زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان۱۳۹۳، ۵۱ – ۷۷

پیشینهٔ نمایش در ایران باستان

زهره زرشناس*
فاطمه شمسی**

چکیده

ایران و هند تمدن‌هایی کهن با ریشه‌های عمیق و مشترک‌اند، که بی‌شک حضور و گستردگی آیین‌ها در این دو تمدن نقش مهمی ایفا می‌کند. دربارهٔ پیدایش خاستگاه نمایش در ایران پیش از اسلام تا کنون بحث‌ها و نظریات مختلفی بیان شده است. در میان نظریات مختلف در این باب، دیدگاه خاستگاه آیینی اساس نظرگاه ما را در این بحث تشکیل خواهد داد. در این پژوهش، ابتدا به‌اختصار، نظر این گروه از پژوهندگان بیان می‌شود. آن‌گاه با فرض پیشینگی خیمه‌شب‌بازی بر نمایش انسانی و با اتکا به شواهد باستان‌شناختی از تمدن‌های کهن جیرفت و شهر سوخته و مقایسهٔ آن‌ها با یافته‌های مشترک از تمدن کهن سند، و امتزاج وسیع فرهنگی در این مناطق، در هزارهٔ سوم پیش از میلاد، دیدگاه نگارندگان دربارهٔ منشأ نمایش در ایران ارائه خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: نمایش، عروسک، ایران، هاراپا، رقص، آیین.

۱. مقدمه

آغاز و ریشهٔ نمایش در هر سرزمینی را باید در آداب و رسوم، رقص‌ها و مناسک مذهبی و در فعالیت‌های انسانی برای تنازع بقا و کار جست. کسی نمی‌داند که عروسک‌ها از چه زمانی و از کجا و چگونه پدید آمده‌اند. برخی شمنیسم را یکی از عوامل پیدایش نمایش

* استاد فرهنگ و زبان‌های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسندهٔ مسئول)
zzarshenas@yahoo.com
** کارشناس ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ft.shamsi@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/٤/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۱۷

عروسکی می‌دانند. آنان بر این باورند که، در جوامع اولیه، رهبران مذهبی، برای پیش‌برد مقاصد مذهبی خود، سیماچه (ماسک)[1] و اشکال متحرکی را به منزلهٔ نماد خدایان به کار می‌بردند. بعدها به‌تدریج سیماچه‌ها متحرک شدند و عروسک‌ها پدید آمدند و این عروسک‌ها، در طی زمان، پایهٔ نمایش عروسکی شدند (یغمایی، ۱۳۹۰). شناخت پیشینهٔ نمایش عروسکی بی‌شک به ما در فهم تاریخی رقص ـ نمایش کمک می‌کند. اگر نمایش خیمه‌شب‌بازی را نخستین کوشش بشر برای به نمایش درآوردن معنا و به دنبال آن برقراری ارتباط با نیروهای ناشناخته فرض کنیم، که چندان بعید به نظر نمی‌رسد، آن‌گاه می‌توان با اتکا به شواهدی مستند از یافته‌های باستان‌شناختی در ایران و هند از پیشینهٔ چندهزارسالهٔ نمایش آیینی در این دو تمدن پرده برداشت. چنان‌که می‌دانیم تمدن ایران از دیرباز با تمدن‌های کهن بین‌النهرین، هند و یونان در ارتباط بوده است و، با توجه به پیشینهٔ این تمدن‌ها در نمایش آیینی، می‌توان گفت ایران نیز از این قاعده مستثنا نبوده است. در این پژوهش، کوشش شده است، با تکیه بر تشابهات فرهنگی و ارتباط‌های اقتصادی میان سه تمدن اثرگذار: درهٔ سند در هند و پاکستان امروزی، شهر سوخته و جیرفت در ایران، و رجوع به شواهد و یافته‌های باستان‌شناختی مشابه، که مربوط به برههٔ زمانی مشخصی (نزدیک به هزارهٔ سوم پیش از میلاد) است، پیشینهٔ نمایش عروسکی در ایران را، مانند آن‌چه از تمدن هاراپا در سند به دست آمده، به هزارهٔ سوم پیش از میلاد و به تمدن جیرفت رسانیم. بحث از زمان کشف تمدن‌های هاراپا و موهنجودارو و دیگر محوطه‌های شناخته‌شدهٔ تمدن سند آغاز شده و پس از کشف سلسله‌ای شواهد فرهنگی، که شبیه آن‌ها در ایران نیز کشف شده بود، ادامه یافته است. شواهدی از وجود عروسک‌های متحرک مفصل‌دار، که نمایشی بودن آن‌ها را تداعی می‌کند، در تمدن‌های کهن هاراپا، جیرفت و شهر سوخته دیده شده که قابل مقایسه با یک‌دیگر است. تشابه مدارک باستان‌شناختی، که ذکر آن خواهد آمد، و امتزاج وسیع فرهنگی از درهٔ سند تا افغانستان و پاکستان و، در نهایت، ایران و هند تا حدی بر این فرضیه صحه گذاشته که پیشینهٔ نمایش در ایران هم‌سو با پیشینهٔ آن در هند است.

۲. چهارچوب نظری

دربارهٔ پیدایش نمایش‌های عروسکی در ایران آرای مختلفی ارائه شده که اغلب آن‌ها با استناد بر متون تاریخی است. حدوداً از سدهٔ پنجم هجری است که اصطلاحاتی چون «خیال

باز»، «لعبت باز» و توصیفاتی از قبیل «نخی»، «دست‌کشی» و «سایه‌ای» را در اشعار و متـون تاریخی می‌بینیم (سهرابی، ۱۳۹۱: ۱۳).

از جمله آثاری که به موضوع نمایش در ایران پیش از اسلام اختصاص داده شده است، به *بنیاد نمایش در ایران*، اثر ابوالقاسم جنتی عطـایی (۱۳۳۳) و *نمـایش در ایـران*، از بهـرام بیضایی (۱۳٤٤) می‌توان اشاره کرد. بیضایی در تحقیق خود پیدایش خیمه‌شب‌بازی در ایران را، بر پایهٔ شواهد تاریخی و ادبی موجود در متن‌های سده‌های چهارم تا هفتم هجـری، بـه دوران بهرام گور و آوردن گوسان‌های هندی به ایران می‌رساند، که شرح آن در *هفت پیکـر* و *مجمل التواریخ* آورده شـده اسـت (بیضـایی، ۱۳٤۱: ۲۵). پـژوهش‌گـران دیگـری نظیـر شفیعی کدکنی به بررسی خیمه‌شب‌بازی و ویژگی‌ها و اصطلاحات آن در متون ادبی پس از اسلام پرداختند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ٦۳–٦۷). مری بـویس نیـز، بـا اسـتفاده از شـواهد تاریخی و اسطوره‌ای مربوط به فرهنگ ارمنستان و منابع یونانی، آغاز خنیاگری حرفه‌ای در ایران را از دوران هخامنشی تا دوران ساسانی جسته و پیشینهٔ نمایش و آکروبات‌بازی را در سنت شفاهی گوسان‌ها در دوران اشـکانی دانسـته اسـت (Boyce, 1957: 10-45). مقـالات یحیی ذکاء نیز از دیگر آثاری است که به بررسی پیشینهٔ رقص و موسیقی در ایـران باسـتان از پیش از تاریخ تا دوران ساسانیان پرداخته اسـت (ذکـاء، ۱۳٤۲؛ ۱۳٤۳؛ ۱۳۵۷). برخـی از محققان، مانندگُیان (*Goyan*)، با در نظر گرفتن منشأ آیینی برای نمایش، سرچشمهٔ آن را در آیین‌های باروری برای الهگان کهن جسته‌انـد (Goyan, 1952: 67ff). ویلـم فلـور از جملـه پژوهش‌گرانی است که پیشینهٔ ادبیات دراماتیـک در ایـران را بـه بخـش‌هـای کهـن اوسـتا می‌رساند (Floor, 2005: 14) و سرانجام، گروهی دیگر نیز، با اتکا به منابع مکتوب ساسانی و اسلامی و ظروف و نقش‌برجسته‌های ساسانی، سرچشمهٔ این هنر را بـه دوران ساسـانیان نسبت داده‌اند. در این تحقیق، کوشش شده است که، با تکیه بر یافته‌های باستان‌شناختی در ایران و تطبیق آن با موارد مشابه در هند، که از ریشه‌های مشترک نژادی و اسطوره‌ای و نیـز ارتباط‌های اقتصادی و فرهنگی برخوردارند، قدمت نمایش در ایران تا هزارهٔ سوم پـیش از میلاد پی گرفته شود.

۳. روش تحقیق

تحقیق حاضر بر اساس هدف از نوع بنیادی، به روش کیفی و تاریخی، با رویکردی تحلیلی انجام پذیرفته است. طریقهٔ جمع‌آوری اطلاعات نیز به روش کتاب‌خانه‌ای بوده است.

۴. خاستگاه و پیشینهٔ نمایش

در مورد خاستگاه اصلی نمایش نظریات و گمانه‌ها بسیار است. از جمله مهم‌ترین آن‌ها بـه موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

۱. نظریهٔ خاستگاه تقلیدی؛

۲. نظریهٔ خاستگاه داستان‌سرایی؛

۳. نظریهٔ خاستگاه آیینی (پازوکی، ۱۳۸۹: ۱۱–۱٤).

گروهی از دانش‌مندان علوم انسانی به‌ویژه مردم‌شناسان بر این باورند کـه جنـبش‌هـا و جست و خیزهای سرشتی و انفرادی انسان‌ها به‌تدریج به پای‌کوبی‌ها و دست‌افشـانی‌هـای موزون و دسته‌جمعی تبدیل شـده و سـپس، از یـک‌نـواختی جسـت و خیزهـا، ضـرب و ریتم‌های متنوع پدیدار شدند. با پدیدار شدن ریتم، رقص و پای‌کوبی، جنبش‌های مـوزونی پدید آمدند که، در آن‌ها، اندام‌های بدن انسان، هم‌چون دست و پا، هماهنگ با یک‌دیگر بـه حرکت درآمدند؛ و بدین گونه بود کـه رقـص در میـان مردمـان باسـتان معـانی و مفـاهیم گوناگون جنگی، جذبه‌ای و عرفانی، دینی و آیینی، تقلیدی و نمایشی به خود گرفـت و، در دوره‌های مختلف تاریخ بشر، دگرگونی و تکامل یافت (ذکاء، ۱۳٤۲: ٤٤).

در کتاب *تاریخ تئاتر اروپا*، از خیمه‌شب‌بازان در کنار شعبده‌بازان دوره‌گرد نام برده شده و نویسنده دربارهٔ آن‌ها می‌نویسد:

> هم آن‌ها بودند که مایه‌های مؤثر خنده را از طریق تجربیات هنری اواخـر دورهٔ باسـتان بـه قرون وسطا منتقل کردند.

هم‌چنین در مورد خیمه‌شب‌بازی و تاریخچهٔ آن آمده است:

> بازیگران نمایش عروسکی (خیمه‌شب‌بازی) هم اجرا می‌کردند. هنگام اجرا یا خودشان هم دیده می‌شدند و در بازی دخالت داشتند یا با یک جعبهٔ عروسکی نمایش را اجرا می‌کردند (کیندرمان، ۱۳٦۵: ۲۹۰).

در ایران نیز سـنت‌هـای نمـایش عروسـکی فـراوان بـوده اسـت. اجراهـای قـدیمی از عروسک‌گردانی‌های معروفی چون «جیجیبیجی» در فارس، «تکم» در آذربایجان، «عروسـک باران» در سیستان و بلوچستان، «سیبیپی» در خراسان و ... حکایت از قـدمت، گسـتردگی و کار ویژهٔ این گونهٔ نمایشی در میان اقوام مختلف ایرانی دارد (سرسنگی، ۱۳۷٦: ۱٦۵).

ویلم فلور برای نمایش در ایران اصلی آیینی قائل است:

تئاتر درواقع به نمایش درآوردن چگونگی ارتباط انسان با طبیعت، خدایان و دیگر انسان‌ها است. تئاتر از بطن آیین‌ها و مناسکی پدید آمده که توسط روحانیان و بازیگران مبتدی با نمایشی کردن موضوعات اساطیری و افسانه‌ها در زمان و مکانی مشخص به نمایش در می‌آمده است، چنان‌چه همپرسگی[۲] اهورا مزدا و زرتشت در *اوستا* (حدود ۱۰۰۰ پم) را به عنوان یک سند، اگر نه یک گونه، برای پیشینهٔ نمایش مقدس آیینی، شاید همانند تعزیه (تراژدی دینی شیعی)، می‌توان در نظر گرفت. نمایش بومی، خیمه‌شب‌بازی، نمایش خنده‌آور و شعبده‌بازی نیز، که در روزهای مذهبی و عمومی خاصِ نام‌گذاری، ختنه و ازدواج به اجرا در می‌آمده، دارای محتوایی آیینی بوده است. این نَمایش‌ها معمولاً به صورت فصلی و بر اساس تقویم کشاورزی تنها در زمان خاصی از سال، که کشاورزان وقت تماشا و برگزاری آن را داشتند، به اجرا در می‌آمدند. به‌مرور، برخی از این آیین‌ها محتوای آیینی خود را از دست دادند و در طول سال نیز برگزار می‌شدند؛ اگرچه تاکنون بسیاری از این آیین‌های نمایشی در زمان‌های مشخص و با نیات معین (مثلاً، طلب باران) به شکل آغازین خود با قی مانده‌اند (Floor, 2005: 14).

در میان مردمان کشاورز جوامع کهن، الهه‌های زمین و باران و مسئلهٔ کشت و برداشت محور اصلی آیین‌ها و سنت‌های نمایشی بوده است. «در دولت‌شهرهای «سومر» و «اکد»، در نمایش‌های هیجان‌انگیزی که مضمون‌شان مرگ و زندگی گیاهان و بذرافشانی و برداشت خرمن بود، مراسمی جادویی برگزار می‌شد که هدف از آن‌ها به زیر فرمان آوردن رشد گیاهان بود» (گوردن، ۱۳۵٤: ۲۰٦). گیان از جمله پژوهش‌گرانی است که پیشینهٔ نمایش را به آیین‌های سوگواری می‌رساند. او سرچشمهٔ تئاتر ارمنی را برگرفته از آیین‌های سوگواری برای آناهیتا ـ گیسانه (Anahita-Gisane)، مشابه ارمنی آیین‌های ایشتر، تموز و آناهیتا، اهوره مزدا در شاهنشاهی ایران و دیگر بخش‌های خاورمیانه می‌داند.[۳] گیسانه خدای ارمنی، پسر الههٔ مادر، توران (Turan)، و مانند خدایان دیگر، دارای نمادی نجومی در صور فلکی آسمان بود. این نماد ستارهٔ دنباله‌داری است که ظهور می‌کند و در افق ناپدید می‌شود و حکایت از مرگ و رستاخیز دوبارهٔ خدا دارد. این ستاره، به سبب شکل و دنباله‌اش، «مویین یا مودار» نامیده شد، و واژهٔ گیسانه در زبان ارمنی «آن‌که دارای موی بلند است» معنا می‌شود. روحانیان و خدمت‌گزاران گیسانه «گوسان» خوانده می‌شدند؛ آن‌ها، به احترام خدایشان، موی سر را بلند و بعدها مویشان را به سمت بالا شانه و آرایش می‌کردند تا نشان‌دهندهٔ دنبالهٔ ستاره باشد. آن‌گاه موی‌شان را در بالای سر با شیء مخروطی‌شکلی به نام گیساکال (Gisakal)، که با گذشت زمان به شکل مخروط‌های انکوس[٤] در تئاتر یونان باستان توسعه یافت، می‌بستند. این امر سرچشمهٔ پیدایش انکوس و کلاه‌های مخروطی شکلی است که بازیگران تئاتر در دنیای باستان بر سرشان می‌گذاشتند. مراسم آیینی آناهیتا

ـ گیسانه در نقاط دیگر خاورمیانه و اوراسیا[۵] دارای نمونه‌های مشابهی است؛ از جمله، آیین‌های سوگواری آدونیس همراه با رستاخیز این خدا و بازگشتش به آغوش آفرودیت (Floor, 2005: 15).

در ایران نیز آیین سوگ سیاوش گونه‌ای از چنین مراسمی بود که هنوز هم آثار آن در فرهنگ ایرانی و در گوشه و کنار سرزمین ایران به چشم می‌خورد. هم‌چنین سنت «میرنوروزی»[۶] از بازمانده‌های چنین آیین‌هایی است. آیین مرگ و بازگشت خدای برکت بخشنده هر ساله برگزار می‌شد که مهم‌ترین آیین دینی سالانه به شمار می‌آمد: داستان رامایانا در هند، داستان سیاوش در ایران، داستان تموز یا دموزی (Dumuzi) در بین‌النهرین، که بعدها مردوخ (Marduk) جای او را گرفت، داستان بعل (Ba`al) در سوریه، داستان آدونیس (Adonis) در فنیقیه، داستان ازیریس (Osiris) در مصر، و داستان اتیس (Attis) در آسیای صغیر و یونان، همه معرف موضوع کهن مرگ و حیات مجدد خدای برکت‌بخشنده است (بهار، ۱۳۸۷: ۳۹۸، ٤۲۳، ٤۲٤، ٤۲۸؛ ثمینی و خزایی، ۱۳۸۲: ۷٤–۷۵).

گیان هم‌چنین از پیکرک خدایانی با سرهای سگ‌شکل با نام آرالز (Aralez) یاد می‌کند که باعث رستاخیز گیسانه شدند و از آن رو نقش بزرگی در آیین‌های عزاداری ارمنی ایفا می‌کردند. در این مراسم، روحانیان در حالی که سیماچه‌های پرنده‌شکل بر چهره دارند توصیف شده‌اند، که به طور نمادین با گل تاج خروس، تداعی‌کنندهٔ میترا، ایزد خورشید، و هم‌چنین شیپورهایی به شکل ماه نیمه، که نشان‌دهندهٔ ماه تازه برآمده بود، تزئین شده بودند. گفته شده که این شکل تزئین منشأ پیدایش کلاه دلقکان در اروپا بوده است (Floor, 2005: 17).

۵. امتزاج فرهنگی و روابط تمدن‌های کهن در ایران و هند

روابط بین فلات ایران و سرزمین‌های سند و پنجاب ریشه‌های عمیقی در دنیای باستان دارد. چنان‌که خواهیم دید، توجه به این مطلب از زمان کشف تمدن‌های هاراپا و موهنجودارو و دیگر محوطه‌های شناخته‌شدهٔ تمدن سند آغاز شده و، پس از کشف سلسله‌ای از شواهد فرهنگی، که پیش‌تر شبیه آن‌ها در ایران نیز کشف شده بود، ادامه پیدا کرده است. پژوهش‌های بعدی در درهٔ سند و منطقهٔ بلوچستان آثار دیگری فراهم آورد که با ایران ارتباط دارد یا منشأ آن‌ها را می‌توان در ایران ردیابی کرد. بیش‌تر اطلاعات موجود از محوطه‌هایی به دست آمده که بر سر راه‌های ارتباطی، که در قدیم مراکز اصلی تمدن‌های

پیش از تاریخ را به یک‌دیگر وصل می‌کردند، میان پاکستان امروزی (شامل سند و پنجاب بلوچستان) و ایران قرار دارد. در سال‌های اخیر در ایران پژوهش‌هایی صورت گرفته و مدارک جدیدتری در این زمینه ارائه شده و، به این ترتیب، اطلاعات و دانسته‌ها در مورد زمینه‌های پیش از تاریخ هر دو کشور افزایش یافته است.

مدارک موجود دربارهٔ اصل و ریشهٔ تمدن سند بسیار اندک است. در ابتدای کشف آثار این تمدن، برخی از باستان‌شناسان بر این نظر بودند که تمدن سند به صورت ناگهانی و به شکل پیش‌رفته، در حدود سدهٔ ۲۴۰۰ پیش از میلاد، تحت تأثیر و نفوذ تمدن بین‌النهرینی در این بخش از آسیا ظاهر شده است. این نظریه امروز کاملاً رد شده است. محوطه‌های تمدن سند ـ هاراپایی به دو گروه اصلی و عمدهٔ شمالی، یعنی منطقهٔ پنجاب، که شهر عمدهٔ آن هاراپا است، و گروه جنوبی سندی، که مرکز اصلی آن موهنجودارو است، تقسیم می‌شود (سید سجادی، ۱۳۸۸: ۸۰–۸۱). مدارک باستان‌شناختی به قدر کافی نفوذ هخامنشیان را در پاکستان اثبات کرده است. بلوچستان و بخش اعظم درهٔ سند در دورهٔ داریوش بخشی از شاهنشاهی هخامنشی بوده است (همان: ۲۸۰).

باستان‌شناسان از ظهور جنبشی فرهنگی از جنوب به شمال در فلات ایران و جنوب افغانستان خبر می‌دهند که نهایتاً منطقهٔ وسیعی شامل بیش‌تر شرق ایران، ترکمنستان، جنوب افغانستان، بلوچستان و تمام درهٔ سند را به صورت حوزهٔ فرهنگی با ویژگی‌های فرهنگی مشابه در حدود اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد در بر می‌گرفت. این امر روابط فرهنگی مستحکمی را میان محوطه‌های باستانی درهٔ سند، بلوچستان، شمال و جنوب ایران و بین‌النهرین نشان می‌دهد.

در شهر سوخته، بزرگ‌ترین محوطهٔ باستانی کشف‌شده در سیستان، که در میانهٔ راه شمالی بلوچستان قرار گرفته، تعداد زیادی ظروف مرمری تولید شده است. شکل فنجان‌های مرمری و ظروف کوچک پیداشده از تپه حصار و شهر سوخته به چندین مجموعهٔ پیدا شده از محوطه‌های دامب سادات در کویته و امری (Amri) در جنوب غرب سند کاملاً شبیه است (همان: ۲۶۳، ۲۶۸). تحقیقات باستان‌شناسان روسی رابطهٔ مردم شهرسوخته با مردم ترکمنستان در اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد را تأیید می‌کند (مجیدزاده، ۱۳۶۸: ۱۶۳). این مردم در اواخر دوران حیاتشان، یعنی پیش از ۱۹۰۰ پیش از میلاد، با مردم ساکن در درهٔ پنجاب رابطهٔ بسیار نزدیکی پیدا می‌کنند. عیسی بهنام، بر این اساس و بر پایهٔ یافته‌های باستان‌شناختی، امکان یکی بودنِ مردمان شهر سوخته و ساکنان موهنجودارو و هاراپا را مطرح می‌کند (بهنام، ۱۳۵۲: ٤).

پس از چیرگی آریایی‌ها بر دراویدیان، از یک سو، آریایی‌ها به‌تدریج تحت تأثیر فرهنگ و تمدن و سنت دراویدی و آب و هوا و محیط جدید خود قرار گرفتند و، از سوی دیگر، دراویدی‌ها با تمدن و فرهنگ آریایی آشنا شدند و رفته‌رفته این دو قوم غالب و مغلوب تمدن مشترکی پدید آوردند که در تاریخ هندوستان به تمدن و فرهنگ دورهٔ ودایی مشهور است. سلطهٔ ایرانیان در پنجابِ سند و تصرف بخشی از خاک هندوستان شمالی در دورهٔ کوتاه سلطهٔ یونانیان موجب برخورد و نفوذ تمدن و فرهنگ ایرانی و یونانی در این شبه‌جزیره شد؛ و، بدین سان، پنجاب و سند محل برخورد سه تمدن دنیای کهن شد و، در این دوران، اندیشه‌های هندی و ایرانی و یونانی با هم آشنا شده و از یک‌دیگر تأثیر پذیرفته‌اند.

۶. پیشینهٔ نمایش در هند باستان

در تمدن کهن هند، هنر نمایش عروسکی بسیار پیش‌تر از تئاتر ظهور کرد. طبق روایت مکتوب اولین عروسک‌باز با نام آدینات (Adinath) یا همان شیوا از دهان برهما، خداوندگار خالق در تثلیث دین هندو، خلق شد. در هند قدیم، اگر کسی وانمود می‌کرد که فرد دیگری است، گناه بزرگی انجام داده و مستحق مرگ بود؛ اما عروسک‌ها از چنین قانونی مستثنا بودند. یکی دیگر از نشانه‌های قدمت هنر عروسکی در هند آن است که در تئاتر هند به کارگردان سوترادهار (Sutradhar)، کسی که نخ‌ها را هدایت می‌کند، می‌گویند که این امر نشان می‌دهد هنر نمایش عروسکی در هند پیش از تئاتر وجود داشته است (بابک، ۱۳۸۵: ۲۱). در اساطیر هندو نیز، تمامی جهان بازیگاه سوترادهار، آفریدگار جهان، است و همهٔ مخلوقاتش، هم‌چون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، بازیچهٔ دست اویند. عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، مانند سایر هنرهای نمایشی هند، برای جامعه حاوی پیام بودند. از دیدگاه هندوها، این عروسک‌ها بیان‌گر مذهب، فلسفه و فرهنگ بودند (ساویتری، ۱۳۳۷: ۵–۶).

در نمایش‌های عروسکی هند رقص یکی از ارکان نمایش است؛ به طوری که، در تمامی انواع این نمایش‌ها، شخصیت‌های رقصنده و هم‌چنین موسیقی مربوط به آن رقص وجود دارد (بابک، ۱۳۸۵: ۱۰۰، ۱۴۲). در ادبیات تامیلی، یکی از زبان‌های دراویدی هند، دورهٔ اول سنگام[۷]، اشاراتی به عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی شده است. تیروواللاوار (Thiruvallavar) در اثر خود، *تیروکورال* (*Thirukural*)، در تمثیلی، حرکات انسان‌های بی‌اراده را به عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی تشبیه کرده است که با نخ به حرکت درمی‌آیند. بنابراین می‌توان دراویدی‌ها را اولین کسانی دانست که پیش از آریایی‌ها، در این ناحیه، همراه با برپا کردن مراکز بازرگانی

هندی، خیمه‌شب‌بازی را نیز باب کردند (ساویتری، ۱۳۳۷: ۱۱–۱۲). بر این اساس، می‌توان این فرض را مطرح کرد که خیمه‌شب‌بازی پیش از ادبیات نمایشی کهن سنسکریت وجود داشته است و باید آن را بر اجراهای ابتدایی نمایش و رقص در هند مقدم شمرد.

کشف تمدن سند ـ سرسوتی (*Indus-Sarasvati*) و تحقیقات اخیر حکایت از پیوستگی تمدن سند از زمان هاراپا در تمام جنبه‌های زندگی دارد. هم‌چنین وجود عناصر ودایی مکشوف از دنیای هاراپا تأکیدی بر این نکته است که تمدن هندی می‌تواند دنبالهٔ تمدن هاراپا باشد. روش‌های ساخت اشیایی مانند مهره، گلوبند و نیز نوع طلاکاری و عاج‌کاری سنتی از هاراپا را حتی در هند امروزی می‌توان دنبال کرد. زیورآلات هاراپایی نظیر گلوبند (به‌ویژه آن‌چه در پیکرهٔ معروف «دختر رقصنده» دیده می‌شود) هنوز هم در نواحی روستایی گجرات و راجستان رواج دارد. شماری از اشیای یافت‌شده در مناطق مربوط به تمدن درهٔ سند همان اشیای مقدسی است که امروزه هر هندو در خانه‌اش از آن‌ها استفاده می‌کند؛ مانند چراغ‌های نفتی، که مشابه ظروفی‌اند که در دو سوی برخی از پیکره‌های معروف به مادر ـ ایزد قرار داشتند، و نیز تعدادی (گرچه اندک) *لینگام*[۸] و صدف حلزونی، که هر دو برای پیش‌کش شراب به حضور خدایان و برای شیپور نواختن (برای هدفی خاص) استفاده می‌شدند. چندین تندیس زن، که با تزئینات زیاد آراسته شده‌اند، نیز تداعی‌کنندهٔ آیین پرستش ایزد ـ مادر است. با نگاهی دوباره به برخی از این ایزد ــ مادران هاراپایی متوجه حضور مجدد آنان در هند می‌شویم (Danino, 2003: 21-32). محققان حدس می‌زنند که این پیکرک‌ها مجسمهٔ الهه‌ای مرتبط با باروری انسان و نیز کشاورزی باشند. چند مُهر هم پیکری نشسته را نشان می‌دهند که حالتش ممکن است شکل نشستن در یوگا باشد، که با شیوا، خدای هندو، در ارتباط است (شاتوک، ۱۳۸۱: ۲۱–۲۲). در این میان، نمادها و بن‌مایه‌های اصلی چرخک (سواستیکا *Swastika*) در اکثر مُهرهای هندی یافت شده است، که نیازی به تفسیر آن نیست (Danino, 2003: 21-32).

تحقیقات باستان‌شناختی در هند، در بخش‌های هاراپایی بهیرانا (Bhirrana) و راخیگاری (Rakhigarhi)، درهریانا (Haryana)، در طول سدهٔ گذشته، بر اهمیت این بخش از سیر تکامل تمدن هاراپا صحه گذاشته است. به هنگام کشفی نادر در طی حفاری‌های سال‌های ۲۰۰۵–۲۰۰٤ در بهیرانا، گروه باستان‌شناسی سفال قرمز ضخیمی با حکاکی دختری رقصنده یافت (تصویر ۱). طرز ایستادن دختر شبیه مجسمهٔ معروف برنز «دختر رقصنده» از هاراپا است (تصویر ۲). بخشی از پاهای این مجسمه شکسته است، اما بقیهٔ پا خمیده و نشان‌دهندهٔ حرکت آزادانهٔ رقص اوست. در دست چپ این پیکره، که یک آلت موسیقی

در دست دارد، دست‌بندی دیده می‌شود. رقصنده مچ دست را روی تهی‌گاه گذاشته و با لبانی ضخیم و جلوآمده مشغول خواندن آواز است. این مجسمه کاملاً برهنه است و موهایش بر یک طرف سر او افتاده و شباهت به دختران رقصندهٔ معابد در دوره‌های بعدی دارد (T.S Subramanian, 2008: 23-25).

بین مناسک مذهبی و هنر عروسکی در تمام ایالات و نقاط هند پیوندی جدانشدنی وجود دارد. امروز در هند تمام عروسک‌گردان‌ها و هنرمندان هنر عروسکی، قبل از اجرای نمایش، مراسم و دعاهای مخصوصی را به جا می‌آورند. نخستین نیایش مخصوص گانش (Ganesh)، خدای پیل‌چهرهٔ آیین هندی، است. تمام تشریفات مذهبی در این نمایش‌ها، به باور هندیان، به بخشودگی گناهان، شفای بیماری‌ها و به ارمغان آوردن صلح و موفقیت برای همهٔ مخاطبان منجر می‌شود و، به همین دلیل، هنر عروسکی در هند از قداست خاصی برخوردار است (بابک، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

۷. پیشینهٔ نمایش در ایران باستان

عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، که در آغاز نمونه‌ای خام از انسان‌ها و ایزدان بودند، بعدها تبدیل به موضوع هنری شدند که نمایش‌های مؤثری اجرا می‌کردند. عروسک نقش و کارکرد ویژه‌ای در آیین‌ها، نمایش‌ها و بازی‌های ایرانی دارد. آیین‌های باران‌خواهی، نمایش اسب چوبی، بازی‌های آیینی، بازی‌های کودکانه، هر یک، به نوعی بیان‌گر بخشی از کارکردهای ویژهٔ عروسک‌اند.

در ایران، رقص‌های روایت‌گرانه[۹] فراوان بوده‌اند و یکی از نمونه‌های آغازین آن‌ها رقص‌های سیماچه‌ای (بالماسکه) است. رقصندگان این هنر نمایشی سیماچه بر چهره داشتند و این سیماچه به آن‌ها شخصیت دیگری می‌بخشیده است. رقص‌های سیماچه‌ای را می‌توان به تعبیری شکل ساده و جنینی هنر نمایش قلمداد کرد. یکی از انواع رقص‌های سیماچه‌ای شامل رقص‌های جانور ـ سیماچه‌ای است. این دسته از رقص‌ها در دوران کهن در ایران و در میان پیروان آیین مهری پدید آمده‌اند که، در آن، رقصندگان با گذاشتن سیماچه‌های جانوران مفاهیمی آیینی را القا می‌کردند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ٤٩٤–٤٩٥). گیرشمن پیشینهٔ نقاب‌های انسانی در ایران باستان را به لرستان می‌رساند:

> هنر مفرغ لرستان از ابتدای هزارهٔ اول پیش از میلاد با تکرار مقولهٔ چهرهٔ انسان، اولین‌بار اقدام به ارائهٔ بدن انسان به صورت تمام‌رخ کرد (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۷۷–۱۷۸).

در کنار رقص، موسیقی نیز در ایران سابقه‌ای چندین هزارساله دارد و قدمت آن به دورهٔ نوسنگی می‌رسد. شواهد باستان‌شناختی به دست آمده از شوش در ایران پیکرک‌هایی متعلق به هزارهٔ دوم پیش از میلاد را نشان می‌دهد که در حال نواختن سازی شبیه به تنبور هستند (تصویر ۳).[۱۰] هم‌چنین، بر اساس مُهری استوانه‌ای متعلق به اواخر هزارهٔ سوم پیش از میلاد و مربوط به فرهنگ عیلامی ـ ایلامی در چغامیش خوزستان، قدمت موسیقی در ایران را حداقل به دورهٔ عیلامیان (٦٤٤–۳۵۰۰ پیش از میلاد) می‌توان برگرداند. بر روی این مُهر تصویر الهه‌ای نشسته دیده می‌شود و در پشت او چنگی قرار دارد که نشان می‌دهد این مراسم مذهبی با موسیقی همراه بوده است (دیمز، ۱۳۸۸: ٤٤–٤٥).

یحیی ذکاء از وجود مُهری کهن از تپهٔ یحیی در کرمان یاد می‌کند، که مربوط به هزارهٔ دوم تا هزارهٔ سوم پیش از میلاد می‌شود. بر روی آن پیکرهٔ دو آدمی با سرهایی به شکل پرنده و پرهایی که مانند بال بر بازوانشان بسته‌اند نشان داده شده است. آنچه در این مُهر قابل توجه است، استفاده از سیماچهٔ پرندگان است. گویی رقصندگان نمایش حرکت پرندگان را انجام می‌دهند. وی هم‌چنین از تکه سفال کوچکی در تخت جمشید، که تاریخ آن را شاید بتوان نیمهٔ اول هزارهٔ دوم پیش از میلاد دانست، به عنوان نمونه‌ای دیگر برای کاربرد سیماچهٔ جانوری یاد می‌کند (تصویر ٤). رقصندگان حک‌شده بر این سفالینه سیماچه‌هایی به روی سر خود نهاده‌اند که گمان می‌رود کلهٔ بز کوهی (پازن) را با شاخ‌ها و گوش‌هایش نشان می‌دهند. رقص با سیماچ بز کوهی و در دست گرفتن شاخه‌های سبز درختی که دارای شاخه‌های متقارن است ما را به یاد موضوعی مذهبی و اساطیری متداول در آن روزگاران می‌اندازد که بارها و بارها بر روی ظرف‌ها و آثار دیگر نگاشته شده است؛ و آن نگارهٔ دو بز کوهی (نماد خدای کوهستان‌ها) به حال نیم‌خیز در دو سوی «درخت زندگی» است که دارای شاخه‌های متقارن است و عقیدهٔ مذهبی و همگانی مردم آسیای غربی را نشان می‌دهد (ذکاء، ۱۳۵۷: ۳؛ ۱۳٤۲: ۵۵). به هر حال، موضوع رقص حک‌شده بر روی این تکه سفال، هر چه باشد، به جهت نشان دادن پیشینهٔ کاربرد سیماچه در ایران‌زمین، در رقص‌های مذهبی و جشن‌های قبیله‌ای، بسیار پرارزش و حائز توجه است.[۱۱]

چنان‌که می‌دانیم دوران ساسانی اوج شکوفایی هنر ایرانی است و هنر نمایش نیز، با نظر به یافته‌های باستان‌شناختی و منابع مکتوب، در این دوران بیش از پیش تبلور می‌یابد. اما یکی از کسانی که پیشینهٔ نمایش را با استفاده از شواهد تاریخی در فرهنگ هم‌جوار ارمنستان، در فرهنگ کهن و شفاهی «گوسان»ها، جست‌وجو می‌کند، مری بویس است که در ادامه به دیدگاه وی در این باره می‌پردازیم.

۸. نقش گوسان‌ها در حفظ فرهنگ نمایش

ایران و ارمنستان به لحاظ جغرافیایی و تاریخی در ارتباط تنگاتنگ با یک‌دیگر قرار داشته‌اند و، در دوره‌های مختلف تاریخی، شاهان ایرانی (اشکانی) بر ارمنستان حکومت کرده‌اند. ارمنی‌ها واژه‌های بسیاری را از ایرانیان وام گرفته‌اند، به طوری که زمانی دانش‌مندان گمان می‌کردند زبان ارمنی به شاخهٔ ایرانی از زبان‌های هند و اروپایی تعلق دارد (Mallory and Douglas, 1997: 26-30).

مری بویس با جست‌وجو در شواهد تاریخی از گُسن (*gusan*)های ارمنی، و مگُسنی (mgosani)های گرجی، با توجه به نفوذ فرهنگی و سیاسی اشکانیان در ارمنستان، در بازسازی پدیدهٔ گوسان‌های ایرانی می‌کوشد. او و والتر برونو هنینگ (Walter. B. Henning)، با ارائهٔ شواهدی، در این نکته، که سرچشمهٔ گوسان‌ها به دورهٔ پارتی می‌رسد، تردیدی باقی نگذاشته‌اند (Boyce, 1957: 10). بر اساس این پژوهش‌ها، گوسان‌ها وارثِ فرهنگی شفاهی و غنی بودند که به صورت سینه به سینه حفظ می‌شده است. این گنجینهٔ فرهنگی شامل آوازها و بدیهه‌سرایی‌هایی همراه با موسیقی و نواختن ساز و رقص، بندبازی، و سرگرمی می‌شد، که موضوعات مختلفی از قبیل داستان‌گویی، حماسه و حتی نوحه و مدیحه را در بر می‌گرفته است. بر اساس شواهد و مدارک، این گروه به‌شدت از سوی روحانیان، فضلا و ادیبان باسواد، که متکی به منابع مکتوب و مذهبی بودند، نهی و انکار می‌شدند؛ تا حدی که در نوشته‌های یکی از نویسندگان متقدم ارمنی چنین می‌خوانیم: «نوه‌های پسری قابیل هنر گوسانی، و نوادگان دختری او سرخاب و سورمه را اختراع کرده‌اند». هم‌چنین در مورد قدیس پورفیریوس (St. Porphyrius) آورده‌اند که تا قبل از ایمان آوردنش «گوسانی دیوسیرت در تئاترها» بوده است (Boyce, 1957: 11-19). بویس وجود خنیاگری حرفه‌ای در ایران پیش از اشکانیان را با آوردن مدارکی از وجود خنیاگری مادی به نام «آنگارس» در دوران حکومت آستیاگ در منابع یونانی پیگیری می‌نماید و نتیجه می‌گیرد که خنیاگرِ دوران هخامنشی به همان اندازهٔ گوسان پارتی و هُنیاگر (huniyāgar)، نواگر (navāgar) یا چامه گو (āme-gūč) در زمان ساسانی جزئی از وارثان این فرهنگ شفاهی و دارای مقامی مشخص و حتی گاهی درباری بوده است. اساساً خنیاگریِ سنتی کهن در ایران بوده که از دیرباز و به‌خصوص در دورهٔ ساسانی رشد و گسترش یافته است. چنان‌چه هنیاگر، مانند گوسان، آشکارا مجموعه‌ای از مضامین سنتی را به ارث در خاطر سپرده و، به وقت نیاز، روی آن‌ها بدیهه‌سرایی می‌کرده است (ibid: 20-27).

واژهٔ گوسان دو بار در ادبیات فارسی به کار رفته است. در بخشی از منظومهٔ ویس و رامین، که اکنون اصل پارتی آن اثبات شده است، از گوسانِی نواگر (*gosan-I navagar*) سخن به میان می‌آید که در بزم شاه آواز می‌خواند (ibid: 10).

در بخشی دیگر از همین منظومه، کلمهٔ گوسان با لقب نو ـ آیین (*nau-ā`īn*) آورده می‌شود. بر اساس شواهد درون‌متنی، این کلمه می‌تواند هم به عنوان نامی عادی و هم اسمی خاص تفسیر شود. بر اساس نظر پاتکانو (Patkanow)، که به عقیدهٔ مری بویس درست می‌نماید، معنای این کلمه شاید «خنیاگر و نوازنده» باشد که در فارسی کهن منسوخ شده است، و با گُسن ارمنی هم‌ریشه است. وی این کلمه را به صورت کوسان (*kusan*) می‌خواند (ibid: 10). اما استکلبرگ (*R. von Stackelberg*)، در مقابل، خوانشی دیگر را پیش‌نهاد می‌کند و آن گوسان (*gūsān*) است و خاطرنشان می‌کند که مگُسنی گرجی نیز احتمالاً از همین واژه مشتق شده است (ibid: 11). در *مجمل التواریخ* نیز بار دیگر با کلمهٔ گوسان، ضمن شرح احوال بهرام گور، مواجه می‌شویم، بدین سان که، پس از درخواست بهرام گور از پادشاه هند، دوازده هزار گوسان به ایران فرستاده می‌شوند:

> ... و گوسان به زبان پهلوی خنیاگر بود. پس از هندوان دوازده هزار مطرب بیامدند زن و مرد. و «لوریان»، که هنوز به جایند، از نژاد ایشان‌اند. و ایشان را ساز و چهارپا داد تا رایگان پیش اندک مردم رامشی کنند (*مجمل التواریخ و القصص*، ۱۳۱۸: ٦٩).

۹. پیشینهٔ نمایش عروسکی در ایران و هند بر اساس یافته‌های باستان‌شناختی

کاوش‌هایی که در شهر سوخته، تپه یحیی و شماری از شهرهای فلات ایران متعلق به هزارهٔ چهارم و اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد انجام شده، زنجیره‌ای تجاری را آشکار کرده که سنگ لاجورد را، پیش از آن‌که تمدن سند تجارت آن را به انحصار خود درآورد، به شرق دور می‌برده است. کالاهای دیگر نیز نظیر کلریت و سنگ‌های معدنی دیگر از طریق همین راه‌ها داد و ستد می‌شدند. نزدیک به هزارهٔ سوم پیش از میلاد، شکوفایی شهرهای ایرانی در این چرخهٔ تجاری، که بین‌النهرین، عیلام، و دیگر فرهنگ‌های زاگرس، ترکمنستان، بلوچستان و ناحیهٔ سند را به یک‌دیگر متصل می‌ساخت، آغاز شد. ظروف سنگی کنده‌کاری‌شده موسوم به سبک «بین فرهنگی» (intercultural) از شاخص‌ترین مصنوعات در این چرخه بودند که در تپه یحیی و محتملاً در نواحی دیگر کرمان، از جمله جیرفت (کنار صندل)، ساخته می‌شدند

(McIntosh, 2008: 39, 78). شهرستان جیرفت با وسعت حدود ۱۸ کیلومتر مربع در استان کرمان و جنوب شرقی ایران واقع شده و یکی از مهم‌ترین حوزه‌های فرهنگی و کانون‌های مهم اقتصادی ـ صنعتی اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد در شرق باستان است. از سوی دیگر، از این حوزه، به سبب ارتباط مستمر آن‌جا با فرهنگ‌ها و تمدن‌های بین‌النهرین، عیلام و مناطق شرقی فلات ایران، دستاوردهای فرهنگی و اقتصادی مهمی به فرهنگ و تمدن دنیا ارائه شد.

وجود عناصر فرهنگی مشترک و یافته‌های باستان‌شناختی، که ذکر آن رفت، حاکی از آن است که تمدن هند بسیار وام‌دار تمدن هاراپا است و شگفت آن‌که تشابه پیکرک‌های یافت‌شده از ایزد ـ مادران و هم‌چنین نقوش جانوری موجود بر سفال‌های پیداشده در هاراپا ما را به وجود ارتباط فرهنگی و تأثیرات متقابل میان این تمدن و تمدن‌های فلات ایران، نظیر ترکمنستان و جیرفت، رهنمون می‌سازد (تصویرهای ۷، ۸، ۹، و ۱۰).

تعداد اشیای منقول یافت‌شده در هاراپا چشم‌گیر است و در بین این مجموعه می‌توان به ۷۰۰ عدد مهر، تعداد زیادی پیکره، اشیای خانگی، ابزار کار، جواهرات زینتی و بسیاری اشیای دیگر اشاره کرد. در حدود دو سوم این پیکره‌ها زنانه و نیمه‌برهنه (یا نیمه‌پوشیده)اند که، در قسمت میانی بدن، کمربند و روی گردن، دست، و سر خود جواهراتی دارند (سیدسجادی، ۱۳۸۸: ۱۰۶–۱۰۷). اشیای چندی در هاراپا از وجود مناسک پرستش ایزد ـ مادر، شبیه آن‌چه در سنت‌های جدیدتر جنوب آسیا یافت می‌شود، حکایت می‌کنند. مثلاً به پیکرک‌های گلی پخته از زنی با کفل‌های پهن و سینه‌های بزرگ و سربندی آراسته می‌توان اشاره کرد.[۱۲] یکی از نمونه‌های نشان‌دهندهٔ تأثیرات متقابل فرهنگی بین تمدن درهٔ سند و جیرفت، نوع استفاده از سنگ قیمتی لاجورد در تندیس‌ها و هم‌چنین شباهت نقش و نگار و بن‌مایهٔ جانوری، گیاهی و انسانی نقش‌شده بر روی آثار است (تصویرهای ۷، ۹، و ۱۰).

از جمله یافته‌هایی که به نمایش عروسکی مرتبط است، میمون سفالی ٤۰۰۰ ساله‌ای در موزه‌ای در دهلی نو است که در طول یک نخ می‌لغزیده است. این میمون در اندازهٔ ۸ سانتی‌متر و دارای دو سوراخ عمودی است که از مرکز ثقل عروسک می‌گذرد. هم‌زمان با این میمون، گاو نر کوچکی با گردن مفصل‌دار در موهنجودارو پیدا شده است. این گاو یکی از عروسک‌های قدیمی دنیا است. چنان‌چه خیمه‌شب‌بازی را مقدمهٔ نمایش‌های انسانی در هند بدانیم، بی‌شک این میمون و گاو کوچک را باید جد بزرگ عروسک‌های نخی هند در نظر آورد (بابک، ۱۳۸۵: ۲۲) (تصویر ۱۱).

هم‌چنین، در میان دیگر یافته‌های هاراپا، به پیکرهٔ سفالی عروسکی برای خیمه‌شب‌بازی می‌توان اشاره کرد، شبیه پیکرهٔ جانوری شکم‌گنده با مشخصات ithyphallic[۱۳] همراه با دم و سوراخ‌هایی در شانه، که نشان‌دهندهٔ متحرک بودن بازوان پیکره است (تصویر ۱۲). این عروسک به‌احتمال بسیار همانند انواع باستانی مشابه‌اش در ایران، در تمدن جیرفت، نمایندهٔ عروسک‌هایی است که، در طی تاریخ نمایش، پیش از انسان‌های بازیگر به حرکت واداشته شده‌اند، و شاید نیای عروسک‌هایی است که امروز در هند اجراکنندهٔ رقص و نمایش‌های مقدس‌اند.

پیکره‌ای دیگر با مفصل‌های سوراخ‌دار، که احتمال دارد جای رد شدن نخ یا ریسمان باشد (تصویر ۱۳)، و سر متحرک گاوی وحشی با سوراخ‌هایی در سر و گردن (تصویر ١٤) را از دیگر یافته‌های هاراپا می‌توان به شمار آورد، که دارای ویژگی‌های بارز عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌اند.

نمونهٔ مشابه این نوع عروسک‌ها در ایران، سر جانورانی است با سوراخ‌هایی در سر و گردن، مربوط به هزارهٔ دوم پیش از میلاد، که در ناحیهٔ هفت‌تپه[١٤] پیدا شده است (تصویر ۱۵). یکی دیگر از نمونه‌های قابل توجه در هاراپا سیماچه‌ای سفالی شبیه صورت گربه با دهانی باز و دندان‌هایی نمایان، ریش، گوش‌های گرد کوچک و شاخ‌های عمودی گاومانند است. این سیماچه کوچک است و در دو سوی صورتک دو سوراخ وجود دارد که اتصال آن را به صورت عروسک یا صورت انسان، احتمالاً به عنوان طلسم یا صورتکی نمادین، ممکن می‌سازد (تصویر ١٦). نمونهٔ مشابه دیگر در هاراپا، نگارهٔ سفالینه‌ای است که بر روی آن رقصندگانی با سیماچهٔ گوزنی شاخ‌دار بر روی چهره و سر حک شده‌اند، و پیکرهٔ‌گوزنی بزرگ نیز در کنار آنان دیده می‌شود که رابطهٔ رقص با موضوع آن را بیان می‌کند (تصویر ۱۷). تشابه این نگاره با سفال کوچکِ یافت‌شده در تخت جمشید (مربوط به نیمهٔ اول هزارهٔ دوم پیش از میلاد)، که ذکر آن پیش از این رفت، قابل کتمان نیست.

سیماچه ای هم در شوش پیدا شده که قطعاً برای انجام تشریفات و مراسمی بر روی صورت گذاشته می‌شده است. این سیماچه در کارگاهی که مجسمهٔ پادشاه و ملکهٔ عیلام از آن‌جا به دست آمده و در جوار ساختمان زیگورات (در هفت‌تپه) قرار دارد، کشف شده است. در طرفین سیماچه سوراخ‌هایی برای قرار دادن آن بر روی صورت، به کمک نخ، تعبیه گردیده است. جالب توجه این است که حالت و سیمای این سیماچه و خصوصیت و اجزای چهره شباهت بسیاری به سر مجسمهٔ پادشاه عیلام دارد. قدمت این سیماچه به اواسط هزارهٔ دوم پیش از میلاد می‌رسد (تصویر ۱۸).

با توجه این نمونه‌ها، پیکرهٔ به دست آمده از جیرفت را می‌توان در زمرهٔ قدیمی‌ترین نمونه‌های یافت‌شده در ایران دانست که از ویژگی نمایشی برخوردارند (تصویر ۱۹). اهمیت عروسک جیرفتی به مفصل‌دار بودنِ آن است که به‌وضوح نمایشی بودنش را تأیید می‌کند. چنان‌که می‌دانیم، مفاصل حرکت در عروسک را ممکن کرده و قابلیت نمایشی به آن می‌دهد. هم‌چنین در شهر سوخته نیز شاهد کشف پیکرهایی هستیم که بسیار مشابه پیکره‌های سفالی متحرکی‌ای است که در هاراپا و جیرفت نظیرش را دیدیم. پیکره‌هایی با اجزای جداشدنی و سوراخ که متأسفانه فقط تنهٔ اصلی آن‌ها به جای مانده اما وجود سوراخ و شباهت ظاهری‌شان به عروسک‌های مذکور بر کاربرد نمایشی آن‌ها صحه گذاشته است (تصاویر ۲۰، ۲۱، و ۲۲). وجود این عروسک‌ها فرضیهٔ قدمت سه هزارسالهٔ نمایش در ایران و هم‌زمانی آن را با تمدن سند تقویت می‌کند.

هم‌چنین عروسکی در منطقهٔ اردکان (در استان یزد) یافت شده، که قدمت آن به عصر قاجار می‌رسد. در میان عروسک‌های اردکان، تنها این عروسک، کاکاسیاه یا همان مبارک، بسیار شبیه به همان عروسکِ جیرفتی است (تصویر ۲۳). این عروسک قدیمی‌ترین عروسکِ شخصیتِ سیاهِ خیمه‌شب‌بازی است که تاکنون یافت شده است (سهرابی، ۱۳۹۱: ۸۹). از این رو، می‌توان میان این دو عروسک پیوند برقرار کرد و فرضیه‌های تازه‌ای را در تاریخ نمایش عروسکی در ایران مطرح ساخت.

هنرهای نمایشی یا تئاتر به معنای جدید در ایران پس از اسلام به علت مضمون‌های نمایشی، که متأثر از فرهنگ یونان و ایران باستان و مخالف افکار عمومی جامعهٔ دینی ایران بود، همراه با بسیاری از امور ذوقی و هنری دیگر تا اواخر سدهٔ چهارم هجری به کلی منسوخ و متروک شد، اما، به‌تدریج، با تغییر مضامین نمایشی که صورت دینی و اسلامی پیدا کرده بود، دوباره فعالیت خود را آغاز کرد. اصل اساسی این نمایش‌ها، چه خیمه‌شب‌بازی و روحوضی و چه تعزیه، بیان احساسات و بینش دینی مردم بود. این نمایش‌ها تا عصر قاجار استمرار یافت (مددپور، ۱۳۷۳: ۲۶۳-۲۶۴).

۱۰. نتیجه‌گیری

سنت شفاهی نمایش به همراه حرکات موزون و موسیقی از قدمت دیرینه‌ای در ایران برخوردار است. چنان‌که نشان داده شد، گوسان‌ها در حفظ این سنت شفاهی و انتقال آن به دوره‌های بعدی نقش مهمی ایفا کردند. چنین ارتباط و قدمتی را در

سنت نمایش هندی نیز سراغ داریم. اما تئاتر در ایران به معنای یونـانی و هنـدی‌اش ادامه پیدا نکرد.

نمونه‌های یافت‌شده از عروسک‌های متحرک در تمدن‌های جیرفت و شهر سـوخته در ایران می‌تواند تأکیدی بر قدمت نمایش و، در نتیجه، رقص ـ نمایش در این سـرزمین کهـن باشد. در مورد چرایی از بین رفتن این نمایش عروسکی، می‌توان چنین فرض کرد کـه، بـا توجه به این‌که تمدن جیرفت به دوران چندخدایی تعلق دارد، با گرایش جامعه به توحید، به احتمالی، این نمایش شرک‌آلود تلقی و رفته‌رفته کم‌رنگ شده باشد.

وجود چرخهٔ ارتباطیِ تجاری، هنری و فرهنگی بین مناطق سند تـا بـین‌النهـرین در فلات ایران، که از پیش از هزارهٔ سوم پیش از مـیلاد رو بـه شـکوفایی گـذارده بـود، و وجود شواهد باستان‌شناختی مشابه از عروسک‌های دارای مفصل و سوراخ در اعضـا و هم‌چنین سیماچه‌های جانوری و انسانی به دست آمده از قدیمی‌ترین تمدن شناخته‌شده در هند، یعنی تمدن درهٔ سند (هاراپـا و موهنجـودارو)، و در ایـران، یعنـی تمـدن‌هـای جیرفت و شهر سوخته، گواهی بـر جـای‌گـاه کهـن و آیینـی نمـایش بـه‌ویـژه نمـایش عروسکی در ایران و هند و قدمت یک‌سان آن است. این پیکره‌ها نمونه‌هایی از قـدمت آنیمیسم (جان‌بخشی animism) در سومین هزارهٔ پـیش از مـیلاد اسـت. در واقـع، ایـن عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نمادهایی شدند که انسان از طریق آن‌ها می‌توانسـت «مـن دیگر» خود را در آن‌ها متجلی سازد و، از این راه، حس خلاقیـتش را ارضـا کنـد و بـه عواطفش شکل بخشد.

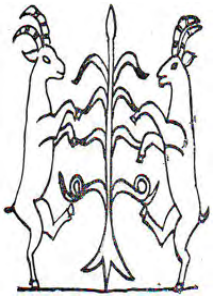
در ایران، هنرهای نمایشی قداست خود را تـا حـد زیـادی از دسـت داد و هماهنـگ بـا نوسانات و تحولات اجتماعی ـ تاریخی تغییر و در اشکال گونـاگون ادامـه یافـت. بـا همـهٔ محدودیت‌هایی که در طی تاریخ ایران برای این هنرها ایجاد شد، نمونه‌های گوناگون بازی و نمایش در فرهنگ غیررسمی و عامیانه بـاقی ماندنـد. نمـایش عامیانـه، بـه سـبب خصـلت انتقادی‌اش (به‌ویژه نسبت به قشر حاکم)، بـیش از دیگـر شـاخه‌هـای فرهنـگ عامـه دچـار محدودیت شد. در نتیجه، با وجود بن‌مایه‌های نمایشی بسیاری که در آیین‌ها و مراسم سـنتی ایران وجود دارد، هرگز نمایش به مفهوم جدی و اساسی آن بارور نشد و آیین‌های نمایشـی تحولی به جانب نمایش جدی‌تر نیافتند. این امر در حالی است که همتای هنـدی ایـن‌گونـه نمایش‌های بومی هم‌چنان قداست خود را حفظ کرده و به پیش‌رفت خـود در جامعـهٔ هنـد ادامه دادند و از حمایت مالی حاکمان نیز بهره‌مند گشتند، و حتی مدارس نمـایش عروسـکی در هند راه‌اندازی شدند.

۱۱. تصاویر

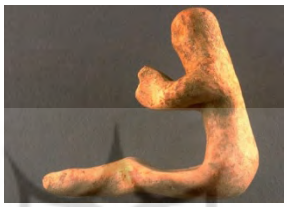
تصویر ۱. سفال دارای حکاکی دختر رقصنده، تمدن هاراپا، پاکستان (Rao, 2007)

تصویر ۲. مجسمهٔ برنز دختر رقصنده، موهنجودارو، ۲۵۰۰ پ.م (Danino, 2003)

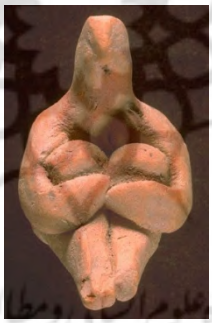
تصویر ۳. موزهٔ ملی ایران باستان



تصویر ٤. نمونه‌ای دیگر از رقص با سماچه (ماسک) از تخت جمشید (افشار، ۱۳۸۸)



تصویر ٥. مجسمه‌های کشف‌شده در هاراپا در حالاتی شبیه حالات یوگا، برگرفته از www.harappa.com



تصویر ٦. مجسمه‌های کشف‌شده در هاراپا در حالاتی شبیه حالات یوگا، برگرفته از www.harappa.com

تصویر ۷. تندیس زن (ایزد ـ مادر)، هاراپای اولیه، راوی Ravi، هزارهٔ چهارم پ.م، برگرفته از www.harappa.com

تصویر ۸. تندیس زن (ایزد ـ مادر)، یالانگاچ دپه Yalangachdepe، ترکمنستان جنوبی، هزارهٔ چهارم پ.م، موزهٔ هرمیتاژ

تصویر ۹. تندیس زن (ایزد ـ مادر)، تمدن جیرفت، هزارهٔ سوم پ.م (مجیدزاده، ۱۳۸۳)

تصویر ۱۰. نقش و نگار حیوانی، تمدن جیرفت، هزارهٔ سوم پ.م (مجیدزاده، ۱۳۸۳)

تصویر ۱۱. میمون سفالی، هزارهٔ چهارم پ.م، موزهٔ دهلی نو (بابک، ۱۳۸۵)

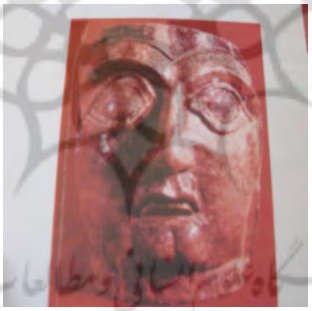
تصویر ۱۲. عروسک متحرک (**puppet**)، تمدن هاراپا، برگرفته از **www.harappa.com**

تصویر ۱۳. سر عروسک متحرک همراه با ریسمانی که از سوراخ‌ها رد می‌شده است، تمدن هاراپا، برگرفته از www.harappa.com

تصویر ١٤. سر متحرک گاو وحشی با سوراخ در سر و گردن، تمدن هاراپا، برگرفته از www.harappa.com

تصویر ۱۵. سر حیوان، هفت‌تپه، هزارهٔ دوم پ.م (نگهبان، ۱۳۵۱)

تصویر ۱٦. ماسک سفالی، تمدن هاراپا، برگرفته از www.harappa.com



تصویر ۱۷. ماسک یکی از سلاطین ایلامی، شوش، اواسط هزارهٔ دوم (نگهبان، ۱۳۵۱)

تصویر ۱۸. رقص با ماسک گوزن، هاراپا (افشار، ۱۳۸۸)

تصویر ۱۹. عروسک متحرک تمدن جیرفت، برگرفته از
<http://www.omidvar.net/photography/jiroft-civilization/index.htm>

تصاویر ۲۰، ۲۱،۲۲، پیکرۀ متحرک، شهر سوخته (Shirazi, 2007)

تصویر ۲۳. عروسک کاکاسیاه (سهرابی،۱۳۹۱)

پی‌نوشت‌ها

۱. دکتر ذکاء در مقالات خود از واژهٔ «سماچه» استفاده کرده است. در این مقاله نیز کلمهٔ «سیماچه» در همان معنا به کار برده شده است.

۲. به معنی «گفت‌وگو»، اصطلاحی است که در میان زرتشتیان متداول است و اشاره به گفت‌وگو و پرسش و پاسخ میان اهورامزدا و زرتشت دارد.

3. Georg, Goyan (1952). *Teatr, Dvernei, Armeii*, Vol. 1, Moscow, p. 67f.

٤. *Onkos*، سیماچه‌های مخصوص تراژدی‌های یونانی که دارای برآمدگی در ناحیهٔ سر بودند.

۵. اوراسیا از ترکیب دو واژهٔ اروپا و آسیا پدید آمده است. برخی از گیتاشناسان این دو قاره را یک‌پارچه دانسته‌اند و آن را اوراسیا نامیده‌اند (*دانش‌نامهٔ دانش‌گستر*، ۱۳۸۹).

٦. برای اطلاع دربارهٔ میرنوروزی ← بهار، ۱۳۸۷: ۳۹۸، ۳۹۹؛ عاشورپور، ۱۳۸۹: ۳/ ۲۳-۹٤.

۷. ادبیات سنگام شامل مجموعه‌ای از ادبیات کهن در فرهنگ تامیلی است که در طی سده‌های نخست از دوره‌ای موسوم به سنگام به معنای «مکتب» در تامیل نادو سروده شده است (Lochtefeld, 2002: 2/ 594).

۸. *Linga*، آلت تناسلی مردانه، نماد باروری و هم‌چنین نماد شیوا، خدای هندی در آیین هندو. «پاراما شیوا» (شیوای برترین) آفرینندگی را با تقسیم خود به دو وجه شیوای مذکر و شاکتی مؤنث انجام می‌دهد. شاکتی، نیروی فعال الاهی، عامل آفرینش است و در همهٔ نام‌ها و شکل‌های عالم متجلی می‌شود. این نماد، شیوا را به عنوان نیروی باروری به نمایش می‌گذارد. نیرویی که زن و مرد از آن توانایی باروری کسب می‌کنند. اتحاد دو وجه شیوا در تصویرهایی از او که نیمهٔ راست بدنش را مذکر و نیمهٔ چپ بدنش را مؤنث نشان می‌دهند نمایان است. لینگا گودیمالام (Gudimallam) کهن‌ترین تصویر از شیوا در این شکل است (Lochtefeld, 2002: 1/ 390).

9. Dance -Theater

10. *The Circle of Ancient Iranian Studies, Iranian Music: Tanbur (Guitar)*, Retrieved 05/05/2008.

<http:// www.cais-soas.com/CAIS/Music/tanbur.htm>

۱۱. شایان ذکر است که هنوز نیز این‌گونه استفادهٔ آیینی از کلهٔ بز در برخی از نقاط ایران، از جمله در بین ساکنان الموت و رودبار، که در منطقهٔ کوهستانی بین دشت قزوین و اراضی گیلان سکونت دارند، دیده می‌شود. مردمی که این آیین را برگزار می‌کنند به «کله بزی»ها معروف‌اند. آنان، در طی این آیین، پس از مقدماتی، توسط کلهٔ بز، اوضاع یک سال را تقریر می‌کنند. برای اطلاع از چگونگی برگزاری این آیین ← گلریز، ۱۳٦۸: ٤٦۷، ٤۷۸.

۱۲. نمونهٔ کاملاً مشابه چنین پیکره‌هایی در ایران نیز در چهار محوطهٔ نوسنگی: گنج‌دره، تپه سراب در کوهستان‌های زاگرس، تپه زاغه، و تپه حاجی فیروز یافت شده است. این پیکره‌ها به اواخر هزارهٔ هفتم و اوایل هزارهٔ ششم پیش از میلاد تعلق دارند (دیمز، ۱۳۸۸: ۲۸–۲۹).
۱۳. مرتبط با جشن‌های باکوس (Bacchus) و پرستش آلت مردانه در یونان باستان.
۱٤. هفت‌تپه در فاصلهٔ ۱۰ کیلومتری جنوب شرقی شوش واقع شده است.

منابع

افشار، آرزو (۱۳۸۸). *درآمدی بر رقص و حرکت*، تهران: نشر افراز.
آنانواکوماراسوآمی، آناندا (۱۳۸۲). *مقدمه‌ای بر هنر هند*، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: نشر روزنه.
بابک، هومن (۱۳۸۵). *نمایش عروسکی در هند*، تهران: نمایش.
بویس، مری و فارمر، هنری جورج (۱۳٦۸). *دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران*، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.
بهار، مهرداد (۱۳۸۷). *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: نشر آگه.
بهنام، عیسی (۱۳۵۲). «شهر سوخته»، *هنر و مردم*، ش ۱۲٦.
بیضایی، بهرام (۱۳٤۱). «خیمه‌شب‌بازی در ایران»، *آرش*، ش ۳.
بیضایی، بهرام (۱۳٤٤). *نمایش در ایران*، تهران: بی‌نا.
پازوکی، شهاب (۱۳۸۹). *نمایش در ایران*، تهران: دانشگاه پیام نور.
ثمینی، نغمه و محمد خزایی (۱۳۸۲). «آیین و ادبیات مقدمه‌ای بر خاستگاه هنر نمایش»، *کتاب ماه هنر*، فروردین و اردیبهشت.
دانش‌نامهٔ دانش گستر (۱۳۸۹). زیر نظر: علی رامین، کامران فانی، محمدعلی سادات، ج ۳، تهران: مؤسسهٔ علمی فرهنگی دانش گستر.
دیمز، اورلی (۱۳۸۸). *تندیس‌گری و شمایل‌نگاری در ایران پیش از اسلام*، ترجمهٔ علی‌اکبر وحدتی، تهران: نشر ماهی.
ذکاء، یحیی (۱۳٤۲). «رقص در ایران پیش از تاریخ»، *مجلهٔ موسیقی*، ش ۷۹–۸۰.
ذکاء، یحیی (۱۳٤۳). «سرگذشت رقص در ایران»، *مجلهٔ موسیقی*، دورهٔ سوم، ش ۸٦
ذکاء، یحیی (۱۳۵۷). «تاریخ رقص در ایران»، *هنر و مردم*، ش ۱۸۹ و ۱۹۰.
ساویتیری، شیوا لینگاپا (۱۳۳۷). *عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی و نقش آن‌ها در اجتماع*، ترجمهٔ علی آقابخشی، تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیا.
ستاری، جلال (۱۳۸۷). *زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*، تهران: نشر مرکز.
سرسنگی، مجید (۱۳۷٦). «مقدمه‌ای بر نمایش‌های سنتی و آیینی در ایران»، نامهٔ فرهنگ، ش ۲٦.
سهرابی، امیر (۱۳۹۱). *عروسک پشت پرده و خیمه‌شب‌بازی در اصفهان و نائین*، تهران: نمایش.

سیدسجادی، سیدمنصور (۱۳۸۸). *باستان‌شناسی شبه قارهٔ هند*، تهران: سمت.

شاتوک، سی بل (۱۳۸۱). *دین هندو*، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٤). «پیشینهٔ هنر تئاتر در ایران»، *بخارا*، ش ٤۱.

عاشورپور، صادق (۱۳۸۹). *نمایشه‌ای ایرانی، نمایشه‌ای آیین مزدیسنا*، ج ۳، تهران: سورهٔ مهر.

کیندرمان، هاینتس (۱۳٦٥). *تاریخ تئاتر اروپا*، ج ۳، *تئاتر قرون وسطی*، ترجمهٔ سعید فرهودی، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

گلریز، محمدعلی (۱۳٦۸). *تاریخ و جغرافیای تاریخی قزوین*، تهران: انتشارات طه با هم‌کاری میراث فرهنگی قزوین.

گوردن، چایلد (۱۳٥٤). *انسان خود را می‌سازد*، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک و محمد هل اتائی، تهران: انتشارات کتاب‌های جیبی.

گیرشمن، رومن (۱۳٥۰). *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مجمل التواریخ و القصص (۱۳۱۸). به تصحیح ملک الشعرا بهار، تهران: بی‌نا.

مجیدزاده، یوسف (۱۳٦۸). *آغاز شهرنشینی در ایران*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مجیدزاده، یوسف (۱۳۸۳). *جیرفت کهن‌ترین تمدن شرق*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مددپو، محمد (۱۳۷۳). *تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری ایران از آغاز پیدایی تا پایان عصر قاجار*، تهران: دانشگاه شاهد.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). *درآمدی به نمایش‌نامه‌شناسی*، تهران: سمت.

میرشکرایی، محمد (۱۳٥۷). «پایگاه اجتماعی نمایش‌های عامیانه در مازندران و گیلان»، *هنر و مردم*، ش ۱۹۳.

نگهبان، عزت‌الله (۱۳٥۱). *راهنمای موزه و حفاری هفت‌تپه*، تهران: انتشارات ادارهٔ کل موزه‌ها، وزارت فرهنگ و هنر.

یغمایی، پیرایه (۱۳۹۰). «خیمه‌شب‌بازی و پیشینهٔ آن»، سایت انسان شناسی و فرهنگ، http://anthropology.ir/node/12124 (تاریخ رجوع: ۱۳۹۳/٦/۱٥).

Boyce, Mary (1957). "The Parthian Gōsān and the Iranian Minstrel Tradition", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, No. 1 & 2.

Danino, Michel (2003). "The Harappan Heritage and the Arian Problem", *Man and Environment*, Vol. XXVIII, No. 1.

Floor, Willem (2005). *The history of theater in Iran*, Washington DC: Mage.

Lochtefelf, G. J. (2002). *The Illustrated Encyclopedia of Hinduism*, Vol. 1-2, New York: The Rosen Publishing GroupInc.

Rao, L. S. (2007). "A Note on Dancing Girl from Bhirana, District Fatehabad, Haryana", *Man and Environment Journal*, Volume XXXII, No.1, the journal of the Indian Society for Prehistoric and Quaternary Studies, Pune, ISSN: 0258-0446.

Mallory, J. P. and Q. Adams Douglas (1997). “Armenian Language”, in *Encyclopedia of Indo-European Culture*, London: Fitzroy Dearborn.

McIntosh, Jane R. (2008). *The ancient Indus Valley: new perspectives*, Understanding ancient civilizations series, USA: ABC-CLIO. Inc.

Shirazi, R. (2007). “Figurines anthropomorphes Du Brunze Ancient De Shahr-I Sokhta, Période II (Séistan, Sud-East Du L`Iran): Approche Typologioue”, *Paléorient Journal*, Vol. 33, Issue. 2, France: CNRS Éditions.

Subramanian, T. S. (2008). “Harappan link”, *Frontline*, V. 25, Issue 02, 1, India: The Hindu publishers.

The Circle of Ancient Iranian Studies, Iranian Music: Tanbur (Guitar), Retrieved 05/05/2008.

<http:// www.cais-soas.com/CAIS/Music/tanbur.htm>.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی