

## 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، باستان شناختی نمایشواره های کاروانی حمل مجسمه و تابوت واره های کارناوالی پس از اسلام می پردازد. در نقش برجسته های 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 ایلامی ها در حال راهپیمایی، حمل و اهداء یک مجسمه به یک مکان مقدس هستند. حیوانات قربانی به وسیله شکارچیان شاه در جلو شرکت کنندگان به طرف سکوی قربانی رانده می شود، نوازندگان در حال نواختن و خواندن سرودهای، احتمالاً مذهبی با تشریفات مخصوص و سمبل های ارباب انواع بر روی این نقوش برجسته ثبت شده اند. راهپیمایی حمل مجسمه، شرکت کنندگان را به زیارت یک مکان مقدس، نیایشگاهی همچون نقش برجسته کورانگان هدایت می کند. تابوت واره های مذهبی از جمله نخل از تشابه جالب توجهی با مراسم آئینی حمل مجسمه برخوردار است. در تحلیل نقوش برجسته از روش شمایل نگاری اروین پانوفسکی، نظریه اجرا شکنر و ریختارهای نه گانه تماشاگانی ناظرزاده کرمانی سود برده شده است. نمایشواره های کاروانی حمل مجسمه در ایلام باستان علاوه بر اینکه یکی از نه گونه ریختار تماشاگانی ایرانی است، جنبه های نمایشی متشابهی با نمایشگریهای کارناوالی چون نخل گردانی دارند.

دانشگاه دامغان

واژگان کلیدی: نمایش واره های 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

(پاتس، ۱۳۸۸، ۴۰۰). از شش نقش برجسته ی کول فرح تنها یکی از آنها مربوط به دوران "ایلامی نو" است. در مورد نقوش کول فرح شماره ۲، ۳، ۴، و ۶ نقطه اشتراکی وجود ندارد؛ (1976، 450) Weale). پاتس (۱۳۸۸) و برخی پژوهشگران " کول فرح را نیایشگاهی برون شهری دانسته اند که " در ضیافت‌های خاصی " از جمله جشن سال نو از آن استفاده می شد (Waele, 1976, 35). و احتمالاً با قربانیهای جانوری، حرکت دسته های نوازندگان و گردهماییها همراه بود. والتر هیتس (۱۳۸۹) در کتاب شهریارای ایلام از رفتاری عبادی، آن هم به شیوه ای عجیب و غریب (۶۰) 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 می شود. پیشاپیش تندیس نوازنده ای نشسته است. آن ها علم و نشان های تابو به همراه دارند و طناب هایی غریب که شاید نماینده ی مار باشند (هیتس، ۱۳۸۹، ۶۱). طبیعی است که برای حمل چنین مجسمه هایی به داخل معبد می بایستی تشریفات ویژه ای صورت می گرفت (صراف، ۱۳۸۹، ۵۰). در این صحنه، افرادی در حال حمل پیکره ای بر تخت روان اند، وجود سمبلهای ارباب انواع نشان دهنده آن است که مجسمه می بایستی مربوط به یکی از ارباب انواع باشد. اثر مهر مذکور مربوط به هزاره سوم قبل از میلاد است (همان، ۵۰). راهپیمایی مذهبی با تندیس خدایان در بین النهرین نیز متداول بوده است (هیتس، ۱۳۸۹، ۶۱). به باور هیتس (۱۳۸۹) در اتنای 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 معمولاً مکان های مرتفع بود (۶۱). اشکفت سلمان .. جایی در دو کیلومتری جنوب غربی شهر ایذه: مال امیر. کورنگان "نیایشگاهی،

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 (مجید زاده، ۱۳۷۰، ۱). تسلط یافت. اقوامی که در این مدت طولانی یعنی ۲۵ قرن سلسله های معروف اوآن، سیماش، اپارت<sup>۳</sup> و... ایلام نو توانسته اند ... اولین سلسله های حکومتی در ایران یا در منطقه جنوب غربی ایران (صراف، ۱۳۸۹، ۶) را تشکیل دهند. به باور هیتس (۱۳۸۶) در تمدن ایلامی مراسم و مناسک فراوانی از جمله نیایش های آیینی صورت می گرفته است (۶۰-۶۱). علاوه بر هیتس، از دیدگاه مجیدزاده نیز (۱۳۷۰) آخرین پادشاهان هلتامتی<sup>۴</sup> بر صخره های سرزمین خود یادگارهای را برجای گذاشته اند که برخی از آنها با مراسم مذهبی و برگزاری آیینهای خاص ارتباط دارد. شماری از این نقوش برجسته که تاکنون شناخته شده عبارت اند از حجاریهای مال امیر، حجاریهای کورنگان و .. (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 کوه هایی قرار گرفته که بر صخره های این کوه ها در چهار سمت حجاریهایی صورت گرفته است که عبارت اند از؛ (۱) کول فرح: دره ای تنگ در جنوب غرب دشت؛ (۲) شکاف سلمان: دره ای تنگ در جنوب غرب دشت؛ (۳) شاه سوار: در شمال دشت؛ (۴) خونگ نوروژی: در شمال غرب دشت (مجید زاده، ۱۳۷۰، ۹۴). که مهمترین این حجاریها در دره باریک کول فرح قرار دارد (همان، ۹۴). نقوش برجسته صخره ای کول فرح و شکفت/اشکفت سلمان ظاهراً به شاهان کوچک ارتفاعات مربوط می شود که به ایلامی می نوشتند

با شکوه ساده و بی پیرایه در روستای ستولان، میان باشت و نورآباد، یعنی وسط انزان، برجای مانده است. در تصویر صف نیایشگرانی دیده می شود که گویا در اصل چهل نفری بوده اند... دسته ای از نیایشگران از پلکانی پایین می روند و به سکویی باریک می رسند. نگاره ی اصلی که در بالای این سکو قرار دارد.. این مکان مقدس بسیار مرتفع است و روحانیونی.. زمانی در آن جا قربانی می کردند (هیتس، ۱۳۸۹، ۶۲). کول فرح را نیایشگاه برون شهری دانسته اند که "در ضیافت های خاصی" از جمله جشن سال نو از آن استفاده می شد (پاتس ۳۹۳ و Waele 1989:35) و احتمالاً با قربانی های جانوری، حرکت دسته نوازندگان، و گردهماییها همراه بود. شکر نیزرقصیدن، آواز خواندن، .. لباسهای ویژه پوشیدن، آفریدن نقش از انسانها، حیوانات یا موجودات فوق طبیعی دیگر، اجرای نمایشی قصه ها، عرضه داشت زمان ۱ در زمان ۲، جداسازی و آماده سازی فضاها و یا زمان های خاص برای این عرضه داشتها، آماده سازیها .. را در گستره .. این تماشاخانه های اولیه - یا اگر بتوان گفت، این معابد - در دل زمین .. که ظاهراً در پیوند با مقوله شکار- باروری بوده است (شکر، ۱۳۸۶-۱۳۵، ۱۳۶). از هزاره سوم پ.م در آسیای غربی دو عید رواج داشت: عید آفرینش که در اوایل پاییز، وعید باززایی که در آغاز بهار برگزار می شد (بهار، ۳۳۹). دو جشن مذهبی در ایلام برگزار می شد: 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 می شد و در آن قوچهای پروار شده را به طریقی آیینی در پیشه مقدس الهه قربانی می کردند؛ ب) جشن "توگ" که خاص خدای شیموت بود. این جشن سالانه، ظاهراً در میانه ماه اردیبهشت برگزار می شد... (حریریان، ۱۳۷۷، ۱۴۹). این نیایش و قربانی

و حمل مجسمه خدایان ارتباط جدی می تواند با اعیاد ایلامی همچون جشن بانوی ارگ داشته باشد. جشن مادر بزرگ در شروع فصل پاییز بود که در دوره ی کهن آغاز سال نو نیز بود. در بیشه ی مقدس ایزدبانو "گوسفندهای بالغ و پرواری در آیینی به نام گوشوم قربانی می شدند.. این جشن روز قربانی نامیده می شد. از جشن دیگری نیز می شود نام برد به نام سیموت .. که گاو نر قربانی می کردند.

### 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 شکر و بررسی تطبیقی با تابوت واره های اسلامی با توجه به ریختارهای نمایشی ناظر زاده می پردازد. سپس در اثبات همانندی های نیز بین این نمایشواره ها و تابوت واره های اسلامی وجود دارد. نوع این تحقیق، کیفی و توصیفی و از روش اسنادی و کتابخانه ای استفاده کرده است.

### بنیان های نظری

۱- شمایل نگاشتی و شمایل شناسی پانوفسکی رویکرد شمایل نگاشتی<sup>۵</sup> به آثار هنری در درجه ی نخست معنای موضوع را در نظر می گیرد (آدامز، ۱۳۸۸، ۵۱). بدین ترتیب شمایل نگاری، هم شیوه ی کار هنرمند در نوشتن تصویر است و هم آن چه که خود تصویر می نویسد، یعنی داستانی که تصویر باز می گوید (همان، ۵۱). در تحلیل شمایل نگاشتی اثر هنری می توان کیفیت های شکلی را نادیده گرفت، ... می توان گفت که پژوهش شمایل نگاشتی به جای شکل بر محتوا تمرکز می کند (همان، ۵۱). او (پانوفسکی) سه سطح را در روش خوانش شمایل نگاشتی آثار

هنری متمایز کرد (همان، ۵۲) پانوفسکی از یک لایه معنایی، مخاطب را به لایه دیگر می برد. چنان که خود می گوید، از لایه معنایی اصلی یا طبیعی به معنای ثانویه یا وضعی و سرانجام به معنای باطنی رهنمون می گردد. ما در جستجوی معنا از سطح به عمق حرکت می کنیم (مایر، ۱۳۸۷، ۳۰۴).

نخستین سطح، سطح پیش شمایل نگاشتی 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 می شود (همان، ۳۰۴). اما در دومین سطح، یعنی سطح رسم و قرارداد و روال پیشین،... تصویر با داستان... همانی می یابد. در این سطح متن، زیر ساخت تصویر است. اما سطح سوم، 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 تفسیر است و داده های منابع گوناگون را با هم می آمیزد و بنمایه های فرهنگی، متن های معاصر در دسترس؛ متن های انتقال یافته از فرهنگ گذشته؛ پیشینه های هنری و این گونه امور را در بر می گیرد (همان، ۵۲).

### شمایل شناسی

رویکرد مرتبط که شمایل شناسی یا دانش<sup>۶</sup> تصویرگری خوانده می شود به پژوهش برنامه ی بزرگتری (در صورت وجود داشتن) باز می گردد که اثر بدان تعلق دارد (همان، ۵۲). بنابر این تمایز بسیار جدی بین شمایل نگاری و شمایل شناسی وجود دارد. شمایل شناسی بازسازی کل یک برنامه است و بنابر این بیش از یک متن تنها را در بر می 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

شکنر (۱۳۸۶) برای تدوین نظریه اجرای نمایشی اش از رویکردی کل نگرانه استفاده می کند (۲). او در این تدوین از تحقیقات انسان 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 شناسی را به ورزشها، بازی را به آیین و هنر را به نقش گزاری 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 می سازد. اجرا (پرفورمنس) کیفیتی از رفتار است که می تواند مشخصه هر نوع فعالیتی باشد از این رو، اجرا نوعی "کیفیت ویژه" است که به جای گونه ی مرزبندی شده می تواند در هر موقعیتی رخ دهد (همان، ۶۷). و نوعی فعالیت است که به وسیله یک فرد یا گروه در حضور و به خاطر فرد یا گروهی دیگر صورت می گیرد (همان، ۶۷).

### ویژگی های 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 می شوند (همان، ۲). اجرا می تواند 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 خوشامدگویی ها، ابراز احساسات، صحنه های خانوادگی، نقشهای حرفه ای 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 گونه ای بی وقفه (همان، ۱۰) است.

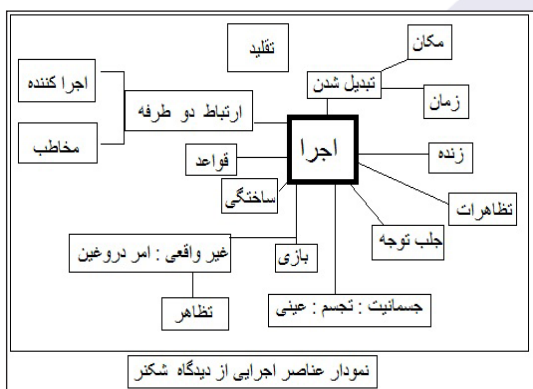
تکنیکهای تئاتری حول محور این استحاله های پایان ناپذیر می چرخند: چگونه آدمها بدل به آدمهای دیگر، خدایان، حیوانات، اهریمنان، درختان، هستارها و خلاصه هر چیز دیگر می شوند - چه موقتی باشد، چنان که در نمایشها شاهد آن هستیم، و چه دائمی، آن گونه که در برخی آیینها اتفاق می افتد؛ یا چگونه مثلاً در حالت خلسه موجوداتی از یک مرتبه در موجوداتی از یک مرتبه دیگر حلول می کنند؛ یا چگونه حلول یافتگان ناخوانده در انسانها می توانند از وجود وی خارج گردند؛ یا چگونه بیمار می تواند شفا پیدا کند. تمامی این نظام استحاله ی که شامل دگرگونیها و تبدیلهای ناتمام و نامتعادل فضا و زمان، می شود، به گونه ای است که همه ابعاد چهارگانه [حال و گذشته، اینجا و آنجا] را وارد میدان می کند (همان، ۱۰).

اجراها اموری وانمودی و ساختگی و مایه تفریح و سرگرمی اند؛ یا چنان که ویکتور ترنر گفته است، در حال و هوای شرطی نمایانگر همان "انگار" معروف اند (همان، ۱۰). بنابر این اجرا توهمی است از یک توهم و این چنین می تواند نسبت به تجربه عادی "حقیقی تر" و "واقعی تر" تلقی شود (همان، ۱۱). پس تئاتر بیش از آن که زیستن را بازنمایی کند ذات و جوهر آن را آشکار ساخته، سرمشق هایی از آن ارائه می کند (همان، ۱۱). در این صورت اجراها تنها شیوه ها و حالات را به نمایش نمی گذارند بلکه با خود

همان شیوه ها و حالات نمایش می دهند و کنشها را به حالت معلق و ناتمام رها می سازد. به همین دلیل رویدادهای تئاتری از اساس تجربی اند: آنها موقتی هستند (همان، ۱۱). بدین ترتیب؛ شرطی، آستانه ای، خطرناک و فریبکار هستند و اغلب با چهارچوبها محصور می شوند (همان، ۱۱). ... نظریه اجرا .. چیزی [است] که .. ریشه در عمل دارد (همان، ۱۲). که چند ویژگی اساسی مشترک دارند (۱) نوعی نظم و ترتیب بندی ویژه زمانی؛ (۲) نسبت دادن نوعی ارزش ویژه به اشیاء؛ (۳) مولد نبودن از لحاظ تولید کالاها و اجناس (۴) مکانهای ویژه ای - مکانهای غیر معمولی - برای اجرای این فعالیتها.

از دیدگاه شکنر (۱۳۸۶) مکانهای که برای اجرا به کار می روند سازه های اغلب غیر خودکفا هستند .. و زمانهای زیادی از سال بی مصرف اند ... سپس، زمانی که بازیها شروع می شوند، یا زمان مقرر اجرای مراسم آیینی فرا می رسد و یا نمایش کار خود را شروع می کند، با شدت و حدت تمام مورد استفاده قرار گرفته، انبوه آدمهای را به خود جذب می کنند که به قصد دیدن یا شرکت در رویدادهای برنامه ریزی شده می آیند (۳۴). این فضاها مخصوصاً طوری سازماندهی شده اند که در آنها گروهی کثیر بتواند تماشاگر جمعی کوچک باشد و در همان حال به حضور خود نیز آگاه شود (همان، ۳۴). همهء تلاش بازیگر ساختن کلیتی از .. خویش است. سپس، بازیگر این کلیت را اینجا و حالا، در مقابل دیگران، به مخاطره می افکند (همان، ۱۱۸). اجرا متضمن چیز دیگری هم هست و آن بازی است (همان، ۱۸۲). به عنوان تعریفی سردستی از اجرا می توان گفت اجرا رفتار آیینی شده ای 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،

- ۲- اموری وانمودی و ساختگی
- ۳- رابطه دوتایی اجراگر و تماشاگر
- ۴- اینجا و اینجا
- 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



- ۳- ریختارهای تماشاگانی
- ناظر زاده کرمانی (۱۳۸۳) 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 پریشینه سنتی، و سه ریختار نوگانی، ونه سنتی اند.
- ۱- نمایشگری های آیینی.
  - ۲- نمایشگری های کاروانی، کاروانهای نمایشواره ای.<sup>۱</sup>
  - ۳- داستانگویی های نمایشگرانه (نقالیها، برخوانیها، داستانگزاریهها) و داستانگوییها نمایشگرانه خنیاپی، و رقصهای روایتگرانه.

گیم ها، ورزشها، رقص و موسیقی] در کنار هم گستره فعالیت های عمومی بشر در حوزه اجرا را تشکیل می دهند (همان، ۲۳).

از دیدگاه شکندر<sup>۷</sup> 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 محل هایی برای اجراهای آیینی بوده اند (همان، ۳).

از دیدگاه شکندر احتمالاً در این مکانها (غارهای عصر دیرینه سنگی) [کول فرح] موسیقی، رقصها و داستانسراییهای نمایشی اتفاق می افتاده است. شکندر اضافه می کند: اما باور داشتیم که این مکانها تنها به شکل اجرایی قابل فهم است (همان، ۳).

تاثیر [هنرهای نمایشی] نیز مکانی است که در آن تبدیلیها یا استحاله های زمان، مکان و اشخاص (انسانی و غیر انسانی) 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 سنگهای 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. بنابر این 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)

۴- نمایشگری های میدانی و نمایشهای گذرگاهی.  
 ۵- نمایش عروسکی، و نمایش سایگانی، و خیمه شب بازی.  
 ۶- خندستان های سنتی (تقلید).  
 ۷- نمایش تعزیه یا نمایش سوگرنجهای دین سَرَوَران.  
 ۸- تماشاگان باختری سان، تماشاگان غربی گونه (تئاتر).  
 ۹- تماشاگان گزینش - در آمیزی (همان، ۴۵).  
 یکی از ریختارهای که ناظرزاده کرمانی پیشنهاد می کند نمایشگریهای کاروانی، کاروان های نمایشواره ای است. از دوره ی پیش از اسلامی تاکنون، ایرانیان با دسته روی های نمایشی، یا نمایشهای کارناوالی، آشنا بوده اند (سرسنگی، ۱۳۹۲، ۲۰۶). ناظر زاده (۱۳۸۳) 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 (همان، ۹۷). ناظر زاده (۱۳۸۳) 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 آیفِت کاروانی (۹۵)  
 که برخی از زیر گونه های شش ریختار سنتی، از میان رفته اندو یا به ندرت به اجرا در می آیند. از دیدگاه سرسنگی (۱۳۹۲) 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 (همان، ۲۰۹). این کارناوال های نمایشی، قویا نمادین هستند (همان، ۲۱۰).  
 ملک پور در سیر تطور مولفه های تعزیه اعتقاد خود را چنین بیان می کند: 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 (ملک پور، ۱۷). 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 بلوکباشی (۱۳۸۳) 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 (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

می آورد: شیعیان محله کرخ بغداد، به هنگام رفتن به زیارت مزار امیرمومنان و سیدالشهدا، دستگاه های آرایه بندی و طلاکاری شده ای به نام منجیق با خود حمل می کردند (۱۴). منجیق نخستین و قدیم ترین 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 رسم های قدیم مسلمانان در برخی از سرزمین های اسلامی مانند مصر، شام، یمن، عراق و ایران، رسم محمل آرای و محمل گردانی در شهر و فرستادن آن هم زمان با مناسک حج به مکه بوده است. محمل مانند هودج و کجاوه، اتاقکی چوبی بود که آن را با پارچه های حریر و زربفت می پوشانند و با زیورهای گوناگون می آراستند و بر شتر می بستند.. (همان، ۹۷).

#### 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 کار می برند (همان، ۲۴).

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

- 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 حوزه جغرافیایی - فرهنگی خوزستان، به ویژه مردم دزفول و شوشتر است (همان، ۳۲ و ۳۳).

- دغدغه: تابوت واره ای شبیه به تخت روان است که تا چندی پیش در دسته های عزاداری قم در ایام سوگواری .. حمل می شد (همان، ۳۵).

- 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 دسته های عزادار در کاشان حمل می شود (همان، ۳۷).

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

#### طرح مسئله

گزارش یکی از مراسم های آیینی کارناوالی؛ نخل برداری

بر اساس گزارش بلوکبازی (۱۳۸۳) 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 (۷۱) به هنگام بلند کردن نخل، کسانی که نذر دارند در جلوی نخل در یک صف می ایستند و گوسفند هایی را سر می برند (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 خوانی های که مردم بدان پاسخ می دهند
۳	انجام مراسم قربانی
۴	شکل گیری فضای قدوسی آیینی با ویژگی های نمایشی
	شکل گیری جایگاه اجرا



محل نخل (تابوت) محل قربانی	
حرکت به سوی یک مقصد	
وجود مجریانی چون بابای میدان	
اشیای نمادین	
۵	شکل‌گیری قواعد اجرایی
قواعد حرکت نخل	
قواعد شرکت کنندگان و نیایشگران	
قواعد قربانی	

### بررسی نقش های برجسته کول فرح

با توجه به گزارش صراف (۱۳۸۹) 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 می‌شود. در اینجا به بررسی نقش برجسته ۱ که صحنه مذهبی قربانی را نشان می‌دهد و ۳ و ۶ که حمل مجسمه به صورت کاروانولی است می‌پردازیم و کمتر اشاراتی به نقش های دیگر صورت می‌دهیم.

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 انتهایی 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 می‌رسد بر تن دارد نفر اول که پیشا پیش سایرین در حرکت می‌کند 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 موسیقیایی وجود دارد. پایین تر مراسم قربانی در حال رخ دادن است یک نفر یک بز کوهی زیبا را به طرف قربانگاه حرکت می‌دهد در کنار و سمت چپ نقش برجسته سر و بدنهای سه قوچ قربانی شده به صورت سر و ته قرار دارند. زیر پایش 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 شاخهای حیوانی (احتمالاً یک گاو) را گرفته و به طرف آتشدان می‌کشد 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 شانۀ نفر وسط است نفر بالای دو ویژگی دارد: ۱- لباس کوتاه او را که تا روی زانو می‌رسد و ۲- کمانی در دست چپ و تیردانی در پشت دارد. زیر این پیکره و پشت نقش اصلی پیکره ی است که کلاه و روبانیشبیه نقش اصلی دارد او لباس بلند و چین داری بر تن دارد که تا میچ پاهایش را می‌پوشاند و احتمالاً شئی 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 ایزه - مال میر کنونی، در دوره پادشاهی  
شوتورناهوئنه یا شوتروک ناهوئنه 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 (۱۳۸۹) 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 (۲۲) 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" (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 (۱۳۸۹) 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 سونکیرشو فلوت زن هستم (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  
بزی 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 صحنه  
هایی 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).

حضور کاهن در مراسم مذهبی از ضروریات  
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 (هیئتس، ۱۳۸۹، ۷۲). در اینجا دو ایلامی دیگر در مقابل کاهن بزرگ در حال هدایت حیوانی هستند.. کتیبه روی لباس نفر اول .. اسم او تدوهونتی و سمتش قربانی کننده 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 گستره تر چون ۱- با سایر نقش برجسته ۲- با نقش برجسته اشگفت و ۳- با تمدن ایلامی. موضوع نقش برجسته عبارت است از صحنه قربانی حیوانات در مقابل هانی حاکم محلی آیاپیر، یا ایذه - مال امیر کنونی، در دوره

عناصر مورد استفاده در نقش برجسته ها	
طرح کلی	صحنه قربانی حیوانات
قائل بودن اشخاص برای کارها و پذیرفتن نقشی در آیین	1- وزیر: اسلحه دار 2- شوترورو: ساقی 3- نوازندگان چنگ بزرگ-کوچک و فلوت 4- شکارچی پادشاه 5- کاهن 6- ایلامی که شاخ های حیوان را گرفته 7- قربانی کننده حیوانات
متن مکتوب	در وجود گفتگوی نمایشی نمی توان اظهار نظر قطعی کرد.
	قربانی کردن حیوانات و نواختن موسیقی برای مخاطب خاص
فضای قدسی آیینی	1) دو جایگاه وجود دارد: 1- قربانگاه (صحنه: که محل قربانی کردن و موسیقی در راست نقش برجسته 2- روبروی قربانگاه جایگاه نیایشگر (محل شرکت پادشاه) و محل اجرای مراسم دعا این تقسیم متداولی در هنرهای نمایشی است صحنه و جایگاه تماشاگران. 2) وجود کاهن+ اشیاء نمادین (آتشدان)+ لباس های کاملا متفاوت+ برهنه شدن یاها+ بز های نمادین و اجرای گروهی 3) رقص و رژه دسته جمعی - ورود از چپ قربانی کردن در همه نقوش در راست
وجود قواعدی برای اجرا	اجرای گروهی در ۳ گروه: نوازندگان ۲- شکارچیان ۳- شرکت کنندگان یا نیایشگران (وزیر، ساقی و کاهن)

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 (شبییه 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 (۱۳۸۹) صحنه فوق؛ زمانی را به تصویر کشیده است که بعضی از اجراکنندگان مراسم مذهبی از قبیل شکارچیان و حتی کاهن مجلس را ترک گفته اند (۳۱). زیرا در مقابل شخصیت اصلی نقش برجسته و مخصوصا در قسمت قربانگاه دیده نمی شود. اما برعکس در قسمت چپ و پشت 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

باشکوه ترین صحنه از یک مراسم مذهبی (یا 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، ۴۶). این

پادشاهی شوتورناهوئته یا شوتروک ناهوئته دوم.

نقش برجسته کول فرح شماره ۲ و ۵ شباهتها و تفاوتهای جدی را می توان بین این نقش برجسته ها 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

<p>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)</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 می گرفته 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>
---	--------------------------

سنگ در نزدیکی نقش برجسته شماره ۲ قرار دارد. اولین چیزی که در این نقش برجسته جلب توجه می کند 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 داده اند. لباس بلندی بر تن دارد و دستهایش را در مقابل کمر قرار داده است که " القاء کننده مراسم احترام و نیایش است. " (همان، ۴۶) 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 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 شده اند هر چهار نفر موهای پرپشت، ریش کوتاه، لباس آستین کوتاه، ساده و بلند دارند که بخاطر زانو زدن، قسمتی 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 دیگر در وضعیت متضاد با دو نفر میانی زانو زده و به خارج می نگرند 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 می کنند. 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 می دهد که به احتمال قوی در کلیه مراسم مذهبی که صحنه آنها بر روی نقوش برجسته حجاری شده، شرکت کنندگان همیشه پا برهنه بوده اند. 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 حرکت اند. این قسمت صحنه در جبهه شمالی سنگ نشان داده شده است (همان، ۴۷). همه ۶۷ نفر شرکت کننده از چپ به راست مجسمه را به محل مخصوصی که به احتمال زیاد معبدی است همراهی می کنند. طرز احترام و نیایش آنها شبیه حالت خود مجسمه است (همان، ۴۸).

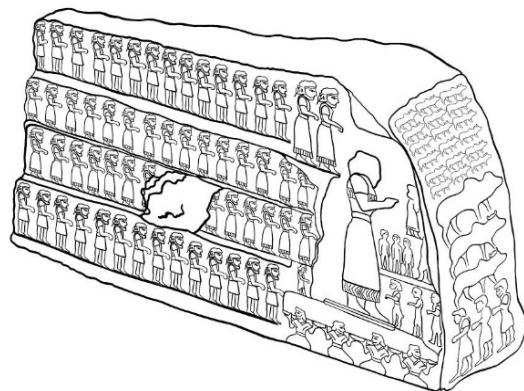
طرح کلی عبارت است از حمل یک تندیس بزرگ بر دوش چهار ایلامی به همراهی تعداد کثیری از شرکت کنندگان در سه یا چهار ستون و نوازندگانی که در این مراسم حضور دارند.

### نقش برجسته ۶

این نقش برجسته هم به توصیف حمل مجسمه می پردازد. 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 می شود (همان، ۵۱). در اینجا حالت و نحوه قرار گیری 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 می پوشاند (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 حرکت اند (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. نقوش

### برجسته اشکفت سلمان

	عناصر مورد استفاده در نقش برجسته ها ۳ و ۶
حمل یک مجسمه به یک مکان یا محل مقدس	طرح کلی
<p>1- چهار ایلامی که تحت حامل مجسمه بر دوش آنهاست.</p> <p>2- شاه ایلامی با تعداد کثیری از شرکت کنندگان (۶۷ نفر).</p> <p>3- نوازندگان.</p> <p>4- اسلحه دار (نقش برجسته ۶).</p> <p>5- زنی که شئی در دست دارد (نقش برجسته ۶).</p>	قائل بودن اشخاص برای کارها و پذیرفتن نقشی در آیین
<p>فضای قدسی آیینی</p> <p>پاهای هر چهار ایلامی حامل مجسمه برهنه است.</p> <p>در پشت مجسمه ی 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 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) احتمالاً شاه ایلامی ایستاده (۴۸). که شخصیت مهم مذکور دارای ... کلاهی است و کمربندی پهن در کمر دارد (۴۹).</p> <p>لباس ها متفاوت است اما می شود 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 گوزن ها به همان جهت رانده می شوند برای قربانی کردن آماده می شوند.</p> <p>گروه نوازندگان با ادوات موسیقایی شان از جمله چنگ، حد فاصل حیوانات و شاه قرار دارند.</p>	
نواختن موسیقی و خواندن سرودهای مذهبی خاص به همراه سمبل های ارباب انواع	
<p>وجود قواعدی برای اجرا</p> <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، لباس های یک دست و برهنه بودن پاها و یز های نمادین و اجرای گروهی - رژه دسته جمعی - ورود از چپ قربانی کردن در همه نقوش در راست.</p>	



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

(نقاشی کول فرح)

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

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 شکندر 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 نظر ما نیز بر همین اساس است که نیایشگاه های چون کول فرح تماشاخانه های اجرا بوده اند.

۸- و این سه واژه مترادف: (CARNIVALE, CARNOVALE) 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؛ 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- سیدسجادی، 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 امپراتوریها ۱۶۰۰ - ۵۳۹ ق.م ترجمه زهرا باستی نشر سمت چاپ اول: تهران.
- ۱۵- کمرون، جورج گلن (۱۳۸۷)، ایران در سبیده دم تاریخ؛ حسن انوشه انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ پنجم: تهران.
- ۱۶- واندنبرگ، لویی (۱۳۹۴)، باستان شناسی، ترجمه عیسی بهنام، دانشگاه تهران: تهران.
- ۱۷- هیتس، والتر (۱۳۸۹)، شهریار 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.