

بررسی تطبیقی نمایشواره‌های 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 نقش برجسته‌های کول فرح شماره ۳ شاهد اجرای مراسم مذهبی حمل مجسمه بر دوش ایلامیان هستیم. در این نقش برجسته، 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 نقش برجسته 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 شکن و ریختارهای نه‌گانه تماشاگانی ناظرزاده کرمانی سود برده شده است. نمایش‌واره‌های کاروانی حمل مجسمه در ایلام باستان علاوه بر اینکه یکی از نه‌گونه ریختار تماشاگانی ایرانی است، جنبه‌های نمایشی متشابهی با نمایشگری‌های کارناوالی چون نخل‌گردانی دارند.

دانشگاه دامغان

واژگان کلیدی: نمایش‌واره‌های ایلامی، نقش برجسته کول فرح، تابوت‌واره‌های 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

از شش نقش برجسته‌ی کول فرح تنها یکی از آنها مربوط به دوران "ایلامی نو" است. در مورد نقوش کول فرح شماره ۲، ۳، ۴، ۵ و ۶ نقطه اشتراکی وجود ندارد. پاتس و برخی پژوهشگران کول فرح را نیایش گاهی برون‌شهری دانسته‌اند که "در ضیافت‌های خاصی" از جمله جشن سال نو از آن استفاده می‌شد (Waele, 1976, 35) و احتمالاً با قربانیهای جانوری، حرکت دسته‌های نوازندگان و گردهمایی‌ها همراه بود. والتر هیتس در کتاب شهرسازی ایلام از رفتاری عبادی، آن هم به شیوه‌ای عجیب و غریب بر روی یک مهر مکشوف از شوش گزارش می‌دهد: «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 (هیتس، ۱۳۸۹، ۶۱). طبیعی است که برای حمل چنین مجسمه‌هایی به داخل معبد می‌بایستی تشریفات ویژه‌ای صورت می‌گرفت (صراف، ۱۳۸۹، ۵۰). در این صحنه، افرادی در حال حمل پیکره‌ای بر تخت روان‌اند، وجود سمبل‌های ارباب‌الانواع 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 (هیتس، ۱۳۸۹، ۶۱). به باور هیتس در اثنای این راهپیمایی‌ها روحانیان و بلند پایگان ... مومنان را هدایت کرده، آن‌ها را به زیارت یک مکان مقدس می‌بردند... مقصد چنین زیارت‌هایی معمولاً مکان‌های 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

سرزمین ایلام که از هزاره هشتم پیش از میلاد مسکون شد (حریریان و دیگران، ۱۳۷۷، ۱۲۷)، در نهایت گسترش تاریخی خود، از اوایل هزاره سوم تا اواسط هزاره اول ق م، بر بخش بزرگی از مناطق غربی و جنوبی سرزمین امروزی ایران (مجیدزاده، ۱۳۷۰، ۱) تسلط یافت. اقوامی که در این مدت طولانی یعنی ۲۵ قرن سلسله‌های معروف اوآن^۱، سیماش^۲، اپارت^۳ و... ایلام نو توانسته‌اند ... اولین سلسله‌های حکومتی در ایران یا در منطقه جنوب غربی ایران را تشکیل دهند (صراف، ۱۳۸۹، ۶). به باور هیتس در تمدن ایلامی مراسم و مناسک فراوانی از جمله نیایش‌های آیینی صورت می‌گرفته است (هیتس، ۱۳۸۹، ۶۰). علاوه بر هیتس، از دیدگاه مجیدزاده نیز آخرین پادشاهان هلتامتی^۴ بر صخره‌های 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، ۹۴). 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؛ (۴) 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، ۴۰۰).

مانده است. در تصویر صف نیایشگرانی دیده می‌شود که گویا در اصل چهل نفری بوده‌اند... دسته‌ای از نیایشگران از پلکانی پایین می‌روند و به سکویی باریک می‌رسند. نگاره اصلی که در بالای این سکو قرار دارد.. این مکان مقدس بسیار مرتفع است و روحانیونی.. زمانی در آن جا قربانی می‌کردند (همان، ۶۲). کول فرح را نیایشگاه برون شهری دانسته‌اند که در ضیافت‌های خاصی از جمله جشن سال نو از آن استفاده می‌شد (Waele, 1989, 35) و احتمالاً با قربانیهای جانوری، حرکت دسته نوازندگان و گردهمایی‌ها همراه بود. شکنر نیز رقصیدن، آواز خواندن،.. لباسهای ویژه پوشیدن، آفریدن نقش از انسان‌ها، حیوانات یا موجودات فوق طبیعی دیگر، اجرای نمایشی قصه‌ها، عرضه‌داشت زمان ۱ در زمان ۲، جداسازی و آماده‌سازی فضاها و یا زمان‌های خاص برای این عرضه‌داشت‌ها، آماده‌سازی‌ها.. را در گستره.. این تماشاخانه‌های اولیه - یا اگر بتوان گفت، این معابد - در دل زمین.. که ظاهراً در پیوند با مقوله شکار- باروری بوده است (شکنر، ۱۳۸۶، ۸۵ و ۸۶). از هزاره سوم پ.م در آسیای غربی دو عید رواج داشت: عید آفرینش که در اوایل پاییز، و عید باززایی که در آغاز بهار برگزار می‌شد. دو جشن مذهبی در ایلام برگزار می‌شد: الف) جشن "بانوی پایتخت" که احتمالاً منظور از آن الهه پینیکیر یا الهه کی ریریش بوده است. این جشن در آغاز پاییز که آغاز سال نیز بود برگزار می‌شد و در آن قوچ‌های پروار شده را به طریقی آیینی در بیشه مقدس الهه قربانی می‌کردند؛ ب) جشن "توگ" که خاص خدای شیموت بود. این جشن سالانه، ظاهراً در میانه ماه اردیبهشت برگزار می‌شد... این نیایش و قربانی و حمل مجسمه خدایان ارتباط جلدی می‌تواند با اعیاد ایلامی همچون جشن بانوی ارگ داشته باشد.

جشن مادر بزرگ در شروع فصل پاییز بود که در دوره‌ی کهن آغاز سال نو نیز بود. در بیشه‌ی مقدس ایزدبانو گوسفندهای بالغ و پرواری در آیینی به نام گوشوم قربانی می‌شدند.. این جشن روز قربانی نامیده می‌شد. از جشن دیگری نیز می‌شود نام برد به نام سیموت.. که گاو نر قربانی می‌کردند (حریریان، ۱۳۷۷، ۱۴۹).

روش تحقیق

در این پژوهش، به تحلیل تصویری نقوش برجسته ایلامی با استفاده از روش پانوفسکی و درک و دریافت ماهیت نمایشی، نقوش تحلیل شده، به کمک نظریه اجرای شکنر و بررسی تطبیقی با تابوت‌واره‌های اسلامی با توجه به ریختارهای نمایشی ناظرزاده می‌پردازد. سپس در اثبات همانندی‌های نیز بین این نمایشواره‌ها و تابوت‌واره‌های اسلامی وجود دارد. نوع این تحقیق، کیفی و توصیفی و از روش اسنادی و کتابخانه‌ای استفاده کرده است.

بنیان‌های نظری

۱- شمایل‌نگاشتی و شمایل‌شناسی پانوفسکی رویکرد شمایل‌نگاشتی^۵ به آثار هنری در درجه‌ی نخست معنای موضوع را در نظر می‌گیرد (آدامز، ۱۳۸۸، ۵۱). بدین ترتیب شمایل‌نگاری، هم شیوه‌ی کار هنرمند در نوشتن تصویر است و هم آن‌چه که خود تصویر می‌نویسد، یعنی داستانی که تصویر باز می‌گوید (همان، ۵۱). در تحلیل شمایل‌نگاشتی اثر هنری می‌توان کیفیت‌های شکلی را نادیده گرفت،... می‌توان گفت که پژوهش شمایل‌نگاشتی 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 می‌برد (همان، ۵۲). چنان که خود می‌گوید، از

لایهء معنایی اصلی یا طبیعی به معنای ثانویه یا وضعی و سرانجام به معنای باطنی رهنمون می‌گردد. ما در جستجوی معنا از سطح به عمق حرکت می‌کنیم.

نخستین سطح، سطح پیش‌شمایل‌نگاشتی بود یعنی سطحی از موضوع بدوی یا طبیعی... (همان، ۵۲).. سطح نخست ناظر به "موضوع اصلی یا طبیعی است که خود به سطح جزئی تر یعنی سطح واقعی و سطح عاطفی تقسیم می‌شود. اما در دومین سطح، یعنی سطح رسم و قرارداد و روال پیشین، ... تصویر با داستان ... همانی می‌یابد. در این سطح متن، زیر ساخت تصویر است. اما سطح سوم، به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پیشینیان-ها را در نظر می‌گیرد. این سطح، سطح ترکیبی تفسیر است و داده‌های منابع گوناگون را با هم می‌آمیزد و بنمایه‌های فرهنگی، متن‌های معاصر در دسترس؛ متن‌های انتقال یافته از فرهنگ گذشته؛ پیشینه‌های هنری و این گونه امور را در بر می‌گیرد (همان، ۵۲).

شمایل‌شناسی

رویکرد مرتبط که شمایل‌شناسی یا دانش^۶ تصویرگری خوانده می‌شود به پژوهش برنامه‌ی بزرگتری (در صورت وجود داشتن) بازمی‌گردد که اثر بدان تعلق دارد (همان، ۵۲). بنابر این تمایز بسیار جدی بین شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی وجود دارد. شمایل‌شناسی بازسازی کل یک برنامه است و بنابر این بیش از یک متن تنها را در برمی‌گیرد و در درون زمینه‌ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی را در خود دارد (همان، ۵۲).

۲- نظریه اجرا شکنر

شکنر برای تدوین نظریهء اجرای نمایشی اش از رویکردی کل‌نگرانه استفاده می‌کند (شکنر، ۱۳۸۶، ۲). او در این تدوین از تحقیقات انسان‌شناسانی چون گافمن و ترنر و نگاه رفتارشناسانی چون جولین هاکسلی و لورنتز استفاده می‌کند. از طرفی مطالعاتش در آسیا خصوصاً درباره رقصها و موسیقیهای که همزمان از دیدگاه شکنر بیانگرانه و دراماتیک بودند، این گونه بود که توانست رفتارشناسی را به ورزشها، بازی را به آیین و هنر را به نقش‌گزاری پیوند دهد. البته بررسی اخیر تنها به دنبال عناصری در نظریه شکنر برای تفکیک خاصیت اجرا (پرفورمنس) از هر آن چیزی است که در نقطه مقابل اجرا قرار دارد. در واقع هدف کشف عناصر اجرایی است که یک فعالیت نمایشی را از یک فعالیت غیر نمایشی متمایز می‌سازد. اجرا (پرفورمنس) کیفیتی از رفتار است که می‌تواند مشخصهء هر نوع فعالیت باشد از این رو، اجرا نوعی "کیفیت ویژه" است که به جای گونه‌ی مرزبندی شده می‌تواند در هر موقعیتی رخ دهد و نوعی فعالیت است که به وسیلهء یک فرد یا گروه در حضور و به خاطر فرد یا گروهی دیگر صورت می‌گیرد (همان، ۶۷).

ویژگی‌های اجرا از دیدگاه شکنر

اجراها در معنای وسیع کلمه، با موقعیت بشری قرین اند (شکنر، ۱۳۸۶، ۲). و اغلب به شکل آیین‌ها و درام‌های اجتماعی ظاهر می‌شوند (همان، ۲). اجرا می‌تواند در همه جا، تحت شرایط بسیار گوناگون، و برای اهدافی بسیار متنوع، اتفاق بیفتد (همان، ۱). زیرا، اجرا (پرفورمنس) اصطلاحی پرشمول است. تئاتر تنها یک گره در پیوستاری است که دامنه آن از آیینی سازی های حیوانات (از جمله انسانها) تا اجراها در زندگی روزمره - شامل خوشامدگویی‌ها، ابراز احساسات،

صحنه‌های خانوادگی، نقش‌های حرفه‌ای و نظایر آن - تا بازی، ورزش‌ها، تئاتر، رقص، مناسک، آیینها (مراسم آیینی) و اجراهای عظیم گسترده است (همان، ۸). کار ویژه اجراگران قرار دادن خود در موقعیت عدم تعادل و سپس نشان دادن نحوه دستیابی دوباره به تعادل و دستیابی دوباره آن به گونه‌ای بی وقفه (همان، ۱۰) است.

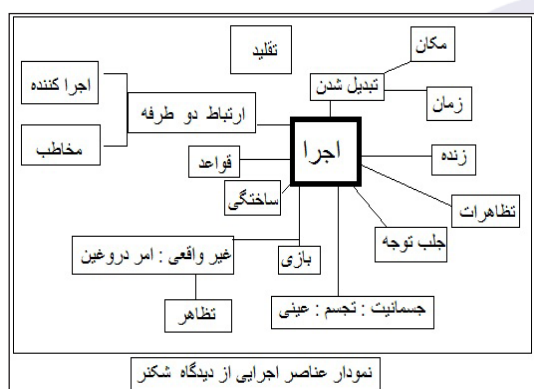
تکنیک‌های تئاتری حول محور این استحاله‌های پایان‌ناپذیر می‌چرخند: چگونه آدم‌ها بدل به آدم‌های دیگر، خدایان، حیوانات، اهریمنان، درختان، هستارها و خلاصه هر چیز دیگر می‌شوند - چه موقتی باشد، چنان که در نمایش‌ها شاهد آن هستیم، و چه دائمی، آن‌گونه که در برخی آیین‌ها اتفاق می‌افتد؛ یا چگونه مثلاً در حالت خلسه موجوداتی از یک مرتبه در موجوداتی از یک مرتبه دیگر حلول می‌کنند؛ یا چگونه حلول یافتگان ناخوانده در انسانها می‌توانند از وجود وی خارج گردند؛ یا چگونه بیمار می‌تواند شفا پیدا کند. تمامی این نظام استحاله‌ی که شامل دگرگونی‌ها و تبدیل‌های ناتمام و نامتعادل فضا و زمان، می‌شود، به گونه‌ای است که همه ابعاد چهارگانه [حال و گذشته، اینجا و آنجا] را وارد میدان می‌کند (همان، ۱۰).

اجراها اموری وانمودی و ساختگی و مایه تفریح و سرگرمی‌اند؛ یا چنان که ویکتور ترنر گفته است، در حال و هوای شرطی نمایانگر همان "انگار" معروف‌اند (همان، ۱۰). بنابر این اجرا توهمی است از یک توهم و این چنین می‌تواند نسبت به تجربه‌ی عادی "حقیقی‌تر" و "واقعی‌تر" تلقی شود (همان، ۱۱). پس تئاتر بیش از آن که زیستن را بازنمایی کند ذات و جوهر آن را آشکار ساخته، سرمشق‌هایی از آن ارائه می‌کند (همان، ۱۱). در این صورت اجراها تنها شیوه‌ها و حالات را به نمایش نمی‌گذارند بلکه با خود همان شیوه‌ها و حالات نمایش می‌دهند و کنش‌ها

را به حالت معلق و ناتمام رها می‌سازد. به همین دلیل رویدادهای تئاتری از اساس تجربی‌اند: آنها موقتی هستند (همان، ۱۱). بدین ترتیب؛ شرطی، آستانه‌ای، خطرناک و فریبکار هستند و اغلب با چهارچوب‌ها محصور می‌شوند (همان، ۱۱). ... نظریه‌ی اجرا .. چیزی [است] که .. ریشه در عمل دارد (همان، ۱۲). که چند ویژگی اساسی مشترک دارند: ۱) نوعی نظم و ترتیب‌بندی ویژه زمانی؛ ۲) نسبت دادن نوعی ارزش ویژه به اشیاء؛ ۳) مولد نبودن از لحاظ تولید کالاها و اجناس؛ ۴) مکان‌های ویژه‌ای - مکان‌های غیر معمولی - برای اجرای این فعالیتها.

از دیدگاه شکنر مکانهای که برای اجرا به کار می‌روند سازه‌های اغلب غیر خودکفا هستند .. و زمانهای زیادی از سال بی‌مصرف‌اند ... سپس، زمانی که بازیها شروع می‌شوند، یا زمان مقرر اجرای مراسم آیینی فرا می‌رسد و یا نمایش کار خود را شروع می‌کند، با شدت و وحدت تمام مورد استفاده قرار گرفته، انبوه آدم‌های را به خود جذب می‌کنند که به قصد دیدن یا شرکت در رویدادهای برنامه‌ریزی شده می‌آیند (شکنر، ۱۳۸۶، ۳۴). این فضاها مخصوصاً طوری سازماندهی شده‌اند که در آنها گروهی کثیر بتواند تماشاگر جمعی کوچک باشد و در همان حال به حضور خود نیز آگاه شود (همان، ۳۴). همه‌ی تلاش بازیگر ساختن کلیتی از .. خویش است. سپس، بازیگر این کلیت را اینجا و حالا، در مقابل دیگران، 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 شده‌ای متأثر/تحت نفوذ بازی است (همان، ۱۸۲). اجراها "صرفاً انجام دادن کاری نیستند بلکه نمایشی از انجام دادن کارند (همان، ۲۰۴). این هفت فعالیت [آیین، تئاتر، بازی، گیم‌ها، ورزش‌ها، رقص و موسیقی] در کنار هم گستره

- ۳- رابطه دوتایی اجراگر و تماشاگر
- ۴- اینجا و اینک
- ۵- دروغ گفتن و تظاهر کردن
- ۶- قواعد
- ۷- دروغین و ساختگی بودن
- ۸- تقلید
- ۹- جسمانیت داشتن (یعنی توسط حواس پنجگانه قابل دریافت است)
- ۱۰- بازی
- ۱۱- جلب توجه



ریختارهای تماشاگانی

ناظر زاده کرمانی در کتاب درآمدی بر نمایشنامه شناسی در حوزه جغرافیایی فرهنگی ایران به بخش بندی ریختارهای تماشاگانی ایرانی پرداخته است. از دیدگاه وی پدیده های تماشاگانی (فنون های تئاتری) را می توان در نه ریختار (فرم، گونه) گنجانند. از این نه ریختار، شش ریختار پرپیشینه سنتی، و سه ریختار نوگانی، ونه سنتی اند.

- ۱- نمایشگری های آیینی.
- ۲- نمایشگری های کاروانی، کاروان های نمایشواره ای.^۱
- ۳- داستانگویی های نمایشگرانه (نقالی ها، برخوانی ها، دستانگزارای ها) و داستانگویی ها نمایشگرانه خُنیایی، و رقص های روایتگرانه.
- ۴- نمایشگری های میدانی و نمایش های گذرگاهی.

فعالیت های عمومی بشر در حوزه اجرا را تشکیل می دهند (همان، ۲۳).

از دیدگاه شکندر^۲ هنرغارهای عصر دیرینه سنگی مصداق هنر تصویری متعارف نیستند و اینکه غارهای مورد اشاره گالریهایی برای نمایش هنرهای بصری نبوده اند، بلکه تماشاخانه ها یا محلهایی برای اجراهای آیینی بوده اند (همان، ۳). از دیدگاه شکندر احتمالاً در این مکانها (غارهای عصر دیرینه سنگی) [کول فرح] موسیقی، رقص ها و داستانسراییهای نمایشی اتفاق می افتاده است. شکندر اضافه می کند: اما باور داشتم که این مکانها تنها به شکل اجرایی قابل فهم است (همان، ۳). تئاتر [هنرهای نمایشی] نیز مکانی است که در آن تبدیلهای یا استحاله های زمان، مکان و اشخاص (انسانی و غیرانسانی) روی می دهد (همان، ۳۰۰).

هر مکان خاص جایی است که در آن مراسمی روی می دهد، جایی که در آن رویدادی اساطیری در گذشته به وقوع پیوسته است، جایی که موجودات خود را از طریق رقص و آواز آشکار می سازند و جایی که اعمال عادی و ویژه به هم می رسند ... برخی دخل و تصرفهای ساده در فضا، مثلاً پاکسازی محوطه از سنگ های کوچک یا نقاشی کردن سنگ یا صخره مکان [جایی که اعمال عادی صورت می گیرد] را بدل به تئاتر می کند (همان، ۳۰۱).

از دیدگاه شکندر قواعد وضع شدنی و قابل طراحی هستند، عملکرد دارند، قواعد نحوه عمل کردن را بیان می کنند، تدوین می شوند، و دوام می آورند (شکندر، ۱۳۸۶، ۳۳). قواعد زمان را به شکل دیگری تنظیم [می] کنند (همان، ۳۳) و جهان ویژه ای را خلق می کنند. بنابراین جمعی هستند و به بازیگران نحوه بازی کردن را می گویند.

عناصر اجرا به لحاظ ماهیتی از دیدگاه شکندر:

- ۱- استحاله (تبدیل شدن و دگرگونی)
- ۲- اموری وانمودی و ساختگی

۵- نمایش عروسکی، و نمایش سایگانی، و خیمه شب بازی.

۶- خندستان های سنتی (تقلید).

۷- نمایش تعزیه یا نمایش سوگرنجهای دین سروران.

۸- تماشاگان باختری سان، تماشاگان غربی گونه (تئاتر).

۹- تماشاگان گزینش - درآمیزی (ناظرزاده، ۱۳۸۳، ۴۵).

یکی از ریختارهای که ناظرزاده کرمانی پیشنهاد می کند نمایشگری های کاروانی، کاروان های نمایشواره ای است. از دوره ی پیش از اسلامی تاکنون، ایرانیان با دسته روی های نمایشی، یا نمایش های کارناوالی، آشنا بوده اند (سرسنگی، ۱۳۹۲، ۲۰۶). ناظرزاده برای تعریف خویش از نمایشگری های کاروانی آن را برابر نهاد کارناوال قرار می دهد.

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 می آمده (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳، ۹۷). ناظرزاده 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) نمایشگری های آیف 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 نمایش های کارناوالی یا به عبارتی دسته روی های نمایشی چندین ویژگی دارند:

دسته روی های نمایشی که در روز (زمان)

بخصوص و با هدفی شکل می گیرند. همراه با نمادها (مالیدن گل بر سر، سینه زنی و ..) ابراز می شوند.

اشیاء خاص و وسایلی نمادین (پرچم، کجاوه، علم، سپر، تابوت و...) همراه این دسته روی ها ست.

معمولا هر دسته با یک گروه نوازندگان موسیقی همراه است. آن ها با دسته حرکت کرده و به تناسب فضای نمایش موسیقی می نوازند. مهم ترین نکته درباره ی این دسته روی ها مشارکت فعالانه ی مردم در اجرا است. این کارناوال ها، معمولا توسط مردم عادی برنامه ریزی و اجرا می شود (سرسنگی، ۱۳۹۲، ۲۰۹). این کارناوال های 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. معمولا 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 بوده اند (سرسنگی، ۱۳۸۹، ۲۰۶). از نظر بلوکبازی رسم نوعی شبیه گردانی یا تابوت گردانی در میان شیعیان احتمالا 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 (بلوکبازی، 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 المتظم می آورد: شیعیان محله کرخ

بغداد، به هنگام رفتن به زیارت مزار امیرمؤمنان و سیدالشهدا، دستگاه‌های آرایه‌بندی و طلاکاری شده‌ای به نام منجیق با خود حمل می‌کردند (همان، ۱۴). منجیق نخستین و قدیم‌ترین تابوت واره مذهبی شیعیان و مظهري از تابوت یا صندوق گور (ضریح) حضرت علی(ع) و امام حسین(ع) بوده است (همان، ۱۵). یکی از رسم‌های قدیم مسلمانان در برخی از سرزمین‌های اسلامی مانند مصر، شام، یمن، عراق و ایران، رسم محمل‌آرایی و محمل‌گردانی در شهر و فرستادن آن هم‌زمان با مناسک حج به مکه بوده است. محمل مانند هودج و کجاوه، اتاقکی چوبی بود که آن را با پارچه‌های حریر و زربفت می‌پوشاندند و با زیورهای گوناگون می‌آراستند و بر شتر می‌بستند (همان، ۹۷).

انواع تابوت واره‌های 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 کار می‌برند (همان، ۲۴).

- حجله: نوعی تابوت تمثیلی شهید است که آن را به شکل‌های گوناگون می‌سازند. ... مردم تهران و برخی از شهرهای ایران این تابوت واره عزا و ماتم را "حجله حضرت قاسم" و مردم گیل و دیلم "صاله" می‌نامند (همان، ۳۰).

- شیدونه: تابوت واره ای چوبی و به شکل مکعب مستطیل و شبیه به ضریح و تعزیه شیعیان عراق است. شیدونه از نشان‌های عزاداری مردم حوزه جغرافیایی - فرهنگی خوزستان، به ویژه مردم دزفول و شوشتر است (همان، ۳۲ و ۳۳).

- دُغْدُغُه: تابوت واره ای شبیه به تخت روان است که تا چندی پیش در دسته‌های عزاداری قم در ایام سوگواری ... حمل می‌شد (همان، ۳۵).

- شش گوشه: ضریحی چوبی شش ضلع و شبیه

ضریح شش گوشه مرقد امام حسین(ع) است شش گوشه یکی از تابوت‌های تمثیلی است که در دسته‌های عزادار در کاشان حمل می‌شود (همان، ۳۷).

- نخل: نام تابوت واره ای است که در عزای امام حسین(ع) بر دوش می‌کشند و می‌گردانند (همان، ۴۱).

طرح مسئله

گزارش یکی از مراسم‌های آیینی کارناوالی؛ نخل برداری

بر اساس گزارش بلوکباشی نخست طبال‌ها و شیپورچی‌ها ... مردم را خبر می‌کنند تا ... جمع شوند. جمعیت ... در مقابل نخل روی زمین می‌نشینند ... بابای نخل از نخل بالا می‌رود ... و فاتحه می‌خواند ... نخل را که بلند کردند دسته موزیک با طلایه علم ... به حرکت در می‌آید ... نخل را در حالی که مردان و دسته موزیک در جلو و زنان در عقب همراهی می‌کنند ... به میدان بزرگ می‌آورند (همان، ۷۱). به هنگام بلند کردن نخل، کسانی که نذر دارند در جلوی نخل در یک صف می‌ایستند و گوسفندهایی را سر می‌برند (همان، ۷۶).

عناصر مورد استفاده در نخل برداری

- ۱- قائل بودن اشخاص برای کارها و نقش پذیری
- بابای نخل - بابای میدان
- دسته ای نوازندگان
- قربانی کننده حیوانات
- ۲- وجود چاوشی خوانی‌های که مردم بدان پاسخ می‌دهند
- ۳- انجام مراسم قربانی
- ۴- شکل‌گیری فضای قدوسی آیینی با ویژگی قواعد قربانی‌های نمایشی
- شکل‌گیری 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، ۶) و یک صحنه بار عام ایلامی (۴) دیده می شود. در اینجا به بررسی نقش برجسته ۱ که صحنه مذهبی قربانی را نشان می دهد و ۳ و ۶ 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 بزرگتر از هر نقش دیگری است در مرکز به 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 تقریباً هم قد تاقچه است. سر و پاهای 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 میچ پاهایش را پوشانده و بر روی آن پارچه یا شالی که مزین نیز است بر روی دوش انداخته شده است. دو حلقه النگو در دستش تنها وسایل زینتی است

که دارد. در سمت راست بالای مرد دقیقاً روبروی دیدگانش سه نوازنده با آلات موسیقی نقش شده اند هر سه نفر لباس بلندی که تا میچ پا می قواعد 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 و در دست نفر سوم نیز از آلاتی موسیقایی 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 بدن های 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 ایستاده اند 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 شاخ های حیوانی (احتمالاً یک گاو) را گرفته و به طرف آتشدان می کشد و دیگری که در پشت حیوان قرار گرفته مشغول راندن حیوان به طرف جلوس است. 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. زیرا این پیکره و پشت نقش اصلی پیکره ی است که کلاه و روبانیشیبه نقش اصلی دارد او لباس بلند و چین داری بر تن دارد که تا میچ پاهایش را می پوشاند و احتمالاً شیء در دست دارد. همه شرکت کنندگان با پاهای برهنه حضور دارند. کلید شمایل نگاشتی

این نقش برجسته در ارتباط میان نقش انسانی که بزرگتر حک شده با نوازندگان و ذبح کنندگان و حامیان پشت این نقش برجسته اصلی قرار دارد.
سطح دوم:

تیرو تیر، پروردگار مقدس من
تیرو تیر مسلح، نیرومندترین خدایان

....

یک معبد الهه نارسینا را در آیپیر
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 آیپیر،
به من عطا شده بود،

من اینجا جشن پیروزی برگزار کردم
هشتاد بزکوهی را شکار کردم

خونشان را در آیپیر در راه خداوند استفاده نمودم،
من در اینجا قربانی را برای خداوند تقدیم کردم
(صراف، ۱۳۸۹، ۲۵-۲۶-۲۷).

... (قسمتی از نقش برجسته شماره ۱ کول فرج).
موضوع نقش برجسته عبارت است از صحنه
قربانی حیوانات در مقابل هانی حاکم محلی آیا
پیر، یا ایذه - مال میر کنونی، در دوره پادشاهی
شوتورناهنه یا شوتروک ناهونته دوم (۷۱۶ -
۶۹۹ ق.م) (همان، ۲۰) نگاره‌ی نبشته‌دار ... امیر
هنه را نشان می دهد که به سمت راست گام برمی
دارد و دست‌هایش را به نشانه‌ی نیایش بر کمر
خود چلیپا کرده است (هیتس، ۱۳۸۹، ۱۶۲).

شخصیت‌ها:

از دیدگاه صراف، کماندار پشت هانی اسلحه دار
شاه [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 است وزیر او شوترورو
است و به عقیده صراف، هیتس و کونیک؛ او که
پایین تر است ساقی اوست. " من شوترورو ساقی
هانی هستم" (صراف، ۱۳۸۹، ۲۲). در جلویی
هانی شاه آیپیر و در برابر او سه شخص ایستاده
اند که پشت به هانی و در حال نواختن موسیقی و
همزمان حرکت به طرف راست هستند. نفر نخست
که پیشاپیش حرکت می کند چنگی بزرگ به شکل
مثلث را می نوازد شخص دوم چنگی کوچک به
شکل چهار گوش را می نوازد و آخرین فرد با
وسیله‌ی موسیقیایی که مشخص نیست و به عقیده
صراف با استناد به متن کتیبه فلوت می باشد این
جمع را تکمیل می کند.

نفر اول: من سونکیر نوازنده چنگ هستم.
نفر دوم: من سومومو ... (کتیبه خراب شده است).
نفر سوم: من سونکیر شو فلوت زن هستم (همان،
۲۳).

موسیقی قاعدتا یکی از اجزای مراسم نیایش
بوده است (هیتس، ۱۳۸۹، ۶۹). پیش روی این
سه، 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 بز کوهی را برای قربانی پیش می آورند.
نواختن موسیقی در مراسم مذهبی و قربانی
در سرزمین ایلام از روزگار باستان مرسوم
بوده؛ به طوری که بر روی اثر گلی مکشوفه از
شوش مربوط به اوایل هزاره سوم قبل از میلاد
صحنه‌هایی نشان داده شده که در آن ضمن حمل
مجسمه‌ی یک رب النوع به طرف معبدی، شخصی
نیز در حال نواختن یک وسیله‌ی موسیقی است
(صراف، ۱۳۸۹، ۲۴). شکارچی مخصوص هانی
حکمران آیپیر وظیفه داشت زیباترین حیوانات
شکار شده را در مراسم قربانی به سوی قربانگاه
هدایت نماید (همان، ۲۴).

حضورکاهن در مراسم مذهبی از ضروریات

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 گستره تر چون ۱- با سایر نقش برجسته ۲- با نقش برجسته اشگفت و ۳- با تمدن ایلامی.

بوده، زیرا وی نقش اصلی را در اجرای مراسم به عهده داشته است (همان، ۲۴). روحانیون ایلام در هنگام اجرای آیین های دینی ظاهرا برهنه بوده اند (هینتس، ۱۳۸۹، ۷۲). در اینجا دو ایلامی دیگر در مقابل کاهن بزرگ در حال هدایت حیوانی هستند.. کتیبه روی لباس نفر اول .. اسم او تدهونتی و سمتش قربانی کننده حیوانات در مراسم مذهبی

عناصر مورد استفاده در نقش برجسته ها	
طرح کلی	صحنه 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.	<p>۱- وزیر: اسلحه دار ۲- شوتورو: ساقی ۳- نوازندگان چنگ بزرگ- کوچک و فلوت ۴- شکارچی پادشاه ۵- کاهن ۶- ایلامی که شاخ های حیوان را گرفته ۷- قربانی کننده حیوانات</p>
متن مکتوب	در وجود گفتگوی نمایشی نمی توان اظهار نظر قطعی کرد. قربانی کردن حیوانات و نواختن موسیقی برای مخاطب خاص
فضای قدسی آیینی	<p>۱) دو جایگاه وجود دارد: ۱- قربانگاه (صحنه: که محل قربانی کردن 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</p>
وجود قواعدی برای اجرا	<p>اجرای گروهی در ۳ گروه: ۱- نوازندگان ۲- شکارچیان ۳- شرکت کنندگان یا نیایشگران (وزیر، ساقی و کاهن)</p>

موضوع نقش برجسته عبارت است از صحنه قربانی حیوانات در مقابل هانی حاکم محلی آیپیر، یا ایذه - مال امیر کنونی، در دوره پادشاهی شوتورناهوخته یا شوتروک ناهوخته دوم.

نقش برجسته کول فرح شماره ۲ و ۵

شبهات‌ها و تفاوت‌های جدی را می‌توان بین این نقش برجسته‌ها با نقش برجسته شماره ۱ دید. اما آنچه برای ما بسیار اهمیت دارد مضمون مشترک قربانی کردن حیوانات در هر سه نقش برجسته 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 نقش برجسته 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 شماره ۱ به صورت نیم بسته، جدا از هم و به فاصله ای از صورت قرار دارند. در مقابل پیکره این مرد شاهد اجرای مراسم قربانی کردن در یک مجلس مذهبی هستیم. در قسمت فوقانی یک نفر در حال اجرای مراسم قربانی کردن یک حیوان است حیوان به پشت افتاده در حالی که دست و پاهای حیوان به طرف بالاست. زیر این صحنه آثار شش حیوان قربانی شده دیگر نمایش داده شده که به همان روش قبلی و در

کنار هم قرار دارند. در سمت چپ صحنه فوقانی یک نفر روبه روی وی ایستاده 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 شخص 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 نفر ایلامی در حال نیایش و اجرای مراسم مذهبی (شبهه نقش برجسته شماره ۲) است. وجود آتشدان مقدس در جلوی نیایشگر ایلامی، که "دومین بار که شاهد به کار بردن آتشدان مقدس در مراسم قربانی هستیم (همان، ۳۰). در مقابل شخصیت مهم ایلامی، بر روی یک سطح چهار گوش تعدادی حیوان قربانی شده به صورت وارونه حجاری شده اند (همان، ۳۱). به نظر صراف صحنه فوق زمانی را به تصویر کشیده است که بعضی از اجراکنندگان مراسم مذهبی از قبیل شکارچیان و حتی کاهن مجلس را ترک گفته‌اند (۳۱). زیرا در مقابل شخصیت اصلی نقش برجسته و مخصوصا در قسمت قربانگاه دیده نمی‌شود. اما برعکس در قسمت چپ و پشت سر نیایشگر فوق در چهار ردیف روی هم افرادی در حال اجرای مراسم دعا حجاری شده‌اند (همان، ۳۱).

نقش برجسته کول فرح شماره ۳

باشکوه‌ترین صحنه از یک مراسم مذهبی (یا

<p>طرح کلی دارند: قربانی کردن حیوانات برای خدایان اشخاص مسئولیت‌های متفاوتی دارند (عدم وجود زنها و کودکان: نقش برجسته ۲) وجود کاهن (در نقش برجسته ۵ حضور ندارد)</p> <p>لباس مخصوص و مهمتر کلاهی با روبان و پاهای برهنه (وجود آتشدان در نقش برجسته ۵) اجرای گروهی برای مخاطب خاص، عمل پرستش صورت می‌گرفته است. پَر نمادین و رقص - حرکات دست جمعی آیینی ورود با پاهای برهنه از سمت چپ. ایجاد یک فضای قدسی آیینی بدون همراهی موسیقی.</p>	<p>عناصر نقش و نمایش</p>
---	--------------------------

غیر مذهبی) بر روی یک سنگ چهار ضلعی نامنظم و به صورت منفرد از نقوش برجسته دیگر در کول فرح حجاری شده است (صراف، ۱۳۸۶، ۶۶). این سنگ در نزدیکی نقش برجسته شماره ۲ قرار دارد. اولین چیزی که در این نقش برجسته جلب توجه می‌کند در انتها علیه سمت راست بزرگترین نقش این نقش برجسته که پیکر شخصی (مجسمه) بر روی تختی است وجود دارد. پیکره وی از طرف راست بدن نمایش داده‌اند. لباس بلندی بر تن دارد و دست‌هایش را در مقابل کمر قرار داده است که «القاء کننده مراسم احترام و نیایش است» (همان، ۶۶). تختی که شخص بر روی آن ایستاده 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؛ مجسمه و تخت نشان می‌دهد که در طرف دیگر نیز چهار نفر دیگر تخت را بر روی دوش نگه داشته‌اند 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 پرپشت، ریش کوتاه، لباس آستین کوتاه، ساده و بلند دارند که بخاطر زانو زدن، قسمتی از پاهای آنها دیده می‌شود. دو نفر وسط مقابل هم زانو زده و در حال نگاه به یکدیگر هستند، در حالی که دو نفر دیگر در وضعیت متضاد با دو نفر میانی زانو زده و به خارج می‌نگرند تخت حامل مجسمه بر دوش آنها قرار دارد. دستهای آنها با قرار گرفتن در زیر تخت و نگه داشتن آنها بار سنگین تخت را کم می‌کنند. طرز نگه داشتن دستهای هر چهار نفر یکسان است آنها چهار انگشت در زیر تخت و انگشت‌های شست در بیرون به صورت عمودی رو به بالا قرار دارد. پاهای هر چهار نفر برهنه است " این وضع مجدداً نشان می‌دهد که به احتمال قوی در کلیه مراسم مذهبی که صحنه آنها بر روی نقوش برجسته حجاری شده، شرکت کنندگان همیشه پا برهنه بوده‌اند. در پشت

بت یا شخصیت مهم ایلامی که مجسمه اش بر روی تختی قرار دارد در چهار ردیف روی هم ۶۷ نیایشگر با شکوه و نظم خاصی در پشت سر یکدیگر در حال حرکت‌اند. این قسمت صحنه در جبهه شمالی سنگ نشان داده شده است (همان، ۶۷). همه ۶۷ نفر شرکت کننده از چپ به راست مجسمه را به محل مخصوصی که به احتمال زیاد معبدی است همراهی می‌کنند. طرز احترام و نیایش آنها شبیه حالت خود مجسمه است (همان، ۶۸).

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

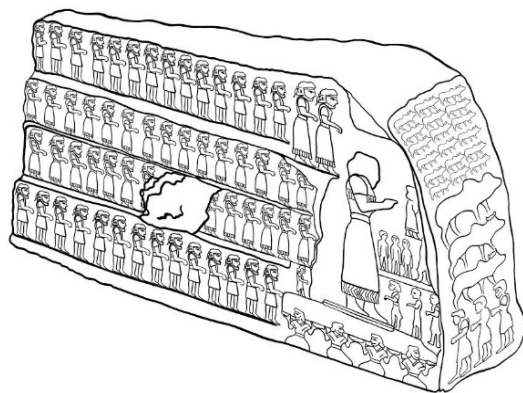
نقش برجسته ۶

این نقش برجسته هم به توصیف حمل مجسمه می‌پردازد. بدین ترتیب که مجسمه ای بزرگ از یک شخص مهم (رب النوع یا شاه) بر روی تختی روان قرار دارد. خود تخت روان نیز بر دوش چهار نفر ایلامی زانو زده حمل می‌شود (همان، ۵۱). در اینجا حالت و نحوه قرارگیری چهار نفر کمی با نقش برجسته ۳ متفاوت است و از طرفی هم این چهار نفر کلاهی خاص که مخصوص دارند که قسمت گوش و پشت گردنش را می‌پوشاند (همان، ۵۱). نکته کلیدی بسیار مهم؛ طرز نشان دادن حالت نیایش [شخصیت مهم ایلامی] شبیه حالت نیایش هانی بر روی نقش برجسته اول و در سمت راست اشکفت سلمان است (همان، ۵۲). در اینجا چهار گروه متفاوت در چهار ردیف روی هم به دنبال مجسمه در حال حرکت‌اند (همان، ۵۲). بعضی لباس کوتاه و تعدادی لباس بلند دارند برخی در حال نیایش هستند و عده ای این طور نیستند در دست برخی اشیایی وجود دارد یا شخصی دیگر گویا اسلحه دار باشد.

	عناصر مورد استفاده در نقش برجسته‌ها ۳ و ۶
حمل یک مجسمه به یک مکان یا محل مقدس	طرح کلی
<p>۱- چهار ایلامی که تخت حامل مجسمه بر دوش آنهاست.</p> <p>۲- شاه ایلامی با تعداد کثیری از شرکت کنندگان (۶۷ نفر).</p> <p>۳- نوازندگان.</p> <p>۴- اسلحه‌دار (نقش برجسته ۶).</p> <p>۵- زنی که شئی در دست دارد (نقش برجسته ۶)</p>	قائل بودن اشخاص برای کارها و پذیرفتن نقشی در آیین
<p>پاهای هر چهار ایلامی حامل مجسمه برهنه است.</p> <p>در پشت مجسمه‌ی در حال حمل در چهار ردیف ۶۷ نیایشگر با قواعدی چون، منظم و پشت سر هم در حال حرکت هستند، از چپ به راست حرکت می‌کنند. 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) احتمالاً شاه ایلامی ایستاده (۴۸). که شخصیت مهم مذکور دارای ... کلاهی است و کمربندی پهن در کمر دارد (۴۹).</p> <p>لباس‌ها متفاوت است اما می‌شود آنها را طبقه بندی کرد.</p> <p>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 گوزن‌ها به همان جهت رانده می‌شوند برای قربانی کردن آماده می‌شوند.</p> <p>گروه نوازندگان با ادوات موسیقایی شان از جمله چنگ، حد فاصل حیوانات و شاه قرار دارند.</p> <p>نواختن موسیقی و خواندن سرودهای مذهبی خاص به همراه سمبل‌های ارباب‌الانواع</p>	فضای قدسی آیینی
<p>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)</p> <p>وجود شاه یا کاهن، اشیاء نمادین، لباس‌های 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.</p>	وجود قواعدی برای اجرا



(نقاشی کول فرح).



سنگ نگاره کول فرح، شماره ۳ (صراف، ۱۳۸۹، ۱۰۶).

نقوش برجسته اشکفت سلمان

از نظر صراف هر چهار نقش برجسته یا چهار مجلس اشکفت سلمان یک موضوع کلی دارند: نیایش (صراف، ۱۳۸۹، ۳۳-۳۴). صراف اعتقاد دارد که اشکفت سلمان یک محل مقدس در دوره ایلام نو بوده است (همان، ۴۳).

نقش برجسته اول: هانی پادشاه آپاپیر با کلاه و لباس ساده در جلو ایستاده و در حال نیایش است. پاها برهنه است.

نقش برجسته دوم: هانی به همراه زن و فرزندش در یک مجلس خصوصی نیایش حضور دارند.

نقش برجسته سوم: 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 اشکفت سلمان در مجموع در یک گستره مکانی فضای لازم برای ایجاد یک کاروان نمایشی را به وجود آورده اند. با توجه به تحلیلی که بر اساس آراء پانوفسکی صورت گرفت و در گستره نظریه اجرای شکنز قرار گرفت می توان نتیجه گرفت که این نقش برجسته ها خبر از برگزاری نوعی مراسم و مناسک مذهبی به شیوه ای نمایشی را می دهد که با توجه به طبقه بندی ناظرزاده کرمانی گونه ی سوگ کاروانی است. ترتیب برگزاری این نمایشگری کاروانی بصورت تجمع و قربانی و حرکت کاروانی و حمل مجسمه خدایان و سپس تجمع پایانی بوده است. نمایشواره حمل مجسمه خدایان همراه با قربانی و نیایش در موقعیت کول فرح و اشکفت سلمان قابل مقایسه با تابوت گردانی، در اینجا با نمونه موردی نخل گردانی که یک کاروان

نمایشی است می باشد. شباهت های عمده ای بین تابوت گردانی های چون شیدونه و نخل با نمایشواره حمل مجسمه خدایان وجود دارد. در تحلیل نهایی وجود عواملی چون بابا نخل و کاهن دسته ای موزیک و قربانی کننده حیوانات مقدس و جماعت فراوانی که به برگزاری مناسک نمایشی کمک می کنند. وجود حد و مرزی برای مجریان و تماشاگران و عناصری چون وجود نخل و تابوت می توان اشاره کرد.

پی نوشت ها:

۱- Awan

۲- Simash

۳- Epart/Ebart

۴- ایلامیها نام سرزمین خویش را به میخی به صورت هلتامتی یا هتامتی می نوشتند و به احتمال خود آن را التامت تلفظ می کردند. این کلمه به احتمال به معنی "سرزمین خدا" بوده است (مجیده زاده، ۱۳۷۰، ۱).

۵- این واژه در زبان انگلیسی (iconography) از دو واژه ی یونانی eikon به معنای تصویر و graphe به معنای نوشتن ترکیب شده است (آدامز، ۱۳۸۸، ۵۱).

۶- logos

۷- اگر از دیدگاه شکنز هنر غارهای عصر دیرینه سنگی مصداق هنر تصویری متعارف نیستند و اینکه غارهای مورد اشاره گالری هایی برای نمایش هنرهای بصری نبوده اند، بلکه تماشاخانه ها یا محل هایی برای اجراهای آیینی بوده اند نظر ما نیز بر همین اساس است که نیایشگاه های چون کول فرح تماشاخانه های برای اجرا بوده اند.

۸- و این سه واژه مترادف: (CARNOVALE, CARNEVALE, CARNIVL) و اصطلاح CARNIVAL شاید از واژه "کاروان" فارسی برآمده باشند زیرا واژه کاروان در معنایی 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.
- ۴- 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.
- ۶- حریریان و. (۱۳۷۷)، تاریخ ایران باستان، جلد اول، انتشارات سمت: تهران.
- ۷- ساندرز، ن. ک. (۱۳۷۸)، بهشت و دوزخ در اساطیر بین النهرین، ترجمه دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر کاروان: تهران.
- ۸- سرسنگی، مجید (۱۳۹۲)، محیط ثناتری و رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی، نشر افراز: تهران.
- ۹- سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۹)، نخستین شهرهای فلات ایران: جلد ۱ و ۲، انتشارات سمت، چاپ: تهران.
- ۱۰- شکر، ریچارد (۱۳۸۶)، 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 - ۱۶۰۰ ق.م، ترجمه زهرا باستی، نشر سمت، چاپ اول: تهران.
- ۱۴- کرتیس، جان (۱۳۸۹)، بین النهرین و ایران در دوران متاخر قبایل و امپراتوری ها ۱۶۰۰ - 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.
- ۱۶- واندنبرگ، لویی (۱۳۹۴)، 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 Institute of Persian studies27.

A Comparative Study of Troupe Carnival of Carrying Divine Statues in Ancient Elamite, and Symbolic Coffin-Carrying Ritual in Post-Islamic Era (A.H.)

Hasan Farzipoor
Mohammad Emami

Abstract:

This article is a comparative archeological study of the troupe carnival of carrying divine statues in ancient Elamite and symbolic coffin-carrying ritual of post-Islamic era. This paper describes troupe carnival of carrying Elamite divine statues in a religious ceremony on the basis of carvings of “Kol Farah Malmir” & “Korangan”. Carvings No. 3 of Kol Farah Malmir show the religious ceremony of carrying divine statues on the shoulders of Elamite people. On these rock carvings, an Elamite king along with numerous Elamite people is carrying a statue to dedicate it to a holy place. The carvings also show some animals in front of the crowd that are going to be sacrifices by king’s hunters at the sacrificing place while musicians are playing and singing probably religious songs with special formality, and also there are divine sculptures carved on the rocks. The people, marching and carrying a divine statue, are heading for the pilgrimage of a holy place such as Korangan temple. The religious ritual of coffin-carrying such as the Nakhil (a symbolic coffin for Shi’a) shows a remarkable similarity with carnivals of carrying a statue. To analyze these carved illustrations, the iconography method of Erwin Panofsky, performance theory of Shekner and nine-category formations of Nazerzadeh-Kermani have been implemented. Carnivals for carrying the statues in ancient Elamite not only are one species of the nine-category of Iranian formations, but also have similar theatrical aspects with symbolic coffin-carrying ritual (Tābūt Gardānī).

دانشگاه دامغان

Keyword: Kol Farah Malmir – Korangan - Islamic coffin-carrying ritual, Nakhil.