـی از نمادهای بنیادیـن و تکرار شونده در آیین مانوی‌است و به صورت مروارید تصویر شده است. مروارید به صورت نوارهایی در بالای سر ایزدان و یا در کناره‌های آن نمایان است؛ این نماد از یک سـو به روح شـخصی که نیازمند رستگاری است اشاره دارد و از سوی دیگر به روح روشـنی کیهان یا همان «مهر ایزد» که در سراسـر جهان گسـترده شده اسـت. در برخی از نگاره ها مروارید نماد روح شخصیت‌هایی است که توسط مانی آزاد شـده اسـت (تصویر۳و٤). جستجوی مکرر روح به کنش غواصان تشـبیه شده است که به ژرفای دریا فرو می‌روند تا گنج‌های ارزشـمند برآورنـد. دریا نمود جهان مـادی و مروارید نماد مهر ایزد اسـت. بر این بـاور عصاره‌ی ذرات نور پراکنده در جهان در قعر تاریکی قرار دارد. سـنگ مروارید از جمله نمادهایی است که یونگ نیز آن‌را نماد مقدس می‌خواند؛ سنگ‌های تراش نخورده و طبیعـی اغلب به منزله ی جایگاه ارواح یا خدایان انگاشـته می شـدند و در تمدن های نخستین از آن‌ها به عنوان سنگ گور، سنگ تعیین مرز یا اشیا گرانقدر مذهبی استفاده می‌کردند (یونگ، انسان و سمبولهایش، ۱۳۸۳، ۲۵۳).

۳- سـر ایزد مانوی- بازمانده‌ی یک نگاره‌ی کوچک مانوی بر کاغذ سـپید- خوچو- سده ی ۹ م. اندازه ی تصویر: ١٤ * ٥/٥ سانتی متر
http://depts.washington.edu/silkroad/museums/mia/mi-aintro.html

٤- قطعه ای از یک برگ کتاب مصور مانوی- خوچو- سـده ۹/۸ م.- اندازه تصویر؛ ۱۳ * ۷/۷ سانتی متر

نیلوفر

نمـاد گل نیلوفـری از پس آیین‌های کهن انسـان هم‌چنان جایگاه خود را حفظ کرده است. سابقه‌ی کهن و اسـاطیری نیلوفر نـزد ایرانیان و هندیان تا حدی است که آثار نیلوفر هشت‌برگ، دوازده‌برگ و حتـی هزاربـرگ را در معماری و آثار باسـتانی ایـن دو فرهنگ می‌تـوان دید (یاحقـی، ۱۳۷۵). ایزدان مانـوی غالبا بر بسـتری از نیلوفر، منقوش گردیده‌اند. می‌توان گفت برجسته‌ترین نماد بودایی در هنـر نگارگری مانوی اورنگ نیلوفر اسـت که ایزدان بر آن می‌ایستند یا می‌نشینند. گل نیلوفر در کیش بودا، نماد پاکی و مفهوم تعالی جهان اسـت. آرمان طهارت مانوی به آرمان پالودگی بودایی بس نزدیک می‌نماید (اسماعیل پور، ۱۳۷۹، ٢٤٦). نماد نیلوفر از هنر بودایی چین و آسـیای میانه وارد هنر مانوی شده است. یونگ نماد نیلوفر را در ساختار مانـدالا دایره‌ای فرض می‌کند که به صورت چهار و یا هشت پر در اشکال و نمادهای مذهبی نمایان شده و معمولا معرف رابطه‌ی کیهان با قدرت الهی اسـت. وی با اشاره به اسـطوره‌ی آفرینش هندی می‌گوید: «خدای برهما در حالی که بر روی نیلوفر عظیم هزار کاسـبرگ ایسـتاده بود به چهار جهت اصلی نظر انداخـت» (یونگ، ۱۳۸۳، ۷). این نگاه به چهار جهـت از روی دایره ی گل نیلوفر، طرح مقدماتی ماندالا را به یاد می آورد که در داسـتانی در باره ی بودا و گل نیلوفر نیز صدق می کند. نگاه بـه چهار جهت اصلی از روی دایره ی گل نیلوفر، یادآور طرح مقدماتی ماندالا است (تصویر۵).

۵- چهار ایزد هندو- برگی از یک کتاب مصور براق- خوچو- سده ی ۹م- اندازه ی تصویر:۱۱* ۸/۲ سانتی متر
http://depts.washington.edu/silkroad/museums/mia/mi-aintro.html

ماندالا

ماندالا از نمادهای اصلی نگاره‌های مانوی اسـت که از هنر بودایی هند الهام گرفته شـده است. این نمـاد در یکی از دیوارنگاره‌های مانوی به صورت پنج‌گوش و چهارگوش به تصویر درآمده اسـت. در مرکـز هر ماندالا یکی از تجلیـات بودا نمایان

بوده و هــر چهارگوش به همــراه تجلی‌های بودا یک ماندالا محسوب می‌شــود. (تصویر ٦) ماندالا خواســتگاه شرق و نمود ســاختار جهان است که به صور مختلف، در نقاشــی، پیکرتراشی و رقص ظاهر شده اســت. واژه‌ی ماندالا، به معنی دایره و مرکز است (دوبوکور، ١٣٧٦، ١٠٦).

یونــگ به این نکته پی‌برد کــه کهن‌الگوی ماندالا، بــه طور ناخودآگاه در رویاها و تجلیات بســیاری از بیمارانــش به وجود می‌آمدنــد و هر چند ظاهر این فرم بــرای بیماران نامفهوم بود ولی معمولا با احســاس نیرومندی از هماهنگی و آرامش همراه می‌شــد (فوردهایــم، ١٣٨٨، ١٠٦). یونــگ چهار عملکرد بــرای خودآگاه در نظر گرفت که عبارتند بودند از: اندیشه، احساس، مکاشفه و شعور. این‌ها عناصر به انســان امکان می دهنــد بتواند ادراکات درونــی و بیرونی خود را تعبیر کند. ماندالا بر این چهار عملکرد منطبق می‌شود.

.٦- پنج گروه بودای روشنی- دیوارنگاره- سده ی ١٢/١١م

چلیپای نور

چلیپای نور رمز پاره‌های نور اســت. در نگاره‌های مانــوی ایــن نماد همــراه با چهره‌ی بــودا تصویر شده است. یونــگ نیز چلیپا را به عنــوان یکی از نمادهای خاطرات جمعی بشــر می‌شناسد. چلیپا نمــاد به بالا بردن روح انســان از زمین به ســوی حوزه‌ی روحانی اســت (فوردهایم، ١٣٨٨، ٣٧١). صلیب‌هایــی با پهلوهای برابر که روزگاری دلالت بــر چهار جهت اصلــی و بادهای باران‌زا داشــت به صــورت نمادی از خدایان آســمان، آب و هوا درآمــد. در میان چلیــا قرص خورشــید نیز دیده می شود (تصویر ٧).

.٧- چلیپای آرزو و نجات- دیوارنگاره بر دیوار غار- بدون تاریخ

درخت زندگی

درخت نماد راستکاری و حیات است. این نماد به صورت تک درخت یا گروهی از درختان مشــابه ظاهر شــده اســت. درختان نماد بوستان بهشت و جهان نور هســتند. از دورترین ایام، تصویر مثالی درخت به مثابه آینه‌ی تمام نمای انسان و ژرف‌ترین خواســت‌های او تلقــی می‌شــده اســت. درخت زاینده‌ی رمزهایی اســت که در خلال شــاخه‌های بی‌شمار آن گسترش می‌یابد (دوبوکور، ١٣٧٦، ٨). در نگارگری مانوی تصویر درخت زندگی در میان گروهی از پیروان مانی با چهره و جامه‌های خاص خود نمایانده شده است. این افراد در برابر درخت زانو زده و به نیایش ایستاده‌اند. درخت که در مرکز این گروه قرار دارد دارای سه تنه است که هر یک به شاخه‌هایی منشعب شده‌اند (تصویر٨). درخت نماد ســرزمین نور است و ســه‌تنه‌ی آن نمایان‌گر سه بخش این ســرزمین. یونگ درخت را یکی از نمادهــای کهن‌الگویی معرفــی می‌کند. الگویی که قرن هاست [در آثار هنری و نیز در رویاهای انسان]

۸- درخت سه تنه- دیوارنگاره بر غار۱۷ بزلیق- بدون تاریخ

نقشی نمادین ایفا کرده است و بازنمود حیات، ویژگی مادرانه و کهنسالی، شخصیت و سرانجام مرگ و نوزایی است. درخت در روانکاوی یونگ، نماد بالندگی و رشد است. باید یادآور شد در اسطوره‌های ایران نیز انسان از ریواس بوجود آمده است و تبار گیاهی دارد (بیسلسکر، ۱۳۸۸، ۱٤٤).

نتیجه

نگارگری مانوی با نگاه به نمادهای هنری و قومی ادیان سرزمین خود و با الهام گرفتن از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای دیگر اقوام، مجموعه مفاهیم بنیادینی ایجاد کرد که منجر به شکل‌گیری اساطیری خاص حول محور موضوعاتی مانند: آفرینش جهان و انسان، نجات، راه رستگاری فرد و درنهایت پایان جهان شد. در آیین مانوی عناصر و مفاهیمی چون هبوط، عروج، تطهیر و رستگاری مطرح است که هریک به عنوان مفهومی ذهنی، لمس ناشدنی و روحانی، به یاری تمثیل و نماد بیان شده‌اند. مانویان با جذب عناصر و نمادهای هنری و قومی ادیان سرزمین خود و اقوام دیگر، سنت هنری را در جهان کهن می آفریند، که نه تنها پایه های نگارگری ایرانی را پی افکنده بلکه در دوران خود به صورت یک گفتمان هنری و عرفانی پدیدار می شود آیین مانی با گفتمان نمادین و عرفانی پیشتاز خود نقش‌ها را سرشار از مفاهیم و ایده‌های متعالی کرد و تصویر رؤیاهایش را با اسطوره‌های سرزمینش درآمیخت. زبان تصویری هنرمندان مانوی سرشار از نمادهای تصویری است که برای رمزگشایی آن باید به اسطوره‌ها و کهن‌الگوها پناه برد. یونگ معتقد بود خاطرات جمعی اقوام پیشین در ناخودآگاه انسان امروزی و به صورت کهن الگوها یا همان تصاویر آغازین پدیدار شده و بازنمای زبانی نمادین در اثر هنری می‌شوند.با بررسی تطبیقی آرا یونگ و رمزگشایی نگاره‌های مانوی دریچه‌ای به گذشته انسان دیروز برای بیننده امروز گشوده می‌شود. هم‌چنین این بررسی نشان می‌دهد که باورهای قومی نیاکان ما و اسطوره‌های تاریخی دیگر ملت‌ها در بعضی از نقش‌ها دارای عناصر نمادین مشترک می‌باشند.

جدول شماره۱- بررسی بررسی نمادین کهن الگو، در نگاره های مانوی

تصویر	نماد تصویری	نماد مضمونی	نگاره های مانوی	کهن الگو
	ورقه های طلا	نور و ظلمت	پاره های نور دوبن گرایی	تعادل فردی
	کالای بازرگان کشتی سکاندار	سفر روح	ذرات نور فرامین کیش مانی عیسی- مانی	رهایی زیارت

	مروارید	روح	مهر ایزد روح زنده	نیروی زندگی
	ماندالا	ساختار جهان	تجلی بودا	دایره مرکز
	نیلوفر	پاکی و تعالی جهان	اورنگ ایزدان	کیهان قدرت الهی
	چلیپا	–	پاره های نور	گرایش به بالا چهار جهت اصلی
	درخت زندگی	–	رستگاری و حیات	رشدحیات رشد جسمانی و روحانی

پی‌نوشت‌ها:

۱- (م 1875-1961) arl Gustav Jung

۲- Unconscious

۳- زیگیموند شلومو فروید (به آلمانی Sigismund Schlomo Freud)

٤- Collective unconscious

٥- Archetype

٦- در سال های اخیر، برخی از محققان به بررسی نمادها و کهن الگو های روانی یونگ در برخی متون پرداخته اند. آثاری چون سندبادنامه، بوف کور، سلامان و ابسال از این جمله اند.

۷- مانی (پایه گذار آیین مانوی) در ١٤ آوریل ٢١٦ میلادی در شمال بابل، مقارن پایان دوره ی اشکانی به دنیا آمد. به روایات مانوی، مانی کودکی در حدود دوازده ساله بود که فرشته ای با روح ایزدی بر او ظاهر شد و حقیقت الهی دین را بر او آشکار ساخت. دوازده سال بعد، همان روح باز بر او ظاهر شد و به او دستور داد تا به تعلیم دین بپردازد. «هنگامی که مانی ٢٤ ساله بود، باری دیگر موجود آسمانی را دید و موجود آسمانی این گونه به او درود گفت: درود به تو، مانی، درودی از من و از خداوند که مرا پیش تو فرستاد و تو را به پیامبری برگزید» (یارشاطر، ۱۳۸۷، ٤٢٠).

۸- (Personal unconscious)

۹- (Cllective unconscious)

۱۰- کتاب هنر مانوی از کلیم کایت به ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور در این زمینه به فارسی منتشر شده است.

۱۱- (Individuation) کهن الگوی خود (فردیت یابی) که مهم ترین عنصر سازنده‌ی ناخودآگاه است، نماد تمامیت انسان، یعنی کل محتویات ذهن و روان او که شامل هرچه خودآگاه و هرچه ناخودآگاه است، می‌باشد. این تمامیت از وحدت و یا از تعادلی که بین عناصر متضاد روان، آنیما و آنیموس ایجاد می‌شود، به دست می‌آید. خود نمودار عمیق‌ترین لایه‌ی نا خودآگاه است و آن چنان از ذهن به دور افتاده که تنها بخشی از آن را می‌توان به طرزی نمادین و به یاری چهره‌های انسانی بازنمود؛ بخش دیگر را ناگزیر می‌باید به وسیله ی نمادهای مجرد عینی بیان کرد» (فوردهایم، ۱۳۸۸، ۷۷).

۱۲- (Anima) یونگ نیمه‌ی زنانه‌ی روان مرد را آنیما یا همزاد مونث می‌داند. آنیما تجسم تمامی گرایش های روانی زنانه در روح مرد است در دوران باستان، نماد الهه و ساحره بود (یونگ و آنتونیو، خدایان و انسان مدرن ۱۳۸٤، ٦۱).

۱۳- (Animus) یونگ نیمه مردانه‌ی روان زن را آنیموس یا همزاد مذکر می‌نامد. این نیمه ی مردانه، عقلانی، منطقی، با هوش و شجاع است و تمایل به منطق را به صورت بحث و استدلال بروز می‌دهد. آنیموس در مواقع بحرانی و در هنگام تصمیم گیری های مهم به شکل پیرمردی در خواب ها و رویاها ظاهر شده و راه را نشان می‌دهد. هنگامی که زنی آشکارا و با پافشاری به ترویج عقاید مردانه می پردازد و یا می‌کوشد با رفتارهای خشونت بار اعتقادات خود را بیان کند، به آسانی روان نهفته مردانه خود را برملا می سازد (نوربادی، ۱۳۷۵، ۲۸۵).

فهرست منابع:

۱- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، زیبایی شناسی در هنر و ادبیات مانوی، خیال، ش٦: ۵۲-٦۱.

۲- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۷۹)، اسطوره و هنر درآیین مانی، کتاب ماه هنر ، ش ۲۵ و ۲٦:۱۸-۲۷.

۳- بهار, مهرداد (۱۳۸۵)، ادیان آسیایی،چاپ چهارم، تهران، نشر چشمه.

٤- بیسلسکر، ریچارد (۱۳۸۸)، اندیشه یونگ، چاپ سوم، تدوین توسط حسین پاینده، تهران، نشر آشیان.

۵- دوبوکور، مونیک (۱۳۷٦)، رمزهای زنده جان، چاپ دوم، تدوین توسط جلال ستاری، تهران، نشر مرکز.

٦- شایگان، داریوش (۱۳۸۱)، بت های ذهنی و خاطره ی ازلی، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۷- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، نقد ادبی، سوم، تهران، نشر میترا.

۸- فوردهایم، فریدا (۱۳۸۸)، مقدمه ای بر روانشناسی یونگ، با ترجمه مسعود میر بها. تهران، نشر جامی.

۹- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۷۳)، هنر مانوی، چاپ اول، با ترجمه ابوالقاسم سعیدی، تهران، انتشارات فکر روز.

۱۰- مزداپور، کتایون (۱۳۷۹)، اساطیر و هنر دوره ی باستان، کتاب ماه هنر آذر و دی ش ۲۷و۲۸: ۸-۱٦.

۱۱- نوربادی، کایون اس هال و ورنون جی (۱۳۷۵)، مبانی تحلیل روان شناسی یونگ، تدوین توسط محمد حسین مقبل. تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی تربیت معلم.

۱۲- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر، چاپ دوم، تهران، انتشارات سروش.

۱۳- یارشاطر، احسان (۱۳۸۷)، تاریخ ایران، جلد سوم، تدوین توسط حسن انوشه، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۱٤- یونگ، گوستاو (۱۳۸۳)، انسان و سمبولهایش، چاپ چهارم، با ترجمه محمود سلطانیه، تهران، نشرجامی.

۱۵- ـــ (۱۳۸۳)، انسان و سمبولهایش، چاپ چهارم، با ترجمه محمود سلطانیه، تهران، نشرجامی.

۱٦- ـــ (۱۳۷٦)، چهار صورت مثالی، دوم، با ترجمه پروین فرامرزی، مشهد، آستان قدس رضوی.

۱۷- ـــ (۱۳۸۳)، روان شناسی ضمیر ناخودآگاه، تدوین توسط محمد علی امیری، تهران، علمی فرهنگی.

۱۸- ـــ (۱۳۸۷)، روح و زندگی، چاپ سوم، تهران، انتشارات جامی.

۱۹- ـــ و مونرو آنتونیو (۱۳۸٤)، خدایان و انسان مدرن، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

تاثیر متاتئاتر در نمایشنامۀ سودولوس اثر پلوتوس در جلب رضایت تماشاگر

نرگس یزدی*

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۰/۲۵

چکیده

تیتوس ماکیوس پلوتوس[1] از کمدی‌نویسان رم باستان است. نمایشنامه‌های کمدیِ پلوتوس و ترنس، که دیگر کمدی نویس معروف رم باستان است، تاثیر زیادی بر مولیر کمدی‌نویس مشهور قرن هفده در فرانسه گذاشته‌اند. شواهدی که به دست ما رسیده‌اند حاکی از این هستند که نمایش‌های پلوتوس در جلب رضایت تماشاگران بسیار موفق‌تر از نمایش‌های ترنس بوده‌اند. یکی از ویژگی‌های آثار پلوتوس، استفاده از متاتئاتر است. پنج وجه مشخصه متاتئاتر عبارتند از: نمایش در نمایش، مراسم در درون نمایش، ایفای نقش در درون نقش، ارجاع‌های ادبی، و ارجاع اثر به خود. در این مقاله پس از معرفی اجمالی پلوتوس و نمایشنامۀ سودولوس، به اختصار به مفهوم متاتئاتر پرداخته شده و ویژگی‌های آن برشمرده شده‌اند. سپس این ویژگی‌ها در نمایشنامۀ سودولوس اثر پلوتوس مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد چگونه پلوتوس با بهره‌گیری از ویژگی‌های متاتئاتری در نمایشنامۀ سودولوس به تماشاگران نشان می‌دهد سعی او جلب رضایت آنهاست. این پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی انجام یافته است.

واژگان کلیدی: متاتئاتر، نمایش در نمایش، پلوتوس، سودولوس.

* عضو هیئت علمی/ دانشکده سینما- تئاتر، دانشگاه هنر تهران. nargesyazdi2000@yahoo.com

مقدمه

گفتــه می‌شــود پلوتــوس در ســال ۲۵٤ پیش از میلاد در شــهر کوچکی در امبریا[۲] زاده شده باشد. پلوتــوس و ترنــس دو نمایشــنامه‌نویس مهم رم باســتان هستند. اغلب نمایشــنامه‌های پلوتوس بر اســاس آثار پیشــینِ کمدی جدید یونانی نگاشته شــده‌اند. در ابتدا یکَصد و سی نمایشنامه را به او نســبت داده بودند، اما ورا[۳] که منتقدی موشکاف بود با انجام بررســی‌های دقیق به این نتیجه رسید که او در حقیقت بیســت و یک نمایشنامه نگاشته است که بیست نمایشنامه امروزه به صورت کامل به دســت ما رسیده‌اند و از یکی از آنها قطعاتی بر جای مانده است. در طی سالها منتقدان رویکردهای مختلفی به آثار پلوتوس داشته‌اند. حجم زیادی از پژوهش‌های قرن نوزدهم که معتقد بودند فرهنگ ســنتی یونانی به فرهنگ ســنتی رمی برتری دارد، نمایشــنامه‌های پلوتوس را برای یافتن سرنخ‌هایی برای کشــف ماهیــتِ به ظاهر برترِ متــون یونانی در پس نمایشــنامه‌هایِ لاتین بررسی می‌کردند و آثــار پلوتوس را به خودی خود چندان ارزشــمند نمی‌دانســتند. از آن جملــه گیلبرت نــوروود[٤] در کتاب پلوتــوس و ترنس[٥] از همــان ابتدای کتاب هشدار می‌دهد که وقتی از پلوتوس و ترنس سخن می‌گوییــم نباید چنین فرض کنیــم که این دو در یک سطح هستند و این را یک اشتباه رایج می‌داند که فرض کنیم این دو قابلیت‌های برابری داشــتند. همچنین او منتقدانــی را که معتقد بودند پلوتوس از ترنس به مراتب بهتر اســت ســخت در اشتباه می‌داند. او در عوض بر این باور است که با وجود اینکه حجم زیادی از آثار برجای مانده از پلوتوس به دلایلی که "چندان به استعداد او مربوط نیست" آثار خوب و حتی درخشــانی هســتند، در ســایر آثــارش، علیرغم لحظات موفــق معدود، "بدترین نمایشنامه‌نویسی است که تاکنون به شهرت دائمی رسیده است" (Norwood, 1932, 5). او در ادامه شــرح می‌دهد که بی‌کفایتی او نــه تنها در خامیِ ایده‌ها، زبان و ســاخت نمایشــنامه‌هایش اســت، بلکــه آنچــه او را در "خــارج از محــدودهٔ هنر و حتی تمدن" قرار می‌دهــد، در کنار هم قرار دادن احساســات و رفتارهای نامتجانس و حتی متضاد اســت (Norwood, 1932). با اینحال در سال‌های بعد این نظریات به کلی رد شــد و پژوهشگران به این نکتهٔ مهم دســت یافتند که پلوتوس، صرفنظر از اینکه از چه منابعی استفاده کرده، باید به عنوان یک هنرمند مورد بررسی قرار بگیرد.

اریک سگال[٦]، پژوهشگر برجستهٔ آثار کلاسیک یونان و رم، در مقدمه کتاب خنده رُمی، کمدی پلوتوس[۷] که در آن به بررسی کمدی پلوتوس می‌پردازد می‌نویسد: از میان تمام نمایشنامه‌نویسان یونانی و رُمی، تیتوس ماکیوس پلوتوس از همه کمتر تحسین شده و از همه بیشتر از او تقلید شده است (Segal, 1987, 1) و او را شایسته بررسی و توجه می‌داند نه تنها به این دلیل که بیست نمایشنامه کمدی کامل او امروز بیشترین تعداد برجای مانده در میان آثار کلاسیک هستند (تقریباً دو برابر کمدی‌های آریستوفان، و سه برابر آثار ترنس)، بلکه به این دلیل که پلوتوس موفق‌ترین کمدی‌نویس در دنیای باســتان بود. و نیز او اولین نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای است که ما می‌شناسیم که برای تأمین مخارج زندگی‌اش کاملاً وابسته به درآمدش از طریق تئاتر بود (Segal, 1987).فرنــکل ادوارد[۸] در کتــاب عناصر پلوتوسی در آثار پلوتوس[۹] با بررسی آثار پلوتوس و در نظر داشتن اقتباس‌هایی که پلوتوس انجام داده است، هدف خود را تعیین کردن وجه مشخصه‌هایی برای کمدی‌هــای پلوتوس اعلام می‌کند. بنابراین، او نیز این موضوع را به رســمیت می‌شناســد که پلوتوس نه صرفاً به عنوان یک اقتباس‌گر بلکه باید به عنوان هنرمندی برجسته مورد بررسی قرار گیرد که با افزودن تمهیداتی خلاقانه به منابع اولیه، آثار موفق‌تری در مقایســه با آنها بر جای نهاده اســت (Fraenkel, 2007). اســلیتر[۱۰] در کتــاب پلوتوس

در اجـرا[11] توجه خواننـدگان را به این نکته جلب می‌نماید کـه نقد نو و رویکردهای نوین تفسـیر متون ادبی به بررسـی و تفسـیر متـون تراژیک و حتی برخی آثار کمدی آریسـتوفان کمک شایانی کرده‌اند. اما او معتقد است کمدی‌های پلوتوس در مقابل چنین شیوه‌هایی مقاومت کرده‌اند زیرا برای آثار او خوانش ادبی که صرفاً مبتنی بر متن باشـد ناکافی است و در کتاب خود به بررسی جنبه‌های اجرایی آثار پلوتوس می‌پردازد (Slater, 2000).
پرسـش‌های ایـن پژوهـش عبارتنـد از: متاتئاتر چیست؟ پلوتوس در نمایشنامهٔ سودولوس چگونه از متاتئاتر بهره برده اسـت؟ چگونه می‌توان میان استفادهٔ او از متاتئاتر و محبوبیت نمایش‌های او در نزد تماشـاگران پیوندی برقرار کرد؟ یافته‌های این پژوهش ضمن تبیین تاثیر کاربرد متاتئاتر در قرون دوم و سـوم پیش از میلاد، امکان بررسی‌هایی از این دست را برای نمایش‌های سنتی ایرانی از قبیل سیاه بازی فراهم می‌کند.

متاتئاتر[12]

با توجه به اینکه در زبان فارسی تعریف صحیحی از متاتئاتر وجود ندارد و هیچ یک از منابعی که به بررسی متاتئاتر پرداخته‌اند، به زبان فارسی ترجمه نشـده‌اند، در ابتـدا مختصری از پیشـینهٔ تحقیق دربـارهٔ این تمهید ارائه می‌شـود. از سـال ۱۹۳۶ پژوهشـگران عناصر تئاتریکالی را در درام یونانی بررسی کردند که می‌توان آنها را "متاتئاتری" نامید. بـا این وجود عبـارت "متاتئاتر" تـا پیش از دههٔ ۱۹۶۰ بـه کار نرفته بود. واژهٔ "متـادرام" را لیونل ابل[13] در کتابی که در سال ۱۹۶۳ با عنوان متاتئاتر: نگاه جدیدی به فرم دراماتیک[14] منتشـر کرد، برای نخسـتین بار وضع کرد. او در ایـن کتاب مدعی شـد که نوع جدیدی از تئاتر را کشف کرده است و نمایشـنامهٔ هملت شکسـپیر را به عنوان اولین نمونه نمایشـنامهٔ متاتئاتری برشمرد. لیونل ابل در بحث خود دربارهٔ هملت شکسـپیر (او نمایشنامه هملت را نخسـتین نمونه متاتئاتـر می‌داند) او را نخستین پروتاگونیست متاتئاتری می‌داند. او چنین شـخصیتی را اینگونه تبیین می‌کند «شخصیتی که ایـن قابلیت را دارد که دیگران را دراماتیزه کند، و در نتیجه آنها را در هر موقعیتی که خود می‌خواهد آنها در آن باشـند، قرار دهد» (Abel, 1963, 61).
در طی دهه‌های بعد پژوهشـگران بسیاری در این زمینه به بررسـی پرداختند و به این نتیجه رسیدند که اولین نمونهٔ نمایشـنامهٔ متاتئاتری بسیار قبل‌تر از هملت بوده است. ریچرد هورن بای[15] در کتاب خود با عنوان درام، متادرام و ادراک[16] که در سـال ۱۹۸۶ منتشر گشت، نمونه‌هایی از عناصر متاتئاتری را در بسیاری از نمایشنامه‌های پیش از شکسپیر در فرهنگ‌های دیگر و به زبانهای دیگر یافت. اهمیت پژوهش او از این نظر است که وجه مشخصه‌هایی را برای متاتئاتر برمی‌شمرد.
رابرت جی نلسون[17] در کتاب خود با عنوان نمایش در نمایش[18] تکنیک نمایش در نمایش را بررسـی می‌کند و کاربرد آن را از نمایشـنامه‌هایی از هنری مدوال[19] در سال ۱۴۹۷ تا زمان حال ردیابی می‌کند (Nelson, 1958, 8).
در مجمـوع ایـن واژه از زمان ابـداع، در حوزهٔ مطالعـات تئاتـری تکامـل یافته و بـه طور کلی بـرای توصیـف فعالیت‌هایی به کار مـی‌رود که نمایشنامه‌نویس انجام می‌دهد تا توجه مخاطب را به این جلب کند که در حال مشـاهدهٔ یک اجرای سـاختگی اسـت. با اینحـال نظام‌مندترین روشِ برشـمردن وجه مشـخصه‌های متـادرام در کتابِ هورن بای ارائه می‌گردد. به زعم او متادرام فرایندی اسـت که در آن گویی آینه‌ای رو به درون اثر قرار داده شده‌است. او معتقد اسـت انواع متنوعی از کاربـرد آگاهانه و یا آشـکار متادرام وجود دارد و بویژه تاکید می‌ورزد که این تکنیک‌ها باید آگاهانه به کار رفته باشـند. او پنج وجه مشـخصه را برای

متادرام برمی‌شمرد که عبارتند از:
۱- نمایش در نمایش
۲- مراسم در درون نمایش
۳- ایفای نقش در درون نقش
٤- ارجاع‌های ادبی و ارجاع‌ها به زندگی واقعی
۵- ارجاع به خود (Hornby, 1986)

فیشر[۲۰] و گرینر[۲۱] نمایش در نمایش را دارای تاریخچه‌ای طولانی و قابل توجه در تئاتر و ادبیات نمایشی اروپایی می‌دانند و معتقدند این راهبرد دراماتورژیک توسط نمایشنامه‌نویسانی از آریستوفان گرفته تا هاینر مولر برای مقاصد متنوعی به کار رفته است (Fischer, Greiner, 2000).

در این مقاله با در نظر داشتن این ویژگی‌ها به بررسی متادرام در نمایشنامه سودولوس اثر پلوتوس می‌پردازیم و شرح می‌دهیم که چگونه پلوتوس با بهره‌گیری از این تمهیدات به صورت مداوم تماشاگران را به رسمیت می‌شناسد و به آنها اطمینان می‌دهد که از وظیفهٔ خود، یعنی سرگرم نگه داشتن آنها، کاملاً آگاه است و در جهت نیل به این هدف می‌کوشد. البته چنانچه خواهیم دید در این نمایشنامه بیشتر از ویژگی‌های چهارم و پنجم یعنی ارجاع‌های ادبی و ارجاع به خود اثر بهره برده شده است. این تمهید که امروزه برای ما بسیار آشنا و تداعی کنندهٔ شیوه‌های ایجاد تئاتر "توهم ستیز"[۲۲] است، در رم باستان توسط پلوتوس هوشمندانه در جهت جلب رضایت تماشاگران به کار برده شده است.

خلاصه نمایشنامه

کالیدروس پسر جوانِ سیمو نجیب زادهٔ آتنی، نزد غلام زیرکش سودولوس از اینکه فونیکیوم، دختری که او را دوست دارد فروخته شده است آه و ناله می‌کند و از او کمک می‌خواهد. سربازی مقدونیه‌ای او را از بالیو، دلال محبتی که فونیکیوم در تملک اوست، به مبلغ بیست مینا خریداری کرده و پانزده مینا را نقد پرداخت کرده و قرار است بقیه پول را از طریق غلامش بفرستد و فونیکیوم را تحویل بگیرد. سودولوس با اعتماد بنفس به ارباب جوانش قول می‌دهد برای او راه حلی بیابد. قبل از اینکه سودولوس نقشه‌ای طرحریزی کند بالیو با تعدادی از غلامانش ظاهر می‌شود. او که در تدارک جشن تولد خود است غلامانش را کتک می‌زند و به آنها ناسزا می‌گوید. کالیدروس و سودولوس به او نزدیک شده و از او می‌خواهند معامله‌اش را فسخ کند. او بی اعتنا به استیصال کالیدروس، او را مورد تمسخر قرار می‌دهد و به آنها اعلام می‌کند که در انتظار مابقی پول است و به محض دریافت آن فونیکیوم را به خریدارش تحویل می‌دهد و حتی اگر پول به موقع نرسد و معامله انجام نشود، او را به اولین خریدار بعدی می‌فروشد. سودولوس از کالیدروس می‌خواهد که یک دوست وفادار را که قادر باشد به او در نقشه‌اش کمک کند به او معرفی کند. سپس سودولوس به سیمو برمی‌خورد که با یکی از همسایگانش مشغول گفتگو درباره پسرش است. او از ماجرای عاشقانهٔ پسرش مطلع شده و می‌داند پسرش درصدد است پولی فراهم کند تا دختر مورد علاقه‌اش را آزاد کند. سیمو مبلغ بیست مینا با سودولوس شرط می‌بندد که کالیدروس نمی‌تواند در نقشه‌اش برای آزاد کردن فونیکیوم موفق شود. در غیاب بالیو، سودولوس با هارپاکس، غلام سرباز مقدونیه‌ای مواجه می‌شود که برای تحویل دادن مبلغ باقیمانده و تحویل گرفتن فونیکیوم آمده است. او وانمود می‌کند که غلام بالیو است و از هارپاکس می‌خواهد که پول را به او تحویل بدهد. هارپاکس امتناع می‌کند. با اینحال، سودولوس موفق می‌شود او را به مسافرخانه‌ای در نزدیکی ببرد و به او فرمان می‌دهد منتظر خبر بالیو باقی بماند. کمی بعد کالیدروس یکی از دوستان ثروتمند و وفادارش

را با نام خارینوس معرفی می‌کند که به سودولوس پنج مینایی را که به آن نیاز دارد قرض می‌دهد. خارینوس به آنها اطلاع می‌دهد که یک غلام خارجی در آتن است که به طرز شگفت‌انگیزی باهوش است. سودولوس به ملاقات آن برده می‌رود و از او می‌خواهد نقش هارپاکس را بازی کند و به ملاقات بالیو برود. پس از این ملاقات بالیو به صورت تصادفی سیمو را ملاقات می‌کند و به او می‌گوید کالیدروس باید خیلی ناراحت باشد که فونیکیوم فروخته شده است. سپس بالیو، هارپاکسِ واقعی را ملاقات می‌کند و می‌پندارد او شیادیَ است که از جانب کالیدروس اجیر شده است. بالیو و سیمو هارپاکس را مورد تمسخر قرار می‌دهند و در نهایت درمی‌یابند که او غلام واقعیِ سرباز مقدونیه‌ای است و سودولوس آنها را فریبَ داده و فونیکیوم را بدست آورده است.

بررسی متاتئاتر در نمایشنامهٔ سودولوس

در پایان صحنهٔ سوم پردهٔ اول، سودولوس که وانمود می‌کند نقشه‌ای برای کمک به ارباب جوانش دارد در پاسخ به سوال او چنین پاسخ می‌دهد:

کالیدروس: می‌خواهی چه کار کنی؟

سودولوس: به موقع می‌فهمی. این کمدی به اندازه کافی بلند هست. نمی‌خواهم دوباره‌گویی کنم (Plautus, 219).

چنانچه پیشتر گفته شد یکی از ویژگی‌های متاتئاتر این است که اثر به خود ارجاع می‌دهد و جملهٔ سودولوس اشاره دارد به اثری که خودِ او بخشی از آن است و خودآگاهی او را نسبت به این اثر نشان می‌دهد و بنابراین کیفیتی توهم ستیز دارد. سودولوس در واقع در اینجا هیچ نقشه‌ای ندارد و تنها وانمود می‌کند نقشه‌ای دارد و با این کار خودآگاهانه خود را با تیپ غلام زیرک در کمدی پلوتوس منطبق می‌کند و در قسمت پایانی دیالوگِ خود به این نکته اشاره می‌کند که نمی‌خواهد با دوباره‌گویی حوصلهٔ تماشاگران را سر ببرد و با این گفته نشان می‌دهد که علاقمند نگه‌داشتن آنها برای او اهمیت دارد.

نمونهٔ بارز دیگر متاتئاتر در این نمایشنامه در پایان صحنهٔ پنجم پردهٔ اول است که در آن سودولوس پس از گفتگویش با سیمو و همسایهٔ او با سیمو شرط می‌بندد که حقه‌هایش نتیجه می‌دهند و موفق می‌شود کالیدروس را به دختر مورد علاقه‌اش برساند. پس از اینکه کالیفو و سیمو از صحنه خارج می‌شوند، سودولوس رو به تماشاگران می‌کند و خطاب به آنها می‌گوید:

سودولوس: {به تماشاگران} حتماً شما الآن تصور می‌کنید من فقط برای اینکه شما را در این نمایش سرگرم کنم این قول‌ها را دادم و قصد ندارم به آنها عمل کنم. نه، قولم را نقض نمی‌کنم. اما اینکه چطور می‌خواهم این کار را انجام دهم، فقط می‌دانم که باید آن را انجام دهم. بازیگری که بر روی صحنه ظاهر می‌شود، باید ایده‌های جدیدی به شیوه‌های تازه داشته باشد. وگرنه باید جای خود را به فرد قابل‌تری بدهد. (مکث می‌کند) می‌خواهم به خانه بروم و کمی فکر کنم. زود برمی‌گردم. زیاد منتظرتان نمی‌گذارم. در این فاصله فلوت نوازها شما را سرگرم می‌کنند (Plautus, 223).

در اینجا سودولوس به صورت مستقیم تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد و با آنها از نمایش و نقش خود سخن می‌گوید. این نوع ارجاع به نمایش، و توهم زدایی حاصل از آن که امروزه برای ما با عنوان "فاصله‌گذاری" به مدد برشت بسیار آشناست، در زمان پلوتوس نیز بکار می‌رفته است. پلوتوس با جاری کردن این سخن بر زبان سودولوس بویژه با بیان اینکه "بازیگری که بر روی صحنه ظاهر می‌شود، باید ایده‌های جدیدی به شیوه‌های تازه داشته باشد. وگرنه باید جای خود را به فرد قابل‌تری بدهد" به تماشاگران اطمینان می‌دهد که

به این اصل واقف اســت و تــلاش می‌کند آنها را سرگرم نگه دارد. نمایشنامه‌نویس به صورت مداوم به تماشــاگران نشان می‌دهد که سرگرم نگه‌داشتن آنها و فراهــم نمودن تجربه‌ای لذتبخش برای آنها دغدغهٔ جدی اوست.

بــار دیگر در صحنهٔ چهارم پردهٔ دوم پس از اینکه سودولوس نشانهٔ سرباز مقدونیه‌ای را از هارپاکس می‌گیرد، وقتی با کالیدروس و دوستش خارینوس مواجه می‌شــود و به کالیــدروس خبر می‌دهد که نامه و نشانه را از هارپاکس گرفته است، در پاسخ به سوال کالیدروس چنین می‌گوید:

سودولوس: این نامه و نشانه را از او گرفتم.

کالیدروس: نشانه؟ چه نشانه‌ای؟

سودولوس: همان نشــانه‌ای که سرباز مقدونیه‌ای فرستاده. غلامش این نشانه را با پنج مینا نقد آورده بود تا دختر را تحویل بگیرد و با خود ببرد. اما من فریبش دادم.

کالیدروس: چطور؟

سودولوس: (با جدیت) این نمایش برای خوشایند این تماشــاگران اجرا می‌شــود: آنهــا می‌دانند من چگونه این کار را انجام دادم، چون شــاهد ماجرا بودنــد. بعداً همــه چیز را برای شــما هم تعریف می‌کنم (Plautus, 225).

ایــن بار ســودولوس با اشــاره به تماشــاگران به صراحــت بر اهمیــت جلب رضایت تماشــاگران نمایش و ســرگرم نگاه داشــتن آنها تاکید می‌کند. او نمی‌خواهد با تعریف ماجرایی که تماشــاگران خود شــاهد آن بوده‌اند، تجربه‌ای کسالت‌بار برای آنها فراهم کند.

در صحنهٔ ششــم پردهٔ چهارم وقتی بالیو به ســیمو می‌گویــد که ســودولوس و کالیــدروس را دیده، ســیمو از او می‌پرســد کالیدروس به او چه گفته است و بالیو در پاسخ می‌گوید:

سیمو: او چه گفت؟ داستان چیست؟ بگو ببینم او به تو چه گفت؟

بالیو: خزعبلات، از همان دشــنام‌هایی که معمولاً در کمدی‌ها نثار دلال‌های محبت می‌شــود: به من گفت که من رذل و پســت فطــرت و دروغگویم (Plautus, 257).

در اینجا نیز بالیو در تمهیدی متاتئاتری که پلوتوس به کار بسته خودآگاهانه به تیپ شخصیتی خود در این نمایش اشــاره می‌کنــد و از انتظارات معمول مبتنــی بر قراردادهای متعــارف تیپ‌های ثابت در کمدی سخن می‌گوید.

در صحنهٔ هفتم پردهٔ چهارم بالیو که متوجه شــده ســودولوس او را فریــب داده رو به تماشــاگران می‌گوید:

بالیو: ... {به هارپاکس} با من بیا! {به تماشاگران} دیگر لازم نیســت منتظر باشید تا من از این مسیر به خانه برگردم. باید از کوچه‌های پشــتی به خانه بروم (Plautus, 275).

در صحنهٔ هشتم پردهٔ چهارم، سیمو که متوجه حقهٔ ســودولوس شده، خود را برای مواجهه با او آماده می‌کند و رو به تماشاگران می‌گوید:

سیمو: {به تماشاگران} حالا می‌خواهم سودولوس را غافلگیر کنم، اما به شیوه‌ای متفاوت با کمدی‌های دیگر. نمی‌خواهم مثل کمدی‌های دیگر با شــلاق و ســیخ او را غافلگیر کنــم: الآن به داخل می‌روم و بیســت مینایــی را که به او قــول دادم، می‌آورم (Plautus, 279).

در اینجا نیز بار دیگر سیمو تماشاگران را به صورت مســتقیم مخاطب قرار می‌دهد و بــه قراردادهای متعارف در کمدی اشــاره می‌کنــد و نیز این نکته را خاطرنشــان می‌کند که ســعی دارد برای جلب رضایت تماشاگران از آن قراردادها فراتر برود.

در پایان نمایشنامه وقتی سودولوس، سیمو را برای نوشــیدن دعوت می‌کند، سیمو از او می‌خواهد تا تماشاگران را نیز دعوت کند تا با آنها همراه شوند:

سودولوس: راه بیفت. از این طرف.

سیمو: آمدم. چرا تماشاگران را دعوت نمی‌کنی تا

به ما بپیوندند؟
سودولوس: آنها هیچوقت مرا دعوت نمی‌کنند. من هم آنها را دعوت نمی‌کنم. {رو به تماشاگران} ولی . . . اگر ما را تشویق کنید، شما را فردا هم به تماشای این نمایش دعوت می‌کنم (Plautus, 285).

در اینجا سودولوس ضمن به رسمیت شناختن تماشاگران به این واقعیت اشاره دارد که در واقع این امکان برای آنها وجود ندارد که تماشاگران را دعوت کنند. اما در جملهٔ بعد که خطاب به تماشاگران ادا می‌کند به آنها قول می‌دهد که اگر گروه نمایش را تشویق کنند، آنها را فردا نیز به تماشای نمایش دعوت خواهد کرد.

رابطهٔ میان متاتئاتر و محبوبیت آثار پلوتوس

همانگونه که در بخش قبل بررسی گردید، پلوتوس در این اثر بیش از همه از یکی از وجه مشخصه‌های متادرام یعنی ارجاع به خود اثر و نیز ارجاع به تمهیدات رایج در کمدی جدید بهره می‌برد. او با این کار در موارد متعدد توجه تماشاگر را به این نکته جلب می‌کند که رضایت او برایش اهمیت دارد و حاضر است بازیگران را وادارد تا از قالب نقش خود بیرون آیند، حضور تماشاگران را به رسمیت بشناسند و برای جلب رضایت آنان جملاتی را بر زبان آورند. او در سرتاسر اثر خود، به تماشاگران اطمینان می‌دهد که نمایش به قصد سرگرم کردن آنها اجرا می‌شود. بنابراین، پلوتوس، متاتئاتر را به خدمت جلب رضایت تماشاگر در می‌آورد. در آثار آریستوفان، متاتئاتر به صورت ارجاع به خود اثر و نیز با اهداف انتقادی همسو با کمدی قدیم به کار می‌رفت. در کمدی‌های آریستوفان کاربرد متاتئاتر بویژه در پارابسیس قابل توجه است، که بخش‌هایی بودند که در آنها همسرایان تماشاگران را مستقیماً مخاطب قرار می‌دادند. با اینحال، این کاربرد کاملا با نحوهٔ به کارگیری متاتئاتر در آثار پلوتوس متفاوت است.

نتیجه گیری

پلوتوس، کمدی نویس رم باستان، که اغلب آثار خود را از آثار پیشینیانش بویژه نویسندگان کمدی جدید یونان اقتباس کرده بود، در آثار خود تمهیداتی به کار برده است که آثار او را بسیار ارزشمند جلوه می‌دهند. معروف است که آثار او در مقایسه با آثار ترنس و حتی آریستوفان در برقراری ارتباط با تماشاگران و جلب رضایت آنها موفق‌تر بوده‌اند. یکی از تمهیداتی که او به این منظور به کار می‌برده، استفاده از متاتئاتر بوده است. در نمایشنامهٔ سودولوس، او شخصیت‌هایش را وادار می‌کند تا با جلب توجه تماشاگران به ویژگی‌های متمایز نمایش و اهمیت سرگرم نگه داشتن آنها رضایت آنها را جلب کنند و در نتیجه تا حد امکان تجربهٔ لذت بخشی برای آنها فراهم نمایند. این پژوهش نشان می‌دهد که تمهیداتی از قبیل خودارجاعی اثر نمایشی و شکستن دیوار چهارم، که امروزه تمهیداتی بدیع به نظر می‌رسند، در حقیقت ریشه در قرن سوم پیش از میلاد داشته‌اند و به نمایشنامه‌نویسان کمک می‌کند تا به شیوه‌های استفادهٔ خلاقانه از این تهمیدات بیندیشند. این بررسی همچنین می‌تواند پژوهشگران را به بررسی‌هایی از این دست در میان آثار ایرانی و نمایش‌های سنتی ترغیب کند و نیز نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان معاصر را برانگیزد تا به توان بالقوهٔ متاتئاتر در درگیر کردن تماشاگر با اثر بیندیشند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Titus Maccius Plautus

2- Umbria

3- Varro

4- Gilbert Norwood

5- Plautus and Terence

6- Eric Segal

7- Roman Laughter, The Comedy of Plautus

8- Eduard Fraenkel

9- Plautine Elements in Plautus

10- Slater

11- Plautus in Performance

12- Metatheatre :لازم بذکر است در اینجا اصطلاحات "متاتئاتـر" و "متادرام" با در نظـر گرفتن تمایز میان تئاتر و درام در یک معنا به کار می‌روند.

13- Lionel Abel

14- Metatheatre: A New View of Dramatic Form

15- Richard Hornby

16- Drama, Metadrama, and Perception

17- Robert J. Nelson

18- Play within a Play

19- Henry Medwall

20- Fischer

21- Greiner

22- anti- illusionist

فهرست منابع :

1- Abel, Lionel (1963). Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Hill & Wang.

2- Fischer, Gerhard; Greiner, Bernhard (2007), The Play within the Play, The Performance of

3- Meta- Theatre and Self- Reflection, Editions Rodopi B.V., Amsterdam- New York.

4- Fraenkel, Eduard (2007), Plautine Elements in Plautus, Oxford University Press.

5- Hornby, Richard (1986). Drama, Metadrama, and Perception. Lewisburg: Bucknell University Press.

6- Moore, Timothy J (1998), The Theatre of Plautus, Playing to the Audience, the University of Texas Press.

7- Nelson, Robert J (1958). Play within a Play: The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh. New Haven: Yale University Press.

8- Norwood, Gilbert (1932), Plautus and Terence, Longmans, Greens and Co.

9- Plautus (1980) , Pseudolos, trans. By Paul Nixon, Harvard University Press; William Heinemann Ltd.

10- Segal, Eric (1987), Roman Laughter, The Comedy of Plautus, Oxford University Press.

11- Slater, Niall W (2000), Plautus in Performance, The Theatre of the Mind, Harwood Academic Publishers.

بررسی تطبیقی نمایشواره های کاروانی حمل مجسمه در ایلام باستان با تابوت واره های پس از اسلام

حسن فرضی پور*
محمد امامی **

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۹/۳۰

چکیده

این مقاله به بررسی تطبیقی، باستان‌شناختی نمایشواره‌های کاروانی حمل مجسمه و تابوت‌واره‌های کارناوالی پس از اسلام می‌پردازد. در نقش‌برجسته‌های کول فرح شماره ۳ شاهد اجرای مراسمِ مذهبیِ حمل مجسمه بر دوش ایلامیان هستیم. در این نقش‌برجسته، یک شاه ایلامی به همراه تعداد کثیری از ایلامی‌ها در حال راهپیمایی، حمل و اهداء یک مجسمه به یک مکان مقدس هستند. حیوانات قربانی به وسیله شکارچیان شاه در جلو شرکت‌کنندگان به طرف سکوی قربانی رانده می‌شود، نوازندگان در حال نواختن و خواندن سرودهای، احتمالاً مذهبی با تشریفات مخصوص سمبل‌های ارباب‌الانواع بر روی این نقوش برجسته ثبت شده‌اند. راهپیمایی حمل مجسمه، شرکت‌کنندگان را به زیارت یک مکان مقدس، نیایش‌گاهی همچون نقش‌برجسته کورانگان هدایت می‌کند. تابوت‌واره‌های مذهبی از جمله نخل از تشابه جالب توجهی با مراسم آئینی حمل مجسمه برخوردار است. در تحلیل نقوش برجسته از روش شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، نظریه اجرا شکنر و ریختارهای نه‌گانه تماشاگانی ناظرزاده کرمانی سود برده شده است. نمایش واره های کاروانی حمل مجسمه در ایلام باستان علاوه بر اینکه یکی از نه گونه ریختار تماشاگانی ایرانی است، جنبه‌های نمایشی متشابهی با نمایشگری‌های کارناوالی چون نخل گردانی دارند.

واژگان کلیدی: نمایش واره‌های ایلامی، نقش برجسته کول فرح، تابوت واره های اسلامی، نخل

* فرضی پور، حسن مدرس مدعو دانشکده هنر دانشگاه دامغان (نویسنده مسئول). farzipourh@gmail.com
** محمد امامی عضو هیات علمی دانشکده هنر، دانشگاه دامغان. emami.mohamad22@gmail.com

مقدمه

سرزمین ایلام که از هزارهء هشتم پیش از میلاد مسکون شد (حریریان و دیگران، ۱۳۷۷، ۱۲۷)، در نهایت گسترش تاریخی خود، از اوایل هزارهء سوم تا اواسط هزارهء اول ق م، بر بخش بزرگی از مناطق غربی و جنوبی سرزمین امروزی ایران (مجید زاده، ۱۳۷۰، ۱) تسلط یافت. اقوامی که در این مدت طولانی یعنی ۲۵ قرن سلسله‌های معروف اوان[۱]، سیماش[۲]، اپارت[۳] و... ایلام نو توانسته‌اند ... اولین سلسله های حکومتی در ایران یا در منطقه جنوب غربی ایران را تشکیل دهند (صراف، ۱۳۸۹، ٦). به باور هینتس در تمدن ایلامی مراسم و مناسک فراوانی از جمله نیایش های آیینی صورت می گرفته است (هینتس، ۱۳۸۹، ٦۰). علاوه بر هینتس، از دیدگاه مجیدزاده نیز آخرین پادشاهان هلتامتی[٤] بر صخره های سرزمین خود یادگارهای را برجای گذاشته‌اند که برخی از آنها با مراسم مذهبی و برگزاری آیین‌های خاص ارتباط دارد. شماری از این نقوش برجسته که تاکنون شناخته شده عبارت‌اند از حجاری‌های مال امیر، حجاری‌های کورانگان و .. (مجیدزاده، ۱۳۷۰، ۹٤). دشت مال امیر (ایذه) در یک صد کیلومتری شمال شرق شوش واقع شده است. این دشت کوچک با شصت کیومتر مربع مساحت در میان رشته کوه‌هایی قرار گرفته که بر صخره‌های این کوه‌ها در چهار سمت حجاری‌هایی صورت گرفته است که عبارت‌اند از؛ (۱) کول فرح: دره‌ای تنگ در جنوب غرب دشت؛ (۲) شکاف سلمان: دره‌ای تنگ در جنوب غرب دشت؛ (۳) شاه سوار: در شمال دشت؛ (٤) خونگ نوروزی: در شمال غرب دشت که مهمترین این حجاری‌ها در دره باریک کول فرح قرار دارد (همان). نقوش برجسته صخره‌ای کول فرح و شکفت/اشکفت سلمان ظاهراً به شاهان کوچک ارتفاعات مربوط می‌شود که به ایلامی می‌نوشتند (پاتس، ۱۳۸۸، ٤۰۰).

از شش نقش برجسته‌ی کول فرح تنها یکی از آنها مربوط به دوران "ایلامی نو" است. در مورد نقوش کول فرح شماره ۲، ۳، ٤، ۵ و ٦ نقطه اشتراکی وجود ندارد. پاتس و برخی پژوهشگران کول فرح را نیایش‌گاهی برون‌شهری دانسته‌اند که "در ضیافتهای خاصی" از جمله جشن سال نو از آن استفاده می‌شد (Waele, 1976, 35) و احتمالا با قربانیهای جانوری، حرکت دسته های نوازندگان و گردهمایی‌ها همراه بود. والتر هینتس در کتاب شهریاری ایلام از رفتاری عبادی، آن هم به شیوه ای عجیب و غریب بر روی یک مهر مکشوف از شوش گزارش می دهد: «که نمایش یک راهپیمایی مذهبی تصویری از یک خدا، نشسته بر تخت روان در شهر حمل می‌شود. پیشاپیش تندیس نوازنده‌ای نشسته است. آن‌ها علم و نشان‌های تابو به همراه دارند و طناب‌هایی غریب که شاید نماینده‌ی مار باشند (هینتس، ۱۳۸۹، ٦۱). طبیعی است که برای حمل چنین مجسمه‌هایی به داخل معبد می-بایستی تشریفات ویژه‌ای صورت می گرفت (صراف، ۱۳۸۹، ۵۰). در این صحنه، افرادی در حال حمل پیکره‌ای بر تخت روان‌اند، وجود سمبل‌های ارباب الانواع نشان دهنده آن است که مجسمه می‌بایستی مربوط به یکی از ارباب‌الانواع باشد. اثر مهر مذکور مربوط به هزاره سوم قبل از میلاد است (همان، ۵۰). راهپیمایی مذهبی با تندیس خدایان در بین‌النهرین نیز متداول بوده است (هینتس، ۱۳۸۹، ٦۱). به باور هینتس در اثنای این راهپیمایی ها روحانیان و بلند پایگان ... مومنان را هدایت کرده، آن ها را به زیارت یک مکان مقدس می بردند.. مقصد چنین زیارت هایی معمولا مکان های مرتفع بود (همان). اشکفت سلمان .. جایی در دو کیلومتری جنوب غربی شهر ایذه: مال امیر. کورنگان «نیایشگاهی، با شکوه ساده و بی‌پیرایه در روستای ستولان، میان باشت و نورآباد، یعنی وسط انزان، برجای

مانده اســت. در تصویر صف نیایشــگرانی دیده می‌شــود که گویا در اصل چهل نفری بوده اند... دســته‌ای از نیایشــگران از پلکانی پایین می‌روند و به ســکویی باریک می-رســند. نــگاره اصلی کــه در بالای این ســکو قــرار دارد .. این مکان مقدس بســیار مرتفع است و روحانیونی .. زمانی در آن جــا قربانــی می‌کردند (همــان، ٦٢). کول فرح را نیایشــگاه برون شــهری دانسته اند که در ضیافت‌های خاصی از جمله جشن سال نو از آن استفاده می شــد (Waele, 1989, 35) و احتمالا با قربانیهای جانوری، حرکت دســته نوازندگان و گردهمایی‌ها همراه بود. شکنر نیز رقصیدن، آواز خواندن، .. لباسهای ویژه پوشیدن، آفریدن نقش از انســان‌ها، حیوانات یــا موجودات فوق طبیعی دیگر، اجــرای نمایشــی قصه‌ها, عرضه‌داشــت زمــان ۱ در زمان ۲، جداســازی و آماده ســازی فضاها و یــا زمان های خاص بــرای این عرضه داشــت‌ها، آماده ســازی‌ها .. را در گستره .. این تماشــاخانه های اولیه – یا اگــر بتوان گفت، این معابد – در دل زمین .. که ظاهراً در پیوند با مقوله شــکار- باروری بوده است (شکنر، ١٣٨٦، ٨٥ و ٨٦). از هزارهء ســوم پ.م در آســیای غربی دو عید رواج داشت: عید آفرینش که در اوایل پاییز، و عیــد باززایی که در آغاز بهار برگزار می شــد. دو جشــن مذهبی در ایلام برگزار می شد: الف) جشــن "بانوی پایتخت" که احتمالاً منظور از آن الههء پینیکیر یا الههء کی ریریش بوده اســت. این جشــن در آغاز پاییز که آغاز سال نیز بود برگزار می شد و در آن قوچ‌های پروار شده را به طریقی آیینی در بیشهء مقدس الهه قربانی می‌کردند؛ ب) جشــن "توگ" که خاص خدای شیموت بود. این جشــن ســالانه، ظاهرا در میانهء ماه اردیبهشــت برگزار می شــد... این نیایــش و قربانی و حمل مجســمه خدایان ارتباط جــدی می‌تواند با اعیاد ایلامی همچون جشــن بانوی ارگ داشــته باشد. جشن مادر بزرگ در شــروع فصل پاییز بود که در دوره‌ی کهن آغاز ســال نو نیز بود. در بیشه‌ی مقــدس ایزدبانو گوســفندهای بالغ و پرواری در آیینی به نام گوشوم قربانی می‌شدند .. این جشن روز قربانی نامیده می‌شــد. از جشــن دیگری نیز می شــود نــام برد به نام ســیموت .. کــه گاو نر قربانی می‌کردنــد (حریریــان، ١٣٧٧، ١٤٩).

روش تحقیق

در ایــن پژوهــش، به تحلیــل تصویــری نقوش برجســته ایلامی با اســتفاده از روش پانوفسکی و درک و دریافــت ماهیت نمایشــی، نقوش تحلیل شــده، به کمک نظریهء اجرای شــکنر و بررســی تطبیقــی با تابوت‌واره‌های اســلامی بــا توجه به ریختارهای نمایشــی ناظرزاده می‌پردازد. ســپس در اثبات همانندی‌های نیز بین این نمایشــواره‌ها و تابوت‌واره های اســلامی وجــود دارد. نوع این تحقیــق، کیفــی و توصیفی و از روش اســنادی و کتابخانه‌ای استفاده کرده است.

بنیان های نظری

۱- شمایل نگاشتی و شمایل شناسی پانوفسکی

رویکرد شمایل‌نگاشتی[۵] به آثار هنری در درجه‌ی نخســت معنای موضوع را در نظر می‌گیرد (آدامز، ۱۳۸۸، ۵۱). بدیــن ترتیــب شــمایل‌نگاری، هــم شیوه-ی کار هنرمند در نوشتن تصویر است و هم آن چه که خود تصویرمی نویســد، یعنی داستانی کــه تصویر باز می گوید (همــان، ۵۱). در تحلیل شمایل‌نگاشــتی اثر هنــری می‌تــوان کیفیت‌های شــکلی را نادیــده گرفــت، ... می‌تــوان گفت که پژوهش شمایل نگاشــتی به جای شکل بر محتوا تمرکز می‌کند (همان، ۵۱). پانوفسکی سه سطح را در روش خوانش شمایل‌نگاشتی آثار هنری متمایز کرد و از یک لایه معنایی، مخاطب را به لایه دیگر می‌بــرد (همان، ۵۲). چنان که خــود می گوید، از

لایــهء معنایی اصلی یــا طبیعی به معنــای ثانویه یــا وضعی و ســرانجام به معنــای باطنی رهنمون می گردد. ما در جســتجوی معنا از سطح به عمق حرکت می کنیم.

نخستین ســطح، ســطح پیش شمایل نگاشتی بود یعنــی ســطحی از موضوع بــدوی یــا طبیعی. ... (همان، ۵۲) .. ســطح نخســت ناظــر به "موضوع اصلی یا طبیعی اســت که خود به ســطح جزئی تر یعنی سطح واقعی و سطح عاطفی تقسیم می شود. اما در دومین ســطح، یعنی ســطح رسم و قرارداد و روال پیشــین، ... تصویــر با داســتان ... همانی می یابد. در این ســطح متن، زیر ســاخت تصویر اســت. اما ســطح ســوم، به معنای ذاتی یا درونی تصویر می پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست های پیشتیبان-ها را در نظر می گیرد. این سطح، سطح ترکیبی تفســیر است و داده های منابع گوناگون را با هــم می آمیزد و بنمایه هــای فرهنگی، متن های معاصر در دسترس؛ متن های انتقال یافته از فرهنگ گذشــته؛ پیشینه های هنری و این گونه امور را در بر می گیرد (همان، ۵۲).

شمایل شناسی

رویکــرد مرتبــط کــه شمایل شناســی یــا دانش[۶] صویرگری خوانده می شــود بــه پژوهش برنامه ی بزرگتری (در صورت وجود داشــتن) بازمی گردد که اثر بدان تعلق دارد (همان، ۵۲). بنابر این تمایز بســیار جدی بین شــمایل نگاری و شمایل شناسی وجــود دارد. شمایل شناســی بازســازی کل یک برنامه اســت و بنابر این بیــش از یک متن تنها را در برمی گیرد و در درون زمینه ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی را در خود دارد (همان، ۵۲).

۲- نظریه اجرا شکنر

شــکنر برای تدوین نظریهء اجرای نمایشــی اش از رویکردی کل نگرانه اســتفاده می کند (شــکنر، ۱۳۸٦، ۲). او در ایــن تدوین از تحقیقات انســان شناسانی چون گافمن و ترنر و نگاه رفتار شناسانی چون جولین هاکسلی و لورنتز استفاده می کند. از طرفی مطالعاتش در آسیا خصوصاً درباره رقصها و موسیقیهای که همزمان از دیدگاه شکنر بیانگرانه و دراماتیک بودند، این گونه بود که توانست رفتار شناســی را به ورزشــها، بازی را به آیین و هنر را به نقش گزاری پیوند دهد. البته بررســی اخیر تنها بــه دنبال عناصری در نظریه شــکنر برای تفکیک خاصیــت اجــرا (پرفورمنــس) از هــر آن چیزی اســت که در نقطه مقابل اجــرا قرار دارد. در واقع هدف کشف عناصر اجرایی است که یک فعالیت نمایشــی را از یــک فعالیت غیر نمایشــی متمایز می سازد. اجرا (پرفورمنس) کیفیتی از رفتار است که می تواند مشخصهء هر نوع فعالیتی باشد از این رو، اجــرا نوعی" کیفیت ویژه" اســت که به جای گونه ی مرزبندی شده می تواند در هر موقعیتی رخ دهد و نوعی فعالیت اســت که به وسیلهء یک فرد یــا گــروه در حضور و به خاطــر فرد یا گروهی دیگر صورت می گیرد (همان، ٦۷).

ویژگی های اجرا از دیدگاه شکنر

اجراها در معنای وســیع کلمه، با موقعیت بشــری قرین اند (شکنر،۱۳۸٦، ۲). و اغلب به شکل آیین ها و درام های اجتماعی ظاهر می شــوند (همان، ۲). اجرا می تواند در همه جا، تحت شــرایط بســیار گوناگون، و برای اهدافی بسیار متنوع، اتفاق بیفتد (همــان، ۱). زیرا، اجــرا (پرفورمنس) اصطلاحی پرشــمول اســت. تئاتر تنها یک گره در پیوستاری اســت که دامنهء آن از آیینی سازی های حیوانات (از جمله انســانها) تا اجراهــا در زندگی روزمره – شــامل خوشــامدگویی ها، ابــراز احساســات،

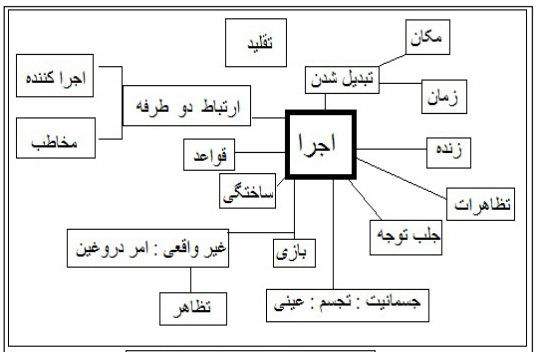
صحنه های خانوادگی، نقش‌های حرفه ای و نظایر آن– تا بـازی، ورزش‌ها، تئاتر، رقص، مناسـک، آیین ها (مراسـم آیینی) و اجراهای عظیم گسترده اسـت (همان، ۸). کارِ ویژهء اجراگران قرار دادن خود در موقعیت عدمِ تعادل و سـپس نشان دادن نحوهء دستیابی دوباره به تعادل و دستیابی دوبارهء آن به گونه‌ای بی وقفه (همان، ۱۰) است.

تکنیک‌های تئاتری حول محور این اسـتحاله های پایان‌ناپذیـر می‌چرخنـد: چگونه آدم‌هـا بدل به آدم‌هـای دیگـر، خدایـان، حیوانـات، اهریمنان، درختـان، هسـتارها و خلاصـه هـر چیـز دیگر می شوند– چه موقتی باشد، چنان که در نمایش‌ها شاهد آن هستیم، و چه دائمی، آن‌گونه که در برخی آیین‌هـا اتفاق می افتد؛ یا چگونـه مثلاً در حالت خلسـه موجوداتی از یک مرتبه در موجوداتی از یک مرتبهء دیگر حلول می کنند؛ یا چگونه حلول یافتگان ناخوانده در انسـانها مـی توانند از وجود وی خـارج گردند؛ یا چگونه بیمار می‌تواند شـفا پیـدا کند. تمامی این نظام اسـتحاله ی که شـامل دگرگونی‌ها و تبدیل‌های ناتمـام و نامتعادل فضا و زمان، می‌شـود، به گونه ای اسـت که همه ابعاد چهارگانـه [حال و گذشـته، اینجا و آنجا] را وارد میدان می‌کند (همان، ۱۰).

اجراها اموری وانمودی و سـاختگی و مایه تفریح و سـرگرمی‌اند؛ یا چنـان که ویکتـور ترنر گفته اسـت، در حال و هـوای شـرطی نمایانگر همان "انـگار" معروف اند (همـان، ۱۰). بنابر این اجرا توهمی اسـت از یک توهم و این چنین می تواند نسبت به تجربهء عادی "حقیقی‌تر" و "واقعی‌تر" تلقی شـود (همـان، ۱۱). پس تئاتـر بیش از آن که زیسـتن را بازنمایی کنـد ذات و جوهر آن را آشـکار ساخته، سرمشق هایی از آن ارائه می کند (همان، ۱۱). در این صورت اجراها تنها شـیوه ها و حالات را به نمایـش نمی گذارند بلکه با خود همان شیوه ها و حالات نمایش می‌دهند و کنش ها را به حالت معلق و ناتمام رها می‌سازد. به همین دلیل رویدادهای تئاتری از اساس تجربی‌اند: آنها موقتی هستند (همان، ۱۱). بدین ترتیب؛ شرطی، آسـتانه‌ای، خطرناک و فریبکار هستند و اغلب با چهارچوب‌ها محصور می‌شـوند (همان، ۱۱). ... نظریهء اجرا .. چیزی [است] که .. ریشه در عمل دارد (همان، ۱۲). که چند ویژگی اساسی مشترک دارند: ۱) نوعی نظم و ترتیب‌بندی ویژهء زمانی؛ ۲) نسـبت دادن نوعی ارزش ویژه به اشـیاء؛ ۳) مولد نبـودن از لحاظ تولید کالاها و اجناس؛ ٤) مکان هـای ویـژه‌ای– مکان های غیـر معمولی– برای اجرای این فعالیتها.

از دیدگاه شـکنر مکانهای که برای اجرا به کار می روند سـازه های اغلب غیر خودکفا هسـتند .. و زمان های زیادی از سـال بی مصرف اند ... سپس، زمانی که بازیها شـروع می شـوند، یا زمان مقرر اجرای مراسـم آیینی فرا می‌رسد و یا نمایش کار خود را شروع می کند، با شدت وحدت تمام مورد استفاده قرار گرفته، انبوه آدم‌های را به خود جذب می‌کنند که به قصد دیدن یا شرکت در رویدادهای برنامه ریزی شـده می‌آیند (شـکنر، ۱۳۸٦، ۳٤). این فضاها مخصوصاً طوری سازماندهی شده‌اند که در آنهـا گروهی کثیر بتواند تماشـاگر جمعی کوچک باشـدو در همان حال به حضور خود نیز آگاه شود (همان، ۳٤). همهء تلاش بازیگر ساختن کلیتی از .. خویش است. سپس، بازیگر این کلیت را اینجـا و حـالا، در مقابل دیگـران، به مخاطره می‌افکند (همان، ۱۱۸). اجرا متضمن چیز دیگری هم هست و آن بازی است (همان، ۱۸۲). به عنوان تعریفی سردستی از اجرا می‌توان گفت اجرا رفتار آیینی شده ای متاثر/ تحت نفوذ بازی است (همان، ۱۸۲). اجـرا ها "صرفا انجام دادن کاری نیسـتند بلکه نمایشـی از انجام دادن کارند (همان، ۲۰٤). این هفـت فعالیت [آییـن، تئاتر، بـازی، گیم‌ها، ورزش ها، رقص و موسـیقی] در کنار هم گستره

فعالیتهای عمومی بشـر در حوزه اجرا را تشـکیل می دهند (همان ،۲۳).
از دیدگاه شـکنر[۷] هنرغارهای عصر دیرینه سنگی مصـداق هنر تصویـری متعارف نیسـتند و اینکه غارهـای مـورد اشـاره گالریهایی بـرای نمایش هنرهـای بصری نبوده اند، بلکه تماشـاخانه ها یا محلهایی برای اجراهای آیینی بوده اند (همان، ۳).
از دیدگاه شـکنر احتمالاً در این مکانها (غارهای عصردیرینه سنگی) [کول فرح] موسیقی، رقص ها و داستانسـراییهای نمایشی اتفاق می افتاده است.
شکنر اضافه می کند: اما باور داشتم که این مکانها تنها به شـکل اجرایی قابل فهم است (همان، ۳).
تئاتر [هنرهای نمایشـی] نیز مکانی اسـت که در آن تبدیلها یا استحاله های زمان، مکان و اشخاص (انسانی و غیرانسانی) روی می دهد (همان، ۳۰۰).
هر مکان خاص جایی اسـت که در آن مراسـمی روی می دهد، جایی که در آن رویدادی اساطیری در گذشـته بـه وقوع پیوسـته اسـت، جایی که موجـودات خود را از طریق رقص وآواز آشـکار می سـازند و جایی که اعمال عادی و ویژه به هم می رسـند ... برخـی دخل و تصرفهای سـاده در فضا، مثلا پاکسازی محوطه از سنگ های کوچک یا نقاشـی کردن سـنگ یا صخره مکان [جایی که اعمال عـادی صورت می گیرد] را بـدل به تئاتر می کند (همان، ۳۰۱).
از دیدگاه شکنر قواعد وضع شدنی و قابل طراحی هستند، عملکرد دارند، قواعد نحوه عمل کردن را بیان می کنند، تدوین می شـوند، و دوام می آورند (شـکنر، ۱۳۸٦، ۳۳). قواعـد زمـان را به شـکل دیگـری تنظیم [مـی] کنند (همـان،۳۳) و جهان ویژه ای را خلق می کنند. بنابراین جمعی هستند و به بازیگران نحوهء بازی کردن را می گویند.
عناصر اجرا به لحاظ ماهیتی از دیدگاه شکنر:
۱- استحاله (تبدیل شدن و دگرگونی)
۲- اموری وانمودی و ساختگی
۳- رابطه دوتایی اجراگر و تماشاگر
٤- اینجا و اینک
۵- دروغ گفتن و تظاهر کردن
٦- قواعد
۷- دروغین و ساختگی بودن
۸- تقلید
۹- جسمانیت داشتن (یعنی تواسط حواس پنجگانه قابل دریافت است)
۱۰- بازی
۱۱- جلب توجه



نمودار عناصر اجرایی از دیدگاه شکنر

ریختارهای تماشاگانی

ناظـر زاده کرمانـی در کتـاب درآمـدی بـر نمایشنامه شناسـی در حـوزه جغرافیایی فرهنگی ایـران بـه بخش بنـدی ریختارهای تماشـاگانی ایرانی پرداخته اسـت. از دیـدگاه وی پدیده های تماشـاگانی(فنون های تئاتـری) را می توان در نه ریختـار (فرم، گونـه) گنجاند. از ایـن نُه ریختار، شش ریختار پرپیشینه سنتی، و سه ریختار نوگانی، و نه سنتی اند.
۱- نمایشگری های آیینی.
۲- نمایشگری های کاروانی، کاروان های نمایشواره ای[۸].
۳- داسـتانگویی هـای نمایشـگرانه (نقالی هـا، برخوانی ها، دسـتانگزاری ها) و داسـتانگویی ها نمایشگرانه خُنیایی، و رقص های روایتگرانه.
٤- نمایشـگری هـای میدانـی و نمایش هـای

گذرگاهی.
۵- نمایش عروسکی، ونمایش سایگانی، و خیمه شب بازی.
٦- خندستان های سنتی (تقلید).
۷- نمایش تعزیه یا نمایش سوگرنج های دین سَرْوَران.
۸- تماشاگان باختری سان، تماشاگان غربی گونه (تئاتر).
۹- تماشاگان گزینش- درآمیزی (ناظرزاده، ۱۳۸۳، ٤٥).

یکی از ریختارهای که ناظرزاده کرمانی پیشنهاد می کند نمایشگری های کاروانی، کاروان های نمایشواره ای است. از دوره‌ی پیش از اسلامی تاکنون، ایرانیان با دسته روی های نمایشی، یا نمایش های کارناوالی، آشنا بوده‌اند (سرسنگی، ۱۳۹۲، ۲۰٦). ناظرزاده برای تعریف خویش از نمایشگری های کاروانی آن را برابرنهاد کارناوال قرار می‌دهد.

در مجاز اصطلاح "کارناول" و دو واژه دیگر به مراسم ویژه ای گفته می شده که به مناسبت های ویژه ای و به شکل نمایشگری های همگانی و گردشکار(متحرک) برگزار می گردیده اند این مراسم نمایشگرانه، به روال، با جشن و شادمانی، موسیقی، رقص، سرود ... و بازیهای دسته جمعی پدید می‌آمده (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳، ۹۷). ناظر زاده این ریختار تماشاگانی را بر بنیاد درونمایه و سازگان (صورت، فرم) در سه پرونده گنجانده است:

(۱) نمایشگری های سور کاروانی، (۲) نمایشگری های سوگ کاروانی و (۳) نمایشگری‌های آیفت کاروانی که برخی از زیر گونه های شش ریختار سنتی، از میان رفته اند و یا به ندرت به اجرا در می آیند (همان، ۹۵). از دیدگاه سرسنگی نمایش‌های کارناوالی یا به عبارتی دسته‌روی‌های نمایشی چندین ویژگی دارند:

دسته روی های نمایشی که در روز (زمان) بخصوص و با هدفی شکل می‌گیرند.
همراه با نمادها (مالیدن گل بر سر، سینه زنی و ..) ابراز می‌شوند.
اشیاء خاص و وسایلی نمادین (پرچم، کجاوه، علم، سپر، تابوت و...) همراه این دسته‌روی‌هاست.
معمولا هر دسته با یک گروه نوازندگان موسیقی همراه است. آن ها با دسته حرکت کرده و به تناسب فضای نمایش موسیقی می‌نوازند. مهم‌ترین نکته درباره‌ی این دسته‌روی‌ها مشارکت فعالانه‌ی مردم در اجرا است. این کارناوال ها، معمولا توسط مردم عادی برنامه‌ریزی و اجرا می‌شود(سرسنگی، ۱۳۹۲، ۲۰۹). این کارناوال‌های نمایشی، قویا نمادین هستند (همان،۲۱۰).

این دسته ها .. با جنبه های مذهبی و سیاسی خود، قویا نمایشی و از غنی ترین عناصر نمادین برخوردار بودند. و با حضور مردم به عنوان تماشاگر و بازیگر اجرا می شدند. همراه با این دسته روی ها، گروهی نوازنده با آلات موسیقی مانند طبل، سنج، نی و... حرکت کرده و در طول اجرا متناسب با فضای نمایش قطعاتی از موسیقی حزینی را می نواختند. معمولاً در مقابل یا در درون یک فضای مذهبی ... خاتمه می یافت.. از دوره ی پیش از اسلامی تاکنون، ایرانیان با دسته روی های نمایشی، با نمایش های کارناوالی، آشنا بوده‌اند (سرسنگی، ۱۳۸۹، ۲۰٦). از نظر بلوکباشی رسم نوعی شبیه گردانی یا تابوت گردانی در میان شیعیان احتمالاً هم زمان باتشکیل نخستین تجمع های شیعی در مجالس سوگ شهیدان دین راه افتادن دسته های زایر مرقد امیر مومنان حضرت علی(ع) و امام حسین (ع) رواج داشته است (بلوکباشی، ۱۳۸۳، ۱۵). بلوک باشی از گزارش های درباره کاربرد شعاری (سازوبرگی) مخصوص در میان شیعیان، از اوایل سده پنجم هجری از جمله؛ ابن جوزی در المنتظم می‌آورد: شیعیان محله کَرخ

بغداد، به هنگام رفتن به زیارت مزار امیرمومنان و سیدالشهدا، دستگاه‌های آرایه‌بندی و طلاکاری شده‌ای به نام منجنیق با خود حمل می کردند (همان، ١٤). منجنیق نخستین و قدیم ترین تابوت وارهء مذهبی شیعیان و مظهری از تابوت یا صندوق گورِ (ضریح) حضرت علی(ع) و امام حسین (ع) بوده است (همان، ١٥). یکی از رسم های قدیم مسلمانان در برخی از سرزمین های اسلامی مانند مصر، شام، یمن، عراق و ایران، رسم مَحمِل آرایی و مَحمل گردانی در شهر و فرستادن آن هم زمان با مناسک حج به مکه بوده است. محمل مانند هودَج و کجاوه، اتاقکی چوبی بود که آن را با پارچه های حریر و زربفت می پوشاندند و با زیورهای گوناگون می آراستند و بر شتر می بستند (همان، ٩٧).

انواع تابوت واره های مذهبی پس از اسلام

– تعزیه: شیعیان عراق "تعزیه" را به ... دستگاه و صندوقی شبیه ضریح و یا نمادی از آن ... که تمثیلی از تابوت شهیدان، به ویژه تابوت سالار شهیدان امام حسین (ع) است، به کارمی برند (همان، ٢٤).

– حجله: نوعی تابوت تمثیلی شهید است که آن را به شکل های گوناگون می سازند. ... مردم تهران و برخی از شهرهای ایران این تابوت وارهء عزا و ماتم را "حجلهء حضرت قاسم" و مردم گیل و دیلم "صاله" می‌نامند (همان، ٣٠).

– شیدونه: تابوت واره ای چوبی و به شکل مکعب مستطیل و شبیه به ضریح و تعزیه شیعیان عراق است. شیدونه از نشان های عزاداری مردم حوزهء جغرافیایی – فرهنگی خوزستان، به ویژه مردم دزفول و شوشتر است (همان، ٣٢ و ٣٣).

– دُغدُغه: تابوت واره ای شبیه به تخت روان است که تا چندی پیش در دسته های عزاداری قم در ایام سوگواری ... حمل می شد (همان، ٣٥).

– شش گوشه: ضریحی چوبی شش ضلع و شبیه ضریح شش گوشه مرقد امام حسین (ع) است شش گوشه یکی از تابوت های تمثیلی است که در دسته‌های عزادار در کاشان حمل می‌شود (همان، ٣٧).

– نخل: نام تابوت واره ای است که در عزای امام حسین(ع) بر دوش می کشند و می گردانند (همان، ٤١).

طرح مسئله

گزارش یکی از مراسم های آیینی کارناوالی؛ نخل برداری

بر اساس گزارش بلوکباشی نخست طبال ها و شیپورچی ها ... مردم را خبر می کنند تا ... جمع شوند. جمعیت ... در مقابل نخل روی زمین می نشینند ... بابای نخل از نخل بالا می رود ... و فاتحه می خواند ... نخل را که بلند کردند دسته موزیک با طلایهء علم ... به حرکت در می آید ... نخل را در حالی که مردان و دسته موزیک در جلو و زنان در عقب همراهی می کنند ... به میدان بزرگ می آورند (همان، ٧١). به هنگام بلند کردن نخل، کسانی که نذر دارند در جلوی نخل در یک صف می‌ایستند و گوسفند هایی را سر می‌برند (همان، ٧٦).

عناصر مورد استفاده در نخل برداری

١– قائل بودن اشخاص برای کارها و نقش پذیری
– بابای نخل – بابای میدان
– دسته ای نوازندگان
– قربانی کننده حیوانات
٢– وجود چاوشی خوانی های که مردم بدان پاسخ می دهند
٣– انجام مراسم قربانی
٤– شکل گیری فضای قدوسی آیینی با ویژگی قواعد قربانی های نمایشی
– شکل گیری جایگاه اجرا
– محل نخل (تابوت) محل قربانی

- وجود مجریانی چون بابای میدان
- اشیای نمادین
۵- شکل گیری قواعد اجرایی
- قواعد حرکت نخل
- قواعد شرکت کنندگان و نیایشگران
- قواعد قربانی

بررسی نقش های برجسته کول فرح

با توجه به گزارش صراف در نقوش برجسته در کول فرح، دو صحنه مذهبی قربانی برای خدایان (نقوش برجسته ۱،۲،۵) و حمل مجسمه خدایان یا سلاطین (۳،٦) و یک صحنه بار عام ایلامی (٤) دیده می شود . در اینجا به بررسی نقش برجسته ۱ که صحنه مذهبی قربانی را نشان می دهد و ۳ و ٦ که حمل مجسمه به صورت کاروناولی است می پردازیم و کمتر اشاراتی به نقش های دیگر صورت می دهیم (صراف، ۱۳۸۹، ۲۵).

نقش برجسته کول فرح شماره ۱

شرح کلی نقش برجسته: در کول فرح نقش برجسته شماره ۱ مردی که بزرگتراز هر نقش دیگری است در مرکزبه چپ نقش برجسته ایستاده است و رو به سمت راست دارد و دستهای خود را بر روی سینه و شکم جمع کرده است و چیزی در دست دارد پیکره وی تقریبا هم قد تاقچه است. سر وپاهای مرد مرکز تصویر به صورت نیم رخ و بدن به حالت تمام رخ و از روبه رو حجاری شده است کلاه بزرگی بر سر دارد و از آن یک روبان تا آرنج دست راستش آویزان است. ریش او در قسمت بالا مجعد و در قسمت انتهای و پایین صاف است. شکل لباسش از دو قسمت تشکیل شده است در قسمت زیر یک لباس آستین کوتاه و بلند تا مچ پاهایش را پوشانده و بر روی آن پارچه یا شالی که مزین نیز است بر روی دوش انداخته شده‌است. دو حلقه النگو در دستش تنها وسایل زینتی است که دارد. در سمت راست بالای مرد دقیقا روبروی دیدگانش سه نوازنده با آلالت موسیقی نقش شده اند هر سه نفر لباس بلندی که تا مچ پا می‌قواعد قربانی رسد بر تن دارد نفر اول که پیشاپیش سایرین حرکت می کند چنگ بزرگی به شکل مثلث در دست چپ نگه داشته و با دست دیگر در حال نواختن چنگ است. نفر میانی با چنگ کوچکی به شکل چهار گوش مشغول ترنم است ودر دست نفر سوم نیز از آلاتی موسیقیایی وجود دارد. پایین تر مراسم قربانی در حال رخ دادن است یک نفر یک بز کوهی زیبا را به طرف قربانگاه حرکت می دهد در کنار و سمت چپ نقش برجسته سر و بدن‌های سه قوچ قربانی شده به صورت سر و ته قرار دارند. زیر پای انسان دیگری با لباسی کوتاه در مقابل آتشدانی رو به سوی انسان که بزرگتر از همه نقش شده ایستاده‌اند او دست‌های خود را بر روی آتش مقدس نگه داشته مشغول انجام مراسم مذهبی است دو ایلامی دیگر در مقابل کاهن بزرگ در حال هدایت حیوانی هستند، انسان اول که در نزدیکی آتشدان ایستاده شاخ‌های حیوانی (احتمالا یک گاو) را گرفته و به طرف آتشدان می‌کشد و دیگری که در پشت حیوان قرار گرفته مشغول راندن حیوان به طرف جلوست. سمت او قربانی کننده حیوانات در مراسم مذهبی است. در پشت سرش دو نفر مسلح قرار دارند. هنرمندان ایلامی نقوش این دو نفر را طوری روی هم حجاری کرده اند که مجموع قد هر دوی آنها تا شانهء نفر وسط است نفر بالای دو ویژگی دارد: ۱- لباس کوتاه او را که تا روی زانو می رسد و ۲- کمانی در دست چپ و تیردانی در پشت دارد. زیراین پیکره و پشت نقش اصلی پیکره ی است که کلاه و روبانیشبیه نقش اصلی دارد او لباس بلند و چین داری بر تن داردکه تا مچ پاهایش را می پوشاند و احتمالا شئ در دست دارد. همه شرکت‌کنندگان با پاهای برهنه حضور

دارند. کلید شـمایل نگاشتی این نقش برجسته در ارتباط میان نقش انسـانی که بزرگتر حک شده با نوازنـدگان و ذبح کنندگان و حامیان پشـت این نقش برجسته اصلی قرار دارد. **سطح دوم:**

تیرو تیر، پروردگار مقدس من
تیرو تیرمسلح، نیرومندترین خدایان
....
یک معبد الهه نارسینا را در آیاپیر
که با محبت به من نزدیک می شود محصور نموده و برپا کردم
....
و بعد از آنکه حمایت پیروزمندانه خدای مقدس، الهه محبوب و خدایان آیاپیر،
به من عطا شده بود،
من اینجا جشن پیروزی برگزار کردم
هشتاد بزکوهی راشکار کردم
خونشان را در آیاپیر در راه خداوند استفاده نمودم،
من در اینجا قربانـی را برای خداوند تقدیم کردم (صراف، ۱۳۸۹، ۲۵ –۲۶ – ۲۷).

... (قسمتی از نقش برجسته شماره ۱ کول فرح). موضـوع نقش برجسـته عبارت اسـت از صحنه قربانی حیوانـات در مقابل هانی حاکم محلی آیا پیـر، یا ایذه – مال میر کنونی، در دوره پادشـاهی شـوتورناهونته یا شـوتروک ناهونتـه دوم (۷۱۶ – ۶۹۹ ق.م) (همـان، ۲۰) نگاره‌ی نبشـته‌دار ... امیر هنه را نشـان می دهد که به سمت راست گام برمی دارد و دسـت‌هایش را به نشانه‌ی نیایش بر کمر خود چلیپا کرده است (هینتس، ۱۳۸۹، ۱۶۲).

شخصیت ها:

از دیدگاه صراف، کماندار پشـت هانی اسلحه دار شـاه [وزیر] محلی ایلام است: وجود کتیبه ای بر روی دامن او کمک می کند تا از وضعیت اسلحه دار ...." من شوترورو وزیر هانی هستم مشخص شود. از دو پیکر کوتاه تری که پشت سر هنه ایستاده اند یکی که بالاتر اسـت وزیر او شوترورو است و به عقیده صـراف، هینتس و کونیـک؛ او که پایین‌تر اسـت ساقی اوست. " من شـوترورو ساقی هانی هستم" (صراف، ۱۳۸۹، ۲۲). در جلوئی هانی شاه آیاپیر و در برابر او سه شخص ایستاده اند که پشت بـه هانـی و در حال نواختن موسـیقی و همزمان حرکت به طرف راسـت هسـتند. نفر نخست که پیشـاپیش حرکت می‌کند چنگی بزرگ به شـکل مثلث را می‌نوازد شـخص دوم چنگی کوچک به شـکل چهار گوش را می نـوازد و آخرین فرد با وسیلهء موسیقیایی که مشخص نیست و به عقیده صراف با اسـتناد به متن کتیبه فلوت می باشد این جمع را تکمیل می کند.

نفر اول: من سونکیر نوازنده چنگ هستم.
نفر دوم: من سوموم ... (کتیبه خراب شده است).
نفر سـوم: من سونکیرشو فلوت زن هستم (همان، ۲۳).

موسـیقی قاعدتا یکـی از اجزای مراسـم نیایش بوده‌اسـت (هینتـس، ۱۳۸۹، ۶۹). پیش روی این سـه، مجلس نیایشی به نمایش درآمده است که ... یک روحانی به همراه نوای موسیقی خون سه قوچ را بر محراب می ریزد و دستیاران گاوی کوهان دار و بزی کوهی را برای قربانی پیش می‌آورند.

نواختـن موسـیقی در مراسـم مذهبـی و قربانی در سـرزمین ایـلام از روزگار باسـتان مرسـوم بـوده؛ به طوری که بر روی اثر گلی مکشـوفه از شـوش مربوط به اوایل هزارهء سوم قبل از میلاد صحنه‌هایی نشان داده شده که در آن ضمن حمل مجسمهء یک رب النوع به طرف معبدی، شخصی نیز در حال نواختن یک وسـیلهء موسـیقی است (صراف، ۱۳۸۹، ۲۴). شـکارچی مخصوص هانی حکمران آیاپیر وظیفه داشـت زیباترین حیوانات شکار شده را در مراسـم قربانی به سوی قربانگاه هدایت نماید (همان، ۲۴).

حضورکاهـن در مراسـم مذهبـی از ضروریات

بوده، زیرا وی نقش اصلی را در اجرای مراسم به عهده داشته است (همان، ٢٤). روحانیون ایلام در هنگام اجرای آیین های دینی ظاهرا برهنه بوده‌اند (هینتس، ۱۳۸۹، ۷۲). در اینجا دو ایلامی دیگر در مقابل کاهن بزرگ در حال هدایت حیوانی هستند.. کتیبهء روی لباس نفر اول .. اسم او تدوهونتی و سمتش قربانی‌کنندهء حیوانات در مراسم مذهبی است (صراف، ۱۳۸۹، ۲۵). فرایض مذهبی را کاهن بزرگ در مقابل آتش مقدس اجرا می کند (همان، ۲۵).

سطح سوم

ویژگی ذاتی این نقش برجسته و رابطه اش با زمینه گستره‌تر چون ۱- با سایر نقش برجسته ۲- با نقش برجسته اشگفت و ۳- با تمدن ایلامی.

عناصر مورد استفاده در نقش برجسته ها	
طرح کلی	صحنهٔ قربانی حیوانات
قائل بودن اشخاص برای کارها و پذیرفتن نقشی در آیین یک شکل از استحاله در اینجا دیده می شود انهم تبدیل دائمی یک انسان به یک نقش است.	۱- وزیر: اسلحه دار ۲- شوتترورو: ساقی ۳- نوازندگان چنگ بزرگ- کوچک و فلوت ٤- شکارچی پادشاه ۵- کاهن ٦- ایلامی که شاخ های حیوان را گرفته ۷- قربانی‌کننده حیوانات
متن مکتوب	در وجود گفتگوی نمایشی نمی‌توان اظهار نظر قطعی کرد. قربانی کردن حیوانات و نواختن موسیقی برای مخاطب خاص
فضای قدسی آیینی	۱) دو جایگاه وجود دارد: ۱- قربانگاه (صحنه: که محل قربانی‌کردن و موسیقی در راست نقش برجسته ۲- روبروی قربانگاه جایگاه نیایشگر (محل شرکت پادشاه) و محل اجرای مراسم دعا این تقسیم متداولی در هنرهای نمایشی است صحنه و جایگاه تماشاگران. ۲) وجود کاهن+ اشیاء نمادین (آتشدان)+ لباس های کاملا متفاوت+ برهنه شدن پاها+ پزهای نمادین و اجرای گروهی ۳) رقص و رژه دسته جمعی- ورود از چپ قربانی کردن در همه نقوش در راست
وجود قواعدی برای اجرا	اجرای گروهی در ۳ گروه: ۱- نوازندگان ۲- شکارچیان ۳- شرکت کنندگان یا نیایشگران (وزیر، ساقی و کاهن)

موضـــوع نقش برجســـته عبارت اســـت از صحنه قربانی حیوانات در مقابل هانی حاکم محلی آیاپیر، یا ایـــذه – مال امیـــر کنونی، در دورهء پادشـــاهی شوتورناهونته یا شوتروک ناهونته دوم.

نقش برجسته کول فرح شماره ۲ و ۵

شباهت‌ها و تفاوت‌های جدی را می توان بین این نقش برجســـته‌ها با نقش‌برجسته شماره ۱ دید. اما آنچه برای ما بســـیار اهمیت دارد مضمون مشترک قربانی کردن حیوانات در هر ســـه نقش برجســـته است. تفاوت نقش برجسته ۲ با نقش شماره ۱ در این است که این حجاری بر روی سنگی بزرگ در داخل دره به وجود آمده است.

نقش برجسته ۲

در اینجا نیز با پیکره مردی روبرویم که چون پیکره هانی در نقش‌برجســـته شماره ۱ ارتفاع تمام سنگ را اشغال کرده است کلاهی مزین که از آن روبانی آویزان به همراه لباسی ساده و کوتاه و البته دستها که برخلاف نقش شـــماره ۱ به صورت نیم بسته، جدا از هم و به فاصله ای از صورت قرار دارند. در مقابل پیکره این مرد شـــاهد اجرای مراسم قربانی کردن در یک مجلس مذهبی هســـتیم. در قسمت فوقانـــی یک نفـــر در حال اجرای مراســـم قربانی کردن یک حیوان اســـت حیوان به پشت افتاده در حالی که دســـت وپاهای حیوان به طرف بالاست. زیر این صحنه آثار شش حیوان قربانی شده دیگر نمایـــش داده شـــده که به همـــان روش قبلی و در کنار هم قرار دارند. در سمت چپ صحنه فوقانی یک نفر روبه روی وی ایســـتاده است این شخص دست راست خود را بلند کرده و دست چپ خود را به طرف شخصیت مهم ایلامی یا شاه محلی(؟) دراز کرده است (صراف،۱۳۸۹، ۲۹). به نظر صراف این شـــخص یک کاهن است و به همین جهت در این نقش برجسته ما شاهد اجرای مراسمی مذهبی هستیم (همان،۲۹).

نقش برجسته کول فرح شماره ۵

یک نفـــر ایلامی در حال نیایش و اجرای مراســـم مذهبی (شبیه نقش برجسته شماره ۲) است. وجود آتشـــدان مقدس در جلـــوی نیایشـــگر ایلامی، که "دومین بار که شـــاهد به کار بردن آتشدان مقدس در مراســـم قربانی هســـتیم (همان، ۳۰). در مقابل شـــخصیت مهم ایلامی، بر روی یک ســـطح چهار گوش تعدادی حیوان قربانی شده به صورت وارونه حجاری شده اند (همان، ۳۱). به نظر صراف صحنه فوق زمانی را به تصویر کشـــیده است که بعضی از اجراکنندگان مراســـم مذهبی از قبیل شکارچیان و حتـــی کاهن مجلس را ترک گفته‌اند (۳۱). زیرا در مقابل شـــخصیت اصلی نقش برجسته و مخصوصا در قسمت قربانگاه دیده نمی شود. اما برعکس در قسمت چپ و پشـــت سر نیایشگر فوق در چهار ردیف روی هم افرادی در حال اجرای مراسم دعا حجاری شده اند (همان، ۳۱).

نقش برجسته کول فرح شماره ۳

باشـــکوه‌ترین صحنـــه از یک مراســـم مذهبی (یا

عناصرنقش و نمایش	طرح کلی دارند: قربانی کردن حیوانات برای خدایان اشخاص مسئولیت های متفاوتی دارند (عدم وجود زنها و کودکان: نقش برجسته ۲) وجود کاهن (در نقش برجسته ۵ حضور ندارد) لباس مخصوص و مهمتر کلاهی با روبان و پاهای برهنه (وجود آتشدان در نقش برجسته ۵) اجرای گروهی برای مخاطب خاص،عمل پرستش صورت می گرفته است. پَز نمادین و رقص – حرکات دست جمعی آیینی ورود با پاهای برهنه ازسمت چپ. ایجاد یک فضای قدسی آیینی بدون همراهی موسیقی.

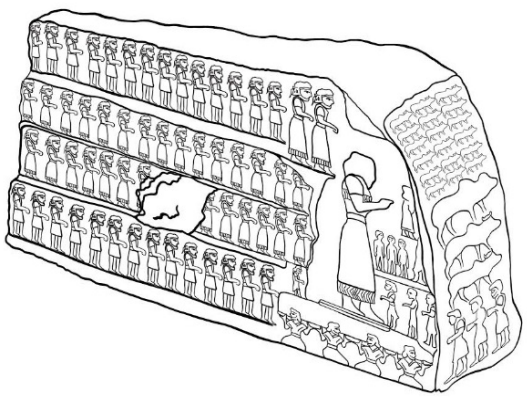
غیرمذهبی) بر روی یک سنگ چهار ضلعی نامنظم و بـه صورت منفرد از نقوش برجستـهء دیگر در کول فرح حجاری شـده اسـت (صراف، ۱۳۸٦، ٤٦). این سـنگ در نزدیکی نقش برجسته شماره ۲ قرار دارد. اولین چیزی که در این نقش برجسته جلب توجه می کند در منتها علیه سـمت راسـت بزرگترین نقش این نقش برجسته که پیکرشخصی (مجسـمه) بر روی تختی است وجود دارد. پیکره وی از طرف راسـت بدن نمایـش داده اند. لباس بلندی بر تن دارد و دسـت‌هایش را در مقابل کمر قرار داده‌اسـت که «القاء کننده مراسـم احترام و نیایش اسـت» (همان، ٤٦). تختی که شـخص بر روی آن ایسـتاده دو قسمت دارد که قسمت بالای که پاهای شخص بر آن قرار دارد کوچکتر است و قسمت پایین که بزرگتر است بر دوش چهار ایلامی زانو زده قرار دارد وضعیت بدن آنها؛ مجسـمه و تخت نشـان می دهد که در طرف دیگر نیز چهار نفر دیگر تخت را بر روی دوش نگه داشته اند سر و نیم تنه پیکره چهار فرد بدین ترتیب است که سر و نیم تنه پایین از نیم رخ و قسمت فوقانی بدن از روبه رو نمایش داده شده‌اند هر چهار نفر موهای پرپشـت، ریش کوتاه، لباس آستین کوتاه، ساده و بلند دارند که بخاطر زانو زدن، قسـمتی از پاهای آنها دیده می شود. دو نفر وسط مقابل هم زانو زده و در حال نگاه به یکدیگر هستند، در حالی که دو نفر دیگـر در وضعیت متضاد با دو نفر میانی زانو زده و بـه خارج می نگرند تخت حامل مجسـمه بـر دوش آنها قـرار دارد. دسـتهای آنهـا با قرار گرفتن در زیر تخت و نگه داشـتن آنها بار سنگین تخت را کم می کنند.طرز نگه داشـتن دستهای هر چهار نفر یکسـان است آنها چهار انگشت در زیر تخت و انگشـت‌های شست در بیرون به صورت عمـودی رو به بـالا قرار دارد. پاهـای هر چهار نفر برهنه اسـت " این وضع مجدداً نشان می دهد کـه به احتمـال قوی در کلیهء مراسـم مذهبی که صحنهء آنها بر روی نقوش برجسته حجاری شده، شرکت کنندگان همیشه پا برهنه بوده‌اند. در پشت بت یا شـخصیت مهم ایلامی که مجسـمه اش بر روی تختـی قرار دارد در چهـار ردیف روی هم ٦٧ نیایشـگر با شکوه و نظم خاصی در پشت سر یکدیگر در حال حرکت‌اند. این قسمت صحنه در جبهه شمالی سنگ نشـان داده شده است (همان، ٤٧). همه ٦٧ نفر شـرکت کننده از چپ به راست مجسـمه را به محل مخصوصی که به احتمال زیاد معبـدی اسـت همراهی می کنند. طـرز احترام و نیایش آنها شبیه حالت خود مجسمه است (همان، ٤٨).

طرح کلی عبارت است از حمل یک تندیس بزرگ بـر دوش چهار ایلامی به همراهی تعداد کثیری از شرکت‌کنندگان در سه یا چهار ستون و نوازندگانی که در این مراسم حضور دارند.

نقش برجسته ٦

این نقش‌برجسـته هم به توصیف حمل مجسـمه می‌پردازد. بدین ترتیب که مجسـمه ای بزرگ از یک شخص مهم (رب‌النوع یا شاه) بر روی تختی روان قرار دارد. خود تخت روان نیز بر دوش چهار نفر ایلامی زانوزده حمل می‌شود (همان، ٥١). در اینجا حالت و نحـوه قرارگیری چهار نفر کمی با نقش‌برجسـته ۳ متفاوت است واز طرفی هم این چهـار نفر کلاهی خاص کـه مخصوص دارند که قسـمت گوش و پشـت گردنش را می پوشـاند (همان، ٥١). .نکته کلیدی بسـیار مهم؛ طرز نشان دادن حالت نیایش [شـخصیت مهم ایلامی] شبیه حالت نیایش هانی بر روی نقش برجسته اول و در سمت راست اشکفت سـلمان است (همان، ٥٢). در اینجا چهار گروه متفاوت در چهار ردیف روی هم به دنبال مجسـمه در حال حرکت‌اند (همان، ٥٢). بعضـی لباس کوتـاه و تعـدادی لباس بلند دارندبرخی در حال نیایش هسـتند و عده‌ای این طور نیستند در دست برخی اشیایی وجود دارد یا شخصی دیگر گویا اسلحه دار باشد.

عناصر مورد استفاده در نقش برجسته‌ها ۳ و ٦	
طرح کلی	حمل یک مجسمه به یک مکان یا محل مقدس
قائل بودن اشخاص برای کارها و پذیرفتن نقشی در آیین	۱- چهار ایلامی که تخت حامل مجسمه بر دوش آنهاست. ۲- شاه ایلامی با تعداد کثیری از شرکت کنندگان (٦٧نفر). ۳- نوازندگان. ٤- اسلحه‌دار (نقش برجسته ٦). ٥- زنی که شئی در دست دارد (نقش برجسته ٦)
فضای قدسی آیینی	پاهای هر چهار ایلامی حامل مجسمه برهنه است. در پشت مجسمه ی در حال حمل در چهار ردیف ٦٧ نیایشگر با قواعدی چون، منظم و پشت سر هم در حال حرکت هستند، از چپ به راست حرکت می کنند. در طرف ضلع شرقی سنگ به همان صورت ضلع شمال امتداد یافته است. جنوبی در جلوی شرکت کنندگان یک شخصیت مهم ایلامی،به عقیده صراف (۱۳۸۹) احتمالا شاه ایلامی ایستاده (٤٨). که شخصیت مهم مذکور دارای ... کلاهی است و کمربندی پهن در کمر دارد (٤٩). لباس ها متفاوت است اما می شود آنها را طبقه بندی کرد. حیوانات: سی شش گوزن از بالا به پایین و درشش ردیف روی هم از چپ به راست و جلوی مجسمه در حال حرکت اند. سه گاو بزرگ در زیر گوزن ها به همان جهت رانده می شوند برای قربانی کردن آماده می شوند. گروه نوازندگان با ادوات موسیقیایی شان از جمله چنگ،حد فاصل حیوانات و شاه قرار دارند. نواختن موسیقی و خواندن سرودهای مذهبی خاص به همراه سمبل های ارباب الانواع
وجود قواعدی برای اجرا	رسیدن به جایگاه قربانی و معبد مد نظر این گروه کثیر از شرکت کنندگان است. قربانگاه (صحنه: که محل قربانی کردن و موسیقی در راست نقش برجسته) وجود شاه یا کاهن، اشیاء نمادین، لباس های یک دست و برهنه بودن پاها و پزهای نمادین و اجرای گروهی - رژه دسته جمعی - ورود از چپ قربانی کردن در همه نقوش در راست.



سنگ نگاره کول فرح، شماره ۳ (صراف، ۱۳۸۹، ۱۰٦).

(نقاشی کول فرح).

نقوش برجسته اشکفت سلمان

از نظـر صـراف هر چهار نقش برجسـته یا چهار مجلس اشکفت سـلمان یک موضوع کلی دارند: نیایش (صـراف، ۱۳۸۹، ۳۳- ۳٤). صراف اعتقاد دارد که اشـکفت سـلمان یک محـل مقدس در دورهء ایلام نو بوده است (همان، ٤۳).

نقش برجسـته اول: هانی پادشـاه آپاپیر با کلاه و لباس سـاده در جلو ایستاده و درحال نیایش است پاها برهنه است.

نقش برجسـته دوم: هانی به همراه زن وفرزندش در یک مجلس خصوصی نیایش حضور دارند.

نقش برجسـته سـوم: این نقش برجسته صدمات فراوانی دیده است ولی باز هانی با همان پوشش و در حال نیایش است.

نقش برجسته چهارم: که بسیار صدمه دیده است و به نیایشگری با کلاه و لباس بلند و پاهای برهنه می پردازد.

نتیجه

کول فرح و اشـکفت سـلمان در مجموع در یک گسـتره مکانی فضای لازم برای ایجاد یک کاروان نمایشی را به وجود آورده اند. با توجه به تحلیلی کـه بر اسـاس آراء پانوفسـکی صـورت گرفت و در گسـتره نظریـه اجرای شـکنر قـرار گرفت می تـوان نتیجـه گرفت که این نقش برجسـته ها خبر از برگذاری نوعی مراسـم و مناسک مذهبی به شـیوه ای نمایشـی را می دهد کـه با توجه به طبقه بندی ناظرزاده کرمانی گونه‌ی سوگ کاروانی اسـت. ترتیب برگزاری این نمایشگری کاروانی بصـورت تجمـع و قربانی و حرکـت کاروانی و حمل مجسـمه خدایان و سپس تجمع پایانی بوده است. نمایشواره حمل مجسـمه خدایان همراه با قربانی و نیایش در موقعیت کول فرح و اشـکفت سـلمان قابل مقایسـه با تابوت گردانی، در اینجا با نمونـه موردی نخـل گردانی که یـک کاروان نمایشی اسـت می باشد. شـباهت‌های عمده‌ای بیـن تابوت گردانی‌های چون شـیدونه و نخل با نمایشواره حمل مجسـمه خدایان وجود دارد. در تحلیل نهایی وجود عواملی چون بابا نخل و کاهن دسته‌ای موزیک و قربانی‌کننده حیوانات مقدس و جماعت فراوانی که به برگزاری مناسـک نمایشی کمک می‌کنند. وجود حد و مرزی برای مجریان و تماشاگران و عناصری چون وجود نخل و تابوت می توان اشاره کرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- Awan

۲- Simash

۳- Epart/Ebart

٤- ایلامیها نام سـرزمین خویش را بـه میخی به صورت هلتامتـی یا هتامتی می نوشـتند و به احتمـال خود آن را التامـت تلفـظ می کردند. ایـن کلمه به احتمـال به معنی "سرزمین خدا" بوده است (مجیده زاده، ۱۳۷۰، ۱).

۵- ایـن واژه در زبان انگلیسـی (iconography) از دو واژه ی یونانـی eikon بـه معنای تصویر و graphe به معنای نوشتن ترکیب شده است (آدامز، ۱۳۸۸، ۵۱).

٦- logos

۷- اگر از دیدگاه شـکنر هنرغارهای عصر دیرینه سـنگی مصداق هنر تصویری متعارف نیستند و اینکه غارهای مورد اشـاره گالری‌هایی برای نمایش هنرهای بصری نبوده اند، بلکه تماشـاخانه هـا یا محلهایـی برای اجراهـای آیینی بوده اند نظر ما نیز بر همین اسـاس است که نیایشگاه‌های چون کول فرح تماشاخانه‌های برای اجرا بوده‌اند.

۸- و ایـن سـه واژه متـرادف: (CARNOVALE, CARNEVALE, CARNIVL) و اصطـلاح CARNIVAL شـاید از واژه "کاروان" فارسـی برآمده باشـند زیرا واژه کاروان در معنایـی نزدیک با کارناوال از دیرگاه به زبان های فرنگی وارد شده است.

فهرست منابع:

۱- آدامز، لوری (۱۳۸۸)، روش شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، نشر نظر، چاپ نخست: تهران.
۲- آقا عباسی، یدالله (۱۳۸۹)، دانشنامه نمایش ایرانی، نشر قطره، چاپ نخست: تهران.
۳- آمیه، پیر (۱۳۷۲)، تاریخ عیلام بیانی، شیرین بیانی، انتشارات دانشگاه تهران: تهران.
٤- بلوکباشی (۱۳۸۳)، نخل گردانی، دفتر پژوهشهای فرهنگی، چاپ دوم: تهران.
۵- پاتس، دنیل تی (۱۳۸۸)، باستان شناسی ایلام، ترجمه زهرا باستی، انتشارات سمت، چاپ دوم: تهران.
٦- حریریان و. (۱۳۷۷)، تاریخ ایران باستان، جلد اول، انتشارات سمت: تهران
۷- ساندرز، ن .ک (۱۳۷۸)، بهشت و دوزخ دراساطیر بین النهرین، ترجمه دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر کاروان: تهران.
۸- سرسنگی، مجید (۱۳۹۲)، محیط تئاتری و رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی، نشر افراز: تهران.
۹- سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۹)، نخستین شهرهای فلات ایران: جلد۱و۲، انتشارات سمت، چاپ : تهران.
۱۰- شکنر، ریچارد (۱۳۸٦)، نظریه اجرا، ترجمه مهدی نصرالله زاده، انتشارات سمت، چاپ اول: تهران.
۱۱- صراف، رحیم (۱۳۸۹)، نقوش برجسته ایلامی، انتشارات سمت، چاپ دوم: تهران.
۱۲- صراف، رحیم (۱۳۸۷)، مذهب قوم ایلام، انتشارات سمت، چاپ دوم : تهران.
۱۳- کرتیس، جان (۱۳۸۹)، بین النهرین و ایران در دوران باستان کشمکش و تقابل ۳۵۰۰ – ۱٦۰۰ ق.م، ترجمه زهرا باستی، نشر سمت، چاپ اول: تهران
۱۵- کرتیس، جان (۱۳۸۹)، بین النهرین و ایران در دوران متاخر قبایل و امپراتوری ها ۱٦۰۰– ۵۳۹ ق.م، ترجمه زهرا باستی، نشر سمت، چاپ اول: تهران.
۱۵- کمرون، جورج گلن (۱۳۸۷)، ایران در سپیده دم تاریخ ؛ ترجمه حسن انوشه، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ پنجم: تهران
۱٦- واندنبرگ، لویی (۱۳۹٤)، باستان شناسی، ترجمه عیسی بهنام، دانشگاه تهران: تهران.
۱۷- هینتس، والتر(۱۳۸۹)، شهریاری ایلام، ترجمه پرویز رجبی، نشر ماهی، چاپ دوم: تهران.
۱۸- هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱)، ایران در شرق باستان، دانشگاه تهران: تهران.
۱۹- مجید زاده، یوسف (۱۳۷۰)، تاریخ و تمدن ایلام، نشر دانشگاهی: تهران
۲۰- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی به نمایشنامه شناسی، انتشارات سمت: تهران.

21- Potts, Daniel T(1999) The Archaeology of Elam, Cambridge University press: Cambridge.
22- Waele, Eric de(1989)Musicians and musical instrument on rockreliefs in the elamite sanctuary of Kul – Farah(Izeh),British lnstitute of Persian studies27.

The Study of Manichean Pictures on the Basis of Yung's Archetype Theory

Ramineh Sarraf-Zadeh, Ph.D
Maziyar Zand, Ph.D

Abstract:

Manichean painting has established its underpinning in Persian painting by the acquisition of the artistic ethnic elements and symbols of its country's religions as well as becoming inspired by the mythical motifs of the other ethnic groups. Then, it remained in the mind of Iranian painter via its own particular symbolic and mystic discourse. According to Yung, the shared memories of previous ethnic groups emerge in the present human's subconscious as archetypes or the primary pictures and are re-manifestation of a symbolic language in artistic work. Relying on their tradition and mysticism achieved from the diverse lands, Manicheans stated concepts which were of common roots with their previous traditions. These internal concepts change into the symbol within the subjects concerning the immense and abstract concepts. Manicheans' symbolic language is manifested within the pictures in two ways: the conceptual and pictorial symbols. The present article aims to identify and analyze the conceptual and pictorial symbols utilized in Manichean pictures as well as the role of shared subconscious toward the development and continuance of Manichean art.

Key words: conceptual and pictorial symbols, Manichean pictures, archetype, shared subconscious. Drama