نمایشگری‌های کاروانی در ایران: پژوهشی نظریه‌پردازانه*

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی**

تاریخ دریافت مقاله: ۸۱/۱۰/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۱/۱۲/۳

چکیده:

پویشها، «کارکنشها»° (فعالیتها) و «پدیده‌های تماشاگانی»° (فنونهای تئاتری) در ایران را، به پژوهش و نظر این پژوهشگر، می‌توان در نه «ریختار»° (فرم، گونه) گنجاند: (۱) «نمایشگری آیینی» (RITUALISTIC PERFORMANCE)، (۲) «نمایشگری کاروانی»° (PROCESSIONAL PERFORMANCE)، (۳) «داستانگویی نمایشگرانه»° (DRAMATIC STORYTELLING) (۴) «نمایشگری گذرگاهی»° (STREET AND OUTDOOR PERFORMANCE)، (۵) «نمایش عروسکی» (PUPPET THEATRE)، (۶) «نمایش خندستانی»° (FARCICAL PLAY)، (۷) «نمایش سوگرنجهای دین‌سروران»° (PASSION PLAY)، (۸) «تماشاگان باختریسان»° (تئاتر به سبک غرب) (WESTERN INFLUENCED THEATRE)، (۹) «تماشاگان گزینشدرآمیزی»° (تئاتر التقاطی، تئاتر اکلکتیک) .(ECLETIC THEATRE)

در پژوهش حاضر ریختار شمارهٔ دو: «نمایشگری کاروانی»، در کانون نقد و نظریه‌پردازی قرار گرفته و چنین نتیجه گرفته شده که این «ریختار تماشاگانی»° (فرم تئاتری)، خود بر بنیاد درونمایه، به سه گونه‌ی شاخه‌ای‌بخش‌پذیراست: (۱) «نمایشگریهای سورکاروانی» (مانند «میر نوروزی»)، (۲) «نمایشگریهای سوگکاروانی»° (مانند نمایش "قالی‌شویان" در مشهد اردهال کاشان)، و (۳) «نمایشگریهای آیفتمندی»° (مانند نمایشواره‌های تمنای باران»). از میان این سه گونهٔ شاخه‌ای ریختار نمایشگری کاروانی، گونه‌های نمایشگریهای سورکاروانی از میان رفته‌اند. نمایشگریهای سوگکاروانی که در دوران پیش از اسلام در ایران رواج داشته‌اند - و «سوگ سیاوش» نمونه‌ی برجسته‌ی آن بوده‌است - نیز از میان رفته‌اند. لیکن نمونه‌هایی که وابسته به مذهب تشیع می‌باشند، همه ساله برگزار می‌گردند. «نمایشگریهای آیفتمندی» که نمونه‌ی کلان آن نمایشهای «تمنای باران» بوده‌است، به تدریج جنبه‌های نمایشی خود را از دست داده‌اند و جنبه‌های نیایشی به خود گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی:

«نمایشگری سورکاروانی» (FESTIVE- MERRYING- PROCESSIONAL PERFORMANCE)
«نمایشگری سوگکاروانی» (MOURNING- LAMENTING- PROCESSIONAL PERFORMANCE)
«نمایشگری آیفتکاروانی» (SUPPLICATORY PERFORMANCE)
«شورگانی» (ملودراماتیک) (MELODRAMATIC)
«همبازیگر» (PARTICIPATOR)
«نمایشگری گردشکاری» (AMBULATORY- MOVING- PERFORMANCE)
«نمایشواره‌ای» (QUASI- THEATRICAL)
«رقص جانورسیماچه‌ای» (ZOOMORPHIC MASKED DANCE)
«شگفتکاری» (گروتسک) (GROTESQUE)
«بخشرویداد» (اپیزود) (EPISODE)
«شیوه پالوده» (استیلیزه) (STYLIZED)
«سان تماشا» (دفیله) (PARADE)

[همه‌ی واژگانی که با علامت * مشخص شده‌اند، ساخته و پرداخته و پیشنهادی این پژوهشگر: «فرهاد ناظرزاده کرمانی» می‌باشند.]

° مجری طرح تصویبی دانشکده هنرهای زیبا-دانشگاه تهران به شماره ۳۳۵/۱/۴۱۲ مورخ ۱۳۷۸/۷/۲۵
[پیرامون نمایشنامه‌ها و نمایشهایی که بر چگونگی درونمایهٔ آنها «شورمندی»، و یا آمیزه‌ای (ترکیبی و التقاطی) از «سور» و «سوگ» (مانند نمایشنامه‌ها و نمایشهای «سوگشادیگانی» =TRAGI-COMIC*)، ... و یا «شور»، چیرگی یافته‌اند، در «درآمدی به نمایشنامه‌نویسی» کتابی از همین پژوهشگر - که به احتمال در پاییز ۱۳۸۲ توسط انتشارات سمت منتشر می‌شود - سخن به میان آمده‌است].

** استادگروه هنرهای نمایشی-دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران

نوواژه‌سازی‌ها

[همه‌ی واژگانی که در زیر آمده‌اند برابر نهادها و نوواژه‌سازی های این پژوهشگر: «فرهاد ناظرزاده کرمانی» می‌باشند و با علامت ° مشخص شده‌اند]

۱ «سورگانی»° (MERRYING) و (FESTIVE) ۲ «سوگگانی»° (LAMENTING) و (MOURNING) ۳ «آیفتمندی»° (SUPPLICATION)
۴ «گردشکار»° (AMBULATORY) ۵ «آماج»° (OBJECTIVE) ۶ «شورگان»° (MELODRAMA) ۷ «همبازیگری»° (PARTICIPTION)
۸ «سوگشادیگانی»° (TRAGICOMIC) ۹ «سازگان»° (فرم) (FORM) ۱۰ «تماشاگان»° (تئاتر) (THEATRE)
۱۱ «کارکنشهای تماشاگانی»° (فعالیتهای تئاتری) (THEATRE ACTIVITIES) ۱۲ «بالیده‌گستردگی»° (DEVELOPMENT)
۱۳ «پیشانگاشت»° (PRESUPPOSITION) ۱۴ «پدیدهای تماشاگانی»° (THEATRE PHENOMENON)
۱۵ «تماشاگان پژوهشی»° (THEATRE STUDIES) ۱۶ «روشهای دانشورانه»° (SCIENTIFIC METHODS)
۱۷ «ریختارشناسی»° (تاکسونومی) (TAXONOMY) ۱۸ «سویه‌شناسی»° (ژنه‌آلوژی) (GENEALOGY)
۱۹ «پیمایش»° (فاز، وهله) (PHASE) ۲۰ «تماشاگان‌شناسی تطبیقی»° (COMPARATIVE THEATRE STUDIES)
۲۱ «نمایشساز»° (PLAY- MAKER) ۲۲ «زیستگاه نمایشی»° (THEATRE ENVIRONMENT)
۲۳ «پویش نمایشی»° (DRAMATIC PROCESS) ۲۴ «خود ـ آماج»° (AUTONOMOUS)
۲۵ «خود ـ استواری»° (SELF- RELIENCE) ۲۶ «رسانه‌ی تماشاگانی»° (مد دیوم تئاتری) (THEATRICAL MEDIUM)
۲۷ «گردشکاری»° (AMBULATION) ۲۸ «تماشاگانِ نه ـ روالی»° (تئاتر نان ـ کنوانسیونال) (NON-CONVENTIONAL THEATRE)
۲۹ «تماشاگان پیشتازیگرای»° (تئاتر آوانگارد) (AVAN-GARDE-THEATRE) ۳۰ «فرانگری و دیده‌وری»° (OBSERVATION AND SPECULATION)
۳۱ «ژرفپهنا»° (DIMENSION) ۳۲ «همسازگان»° (سیستم) (SYSTEM) ۳۳ «رقص جانورسیماچه‌ای»° (ZOOMORPHIC DANCE)
۳۴ «دیگر ـ چهره‌نمایی»° (بدل‌پوشی) (DISGUISE) ۳۵ «شگفتکاری»° و «شگفتکار»° (گروتسک) (GORTESQUE)
۳۶ «مانداکها»° (بقایا) (VESTIGES), (REMAINS) ۳۷ «سان‌تماشا»° (سان دیدن) (PARADE) ۳۸ «بخشروییداد»° (اپیزود) (EPISODE)
۳۹ «شناسگر»° (ATTRIBUTE), (INDICATOR) ۴۰ «شگرد و شیوه»° (DEVICE AND TECHNIQUE)
۴۱ «ساختمایه‌ی بیان تماشاگانی»° (ELEMENT OF THEATRE EXPRESSION) ۴۲ «دین سرور»° (قدیس) (SAINT)
۴۳ «برداشتنامه‌ها»° (فهرست مآخذ) (REFERENCES) ۴۴ «جستارمایه»° (عنوان تحقیق، موضوع، تحقیق) (STUDY TOPIC, RESEARCH SUBJECT)
۴۵ «پژوهشیافت»° (یافتهٔ تحقیق) (RESEARCH FINDING)

مقدمه

۱-۱. پیشنهاد چهار اصطلاح: (۱) «سورگانی»، (۲) سوگگانی»، (۳) «آیفتمندی»، (٤) «شورگانی»

بیشتر نمایشها را، بر بنیاد «درونمایه»[۱]، می‌توان با (۱) «شادی و سور و خنده»، و یا (۲) «اندوه و سوگ و گریه»، وابسته و همپیوند دانست و آنها را، به پیشنهاد نگارنده، به (۱) «سورگانی»[۲۵]، و یا (۲) «سوگگانی»[۲۵]، بخشبندی نمود. و نمایشهایی که درونمایه‌های آنها سبب شادی سور و خنده می‌گردند: «سورگانی» خواند؛ و آنهایی که درونمایه‌هایشان اندوه سوگ و گریه به بار می‌آورند: «سوگگانی» نامید. باید افزود «آیفتمندی» (حاجتخواهی) و مهمتر از آن: هیجان و تعلیق: («شورمندی»° مانند نمایشنامه‌ها و نمایشهای «شورگانی»=MELODRAMATIC) نیز، درونمایه های بسیاری از نمایشنامه‌ها و نمایشها بوده و شماری از نمایشهای کاروانی (حتی مراسم تمنای باران) با این مفهوم سر و کار داشته‌اند. به باور این پژوهشگر، درونمایهٔ بیشتر نمایشنامه‌ها و نمایشها: (۱) «سورگانی»° (وابسته به جشن و خنده)، (۲) «سوگگانی»° (وابسته به عزا و اندوه)، (۳) «آیفتمندی»° (وابسته به لابه و حاجتخواهی) و نیز (۴) «شورگانی»° (وابسته به هیجان و تعلیق = مانند ملودرامها) و یا (۵) «گزینشدرآمیزی»° (التقاطی) بوده‌اند.

۱-۲. توضیحی پیرامون واژه و اصطلاح آیفتمندی

پیش از روشنگری پیرامون «آیفتمندی» ضرورت دارد که معنا و پیشینهٔ این واژه آورده شود: «آیفت» در زبان فارسی، به معنای «حاجت» و «نیاز» است. و کاربرد آن، تا جایی که نگارنده یافته، در شعری از «ابومنصور دقیقی» شاعر سدهٔ چهارم شمسی نیز، پیشینه دارد:

«ناسزا را مکن آیفت که آبت بشود
به سزاوار کن آیفت، که ارجت دارد.»

دقیقی در بیت پیشگفته، خوانندگان را از حاجتها و نیازهای بد و ناشایسته، پرهیز می‌دهد: «ناسزا را مکن آیفت ...» و به خواستها و چشمداشتهای خوب و شایسته فرا می‌خواند: به (به سزاوار کن آیفت...) آیفت، در شعرهای دیگری، به همین معنا: «لابه‌گری و حاجتخواهی»، آمده‌است:

«زِ حق آیفت می‌خواهد، به زاری...» و یا «زِ یزدان خواستن آنجمله: آیفت...» (از حق آیفت (حاجت) می‌خواهد ... و از یزدان آن آیفتها (حاجتها) را می‌خواهد ...

در اینجا باید یادآوری نمود، که شماری از نمایشگریهای «گردشکار»[۴۵] (متحرک) و «کاروانی» به «آماج»[۵۵] (هدف، مقصود) «آیفتمندی»[۶۵] (لابه‌گری و حاجتخواهی) انجام می‌پذیرفته‌اند که نمایشواره‌های «تمنای باران» در برخی از ناحیه‌های ایران، نمونه هایی از آنها به شمار می‌روند. و این پژوهشگر، در مناسبت با نمایشگریهای کاروانی، «نمایشواره‌های تمنای باران» را: «نمایشگریهای آیفتمندی»[۷۵] خوانده‌است.[۵]

۱-۳. سه گونه نمایشگریِ کاروانی در ایران

نمایشگری کاروانی در ایران را این پژوهشگر بر بنیاد درونمایه، و نیز «سازگان»[۸۵] (صورت، فرم)، در سه پرونده گنجانده‌است:

(۱) «نمایشگریهای سورکاروانی»[۵]، (۲) «نمایشگریهای سوگکاروانی»[۵]، و (۳) «نمایشگریهای آیفتکاروانی»[۵]. و یادآوری می‌شود که در نمایشگریهای سورکاروانی، و به‌ویژه نمایشگریهای سوگکاروانی نیز، آیفتمندی، یافت می‌شود. برای نمونه، «همبازیگران»[۹۵] (شرکت‌کنندگان) در دسته‌های عزاداری ماه محرم، که نمونه‌ای از نمایشگریهای سوگکاروانی است، از «همبازیگری»[۱۰۵] در این نمایشگری آیینی-کاروانی: آماجهایی دارند؛ و شماری از این آماجها، به راستی: آیفتمندی (حاجتخواهی) است. آیینهای تمنای باران، که به مناسبت برگرفتنِ خشکسالی برگزار می گردیده‌اند، و گاهی این مراسم از جنبه‌های نمایشی نیز برخوردار بوده‌اند، به باور این پژوهشگر، از نمونه‌های برجستهٔ «نمایشگریهای کاروانی آیفتمندی»[۵] به‌شمار می‌روند؛ زیرا آماج کلان از برگزاری این مراسم، آیفتمندی بوده‌است: ریزش باران!

۱-٤. اصطلاح تماشاگان در برابر THEATRE

همانگونه که در پیش یاد شد در این پژوهش شماری «نوواژه‌سازی»[۵] (نئولوژیسم) انجام پذیرفته که نخستین آن: «تماشاگان»[۵] در برابر «تئاتر» است. «تماشاگان» از پیوند «تماشا» و «گان» ساخته‌شده، و «تماشا»، از تماشی عربی به معنای «باهم راه‌رفتن»، به زبان فارسی رسیده‌است. و به پژوهش «دهخدا»[۱۱] و «معین»[۱۲] واژهٔ تماشا در زبان فارسی پیشنیه‌ای دیرینه داشته و به معنای «دیدنِ منظرها و نظر به چیزی نمودن به سبب حظّ و عبرت‌آموزی، و نیز تفریح و مشغولی...» به کار می‌رفته‌است. و «تماشا» در زبان فارسی معنای «هنر نمایش» را هم می‌داده، و از این روی است که شاعر کیهانی: «حافظ شیرازی»، شگردِ «مراعات نظیر» را به کار بسته و در بیتی از غزل خود، شماری از اصطلاحهای هنر نمایش را به کار برده‌است:

«در خیال این همه لعبت به هوس می‌بازم
بو که صاحب نظری نام تماشا ببرد!»[۱۳]

و «خیال»، «لعبت»، «لعبت‌بازی»، «صاحب نظر» (تماشاگر)، و «تماشا» همگی از اصطلاحهای هنر نمایش یا «تماشاگان» (تئاتر) به‌شمار می‌رفته‌اند.

«گان» نیز به نوشتهٔ «لغت‌نامه دهخدا» و «فرهنگ معین» پسوندی است که دلالت بر نسبتهای گوناگون «کیفی و وصفی»: (بدرگان)، «زمانی»: (مهرگان)، «لیاقت»: (شایگان)، ... و «مکانی»: (پادگان) می‌داشته، و شایستهٔ یادآوری است که در دورهٔ گذشته، پسوند «گاه» که نظیر پسوند «گان» است، با «تماشا» پیوند یافته و «تماشاگاه» ساخته شده؛ و در همین راستا نیز اصطلاح معروف: «تماشاگه راز» پدید آمده‌است ... و به باور نگارنده شاید از دیدگاهی عارفانه، تماشاگاهِ راز (تماشاگه راز) همان تماشاگان است!

۱-۵. پیشینه و زمینهٔ پژوهشها و نظریه‌پردازیهای تماشاگانی در ایران

پژوهش پیرامون هنر نمایش (تماشاگان = تئاتر) در ایران، از پیشنیه و زمینه‌ای ناهموار و ناشناخته آغاز می‌گردد، و آن نبود، کمبود و کژ بود آگاهیهای نظری (تئوریک) «نظریه‌های نقد» (تئوریهای کریتیکال) و «اصطلاح‌شناسی» (ترمینولوژی) است. چنین پیشینه و زمینه‌ای راه را برای پژوهش دربارهٔ «کارکنشهای تماشاگانی»[۱۴] (فعالیتهای تئاتری) و «بالیده گستردگیها»[۱۵۵] (ظهورها و توسعه‌ها، دولوپمانهای) این هنر و «نهاد اجتماعی ـ ارتباطی ـ فرهنگی تئاتر»، ناهموار ساخته‌اند. زیرا هرگونه پژوهش، نقد و نظریه‌پردازی پیرامون تماشاگان (تئاتر) در ایران باید بر «پیشانگاشتها»[۱۶۵] (فرضهای قبلی، پریساپوزیسیونها) و «الگوها» (مدلها) و اصطلاحهای (ترمهای) دانشورانه استوار گردد. یادآوری می‌گردد که «پدیده‌های تماشاگانی»[۱۷۵] (فنومنهای تئاتری) در بیشتر حوزه‌های جغرافیایی ـ فرهنگی به منصهٔ ظهور رسیده‌اند، و این نکته را به اثبات رسانده‌اند که هنر نمایش: فطری نوع بشر است. و این پدیده‌ها در کشورهایی که «تماشاگان پژوهی»[۱۸۵] (مطالعات تئاتری) در آنها رواج و پیشرفت بیشتری داشته، با

«روشهایی دانشورانه»[۱۹] (متدهای ساینتیفیک) پژوهش یافته‌اند. و حاصل و فرآوردهٔ تماشاگان پژوهی، به ویژه در دانشگاه‌هایی که رشته و تخصص تماشاگان در دورهٔ دکتری (Ph.D.) آموزانده و آموخته گردیده‌اند: هستی یافتن و پدید آمدن اصطلاح‌شناسی تخصصی تماشاگان یا (ترمینولوژی تئاتر) بوده‌است. امروزگار پژوهشهای تماشاگانی، با دیدگاهی جهانی و با «رویکردی دانشورانه» انجام می‌پذیرند. با اینهمه، و به رغم چنین پیشینه‌ای هنوز پدیده‌ها، کارکنشها و بالیده گستردگیهای تماشاگانی در ایران از دیدگاهی جهانی و با رویکردی دانشورانه، به درستی و بسندگی پژوهش و نقد نشده‌اند.

بدیهی است که برای بررسی، پژوهش و نقد پدیده‌های تماشاگانی، نخست باید این کارکنشها و بالیده گستردگیها (فعالیتها، ظهور و توسعه‌ها) شناسایی و «مقوله‌سازی» (تاکسانومی) شوند. این کار در پیوند با «تماشاگان یونان» (تئاتر یونان) که مادر تماشاگان اروپایی و آمریکایی (تئاتر غرب) است، نزدیک به ۳۳۵ پیش از میلاد انجام پذیرفته، و «ارسطو» نخستین نظریه‌پرداز تماشاگانی (تئوریسین تئاتر) است که به این کار سعی ورزیده‌است. او در رساله‌ای به نام «دو پوئتیکا»[۲۰] (بوطیقا، فنّ شعر، نظریهٔ ادبی) کارکنشها و بالیده گستردگیهای تماشاگان یونانی را در سه الگوی: (۱) «تراژدی»، و (۲) «کمدی»، و (۳) «ساتیر» گنجانده‌است. و به این ترتیب زمینهٔ آغازینی برای پژوهش، نقد و نظریه‌پردازی هموار شده‌است.[۲۱] در پیوند با پدیده‌های تماشاگانی در ایران نیز به الگوهای آغازینی نیاز است: الگوهایی استوار بر پژوهشهایی دانشورانه و همچنین شنایی‌پذیر از دیدگاهی جهانی. این پژوهشگر نیز کوشیده است تا در زمینهٔ کارکنشها، بالیده گستردگیها و پدیده‌های تماشاگانی در ایران نظریه‌پردازی، ریختارشناسی و الگوسازی کند. و پژوهش و نظریه‌پردازی این نگارنده، نخستین «پیمایش»° (وهله، فاز)، «پویش»° (جریان، پروسه) و «کارکنش»° (فعالیت) در این زمینه است. و چنانکه ملاحظه گردید، پژوهش و نظریه‌ای «ریختارشناسیک»° (تاکسونومیک) به‌شمار می‌رود.

۲. نمایشگریهای کاروانی در ایران: پیشنهاد سه الگو («ریختار°»، فرم)

۲ـ۱. «تماشاگان‌شناسی تطبیقی»

در آغاز پژوهش حاضر گفته شد که «مقوله‌سازی کارکنشها و بالیده‌گستردگیهای تماشاگانی»° (تاکسانومی فعالیتها و ظهور و توسعه‌های ـ دولوپمانهای ـ تئاتری) در ایران، برای هرگونه بررسی، پژوهش و نقد هنر نمایش در ایران، پیشینه و پیشزمینه‌ای ضروری است؛ به ویژه برای بررسی و پژوهش در زمینهٔ «نمایشهای کاروانی»° ایران. و این صورتبندی و مقوله‌سازی و «ریختارشناسی»° (تاکسانومی) و تبار و نسب‌شناسی «سویه‌شناسی»° (ژنئولوژی)، باید با فرانگری و در شمارآوری اصطلاح‌شناسی (ترمینولوژی) و نقد تماشاگانی (کریتیک تئاتری) در مقیاس و گستره‌ای جهانی انجام پذیرد.

زیرا «ریختارشناسی»° و «سویه‌شناسی»° بر بنیاد اصطلاح‌شناسی (ترمینولوژی) و بر زمینه و گستره‌ای جهانی، بیش از پیش «درونمایه و سازگان»° (محتوا و صورت، سابستنس و فرم) هر «ریختار»° (فرم، گونه، الگو) را روشن و برجسته می‌سازد.

افزون بر آن، گونه‌بندی و نامگذاری «پدیده‌های تماشاگانی»° (فنومنهای تئاتری)، با فرانگری و درشمارآوری اصطلاح‌شناسی (ترمینولوژی) جهانی، به ریختارشناسی و سویه‌شناسی سنجشگرانهٔ هنر نمایش (تماشاگان) دامن می‌زند، و همانندیها و ناهمانندیهای ریختارهای تماشاگانی ایران، با ریختارهای تماشاگانی در سایر حوزه‌های جغرافیایی ـ فرهنگی را، بیشتر و برجسته‌تر نمودار می‌سازد، و از نشانگذاریهای متقابل نیز، در صورت وجود، خبر می‌رساند. گونه‌بندی و ریختارشناسی و سویه‌شناسی تماشاگان ایران، از دیدگاهی جهانی، زمینه را برای «پژوهشهای سنجشگرانهٔ تماشاگانی»° (مطالعات تطبیقی ـ تئاتری) نیز، مساعد می‌سازد. و از این رهگذر زمینهٔ آشنایی فرهنگها با هم و همدلی مردم این فرهنگها، و شاید مهربانی بیشتر آنها با هم، هموارتر می‌شود!؟... در هر حال باید دانست که «تماشاگان‌شناسی تطبیقی»° (تئاتر شناسی تطبیقی)، از گفتمانهای کلان «تماشاگان‌شناسی»° (تئاترولوژی = تئاترشناسی) به شمار رفته‌است.

۲ـ۲. تعریفی از نمایشگریهای کاروانی

به نمایشگریهای کاروانی، در زبانهای فرنگی، «کارناوال» و «کارنیوال» و «کارنووال» گفته‌اند و این سه واژه مترادف: (CARNOVALE, CARNEVALE, CARNIVAL) شاید از واژهٔ «کاروان» فارسی برآمده باشند. زیرا واژه «کاروان»، در معنایی نزدیک با کارناوال، از دیرگاه به زبانهای فرنگی وارد شده‌است. با اینهمه در «فرهنگ بزرگ زبان انگلیسی وبستر»[۲۲] (۱۹۸۱ م) این سه واژه یکسان، برآمده از دو واژهٔ لاتین (۱) CARNAL و (۲) LEVER تلقی گردیده، و اولی به معنای «گوشت و تن» است، و دومی به معنای «برکندن، برداشتن، برگرفتن»، و روی هم به معنای «برگرفتن گوشت» (REMOVAL OF MEAT). اما اصطلاح کارناوال، یا «کارنیوال» معنایی مجازی نیز دارد. و در مجاز اصطلاح CARNIVAL (ودو واژهٔ دیگر) به مراسم

ویژه‌ای گفته می‌شده که به مناسبتهای ویژه‌ای و به شکل نمایشگریهای همگانی و «گردشکار»* (متحرک) برگزار می‌گردیده‌اند. این مراسم نمایشگرانه، به روال، با جشن و شادمانی، موسیقی، رقص، سرود، ... و بازیهای دسته‌جمعی پدید می‌آمده‌اند. و مراسم پس از «ماه روزه و استغفار» (LENT) که توسط کلیسای کاتولیکی رومی برگزار می‌شده، نمونه‌ای از آن است؛ این مراسم از «عید تعمید عیسی، ظهور عیسی برسه مجوسی» (EPIPHANY) می‌آغازیده و به «چهارشنبه خاکستر: هفتمین چهارشنبه پیش از عید پاک» (ASH WEDNESDY) می‌انجامیده، و امروزگار به بخشی از آن (SHROVEDITE)، (SHROVE TUESDAY) گفته‌اند که با مراسم «روز پیش از چهارشنبه توبه» (MARDI GRAS) قیاس‌پذیر است.

افزون بر این گونه نمایشگریهای سورکاروانی دینی ـ فرقه‌ای (مسیحی ـ کاتولیکی)، به هرگونه مراسمی که توسط گروهی نمایشگر برگزار می‌شده‌اند، و با کارکنشهای نمایشی گروه همبسته و همراه می‌بوده‌اند، «کارناوال» می‌گفته‌اند. در این ریختار از نمایشگریها، مرزی شاخص میان «دریافتگران»[۲۳] (مخاطبان، تماشاگران نمایش، خوانندگان نمایشنامه) و «نمایشسازان»*[۲۴] وجود نداشته، و دریافتگران نمایش به صورت «همبازیگران»*[۲۵] (شرکت‌کنندگان در نمایش) درمی‌آمده‌اند. و «همبازیگری»*[۲۶] (مشارکت) در «پویش»*[۲۷] (پروسهٔ، جریان، فراشد) نمایش، نمایشسازان و دریافتگران را همشیرازه، همپیوند و همپیکر می‌ساخته‌است. در نمایشگریهای کاروانی، نمایشسازان و دریافتگران، هر دو: همبازیگر می‌شده‌اند، و نمایشی یگانه و همپیکرانه پدید می‌آورده‌اند.

در نمایشگریهای کاروانی: «زیستگاه نمایشی»*[۲۸] (محیط تئاتری، محیط نمایشی) از همبازیگری همزمان، هممکان و همپیکرانهٔ نمایشسازان و دریافتگران پدید می‌آمده و پویش* (جریان) همبازیگری آنان را همپیکر و یگانه می‌ساخته.

در نمایشگریهای کاروانی، همپیوندی و همپیکری «دریافتگران» و «نمایشسازان» در «پویش نمایشی»*[۲۹] (پروسهٔ دراماتیک) و «زیستگاه نمایشی» (انوایرومان دراماتیک) آماج و آرمان تماشاگانی بوده است. و فشردهٔ سخن اینکه، نمایشگری کاروانی، یک پدیدهٔ تماشاگانی «خود ـ آماج»*[۳۰] می‌بوده، و آماج از برگزاری آن، به کلانی، خودش می‌بوده‌است. به سخن دیگر، نمایشگری کاروانی پدیده‌ای «خود ـ بسنده»[۳۱] و «خود ـ استوار»*[۳۲] می‌بوده‌است. و در این راستا شاید بتوان این اصطلاح را از «مارشال مک لوهان»[۳۳] جامعه‌شناس کانادایی وام گرفت. «مک لوهان» در سال ۱۶۶۷ م. در مناسبت با ویژگیها و نشانگذاریهای تلویزیون کتابی به نام «رسانه، خود پیام است» (MEDIUM IS THE MESSAGE)، منتشر نمود. و به باور این پژوهشگر، در مناسبت با نمایشگری کاروانی نیز شاید بتوان جمله «مک لوهان» را به یاد آورد که «رسانه، خود پیام است». زیرا در این ریختار از نمایشگری، به راه افتاده کاروان نمایشی (نمایشگری کاروانی) به مثابهٔ «رسانهٔ تماشاگانی»*[۳۴] (مدییوم تئاتری) بوده و این رسانه خود پیام آن می‌بوده‌است. و اگر گزارهٔ پیشگفته را بپذیریم، می‌توانیم نمایشگری کاروانی را پدیده‌ای همگانی، خود ـ استوار و خود ـ آماج بیانگاریم.

نمایشگریهای کاروانی، چنانکه در پیش نیز یاد شد، «گردشکار»* (متحرک، جابجا شونده، سیّار) بوده‌اند، و دسته‌ها و گروه‌های برگزار کننده آن، از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر حرکت می‌کرده‌اند و نمایشگری در هنگام «گردشکاری»*[۳۵] (تحرک، سیر، جابجایی) پدید می‌آمده‌است. و در این زمینه از دسته‌های عزاداری ماه محرم، که شاخه‌ای از نمایشگریهای سوگکاروانی مذهبی در ایران است، می‌توان نمونه آورد.

۲ـ۳. میخاییل باختین و نظریه‌ی نمایشگریهای کاروانی

«میخاییل باختین»[۳۶] (۱۸۹۵-۱۹۷۵م.)، اندیشمند و نظریه‌پرداز ادبی روسی در سدهٔ بیستم میلادی، منتقدی است که پژوهشها، دیدگاه‌ها، فرانگریها و باریک‌بینیهای او در زمینهٔ نمایشگریهای کاروانی، و ویژگیها، و کارآمدیهای این نمایشگریها، از ارزشمندی، کارآیی و رواج فراوانی برخوردار می‌باشند.

باختین، به نوشتهٔ «لاج» و «وود»[۳۷] (۲۰۰۰م)، در کتابی درباره «رابله»[۳۹،۳۸] ادیب و طنزنویس فرانسوی که پیرامون ۱۵۵۳م. در گذشته، به طرح نظریه‌های خود پیرامون نمایشگریهای کاروانی یا به اصطلاح او هنر «کارنیوالسک»[۴۰] پرداخته و در این راستا در زمینهٔ نقد تماشاگانی (کری‌تیسیزم تئاتری)، روشنگریها و نشانگذاریهای ژرف و گسترده‌ای به بار آورده‌است.

نظریه‌های «باختین» از رهگذر کندوکاو او در زمینهٔ نمایشگریهای کاروانی، به زمینه و گفتمان آنچه «تماشاگان نه ـ روالی»*[۴۱] (تئاتر نان ـ کنوانسیونل) که دربردارندهٔ «تماشاگان پیشتازیگرایی»*[۴۲] (تئاتر اوانگارد) نیز می‌باشد، گسترده گردیده‌است.

«فرانگریها و دیده‌وریهای»*[۴۳] باختین بیشتر در زمینهٔ نمایشگریهای سورکاروانی بوده و با آنهایی سر و کار داشته که دربردارندهٔ شادیخواری، سرمستی و لذتجویی بوده‌اند. و به باور او این نمایشگریها نمودار سازنده آن «ژرفپهنا»*[۴۴] (بعد، ساحت، دیمنسییون) از نظام روانی انسان است که دکتر «زیگموند فروید»[۴۵] (۱۸۵۶-۱۹۳۹م.) پزشک اعصاب و پایه‌گذار «روانکاوی»[۴۶] (پسیکوآنالیسیس)، اتریشی، آن را: «ناخودآگاه»[۴۷] خوانده.

به باور «باختین» از آنجایی که در «پویش»* (جریان،

پروسهٔ) برگزاری نمایشگریهای سورکاروانی، بسیاری از ممنوعها، خط قرمزها، قدغنها ... و ناشایستها، به طور موقت و به سود همبازیگران (تماشاگران و نمایشسازان) این نمایشگریها کنار رفته‌اند و لغو شده‌اند ـ «ناخودآگاه انسانی» به معنای فرویدی و روانکاوانه این اصطلاح ـ فرصت و موقعیت کم‌نظیری برای بیرون‌ریزی و به نمایش‌درآوری خواستها، نیازها و گیراییهای خود فراچنگ آورده‌است.

«زیگموند فروید» این نظریه را داده‌بود که نهاد یا غریزه‌گاه انسانی به سبب فشارها و محدودیتهای اجتماعی و اخلاقی، فرصتهای نادر و کمیابی برای ابراز و جلوه‌گری خود دارد. و به همین سبب، بیشتر در رویاها، شوخیها، هنر و ادبیات ـ البته به شکل و شیوهٔ این امور ـ نیروهای ناخودآگاه جلوه بیرونی پیدا می‌کنند. باختین معتقد بود که نمایشگریهای سورکاروانی نیز، مجال و فرصت مغتنم دیگری برای بیان خواستها و نیازهای سر به مهر و مرموز ناخودآگاه انسانی‌اند. و بسیاری از آنچه انسان نمی‌توانسته (مجاز نبوده) در زندگی روزانه نمودار سازد، در نمایشگریهای سورکاروانی، نمودار می‌ساخته‌است!

«باختین»، به پژوهش «نگارنده»[۴۸] (۱۳۸۱ ش.):

[با پژوهش در «نمایشگریهای سورکاروانی» رومی، برای نمونه «ساتورنالیا»[۴۹] و نیز «نمایشگریهای کاروانی» در دوران سده‌های میانه (قرون وسطا)، برای نمونه «ماردی‌گرا»[۵۰] و «فیست‌او فولز»[۵۱] (سور احمقها)، به‌این‌باور رسیده‌که گوهر این نمایشهای کاروانی (کارناوالها) این است که: «مردم را توده‌ای یکپارچه»[۵۲] می‌انگارد و آنان را نسبت به ویژگیها، گنجایشها و توانشهای احساسی، عاطفی، و «تنانی» (جسمانی ـ فیزیکال) خود، بیش از پیش، آگاه و حساس می‌سازد. «باختین»: «سورنمایشهای کاروانی» یا «نمایشگریهای سورکاروانی» را آیینهایی نمایشی می‌انگاشته که در جریان برگزاری آنها، «نهاد و ناخودآگاه»[۵۳] و فطرت انسانیِ همبازیگران: «توده یکپارچه»، بر «همسازگانی»[۵۴] (نظامی، سیستمی) از قدرتهای تحمیل‌گر بیرونی: نظام حکومتی، نظام زمینداری (فئودالیسم) ... و نظام کلیسایی، به طور موقت پیروز می‌گردیده‌اند ...]

۲ـ٤. نمایشگریهای سور کاروانی

پیش از گسترش اسلام، در همهٔ حوزه‌های جغرافیایی ـ فرهنگیِ درون ـ مرزی ایران، شماری نمایشوارهٔ آیینی و سورگانی برگزار می‌شده‌اند. شماری از این نمایشواره‌ها، به سبب ناسازگاری با معتقدات اسلامی، و یا آنکه یادآور آیینهای دوران پیش از اسلام بوده‌اند، به تدریج کنار گذاشته شده‌اند؛ و با کنار نهادگی و فراموشی فرهنگ کهن، از میان رفته‌اند. «رقصهای جانور سیماچه‌ای»[۵۵] از زمرهٔ چنین آیینهایی بوده‌اند و به نوشته «غفاری»[۵۶] (۱۹۸۴م.) در شماری از حوزه‌های جغرافیایی ـ فرهنگی ایران:

[کاربرد «دیگر ـ چهره‌نمایی»[۵۷] (DISGUISE) ـ برای نمونه با سیماچهٔ بز کوهی و شاخهای آن ـ انگار که ایزدی را نمودار می‌سازند، یا مردم را سرگرم می‌کنند ـ رواج داشته‌است. این‌گونه از رقصهای جانور سیماچه‌ای به احتمال پیشینه‌ای دراز دارد و به هزارهٔ چهارم پیش از میلاد ره می‌برد. سیماچه‌های میمونی در سده‌های سوم پیش از میلاد تا سده سوم میلادی در دوره اشکانیان کاربرد داشته‌اند. در سده ۱۴ پیش از میلاد تا سده ۵ پیش از میلاد، در نیایشهای ایزد فرقهٔ میترا، سیماچه‌های جانوری، برای نمونه شیر و کلاغ، کاربرد داشته‌اند؛ اما این کاربرد، شاید در جریان تاثیرپذیری از یونانیان یا رومیان نمودار شده‌باشد. نمایشگری با «جانور سیماچه»[۵۸] (ماسک زومورفیک)، برای نمونه سیماچهٔ ـ ماسک ـ بزها و نره‌گاوها، و «دیگر ـ چهره‌نمایی»[۵۹] (بدل پوشی) با کار گرفت آن سیماچه‌ها در مراسم مردمی، تا سده‌های شانزدهم و هفدهم در ایران رواج داشته‌است.]

«برنشستن کوسه» یا «کوسه برنشین»، و «میر نوروزی» دو نمونه برجسته از نمایشگریهای کاروانی در ایران بوده‌اند که پیشینهٔ آنها کهن است و به دوران پیش از ظهور و گسترش اسلام در ایران ره می‌برد.

۲ـ۵. برنشستن کوسه: نمونه‌ای از ریختار نمایشگریهای سورکاروانی

«برنشستن کوسه» یا «کوسه برنشین» به آماج نکوهش، ریشخند و دور کرد زمستان، در یکی از روزهای سرد آغازینی بهار، برگزار می‌شده‌است.

«برنشستن کوسه» را، دو تن از نویسندگان دانشمند به نامهای «ابوریحان بیرونی» (سدهٔ چهارم شمسی) و «زکریا قزوینی» (سدهٔ هفتم شمسی) گزارش نموده‌اند. این نمایشگری سورکاروانی، به گزارش برخی از پژوهشگران، پس از گذشت نزدیک به ۱۷۰۰ سال، هنوز در بعضی از نقطه‌های ایران، البته با کاستیهای بسیار، همچنان برگزار می‌گردد.

در نمایشگری سورکاروانی «کوسه برنشین»، مردی کوسه، تک چشم، زشتروی، و «خنده‌ریش»[۵۹] (مسخره و دلقک‌واره) و «شگفتکار»[۵۹] (گروتسک)، بر خری می‌نشسته و کلاغی (نشانه‌ای از زمستان) یا بادبزنی به دست می‌گرفته و در کویها و برزنهای ده یا شهر می‌گشته‌است. او با دارویی زرد بدن خود را رنگ می‌کرده که به طعن، کنایه و طنز، تابش خورشید و گرمای هوا را القا می‌نموده؛ سپس خندریشانه (مسخره‌آمیز) و «شگفتکارانه»[۵۹] (گروتسک) از گرمای هوا شکوه سر می‌داده‌است: «آه، گرم است!، وای، گرم است!» ... و انبوه مردم دنبال وی حرکت می‌کرده‌اند؛ و کاروانی نمایشگرانه و سورگانی پدید می‌آمده. مردم به نمایشگر کوسه برنشین، آب، برف و گل پرتاب می‌کرده‌اند و به‌او دشنام می‌داده‌اند، و به

واکنشهای شوخیگرانه و خنده‌ریشانهٔ او می‌خندیده‌اند. و پس از این لاغ‌بازیهای نمایشی، مزد صبر و مشقت‌پذیری هنرمند کوسه‌برنشین را می‌پرداخته‌اند.

امروزگار نیز در بعضی از روستاهای ایران نمایشواره‌هایی که با برنشستن کوسه همانندیهایی دارد، بر پا می‌شوند. «شهریاری»[۶۰] (۱۳۶۵ ش.) از چند نمونهٔ آن یاد کرده‌است:

[... در کیوی خلخال، هنگامی که دسته کوسه از خانه‌ای بیرون آمده و به طرف خانه دیگری می‌روند، مردم، به ویژه بچه‌ها، گلوله‌های برفی خود را که از پیش آماده کرده‌اند، به سوی او پرتاب می‌کنند. معنی این کار این است که زمستان و دار و دسته کوسه را (که نمودگار برف، سرما و زمستان است) از آبادی خود بیرون می‌رانند. در سلیمان‌آباد همدان، مردم چون کوسه و دار و دسته‌اش را در کوچه می‌یابند، با گلوله‌های برف آنها را بدرقه می‌کنند...]

از نمایش سورکاروانی «میر نوروزی»، «مانداکهای»*[۶۱] (بقایای) چندانی به جای نمانده، هر چند که روزگاری نمایشگری سورکاروانی مهمی به شمار می‌رفته‌است. و به گمان برخی از پژوهشگران سرگرمسازان نوروزی ـ حاجی‌فیروز ـ و دار و دسته‌اش از مانداکهای مراسم میرنوروزی بوده‌اند. امروزگار نیز سرگرمسازانی به هنگام نوروز، در کوی، برزن و خیابان، شهر و روستا، به رقص و پایکوبی می‌پردازند، و به امید بخشندگی رهگذران و تماشاگران، پیش آنان کلاه می‌گیرند و یا دست کفچه می‌سازند.

البته روشن نیست که سرگرمسازان نوروزی (حاجی‌فیروزو دار و دسته‌اش) از «مانداکهای»* (بقایای) «نمایشگریهای سورکاروانی» کوسه برنشین است یا «میر نوروزی». اما به گمان این پژوهشگر، از آنجایی که سرگرمسازان نوروزی، از آمدن بهار به جشن، دست‌افشانی و پایکوبی می‌پرداخته‌اند، از مانداکهای میر نوروزی‌اند. زیرا نمایشگری سورکاروانی میر نوروزی در ستایش از بهار و خوشامدگویی به آن برگزار می‌گردیده‌اند که همراه با آیینهای شادیخواری و طرب بوده‌اند.

در هر حال آنچه امروزگار سرگرمسازان نوروزی یا «نوروزخوانها» انجام می‌دهند، با برگزاری این دو ریختار از نمایشگریهای سورکاروانی همپوند بوده‌اند. «بیضایی»[۶۲] (۱۳۴۴ ش.) دربارهٔ نوروزی‌خوانها ـ سرگرمسازان نوروزی ـ که دستگان خردی مرکب از سه یا چهار «خنده‌ریش»* (بازیگر مسخره) بوده‌اند ـ نوشته‌است که این «خنده‌ریشانِ خنیانُگر»*:

[... با رختهای رنگین و آرایش عجیب (شگفتارانه*=GROTESQUE) از اواخر زمستان دوره می‌افتند و با خواندن و رقصیدن و بازی‌درآوردن و شیرینکاری و بذله‌گویی به پیشباز بهار می‌روند، و هم مردم را سرگرم می‌کنند. این دسته بازماندهٔ («مانداک»*)*[۶۳] کوسه برنشین و میرنوروزی است...]

«یاحقی»[۶۴] (۱۳۶۹ ش.) پیرامون نمایش سورکاروانی «کوسه برنشین» نوشته‌است:

[کوسه برنشین (رکوب الکوسج) نام جشنی بوده در میان پارسیان که روز اول (هرمزد روز) ـ آذرماه ـ که به قول «بیرونی» (در کتاب «التفهیم»): «به روزگار خسروان اول بهار بوده‌است» ـ مردی کوسه و خنده‌آور می‌آمد سوار بر خر و کلاغی در دست. غذاهای گرم و آشامیدنیهای تسخیرآور می‌خورد و با بادبیزن خویشتن را باد می‌زد و زمستان را وداع می‌کرد... تا هفت روز این کار را انجام می‌داد... این سنت تا روزگار «بیرونی» در شیراز برگزار می‌شده‌است...]

در هر حال نگارنده «کوسه برنشین» و یا «میرنوروزی» را ـ نمونه‌هایی از «ریختار»*[۶۵] (فرم، مقولهٔ، کته‌گوری) «نمایشگریهای سورکاروانی»* بر شمرده و آنها را چنین پرونده‌گذاری و مقوله‌بندی کرده‌است: «نمایشگریهای سورکاروانی»*.

۲ـ۶. نمونه‌هایی از نمایشگریهای سوگکاروانی

دسته‌های عزاداری ماه محرم ـ و گاهی ماه صفر ـ که به مناسبت شهادت امام سوم شیعیان: «حسین بن علی» (ع) همه ساله در ایران و بسیاری از نقطه‌های شیعه نشین جهان بر پا می‌شده‌اند، در دوران فرمانروایی خاندان ایرانی و شیعی «آل بویه» بر بغداد، در سدهٔ چهارم هجری شمسی، ریشه و پیشینه دارند. این دسته‌های عزاداری در زمان تسلط شاهان سنی مذهب کنار رفته‌اند. و لیکن در زمان سلطنت صفویان (۸۸۱ تا ۱۱۱۵ ش. برابر با ۹۰۷ تا ۱۱۴۸ هـ. ق.) که مذهب شیعه در کانون نظریه ها و تبلیغهای آنان جای داشت، بار دیگر، با رونق و شکوه بیشتری در شهرها و روستاهای ایران به راه افتاده‌اند. و در دوره سلطنت خاندان قاجار (۱۱۶۴ تا ۱۳۰۳ ش.) از نظر جنبه‌های نمایشگرانه به اوج خود رسیده‌اند. «چلکوفسکی»[۶۶] (۱۹۸۷ م.) در پژوهش خود پیرامون «نمایشگریهای کاروانی»*[۶۷] شیعیان، بر بنیاد گزارشهای گردشگران و سفیران و کارگزاران بیگانه در ایران در سده‌های ۱۷ و ۱۸ میلادی، چنین نوشته‌است:

[«همبازیگران»*[۶۸] (شرکت‌کنندگان) در «سان تماشا»*[۶۹] (پرید، دفیله، رژه) که جامگان ویژه پوشیده‌بودند تا «بخشرویدادهای»*[۷۰] (اپیزودهای، بخشهای) گوناگون واقعه کربلا را نمودار سازند، افزایش یافت. شترسواران و اسب‌سواران به تدریج در پی ارابه‌هایی متحرک، پیش می‌رفتند. در ارابه‌های چرخدار تصویرهایی زنده که توسط بازیگران خاموش پدید آمده‌بودند، جای داشتند. نشانه‌ها و «شناسگرهای»*[۷۱] گوناگونی به چشم می‌خوردند که نبرد کربلا را به بیانی رمزآمیز نمایان می‌ساختند، و هر کدام جلوه‌ای ویژه داشتند: علمها، پرچمها، بیرقها، «درفشکها»*[۷۲]، دستارها، خودها، دستگان موسیقی، و گونه‌هایی از

جنگ افزار چون شمشیر، تبر، تیر و کمان، نیزه، سپر، و نیز سلاح گرم، از این زمره بودند.]

جنبه‌های نمایشگرانه در دسته‌های سوگکاروانی که به مناسبت واقعهٔ کربلا، پدید می‌آمده‌اند، در دورهٔ «پهلویان» (۱۳۰۴ تا ۱۳۵۷ ش.) و نیز دورهٔ پس از آنان کاهش پذیرفتند. و هر چند که در دورهٔ پهلویان، و همچنین از زمان انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ش. شمار همبازیگران در این سوگکاروانها پرشمار بوده‌اند، اما «شگردها و شیوه‌های»* [۷۳] نمایشگرانه این سوگکاروانها، کم و بیش، کاستی یافته‌اند.

نمایشگریهای سوگکاروانی در ایران پیش از اسلام نیز پدید آمده‌اند که «تعزیه سیاوش» یا «سوگ سیاوش» نمونه‌ای از آنها است. به پژوهش «بیضایی» [۷۴] (۱۳۴۴ ش.) یکی از باستان‌شناسان به نام «الکساندر مونگیت» [۷۵] در کتابی که به سال ۱۹۵۹ م. در «مسکو» منتشر ساخته، تصویری از یک نمایشگری سوگکاروانی نمودار ساخته که آن را به سیاوش و آیین سوگ او منصوب نموده‌است. این تصویر از نقشهای دیواری شهر «سغدی» در ۶۸ کیلومتری شهر «سمرقند» به دست‌آمده. «بیضایی» تصویر پیشگفته را چنین توصیف نموده‌است:

[... مردان و زنان گریبان دریده‌اند و به سر و سینهٔ خود می‌زنند. یک عماری بر دوش چند نفر است که آن را حمل می‌کنند. اطراف عماری باز است و سیاووش یا شبیه سیاووش در آن خفته... این مجلس شبیه به ماجرای حمل عماری در دسته‌های (نمایشگری کاروانی) دورهٔ اسلامی است... در به پا کردن این مراسم گذشته از حمل عماری، قوالان داستانهای تأثرآور زندگی و مرگ سیاوش را حکایت می‌کرده‌اند و مردم می‌گریسته‌اند. احتمال دارد که در این میانه پرده هم می‌گردانیده‌اند، و یا کار شبیه‌سازی که در حمل عماری بوده، وسعت بیشتری داشته و یک شبیه- بازیگر - مجلس‌هایی از زندگی سیاوش را بازی می‌کرده‌است...]

نمایش «قالی‌شویان» در «اردهال» از توابع «کاشان» نیز، در نظریهٔ نگارنده، نمونهٔ برجسته‌ای از «ریختاری»* است که او «نمایشگریهای سوگکاروانی»* خوانده‌است.

«قالی‌شویان» امروزگار نیز هر ساله در نیمهٔ ماه مهر برگزار می‌گردد. همبازیگران این نمایشگری سوگکاروانی با کاربرد «ساختمایه‌های بیان تماشاگانی»* [۷۶] (المانهای اکسپرسیون تئاتری) شهادت یکی از «دین سرورانِ»* [۷۷] (قدیسان، اولیای) خود: «سلطانعلی(ع)» را باز نمودار می‌سازند. این امامزاده، به باور آنان، به دعوت مردم «فین»، از توابع «کاشان»، عازم آن دیار شده، لیکن در نزدیکی همان دیار، توسط «کافران» - دشمنان فرقه‌ای آن امامزاده - به شهادت رسیده و پیکرش تکه پاره گردیده‌است. و هواداران فینی آن دین‌سرور، پس از یافتن پاره‌های پیکر او، آنها را در قالی پیچیده‌اند، و قالی را در رودخانه شسته‌اند، و سپس به خاک سپرده‌اند. و برای آن امامزاده آرامگاه ساخته‌اند و ضریحی. این رویداد، همه ساله توسط هواداران و معتقدان کاشانی او، به صورت نمایشی سوگکاروانی برگزار می‌شود.

به پژوهش «بلوکباشی» [۷۸] (۱۳۴۳ ش.) در این نمایشگری، دسته‌ای مرد گرز به دست پس از حرکتهایی موزون و «شیوه پالوده»* [۷۹] (استیلیزه) که نمودگار جنگ با «کافران» یعنی کشندگان «امامزاده علی(ع)» است، پیکر «زخمپارهٔ»* او را، از آنان بازپس می‌گیرند، آن را در قالی می‌پیچند، قالی را نزدیک رودخانه می‌برند، آن را غسل می‌دهند. و سپس قالی و پیکر درون آن را به طرف مزار و ضریحی که برای «امامزاده شهید» بنا کرده‌اند، می‌رسانند.

این نمایشگری بازنمایی نمادین روایت پیشگفتهٔ شهادتِ دینْ‌سَرْوَر (امامزاده علی(ع)) است؛ و همراه با فریاد و دعای همبازیگران جلوه کرده‌است. دریافتگران: تماشاگران (همبازیگران) با شیون و نیایش همراه و یا به دنبال همبازیگران (نمایشگران) حرکت می‌کنند، و گروهی نیز می‌ایستند تا نمایشگران سوگکاروانی را به شکل «سان تماشا»* (دفیله، رژه) تماشا کنند: آنان می‌ایستند تا گروه نمایشگر سوگکاروانی از برابرشان عبور کند، و در آن هنگام سوگوارند و آیفتمند (حاجتخواه).

۲-۷. نمایشگریهای آیفتکاروانی

در پیش پیرامون واژهٔ فارسی «آیفت» به معنای «حاجت‌خواستن، نیازخواهی به زاری، سوال و خواستن» اشاره گردید: «ناسزا را مکن آیفت ...»، «به سزاوار کن آیفت...»، «ز یزدان خواستن آن جمله آیفت»، ... و «ز حق آیفت می‌خواهد به زاری»...

در اینجا به نمونه‌ای از نمایشگریهای کاروانی اشاره می‌گردد که به آماج «آیفتمندی»* (حاجت‌طلبی، رفع نیاز، درخواست و تمنای چیزی) برگزار می‌گردد و نمونه برجسته آن آیین و مراسم «تمنای باران» است. این‌گونه از آیین و مراسم، گاهی در بعضی از نقطه‌های ایران به شکل نمایشگریهای کاروانی پدید آمده‌اند.

آب در ایران که سرزمینی به نسبت کم آب است و میانگین بارش ۲۵ تا ۳۵ سانتیمتر و کمتر از ۱/۳ میانگین بارش در گسترهٔ کرهٔ زمین است، پیوسته هدیه‌ای گرانقدر بوده و از نظر باورهای دینی نیز امر مقدسی به شمار می‌رفته‌است. ایران از نظر ریزش و پراکندگی باران، به، نوشتهٔ «بدیعی» [۸۰] (۱۳۶۲ ش)، به سه ناحیهٔ (۱) خشک، (۲) نیمه‌خشک و (۳) مرطوب بخشبندی شده‌است. و ناحیهٔ خشک قسمت اعظم از مساحت کشور را در بر گرفته‌است.

با چنین پیشزمینه‌ای روشن است که یکی از آیفتهای کلان ایرانیان در ناحیه‌های خشک و نیمه خشک، ریزش به‌جا، به هنگام و به اندازه باران بوده‌است. و چون در بسیاری از وقتها ریزش باران با خواست و نیاز ایرانیان هماهنگ نبوده، و خشکسالیهای فراوان و ویرانگر به‌بار می آمده‌اند، در راستای تمنای باران، آیینها ویژه‌ای پدید آمده‌اند. و گاهی به هنگام برگزاری مراسم تمنای باران، از ساختمایه‌های بیان تماشاگانی نیز بهره برده شده‌است.

یکی از پژوهشگران سرشناس ترکیه‌ای به نام «باشگز»[۸۱] (ترجمه به فارسی ۱۳۵۸ ش.) و نیز «فرخی»[۸۲] (۱۳۵۸ ش.) به همین موضوع یعنی آیینهای نمایشگرانهٔ آیفتمندی باران پرداخته‌اند. «باشگز» رسمهای تمنای باران را در دو روش (۱) «انفرادی» و (۲) «گروهی» گنجانده و نمونه‌های هر یک از دو روش را، در بعضی از نقطه‌های ایران بررسی و پژوهش کرده‌است. چند نمونه از پژوهشیافتهای «باشگز» ـ بر بنیاد ترجمهٔ فارسی آن به قلم «باجلان فرخی» ـ در سطرهای زیر آورده می‌شود. (باز یادآوری می‌شود که بسیاری از این آیینهای نمایشواره‌ای امروزگار از میان رفته‌اند):

الف: شیوه‌های انفرادی تمنای باران:

مراغه: دزدیدن ناودان یا تنگ آب سفالی، چرمی، یا فلزی ...

کرمانشاه: سوزاندن استخوانهایی که از گورستان گردآوری کرده‌اند.

لرستان: چوب‌سواری، یا سوار شدن بر یک شاخه به عنوان اسب.

ترکمن‌صحرا: نوشتن نام چهل کچل بر جمجمهٔ استخوانی خر، گاو، اسب، و یا شتر و نهادن آن در آب تا آمدن باران...

بسیاری از آنچه «باشگز» نقل نموده، مربوط به رفتارهایی است که در گذشته انجام می‌پذیرفته‌اند. لیکن شماری از روشهای گروهی تمنای باران، که برخی از آنها به شیوه نمایشگریهای کاروانی جلوه کرده‌اند، هنوز هم، کم و بیش، برگزار می‌گردند.

به پژوهش «باشگز» آیینهای آیفتمندی به باران بیشتر به شیوه و سبک گروهی برگزار می‌شده‌اند، و با ساز، رقص، و آواز همراه بوده‌اند؛ و البته با نماز و دعا.

ب: شیوه‌های گروهی تمنای باران

آذرشهر: مردم، پا برهنه و تکبیرگویان، دسته‌جمعی، به مصلا می‌روند و به هنگام خواندن نماز، کت و یا پیراهن خود را پشت و رو می‌پوشند.

مشکین شهر: روحانی شهر با علم سیاه در پیشاپیش مردم حرکت می‌کند و مردم از پس، سینه و زنجیرزنان به سوی سنگ مصلی می‌روند. پا برهنه می‌شوند و کلاه به دست می‌گیرند و نماز می‌خوانند. سپس گاو نری را قربانی می کنند و همراه با این مراسم «چورک» ـ نانی که در خور این آیین است ـ میان نیازمندان پخش می‌کنند.

کرمانشاه: بچه‌ها، در شهر یا روستا، با دو تکه چوب و تکه‌ای نخ چلیپا می‌سازند و بر آن لباس می‌پوشانند: عروس چمچه. همراه با چنین عروسی به در خانه‌ها می‌روند و با خواندن ترانهٔ عروس چمچه، پول و حبوبات دریافت می‌کنند. و با آن دریافتیها، آش می‌پزند، و آش را میان نیازمندان تقسیم می‌کنند... و دیگی را که در آن آش پخته‌اند، می‌شویند، و آب دیگ را در ناودان خانه‌ای می‌ریزند...

گیرش (فارس): گروهی از زنان و مردان تابوتی را از مرده‌شوی خانه شهر امانت می‌گیرند و بچهٔ هشت ساله را در آن می‌خوابانند. پس از پوشاندن تابوت با پارچه‌ای سفیدرنگ، آن را بر دوش می‌گیرند و با خواندن ترانه‌های آیفتمندی باران، از شهر بیرون می‌روند. دور تابوت می‌گردند و دسته‌جمعی به شهر باز می‌گردند.

باری، «نمایشگریهای آیفتکاروانی» نمونه‌های بسیاری ندارند. و به نظر می‌رسد که «تظاهرات سیاسی» که همراه با سوزاندن تصویرها، عروسکها، پرچمها، و یا موسیقی دستگاههای نوازندگان است، نمونه‌هایی دگرگون شده از این ریختار تماشاگانی‌اند. با اینهمه، باید افزود که رفتارهای دسته‌جمعی آیفتخواهانه در بسیاری از موقعیتها، حتی تمنای باران به شیوه گروهی، به‌ویژه در دورانِ معاصر، از ساختمایه‌های بیان تماشاگانی، برخورداری چندانی ندارند. بنابراین «نمایشگریهای آیفتکاروانی» در سنجش با «نمایشگریهای سورکاروانی» و «نمایشگریهای سوگکاروانی» کمتر نمایشگرانه بوده‌اند. نکتهٔ دیگر اینکه نمایشگریهای سورکاروانی کهن و دیرینه‌ای چون «میرنوروزی» یکسره از میان رفته‌اند. لیکن نمایشگریهای کاروانی جدید گاهی، به مناسبت رویدادهایی چون بازی فوتبال و پیروزیهایی که گاهی به دست آمده، توسط شماری از هواداران آن ورزش پدید آمده‌اند. این کاروانها هر چند که از جنبه‌های تماشاگانی (تئاتری) چندانی برخوردار نبوده‌اند، اما به سبب دارا بودن بعضی از رفتارهای نمایشگرانه، همچون رقص، سرود و موسیقی، ... وکاربرد کارافزارهای آتشین و پرصدا، یادآور نمایشگری سورکاروانی بوده‌اند.

در پایان، بار دیگر به نظریهٔ «میخاییل باختین» اشاره می‌شود که نمایشگریهای سورکاروانی را، نمودارسازی و جلوه‌بخشی خواستها و نیازهای ناخودآگاه انسان می‌انگاشت؛ این خواستها و نیازها در موقعیتها و وضعیتهای عادی و متعارف پوشیده و پنهان می‌مانده‌اند، زیرا بیان و نمودارسازی آنها، با قدغنها، قانونها و ممنوعیتهای اجتماعی و اخلاقی مواجه می‌گردیده‌اند.

نتیجه‌گیری

ریختارشناسی «کارکنشها»* (فعالیتها = ACTIVITIES)، «بالیده‌گستردگیها» (ظهور و توسعه‌ها و= DEVELOPMENTS) «پدیده‌های تماشاگانی»* (فنومنهای تئاتری = THEATRE PHENOMENON) هنر نمایش (تماشاگان = THEATRE) در حوزه‌ی جغرافیایی ـ فرهنگی ایران می‌تواند به «بالیده‌گستردگی»* (DEVELOPMENT) نُه «ریختار»* (مقوله، نوع، گونه = FORM, CATEGORY) یا نُه «الگوی تماشاگانی»* (THEATRE MODELS) بیانجامد. پژوهشگر بر بنیاد «ساختمایه‌های سازگانی»* (FORMAL ELEMENTS) و «ساختمایه‌های درونمایگی»* (SUBSTANTIAL ELEMENTS) به نظریه‌پردازی پیرامون هنر نمایش در ایران پرداخته و این نه ریختار تماشاگانی را نمودار ساخته است:

(۱) «نمایشگریهای آیینی»* (نمونه: رقصهای جانور ـ سیماچه‌ای»°، یا «آیین و مراسم زار)
(۲) «نمایشگریهای کاروانی»* (نمونه: «مراسم قالی‌شویان» در اردهال ـ کاشان)
(۳) «داستانگوییهای نمایشگرانه»* (نمونه: «شاهنامه‌خوانی»)
(۴) «نمایشگریهای گذرگاهی»* (نمونه: «معرکه‌گیری»)
(۵) «نمایش عروسکی» (نمونه: «خیمه‌شب بازی»)
(۶) «نمایشهای خندستانی»* (نمونه: «سیاه‌بازی»)
(۷) «نمایش سوگرنجهای دین سروران»* (نمونه: «تعزیه»)
(۸) «تماشاگان باختریسان» (نمونه: ترجمهٔ نمایشنامه‌ی «دایره‌ی گچی قفقازی» اثر «برتولت برشت» به زبان فارسی و نمایش آن بر بنیاد «شگردها و شیوه‌های» «تئاتر حماسی»)
(۹) «تماشاگان گزینشدرآمیزی» (نمونه: هرگونه نمایشنامه و نمایشی که از «گزینش»° و «درآمیزی» ساختمایه‌های ریختارهای ۱ تا ۸ آفریده شود.

در پژوهش و نظریه‌پردازی حاضر به ریختار شمارهٔ (۳): «نمایشگریهای کاروانی»°(PROCESSIONAL PERFORMANCES) در ایران پرداخته شده و پژوهشگر این ریختار را توصیف نموده و به این نتیجه رسیده‌است که می‌توان آن ریختار کلان را، بر بنیاد «سازگان و درونمایه»° به سه «ریختار شاخه‌ای»° بخشبندی نمود:

(۱) «نمایشگریهای سورکاروانی»° (FESTIVE-MERRYING-PROCESSIONAL PERFORMANCES) مانند نمایش کاروانی «میرنوروزی» و «کوسه برنشین».
(۲) «نمایشگریهای سوگکاروانی» (MOURNING-LAMENTING-PROCESSIONAL PERFORMANCES) مانند دسته‌های عزاداری ماه محرم و صفر و یا نمایش کاروانی قالی‌شویان در مشهد اردهال (کاشان).
(۳) «نمایشگریهای آیفتمندی» (SUPPLICATORY PROCESSIONAL PERFORMANCES) مانند نمایشگریهای تمنای باران که در بعضی از جاهای ایران هنوز پدید می‌آیند.

پژوهشگر سپس به نظریهٔ «میخاییل باختین» (۱۸۹۵-۱۹۷۵ م.) اندیشمند و نظریه‌داز هنری ـ ادبی روسی روی آورده و دیدگاه‌های او را، برای بررسی و شناخت نمایشگریهای کاروانی، به ویژه نمایشگریهای سورکاروانی در ایران، کارآمد و گویا تلقی کرده‌است.

یکی دیگر از نتیجه‌های پژوهش حاضر اشاره به از میان رفتن نمایشگریهای سورکاروانی، و همچنین کاسته شدن از جنبه‌های نمایشی در نمایشگریهای آیفتکاروانی بوده‌است. در حالی که نمایشگریهای سوگکاروانی رونق و گسترش بیشتری یافته‌اند، از نمایشهای سورکاروانی «مانداکهای»° (بقایای = REMAINS, VESTIGES) ناچیزی به‌جای مانده‌است. و از جنبه‌های نمایشی نمایشگری آیفتکاروانی نیز کاسته شده و بر جنبه‌های نیایشی آن افزوده شده‌است. در پایان این نکته باید افزوده شود که پژوهشگر برای بیان دیده‌گاها و «پژوهشیافتهای» (RESEARCH FINDINGS) خود، ناچار به «نوواژه‌سازی» (نئولوژیسم = NEOLOGISM) و برابر نهادسازی اصطلاحهای دانشورانهٔ تماشاگانی (THEATRE TERMS) به زبان فارسی شده‌است. او نوواژه‌سازیهای خود را با علامت° مشخص کرده‌است. ضروری است که نوواژه‌سازیهای او با درنگ و سنجشگری خوانده شوند؛ و در صورت نقل، طبق قانون حقوق مؤلف، با ذکر مآخذ.

پی‌نوشت‌ها:

۱ – CONTENT, SUBSTANCE

۲ – FESTIVE, MERRYING

۳ – MOURNING, LAMENTING

۴ – AMBULATORY

۵ – OBJECTIVE, GOAL

۶ – SUPPLICATION

۷ – SUPPLICATORY PERFORMANCES

۸ – FORM

۹ – PARTICIPATORS

۱۰ – PARTICIPATION

۱۱ – لغت نامه دهخدا ـ تالیف (علی‌اکبر) دهخدا (۱۲۵۸ تا ۱۳۳۵ ش.)
تهران: موسسهٔ لغت‌نامه، وابسته به دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی ـ دانشگاه تهران، (جلد مورد استفاده ۱۳۵۰ ش.)

۱۲ – فرهنگ فارسی (محمد) معین ـ (دورهٔ شش جلدی)
تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۱.

۱۳ – دیوان غزلیات ... حافظ شیرازی ـ به کوشش (خلیل) خطیب رهبر
تهران: انتشارات صفی علیشاه، چاپ شانزدهم، ۱۳۷۴.

۱۴ – THEATRE ACTIVITIES

۱۵ – DEVELOPMENTS

۱۶ – PRESUPPOSITIONS

۱۷ – THEATRE PHENOMENON

۱۸ – THEATRE STUDIES

۱۹ – SCIENTIFIC METHODS

۲۰ – DE POETICA, POETICS

۲۱ – VAUGHN (JACK A.): DRAMA A TO Z-A HANDBOOK, U. S. A.: FREDERICK UNGAR PUBLISHNG CO., 2ND. PRINTING, 1980

۲۲ – WEBSTERS' THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY-UNABRIDGED,.
U. S. A., MASSACHUSETTS, SPRINGFIELD: MERRIAM-WEBSTER INC., PUB., 1981

۲۳ – AUDIENCES

۲۴ – PLAY - MAKERS

۲۵ – PARTICIPATORS

۲۶ – PARTICIPATION

۲۷ – PROCESS

۲۸ – THEATRE ENVIRONMENT

۲۹ – DRAMATIC PROCESS

۳۰ – AUTONOMOUS

۳۱ – SELF-SUFFICIENT

۳۲ – SELF-RELIENCE

۳۳ – McLUHAN (MARSHAL): UNDERESTANDING MEDIA: THE EXTENSIONS OF MAN,
NEW YORK, 1965., AND: MEDIA IS THE MESSAGE, NEW YORK, 1967.

۳۴ – THEATRICAL MEDIUM

۳۵ – AMULATION, MOVING

۳۶ – MIKHAIL BAKHTIN

۳۷ – LODGE (DAVID), AND WOOD(NIGEL) (EDITORS): MODERN CRITICISM AND THEORY- A READER
U. K., ESSEX: PEARSON EDUCATIONAL, LTD., 2000, PP. 104 TO 136.

۳۸ – RABELAIS

۳۹ ـ کتابی که «باختین» دربارهٔ «رابله» نوشته است: RABELAIS AND HIS WORLD

۴۰ – CARNIVALESQUE

۴۱ – NON-CONVENTIONAL THEATRE

۴۲ – AVANT-GARDE THEATRE

۴۳ – OBSERVATIONS AND SPECULATIONS

۴۴ – DIMENSION

۴۵ – SIGMUND FREUD

۴۶ - PSYCHOANALYSIS

۴۷ - UNCONSCIOUSNESS

۴۸ ـ ناظرزاده کرمانی (فرهاد): درآمدی به نمایشنامه‌شناسی ـ چهار جلد، تهران: انتشارات سمت، زیر چاپ، (تاریخ احتمالی انتشار ۱۳۸۲)، ص. ۲۴۸.

۴۹ - SATURNALIA

۵۰ - MARDI GRAS

۵۱ - FEAST OF FOOLS

۵۲ - THE PEOPLE AS A WHOLE

۵۳ - ID AND UNCONSCIOUSNESS

۵۴ - SYSTEM

۵۵ - ZOOMORPHIC MASKED DANCES

۵۶ - GAFFARY (FARROKH): IRANIAN SECULAR THEATRE, IN: McGRAW-HILL ENCYCLOPEDIA OF WORLD DRAMA-AN INTERNATIONAL REFERENCE WORK IN 5 VOLUMES, HOCHMAN (STANLEY), EDITOR IN CHIEF. U. S. A., NEW YORK, NEW YORK, 2 ND. EDITION, 1984, VOL. 3, PP. 58 TO 65. P. 58.

۵۷ - در هنر نمایش اصطلاحی به نام (DISGUISE) وجود دارد که معنای آن ظاهر شدن یک شخصت «به‌صورت شخصیت دیگر» است. در چنین وضعیتی بازیگر «بدل پوش» می‌کند، یا نقاب و سیماچه بر چهره می‌زند .... و یا خود را به شکلِ شخصیت دیگر بزک می‌کند. ظاهر شدن مرد به صورت زن که بیشتر در خندستانها نمودار گردیده‌است، نمونه‌ای از «دیگر ـ چهره‌نمایی»* به شمار می‌رود.

۵۸ - ZOOMORPHIC

۵۹ - GROSTESQUE

۶۰ ـ شهریاری (خسرو): کتاب نمایش، فرهنگ واژه‌ها، اصطلاحها و سبکهای نمایشی - دو جلد تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۵، جلد اول، ص. ۲۵۱.

۶۱ - VESTIGES, REMAINS

۶۲ ـ بیضایی (بهرام)، پیشین، ص. ۲۴۱.

۶۳ ـ چنانکه در پیش نیز یاد شد، آنچه هنگام نقل قول مستقیم در میان پرانتز آورده‌شده، روشنگری این نویسنده‌اند. برای نمونه «مانداک‌ها» را این نگارنده در برابر «بقایا» و «به‌جای ماندگان» و «بازماندگان» به کار برده و آن را در میان نقل قول مستقیم از پژوهش بیضایی، یادآوری نموده‌است.

۶۴ ـ یاحقی (محمدجعفر): فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی (وزارت علوم، تحقیقات و فناوری)، و سروش: ۱۳۶۹، ص. ۳۵۶.

۶۵ - FORM, KIND, CATEGORY

۶۶ - CHELKOWSKI (PETER): SHIA MUSLIM PROCESSIONAL PERFORMANCES U. S. A.: THE DRAMA REVIEW: VOL. 29, NO. 3, FALL 1987, PP.18 TO 30.

۶۷ - PROCESSIONAL PERFORMANCES

۶۸ - PARTICIPANTS, PARTICPATORS

۶۹ ـ واژهٔ PARADE که این پژوهشگر (فرهاد ناظرزاده کرمانی) آن را به «سان تماشا»* برگردانده، در زبان فارسی «سان»، «سان دادن» معنا می‌دهد، و به زبان فرانسه آن را «رژه» و «دفیله» گفته اند. هنگامی که کاروانهای نمایشگر از برابر تماشاگران عبور می‌کنند، «سان تماشا» پدید می‌آید. و مردم «سان تماشاگران»* به شمار می‌روند و دسته‌های «رژه» یا «دفیله» را می‌توان «سان تماشاساز»* نامید.

۷۰ - EPISODES

۷۱ - ATTRIBUTES

۷۲ - GUIDONS

۷۳ - DEVICES AND TECHNIQUES

۷۴ ـ نمایش در ایران، پیشین، برگرفته از صص. ۲۳ و ۲۴.

۷۵ - ALEXANDRE MONGAIT

۷۶ - ELEMENTS OF THEATRE EXPRESSION

۷۷ - SAINT

۷۸ ـ بلوکباشی (علی): قالی‌شویان، مجلهٔ هنر و مردم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۹، اردیبهشت ۱۳۴۳. صص. ۳۲ تا ۳۷.

۷۹ - STYLIZED

۸۰ ـ بدیعی (ربیع): جغرافیای مفصل ایران ـ سه جلد ، تهران: انتشارات اقبال، ۱۳۶۲، جلد اول، ص. ۸۱.
۸۱ ـ باشگوز (ایهان): مراسم تمنای باران و باران‌سازی در ایران، ترجمهٔ (باجلان) فرخی
تهران: کتاب جمعه، شمارهٔ ۲۰، ۶ دی ماه ۱۳۵۸، صص. ۱۱۳ تا ۱۱۹.
۸۲ ـ فرخی (باجلان): مراسم تمنای باران و باران‌سازی در ایران،
تهران: کتاب جمعه، شمارهٔ ۱۸، ۲۲ آذرماه ۱۳۵۸، صص. ۱۱۴ تا ۱۲۵، و شماره ۱۹، صص. ۱۱۳ تا ۱۴۱،
و شمارهٔ ۲۰.، ۱۱۳ تا ۱۱۹.

پورافکاری (نصرالله):
رکوب کوسج
ششمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، شمارهٔ ۲، سال ۱۳۵۷، صص. ۱ تا ۸.
حسن بیگی (م.):
نقالی
مجلهٔ تلاش، شمارهٔ ۷۰، خرداد ماه ۱۳۵۶، صص ۶۶ تا ۶۸.
شهریاری (حسین):
قالی‌شویان در اردهال
مجلهٔ رودکی، شمارهٔ ۵۰، آذر ماه ۱۳۵۴، ص. ۳۰.
ماهداد صدیقی (خسرو):
توضیحاتی در باب مراسم تمنای باران.
تهران: کتاب جمعه، شمارهٔ ۳۶، خرداد ماه ۱۳۵۹، صص. ۱۳۵ تا ۱۳۶.
نقوی (شهریار):
قوالی
مجلهٔ هلال، ج ۱۵، شمارهٔ ۳، تیر ماه ۱۳۴۶، صص. ۱۷ تا ۲۰.