تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۲/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۳/۲۰

شهاب پازوکی[۱]، سیدمصطفی مختاباد[۲]، حسنعلی پورمند[۳]

مطالعهٔ ریشه‌های مشارکت متناقض‌نما در نمایشگری‌های کاروانی نمونهٔ موردی قالی‌شویان مشهد اردهال کاشان

چکیده

قالی‌شویان به عنوان یکی از نمونه‌های شناخته‌شدهٔ گونه نمایشگری‌های کاروانی ایرانی، در بنیان خود بیانگر موقعیت ویژه‌ای از نسبت مخاطب و اجراگر در فرایند کنش آیینی است که در بیشتر کاروان‌های نمایشی عمومیت دارد. در این نمونهٔ شاخص از کاروان‌های نمایشی، نسبت متقابل اجراگر و مخاطب بر مبنای حالت مشارکتی، به عنوان یکی از سه حالت اصلی هرگونه فعالیت نمایشی، شکل گرفته است. وضعیت کلی اجرا در این گونهٔ نمایشی بر مشارکت پویا و سیال میان اجراگر و مخاطب استوار است. با این حال در نمونهٔ مورد مطالعه با وجهی متناقض از مشارکت اجراگر و مخاطب مواجه هستیم. به عبارتی در قالی‌شویان دایرهٔ مشارکت، محدودهٔ معین و قاطعی می‌یابد و تنها گروه خاصی از مخاطبان اجازهٔ حضور و مشارکت مستقیم در فرایند اجرای آن را می‌یابند. در این وضعیت متناقض، حالت مشارکتی با هدف برجسته‌ساختن وضعیت دیگری از پدیداری اجرا، حالت خودبیانگری، کم‌دامنه شده است. در این مقاله دلایل و ریشه‌های مشارکت متناقض‌نما ناشی از انحصارگرایی آیین‌ورزی در نمایشگری کاروانی قالی‌شویان، با رویکردی جامعه‌محور و بر پایهٔ زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی نظیر مؤلفه‌های تاریخی و جنسیتی، خودبیانگری جمعی و تأکید بر وراثت طایفگی در اجرا شناخته شده است.

واژگان کلیدی: قالی‌شویان، کاروان‌های نمایشی، مشارکت، پدیدارشناسی اجرا

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: shahabpazouki@gmail.com
[۲] استاد گروه ادبیات نمایشی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس
[۳] دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

بحث دربارهٔ هنرهای اجرایی مانند درام[۱]، تئاتر[۲] و پرفورمنس[۳] متضمن طرح سنت‌های متفاوتی از اندیشه است که بر بسترهای فرهنگی و اجتماعی مختلف شکل می‌گیرند. اشکال متنوع نمایشی در فرهنگ‌های مختلف به‌ویژه با موضوع بحران‌ها و راه برون‌رفت از آن‌ها، همواره الگوهایی برای شیوه‌هایی که جوامع به کار می‌گیرند یا به اجرا می‌گذارند، عرضه نموده‌اند. فرهنگ‌ها خود را در قالب نمایشواره‌های فرهنگی[۴] مانند تشریفات آیینی[۵] و جشن‌ها[۶] نمایش می‌دهند؛ و نیز رفتار اجتماعی فردی و متعاقباً هویت از دریچهٔ تئاتر و نمایشواره‌ها مورد تأمل قرار می‌گیرند (Shepherd and Wallis, 2004: 1–2).

هرچند عموم مردم در برخورد با نمونه‌های مختلف از نمایشواره‌های فرهنگی، آن‌ها را بخشی از جریان عادی زندگی تلقی می‌کنند اما این صورت‌های اجرایی فرهنگی به واسطهٔ دارابودن سه مؤلفه و شاخص کلی از سایر فعالیت‌ها و کنش‌های زندگی روزمرهٔ جوامع متمایز و ممتاز می‌شوند: ۱ـ چارچوب زمانی‌ـمکانی (مانند زمان و مکان مشخصی که عبادتگران برای انجام مراسم مذهبی جمعی گرد هم می‌آیند.) ۲ـ موضوع، مضمون و بن‌اندیشه (مانند داستان و موضوعات اساطیری، مذهبی و حوادث معاصر) ۳ـ ساختار (مجموعه قوانیـــن و قراردادهای اجرایی) (Zarrilli,…, 2006: xx).

بحث از نمایشواره‌های فرهنگی به عنوان یک الگوواره پیشنهادی جدید در قلمرو مطالعات تئاتری، به مرور و از اواسط قرن بیستم به حوزهٔ مطالعاتی درام و تئاتر راه یافت و از همین دوران، تعامل سازنده‌ای میان کاربردها و حوزهٔ پژوهشی درام، تئاتر و پرفورمنس برقرار شد. در همین دوران چرخش فرهنگی بنیادین و ورود به عصر پسامدرنیته[۷]، که معمولاً امری مفروض تلقی می‌شود، از منظر پرفورمنس و نمایشگری[۸] نظریه‌پردازی شده است به طوری که برخی معتقدند امروزه پرفورمنس، به مفهوم هنر زنده[۹] و محصول هنرهای زیبا[۱۰] و تئاتر تجربی[۱۱]، جایگزین درام/ تئاتر شده است (Shepherd and Wallis, 2004: 2). امروزه مطالعه نمایشواره‌های فرهنگی جایگاه خود را در مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی تثبیت نموده است و این پدیده‌های فرهنگی از منظرهای مختلفی بررسی و مطالعه می‌شوند.

نمایشگری‌های کاروانی[۱۲] به عنوان یکی از گونه‌های پرشمار نمایشگری‌های فرهنگی در فرهنگ‌های شرق و غرب، نتیجهٔ کاربست نظامی از مؤلفه‌ها و عناصر هویت‌ساز فرهنگ عامهٔ ملت‌ها هستند. این نوع از نمایشگری‌ها در فرهنگ‌های کهن بر اساس مبانی پیشاتاریخی و تاریخی، دین، باورها، زبان، نمادها و خصیصه‌های نژادی، قومی و منطقه‌ای شکل گرفته و در اثر استمرار تاریخی رسمیت فرهنگی یافته‌اند. از اصلی‌ترین خصیصه‌های نمایشگری‌های کاروانی، تمرکز بر مسئلهٔ هویت جمعی و وحدت‌اندیشی است که به واسطهٔ مشارکت جمعی در آفرینش حضوری، اجراگران آن در ساختاری سیال و فراگیر نظم یافته‌اند. نمایشگری‌های کاروانی همواره در ساختار فرهنگ نمایشی ایران حضور مسلطی داشته و در میان گونه‌های متعدد نمایش‌های سنتی ایرانی از سابقه‌ای دیرینه برخوردار بوده است. «دسته‌های عزاداری محرم»، «سنگ‌زنی» و «نخل‌برداری» نمونه‌هایی از نمایشگری‌های کاروانی مهم در ایران به شمار می‌روند که در ایام مشخصی از سال برگزار می‌شوند.[۱۳]

«قالی‌شویان» یکی از نمایشگری‌های کاروانی مذهبی منحصربه‌فرد در ایران است که با حضور گروه مشخصی از اهالی نواحی مختلف کاشان برگزار می‌شود. یکی از ویژگی‌های بارز قالی‌شویان، ایستادگی و مقاومت سرسختانه برگزارکنندگان آن در برابر تمایلات مشارکت‌جویانهٔ مردمان دیگر نواحی در هنگام اجرای این آیین نمایشی است. به‌عبارتی خصوصیت انحصارگرایی آیین‌ورزی مراسم قالی‌شویان باعث شده است تا از آن به عنوان تألیف فرهنگی خاص گروهیِ اجتماعی از شیعیان ناحیهٔ کاشان یاد شود.

این مقاله کوشیده است تا رهیافت جدیدی در مطالعهٔ قالی‌شویان به عنوان شکلی از نمایشگری‌های

Archive of SID
www.SID.ir

کاروانی شیعی اتخاذ نماید و وجه پارادوکسیکال[۱۴] مشارکت را در آن بررسی نموده و ریشه‌ها و دلایل آن را بر زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی و بر پایهٔ مؤلفه‌های مشخص بررسی کند.

۲. نمایشگری‌های کاروانی: تعاریف و ویژگی‌ها

به نمایشگری‌های کاروانی، در زبان‌های لاتین، «کارناوال»[۱۵]، «کارنیوال»[۱۶] و «کارنووال»[۱۷] گفته می‌شود؛ و این سه واژه مترادف احتمالاً از واژهٔ «کاروان» فارسی برآمده باشد؛ زیرا واژه «کاروان»، در معنایی نزدیک با کارناوال، از دیرگاه به زبان‌های لاتین وارد شده است. با این همه در فرهنگ وبستر (۱۹۸۱) این واژگان یکسان، برگرفته از دو واژه لاتین CARNAL و LEVER تلقی گردیده، و اولی به معنای «گوشت و تن»، و دومی به معنای «برکندن، برداشتن، برگرفتن»، و روی هم به معنای «برگرفتن گوشت» (REMOVAL OF MEAT) است (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۸۲:۹۶).

اما در اصطلاح مجاز، کارناوال و دو واژه دیگر به مراسم ویژه‌ای گفته می‌شود که به مناسبت‌های خاصی، در زمان مشخصی و به شکل نمایشگری‌های همگانی و متحرک (سیار) برگزار می‌شوند. این مراسم معمولاً با جشن و شادمانی، موسیقی، رقص و سرود و بازی‌های دسته‌جمعی همراه هستند.

تصویر ۱: نمایشگری‌کاروانی مسیحی ماردی‌گراس در نیواورلئان در سال۱۹۰۷ همراه با موقعیت شاد و مفرح

نمایشگری‌های کاروانی در فرهنگ‌های اروپایی و امریکایی از جمله نمایشگری‌های دینی‌ـفرقه‌ای (مسیحی‌ـکاتولیکی)، مانند مراسم پس از «ماه روزه و استغفار»[۱۸] و مراسم «روز پیش از چهارشنبه توبـه»[۱۹] غالباً با موقعیت‌های شاد و مفرح همراه هستند. اما صورت‌های غالب این نمایشگری‌ها در مناطق شیعه‌نشین جنوب غربی آسیا و خاورمیانه مانند کاروان‌های مذهبی و دسته‌های عزاداری بر فضایی دینی‌ـقدسی و سوگواره‌ای استوار شده‌اند.

نمایشگری‌های کاروانی بیانگر وضعیت خاصی است که جمعی از مردم را که در زمینه‌های فرهنگی، مذهبی و اجتماعی اشتراکاتی دارند به منظور هدف معینی دور هم جمع می‌کند. این نمایشگری‌ها معمولاً با جابه‌جایی از مکانی به مکان دیگر همراه بوده است و با رفتارهای نمایشی و هماهنگ اجتماعی در فضاهای همگانی تعریف می‌شوند. بنابراین برخلاف برخی از صورت‌های آیینی که بر اساس پویش و واکنش فردی شکل می‌گیرند، نمایشگری‌های کاروانی به جمع و تعهدات جمعی وابسته هستند.

www.SID.ir

فلانیگان[۲۰] از «جمع‌گرایی» و ضرورت همگامی فرد با فعالیت‌های جمعی به عنوان ویژگی اصلی این نمایشگری‌ها یاد می‌کند و معتقد است «حضور در یک کاروان مستلزم شرکت در فعالیت‌ها و پویش‌های جمعی است که طی آن فردیت شرکت‌کنندگان به نفع جمع‌گرایی محدود می‌شود. از آنجایی که هر فرد انسانی بخشی از یک اجتماع بزرگ‌تر محسوب می‌شود باید خود را با ضرباهنگ گروه هماهنگ و همراه سازد.»(Ashley, 2001: 14)

در حدود فنون نمایشی، در نمایشگری‌های کاروانی عموماً مرز مشخص و تفکیک‌کننده‌ای میان تماشاگران و اجراگران وجود ندارد. در این اجراها تماشاگران به صورت شرکت‌کنندگان در نمایش درمی‌آیند و مشارکت در جریان نمایش، اجراگر و تماشاگر را هم‌پیوند و هم‌پیکر می‌ساخته است. به عبارتی در این شکل از نمایشگری‌ها، به واسطه همگانی‌بودن آن، تماشاگر و اجراگر هم‌بازیگر می‌شوند و نمایشی یگانه پدید می‌آورده‌اند (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۸۲: ۹۷)؛ به عبارت دیگر گردشکار(متحرک)بودن، پیوند تماشاگر و اجراگر و تبدیل زیستگاه و فضاهای همگانی به محلی برای عرضه نمایش، سه ویژگی مهم و مشخصهٔ اصلی مشترک در همهٔ نمایشگری‌های کاروانی محسوب می‌شوند.

یاکوبسن[۲۱] معتقد است نمایشگری‌های کاروانی پدیده‌های فرهنگی تابع فرایند رشد، تکوین و تغییر هستند و در سیر تاریخی خود تغییرات فراوانی را تجربه می‌کنند: «کاروان‌ها موضوعی برای بدعت و تغییر هستند و حتی هدفشان نیـز می‌تواند دستخوش تغییر شود»(Jacobson, 2008: 6).

کاروان‌های سوگواره‌ای مذهبی از مهم‌ترین و متنوع‌ترین نمونهٔ نمایشگری‌های کاروانی محسوب می‌شوند. بر اساس تعریفی که گریمز[۲۲] در دایره‌المعارف دین[۲۳] ارائه کرده است، کاروان مذهبی «حرکت خطی، منظم و رسمی گروهی از انسان‌ها است که به منظور شهادت‌دادن، طلب‌نمودن چیزی، نمایش یک آیین، ادای نذر، کسب شرافت یا ادای احترام به یک مکان مقدس، از مکانی به مکان مشخص دیگری رهسپار می‌شوند» (Grimes, 1987:1). یاکوبسن معتقد است کاروان‌ها در زمرهٔ نمایش‌های بصری تأثیرگذار مذهبی هستند و جنبه‌های مهم مذاهب را آشکار می‌کنند. به عبارتی کاروان‌ها فراتر از یک آیین هستند. آن‌ها هم‌زمان ابعاد مختلفی از مذهب نظیر هنر، روایات مقدس، سلسله‌مراتب و رقابت‌های اجتماعی، ارتباطات و هویت را نمایش می‌دهند. آن‌ها از سویی نشانه‌هایی از تغییر اجتماعی و از سوی دیگر حافظان سنت‌های گذشته هستند. کاروان‌ها مدام باززاده شده و ممکن است منعکس‌کنندهٔ روش‌های گروه‌هایی باشند که قصد دارند از جایگاهشان در سلسله‌مراتب و کسب منافع و منابع اجتماعی دفاع کنند (Jacobson, 2008:8-9).

نمایشگری‌های کاروانی مذهبی، وقایعی برای تحکیم پیوندها و مناسبات دینی و اجتماعی هستند که در ساختاری آیینی-نمایشی نظم یافته و به شأن اجتماعی اجراگران آن قوام می‌بخشند. از منظر یاکوبسن نمایش موقعیت مذهبی، اتحاد و انسجام توده‌های مردم و به‌اشتراک‌گذاردن هویت گروهی، از اصلی‌ترین اهداف و کارکردهای کاروان‌های مذهبی است (ibid: 1).

این نمایشگری‌ها در مرکز خود بر نمایش رمزگان‌ها و نمادهای مقدس دلالت دارند. این نمادهای قدسی به کانونی‌ترین موضوع این نمایشگری‌ها تبدیل می‌شوند که تمام فرایند نمایش حول آن و در فضایی مذهبی شکل می‌گیرند(ibid: 217). اجراگران در کاروان‌های مذهبی با تمرکز بر نمایش نمادهای مقدس، عزیمت به اماکن مذهبی و زیارتگاه‌ها، می‌کوشند هم‌زمان که به حرکت خود ادامه می‌دهند حالت و فضای قدسی که آن‌ها را احاطه کرده است، بر محیط و زیستگاه پیرامون نمایش گسترش دهند.

Archive of SID
www.SID.ir

جدول ۱: اهداف و ویژگی‌های نمایشگری‌های کاروانی مذهبی (پازوکی،۱۳۹۳)

اهداف	ویژگی‌ها
• وحدت مخاطب ـ اجراگر • به‌اشتراک‌گذاشتن و تقسیم هویت جمعی • بزرگداشت قهرمانان و بزرگان دینی • به‌اشتراک‌گذاشتن و تقسیم هویت جمعی • تحکیم پیوندهای دینی و تقویت باورهای عقیدتی • نمایش اقتدار جمعی و سلسله‌مراتب دینی • تطهیر و پالایش و ایجاد انگیزش شور قدسیانه • توسل‌جویی و مرادخواهی • نمایش خلوص دینی و کسب شرافت مذهبی	• متحرک (گردشکار) و سیار بودن • هم‌پیوندی و هم‌پیکری اجراگر و تماشاگر • تبدیل زیستگاه و اماکن قدسی و مذهبی به محلی برای عرضه نمایشگری • نماد کانونی‌بودن (نمایش نمادهای مذهبی به عنوان عنصر اصلی و محوری نمایش) • مناسبتی و موسمی‌بودن • بهره‌گیری از داستان و روایت ساده • استواری بر مضامین دینی و پیوند آن با اساطیر کهن

۳. نمایشگری‌های کاروانی در ایران

ناظرزاده‌کرمانی در حالت کلی و بر مبنای معیارهای نمایشی، طبقه‌بندی نه‌گانه‌ای از ریختارهای نمایشی در ایران ارائه کرده است.[۲۴] بر پایهٔ این نظریه، نمایشگری‌های کاروانی یکی از ریختارهای نمایشی در ایران است که سابقهٔ آن به پیش از اسلام می‌رسد (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۸۳: ۴۴ و ۴۵).

نمایشگری‌های «سوگ‌کاروانی»[۲۵] و «سورکاروانی»[۲۶] دو زیرگونهٔ اصلی ریختار نمایشی کاروانی محسوب می‌شوند. سوگ‌کاروان‌ها بر اساس فضای سوگوارانه‌ای و عزاداری در یادبود مردگان و درگذشتگان (عموماً بزرگان و پیشوایان دینی و ملی) و سورکاروان‌ها بر اساس فضایی شاد و مفرح به مناسبت اعیاد مذهبی و ملی و جشن‌های مختلف شکل می‌گیرند. از مهم‌ترین نمایشگری‌های سوگ‌کاروانی در ایران باستان «سوگ سیاوش» و نمایشگری‌های سورکاروانی «مغ‌کشی» و «کوسه‌برنشین» قابل اشاره هستند.

بر اساس منابع تاریخی در دوران ایران باستان، نمونه‌های متعددی از این گونه نمایشی، متداول و رایج بوده است. پس از ورود اسلام به ایران، این نمایشگری‌ها در نتیجه برخی مغایرت‌ها با اصول دین جدید از میان رفتند و به فراموشی سپرده شدند یا در فرایندی تناسخی به شکل جدیدی ظاهر شدند. برای مثال بیضایی و فلاح‌زاده معتقدند که نمایشگری‌های سورکاروانی دوران ایران باستان منبع نمایش‌های متأخری چون «میرنوروزی» و «عمرکشان» دورهٔ اسلامی بوده‌اند (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۳؛ فلاح‌زاده،۱۳۸۵: ۴۱). نیز مسکوب بر این باور است که آیین‌های عـــزاداری محـــرم از نظر شکل اجرا و روش برگزاری متأثر از سوگ سیاوش بوده است(مسکوب، ۱۳۵۱: ۸۱).

سوگ سیاوش مهم‌ترین نمایش سوگ‌کاروانی در ایران پیش از اسلام بوده است. در این آیین، شبیه سیاوش را در عماری و محملی می‌گذاشتند. عزاداران این عماری یا محمل را که از چهار طرف گشوده بود بر دوش می‌گذاشتند و مویه‌کنان و سینه‌زنان (در قالب کاروان عزاداری) در شهر می‌گرداندند.

دسته‌های عزاداری محرم در یادبود و گرامیداشت واقعهٔ کربلا نوعی نمایش سوگ‌کاروانی فراگیر و گسترده در ایران و دیگر مناطق شیعه‌نشین خاورمیانه است. با استقرار و رسمیت‌یافتن مذهب تشیع در دورهٔ صفویه، علاوه بر عزاداری‌های کاروانی محرم و برخی دیگر از نمونه‌های کاروان‌های مذهبی مانند قالی‌شویان، درحدود مشخصی از جغرافیای ایران شکل گرفته و تا دورهٔ معاصر همچنان ادامه یافته است.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۲: ریختارشناسی نمایشگری‌های کاروانی در ایران

ریختارنمایشی	زیرگونه‌های اصلی	نمونه‌های پیشااسلامی	نمونه‌های دورهٔ اسلامی
نمایشگری‌های کاروانی	سوگ‌کاروانی	سوگ سیاوش	دسته‌های عزاداری محرم، نخل‌برداری، سنگ‌زنی، قالی‌شویان
	سورکاروانی	مغ‌کشی، کوسه‌برنشین، دستهٔ کراسوس	میرنوروزی، عمرکشان

۴. پیشینهٔ تاریخی قالی‌شویان

مراسم قالی‌شویان در نزدیک‌ترین جمعه به روز ۱۳ مهر هر سال، در یادبود شهادت حضرت سلطان‌علی فرزند امام محمد باقر(ع)، همراه با عزاداری و نوحه‌خوانی در مشهد اردهال کاشان برگزار می‌شود (فرخ‌یار، ۱۳۶۹:۱۴۴).

با گرایش مردم فین به مذهب تشیع و دعوت از حضرت سلطان‌علی برای پذیرش پیشوای مذهبی مردم این ناحیه، ایشان از مدینه به فین مهاجرت کردند. حضور این امامزاده و تأثیرات مذهبی ایشان بر مردم این منطقه باعث وحشت و ترس حاکمان محلی شد. به همین دلیل توطئهٔ قتل ایشان برنامه‌ریزی و اجرا شد. مردم فین که به حمایت و طرف‌داری او شتافته بودند هنگامی به مشهد می‌رسند که آن حضرت به دست دشمنان شهید شده بود. فینی‌ها او را غسل می‌دهند و در محل کنونی به خاک می‌سپارند. ساکنین فین بر این باورند که یابندگان جسد امامزاده سلطان‌علی، بدن بی‌جان او را بر روی یک قالی گذاشته و او را به چشمه‌ای به نام شازده‌حسین برده و سپس غسل داده و آن‌گاه جنازه را تا تپه‌ای همراهی کرده و بعد از آن او را برای دفن به مردم خاوه تحویل داده‌اند. در چگونگی غسل و خاک‌سپاری وی دو روایت در میان مردم رواج دارد. به روایتی، فینی‌ها پیکر امامزاده را در یک تخته‌قالی می‌گذارند و به سر جوی آبی که اکنون به نهر شازده‌حسین معروف است، می‌برند و غسل می‌دهند. عده‌ای هم پیکر او را تا سر تپه کنونی تشییع می‌کنند و در آنجا به خاوه‌ای‌ها می‌دهند تا به خاکش بسپارند. به روایتی دیگر، چون پیکر امامزاده پاره‌پاره و بی‌سر و خونین بود، او را بی‌آنکه غسل بدهند روی قالی می‌گذارند و به سر تپه می‌برند و خاک می‌کنند. بعد قالی آغشته به خون امامزادهٔ شهید را با آب جوی می‌شویند و غسل می‌دهند. پس از این واقعه، فینی‌ها هر سال یک‌بار در سیزدهم مهر، یا در دومین جمعه پاییز که مقارن با روز خاک‌سپاری ایشان است، به مشهد اردهال برای زیارتش می‌آیند و یاد واقعه شهادت او را با مراسم قالی‌شویان زنده نگه می‌دارند(بلوکباشی، ۱۳۸۰: ۲۰-۱۵).

دربارهٔ زمان دقیق آغاز سنت مذهبی‌ـشیعی قالی‌شویان سند مکتوب معتبری در دست نیست، ولی به نظر می‌رسد این مراسم از سال ۱۱۶ هـ.ق یعنی زمان شهادت حضرت سلطان‌علی و تدفین ایشان توسط پیروانش ادامه داشته است (زجاجی مجردکاشانی، ۱۳۷۷: ۱۴۸). آنچه مشخص است این سنت جاری تا پیش از عهد صفوی یکی از تظاهرات مذهبی شیعیان متعصب کاشان و فین بوده است و ادامه این مراسم بر حسب عادت و وظیفه و برای مردم این ناحیه یک نوع امتیاز مذهبی و شرافت تاریخی به شمار می‌رفته است (نراقی، ۱۳۶۸: ۴۳۰).

دربارهٔ خاستگاه نمایشگری سوگ‌کاروانی قالی‌شویان، نظریات متفاوتی توسط صاحب‌نظران و مورخان ارائه شده است. به طور کلی این آرا دربارهٔ ریشه‌شناسی قالی‌شویان بر چهار نظریه متفاوت استواراست:

- خاستگاه اسلامی‌ـشیعی
- خاستگاه ایرانی‌ـآیینی
- خاستگاه غیر اسلامی‌ـغیر ایرانی
- خاستگاه ایرانی‌ـاسلامی

Archive of SID
www.SID.ir

برخی مورخان و نویسندگان قرن سیزدهم هجری قمری معتقد بوده‌اند که ریشه‌های قالی‌شویان را تنها باید در موضوع شهادت حضرت سلطان‌علی جست‌وجو کرد. کلانترضرابی در کتاب تاریخ کاشان به این موضوع اشاره کرده است (کلانترضرابی، ۱۳۵۶: ۴۳۳ و ۴۳۴). ارباب هم واقعهٔ شهادت حضرت سلطان‌علی در اردهال و آداب تغسیل و تدفین او را توسط مردم این ناحیه، خاستگاه برگزاری مراسم قالی‌شویان می‌داند(ارباب،۱۳۵۳: ۴۷ و ۴۸). چند تن از دیگر پژوهشگران متأخر، از جمله حسن نراقی، بر جنبهٔ اسلامی‌ـشیعی قالی‌شویان تأکید کرده و منشأ این نمایش را با موضوع شهادت پیوند می‌زنند (نراقی،۱۳۴۸: ۴۳۰).

برخی دیگر از پژوهشگران، قالی‌شویان را برگرفته و متأثر از سنت‌ها و آیین‌های پیشااسلامی و ایرانی دانسته‌اند. جلال آل‌احمد قالی‌شویان را ادامه و امتداد آیین مهرگان دانسته است. مبنای این ادعا ثبت این واقعه در تقویم شمسی به جای تقویم قمری بوده است. زیرا این نمایش معمولاً در شانزدهمین روز از مهرماه اجرا می‌شده است که به نوعی یادآور آیین مهرگان تلقی می‌شود(آل‌احمد،۱۳۴۴: ۷۱۳). عبدالرحمان عمادی نیز بنیاد قالی‌شویان را در فرهنگ ایران باستان و آن را بازمانده‌ای از رسم و آیین ستایش ایزد تیر و ناهید در میان ایرانیان انگاشته است (عمادی،۱۳۵۴: ۱۰۰۶).

شماری از نویسندگان در ریشه‌یابی قالی‌شویان به آیین‌های غیر ایرانی و غیر اسلامی رجوع کرده‌اند. بیضایی قالی‌شویان را نمایشی بسیار شبیه به نمایش بدوی مرگ بعل، خدای بابلیان می‌داند. او شست‌وشوی قالی در آب نهر توسط فینی‌ها را با شست‌وشوی جسد بعل توسط کاهنان در بین‌النهرین مشابه دانسته است(بیضایی،۱۳۷۷: ۵۱). فیض داستان واقعهٔ شهادت سلطان‌علی در اردهال را بی‌پایه و دور از واقعیت دانسته و هرگونه پیوند میان قالی‌شویان و شهادت امامزاده را نادرست و بی‌اعتبار پنداشته است (فیض،۱۳۲۲: ۱۷۳).

بلوکباشی از جمله محققانی است که میان سنت‌های آیینی ایرانیان پیش از اسلام و اعتقادات اسلامی پل زده و خاستگاه قالی‌شویان را ایرانی‌ـاسلامی دانسته است. وی معتقد است ارکان اصلی قالی‌شویان در دورهٔ اساطیری پرستش نیروهای فوق طبیعی و در فرهنگ کشاورزی ایران و بر پایهٔ مراسمی موسوم به آیین‌های تابوت‌گردانی و تابوت‌شویی بنیاد گرفته، سپس با انگاره‌های دینی، اعتقادات و باورهای جمعی مردم شیعه درآمیخته و به شکل کنونی حیات تازه گرفته است (بلوکباشی، ۱۳۷۹: ۸۶).

۵. توصیف نمایشگری کاروانی قالی‌شویان

در روز مراسم که در میان مردم منطقه به «جمعه قالی» شهرت یافته است ده‌ها هزار تن برای حضور در مراسم قالی‌شویان در مشهد اردهال گرد هم می‌آیند. در این روز جوانان محلهٔ فین سفلی با چوب‌دست‌های تراشیده، به کنار نهر آب داخل فضای حیاط امامزاده شازده‌حسین می‌روند و در صفوفی منظم می‌ایستند. در این هنگام، مردان فین علیا با چوب‌دست‌های خود در حیاط صحن گرد می‌آیند و به استقبال جوانان فین سفلی، به شازده‌حسین می‌روند.

سپس فینی‌ها در یک کاروان به سوی بقعهٔ امامزاده سلطان‌علی راه می‌افتند. کاروانیان درحالی‌که چوب‌دست‌های خود را در بالای سر خود تکان می‌دهند، با سردادن شعارهای مذهبی فاصلهٔ میان دو امامزاده را می‌پیمایند. سپس خطیبی مذهبی، خطبه‌ای می‌خواند و در مناقب و فضایل امامزاده سخن می‌گوید.

پس از سخنان خطیب، یکی از ریش‌سفیدان فین از سرپرست خادمان آستانه درخواست آوردن قالی مخصوص را از آستانهٔ امامزاده می‌کند. خادمان قالی را به بزرگان فینی می‌سپارند. جوانان فینی برای به‌دست‌آوردن قالی به سوی آن حرکت می‌کنند و آن را از بزرگان فینی تحویل می‌گیرند. جوانان در پناه انبوه مردان چوب‌به‌دست، قالی را از میان جمعیت می‌گذرانند. کاروان حاملان قالی، از همان راهی که آمده بودند با گام‌هایی تند و شتابان و گاهی دوان‌دوان و با هیاهو، قالی را به سرچشمه نهر شازده‌حسین می‌برند.

در پیشاپیش کاروان حاملان قالی، مردی میان‌سال از اهالی چهل‌حصاران کاشان، سوار بر اسب حرکت

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند. این مرد با خود جانمازی را که بر روی شانهٔ راستش افکنده، حمل می‌کند.[۲۸] در پی حامل جانماز، گروهی از مردم خاوه علمی را که با پارچه‌های سبز پوشیده شده است حمل می‌کنند. فینی‌ها و کاروان حاملان قالی نیز به دنبال علم راه می‌سپارند و پیاپی چوب‌هایشان را در هوا می‌چرخانند و شعارهای مذهبی سرمی‌دهند.

حاملان قالی بر سر چشمه، دور آن حلقه می‌زنند و چوب‌هایشان را در هوا تکان می‌دهند و پیش از آداب شستن تمثیلی قالی، مراسم لعن‌خوانی را انجام می‌دهند. برای شستن قالی، چوب‌به‌دست‌های فینی سر چوب‌های خود را در آب چشمه فرو می‌برند و بیرون می‌آورند و قطره‌های آب چوب‌ها را روی قالی می‌پاشند.

تصویر ۲: تجمع اجراگران قالی‌شویان در حیاط صحن

پس از پایان این آداب نمادین، قالی را دوباره به دوش می‌گذارند و به صحن فینی‌ها می‌برند. در بازگرداندن قالی به آستانه، خاوه‌ای‌ها و شماری از فینی‌ها، در دسته‌ای پیشاپیش حاملان قالی، سینه می‌زنند و نوحه می‌خوانند.

فینی‌ها قالی را چند دور در حیاط صحن و پیرامون حوض می‌گردانند. بعد به بالای صفه در ایوان بقعه می‌برند. در ایوان، چند تن از بزرگان فین و خاوه به سوی حاملان قالی پیش می‌روند که قالی را بگیرند، لیکن جوانان با تکان‌دادن چوب‌هایشان از تحویل‌دادن قالی سر باز می‌زنند. سرانجام پس از کشمکش‌های بسیار، بزرگان فینی قالی را از جوانان می‌گیرند و به نمایندگان خاوه‌ای تحویل می‌دهند. خاوه‌ای‌ها قالی را با تشریفات خاص به داخل حرم می‌برند و به خدام آستانه تحویل می‌دهند.

تصویر ۳: حمل قالی توسط اجراگران

Archive of SID

www.SID.ir

۶. تحلیل پدیدارشناسانهٔ اجرا در قالی‌شویان

برت استیتس[۲۹] در تحلیل پدیدارشناسانهٔ خود از نمایش، حالات حضور بازیگر یا اجراگر را در هر کنش نمایشی بر مبنای حالات ضمیری به سه حالت کلی تقسیم کرده است: خودبیانگری[۳۰]، مشارکتی[۳۱]، بازنمودی[۳۲] (States, 1985).

بر اساس نظریهٔ حالات ضمیری اگر نمایش بر اول شخص مفرد (من) استوار باشد، در نمایشنامه بر شخصیت نمایشی، و در تئاتر یا رویداد نمایش‌داده‌شده بر خود بازیگر تأکید خواهد شد. در صورتی که مبنای نمایش بر دوم شخص (شما) استوار باشد، در متن نمایشی تأکید بر شخصیت‌های نمایشی مقابل و در رویداد نمایشی‌شده بر مخاطب خواهد بود و سرانجام درصورتی‌که نمایش بر سوم شخص (او) استوار شده باشد، در متن نمایشی و رویداد نمایشی‌شده، تأکید بر دیگر شخصیت‌های نمایشی غایب خواهد بود.

جدول ۳: تفکیک حالات ضمیری در متن نمایشی و اجرا

متن نمایشی	حالات ضمیری	اجرای نمایش
شخصیت	اول شخص (من)	بازیگر
دیگر اشخاص نمایشنامه	دوم شخص (شما)	مخاطب
دیگر اشخاص غایب	سوم شخص (او)	شخصیت

خودبیانگری حالت و مدلی از الگوی ارتباطی در تئاتر است که در این حالت مخاطب با بازیگری که در حالت اول شخص عمل می‌کند، مواجه می‌شود. در این حالت بر شخصیت فردی و ذوق و توانایی‌های فردی و هنری خود بازیگر بیش از شخصیت نمایشی ــ که قصد بازنمایی آن را دارد ــ تأکید می‌شود.

حالت مشارکتی مدلی از الگوی ارتباطی در تئاتر است که مبتنی بر عمل بازیگری است که مخاطبان را به عنوان دوم شخص مورد خطاب قرار می‌دهد. در این حالت فاصله و مرز سنتی میان بازیگر و مخاطب برداشته می‌شود و مخاطب خود را مستقیماً در جهان نمایش احساس می‌کند. تأکید بر حضور مخاطب و اهمیت آن نقش اساسی در اتخاذ این حالت در تئاتر دارد. این حالت به‌ویژه در برخی آثار کمدی و نمایشواره‌های آیینی تأثیر و نقش خود را آشکار می‌سازد.

حالت بازنمودی مدلی از الگوی ارتباطی در تئاتر است که مبتنی بر عمل بازیگری است که از زبان سوم شخص یا شخصیت نمایشی سخن گفته و عمل می‌کند. در این حالت توانایی‌ها و مهارت‌های هنری و فردی شخص بازیگر در زیر پوسته نقش پنهان می‌شود. در این وضعیت آنچه مورد توجه و تأکید است جهان نقش و بازنمود آن بر روی صحنه است. اتخاذ این حالت به‌ویژه در تئاترهای واقع‌گرا نقش مهم و اساسی بر عهده دارد. در این حالت مرزهای قاطع و مشخصی میان مخاطب و بازیگر ترسیم شده و ایجاد توهم واقعیت اساس این حالت ضمیری است.

جدول ۴: پدیداری اجراگر/بازیگر بر اساس حالات ضمیری

حالات ضمیری	حالات پدیداری
اول شخص (من)	خودبیانگری
دوم شخص (تو)	مشارکتی
سوم شخص (او)	بازنمودی

Archive of SID

www.SID.ir

بر اساس نظریهٔ استیتس، حالت پدیداری اجراگر در قالی‌شویان، مانند دیگر نمایشگری‌های کاروانی بر حالت مشارکتی استوار است. کیفیت رابطهٔ اجراگر و تماشاگر در نمایش‌های کاروانی مانند نمونهٔ مورد مطالعه، مهم‌ترین عنصر این رخداد تلقی شده و تماس و جریان مستقیم احساس، موجب تمایز آن با سایر گونه‌های نمایشی می‌شود. در آیین‌های کاروانی، تماشاگران از نظر روحی و فیزیکی به اجرا نزدیک‌تر هستند و در آن مرز میان اجراگر و تماشاگر از میان می‌رود. در نمایش‌های آیینی و کاروانی مذهبی، مشارکت تماشاگر در فرایند آفرینش، یک تکلیف دینی تلقی می‌شود و با این هدف اجراگر و تماشاگر هم‌پیکر و همراه می‌شوند.

نمایشگری قالی‌شویان فراخوانی به مشارکت مخاطب در اجرا است و مستقیماً تماشاگران خود را با هدف همراهی و مشارکت مورد خطاب قرار می‌دهد. در نمایش قالی‌شویان مشارکت و همراهی قطعی و فعالانه اجراگر_تماشاگر مبنا و اساس این رخداد آیینی است. در مراسم قالی‌شویان پیوند و پیوستگی فراارتباطی و فراصحنه‌ای تماشاگران و اجراگران، نقطه اوج اصلی و نهایی آن به شمار می‌آید و هدف قالی‌شویان نیز چیزی جز تقویت و تحکیم یگانگی و اتحاد، میان نقش‌آفرینان و مؤمنان حاضر در مراسم نیست. این هدف جزء لاینفک این آیین مذهبی را تشکیل می‌دهد و در سازوکار اجرایی آن تأثیر می‌گذارد. آنچه قالی‌شویان را در میان سنن اجرایی و آیین‌های نمایشی متمایز می‌سازد ارائه الگوی خاصی از تأثیر متقابل تماشاگر_اجراگر، در وضعیتی نمایشی و غیر نمایشی است، که در ساختاری سیال، نظام و هستی یافته‌اند. قالی‌شویان به تقویت احساسات مذهبی تماشاگران و اجراگران و نیز القای فکر حضور و همکاری در انجام فریضه دینی گرایش دارد و این هدف تنها از طریق مشارکت فعالانهٔ اجراگر_تماشاگر محقق می‌شود.

با این حال دامنهٔ مشارکت در قالی‌شویان در حدود سه طایفهٔ بزرگ کاشان(فین، خاوه و چهل حصاران) محدود شده است و بر اساس امتیازی که این سه برای خود قائل‌اند، طایفه‌های دیگر منطقه و مردم بیگانه را از مشارکت در اجرای این نمایشواره بازمی‌دارند (بلوکباشی، ۱۳۸۰: ۹۶). این مراسم سده‌هاست که توسط نسل‌های مختلف این سه طایفه برگزار شده و آن را یک میراث مهم مذهبی و معنوی گذشتگان طایفه‌ای خود می‌دانند. در برخی کتب و منابع تاریخی به وراثت این طایفه‌ها در اجرای این مراسم و ممانعت آن‌ها از مشارکت دیگر افراد که اکثر اوقات به فتنه، درگیری و قتل نیز می‌انجامیده اشاره شده است(ارباب،۱۳۵۳). تلاش و کوشش سرسختانه تاریخی این سه طایفه در محدودکردن و به‌انحصاردرآوردن حوزهٔ اجرای مراسم قالی‌شویان، که با هدف تقویت روحیه برتری‌جویی نسبت به دیگر طوایف منطقه صورت گرفته، عامل مهم دیگری در انتساب این مراسم به عنوان یک تألیف فرهنگی شیعی قومی، به اعضای سه طایفه مهم یاد شده است.

در اجرای این مراسم، افرادی که به سه طایفه یادشده تعلق ندارند و همچنین زنان و کودکان، حق شرکت ندارند و تنها اجازه دارند در حاشیه مراسم حضور یافته و در عزاداری‌ها و هم‌نوایی‌ها مشارکت غیر مستقیم داشته باشند و از این حیث سهم محدودی در فرایند اجرا دارند. از طرف دیگر سه طایفه فین، خاوه و چهل حصاران در اجرای نمایشگری کاروانی قالی‌شویان تقسیم نقش نموده و هر یک از این طوایف در اجرای بخش مشخصی از آیین حق مشارکت برای خود قائل هستند. برای مثال عضوی از طایفه چهل حصارانی، حق مشارکت در بخش‌هایی از نمایشگری کاروانی قالی‌شویان را که در حیطهٔ عمل طایفهٔ فین است، ندارد.

Archive of SID

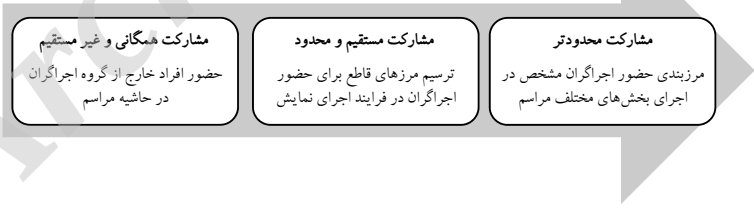
www.SID.ir

جدول ۵: تقسیم‌بندی مشارکت در فرایند اجرای نمایشگری کاروانی قالی‌شویان

مشارکت مستقیم در فرایند اجرا	مشارکت محدود و غیر مستقیم در فرایند اجرا
طایفهٔ فین: حمل قالی و غسل آن طایفهٔ چهل حصاران: حمل جانماز منسوب به امامزاده در پیشاپیش کاروان طایفهٔ خاوه: گرفتن قالی پس از آیین غسل از کاروان، حمل آن به داخل حرم و تحویل آن به آستانه	افراد خارج از سه طایفهٔ فین، خاوه و چهل‌حصاران، زنان و کودکان و پیرمردان

ویژگی پارادوکسیکال مشارکت در نمایشگری کاروانی قالی‌شویان (دعوت و فراخوان تماشاگران به مشارکت و تعیین حدود و منع از مشارکت مستقیم)، بر چه مبنایی رخ داده است؟ در نمایشگری قالی‌شویان، حالت مشارکتی با هدف برجسته‌ساختن وضعیت دیگری از پدیداری اجراگر یعنی حالت خودبیانگری، کم‌دامنه و محدود شده است. اجراگران اصلی این مراسم از طریق اجرای مراسم سالانه قالی‌شویان، می‌کوشند برخی خصایل قومی و طایفگی خود را به تصویر کشند. آیین شیعی قالی‌شویان برای این سه طایفه، مظهر و نشانهٔ یکپارچگی و وحدت قومی تلقی می‌شود. حضور در مراسم قالی‌شویان از سویی رشته‌های پیوند طایفگی را میان مردم هم‌کیش فین، خاوه و چهل‌حصاران انسجام می‌بخشد، و از سوی دیگر روحیه برتری‌جویی و جدایی‌خواه را با مردم بیرون از کیش و طایفه، و به ویژه در تقابل با برخی طوایف بومی که اجدادشان در به‌شهادت‌رساندن امامزاده سلطان‌علی نقش داشتند، برمی‌انگیزد (همان: ۹۷ و ۹۸). اما نکته مهمی لازم به ذکر است؛ برخلاف خودبیانگری مورد نظر استیتس که زیبایی‌شناختی و فردی است و اهداف هنری را پی می‌گیرد، خودبیانگری نمودیافته در این مراسم جمعی است و اهداف دینی و اجتماعی را پی می‌گیرد.

جدول ۶: فرایند مشارکت در نمایشگری قالی‌شویان



۷. مؤلفه‌های مؤثر بر مشارکت متناقض در قالی‌شویان

عوامل متعددی در ظهور و بروز وجه پارادوکسیکال در فرایند مشارکت در نمایشگری کاروانی قالی‌شویان دخیل است. مجموعهٔ این عوامل بر زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی شکل‌گیری این مراسم، بالیده و گسترده شده‌اند. مجموعهٔ این عوامل عبارتند از:

ـ مؤلفه‌های جنسیتی و سنی: بیشتر نمایشگری‌های کاروانی مذهبی در ایران مبتنی بر اجراگری مردانه هستند و به دلیل برخی ملاحظات مذهبی و سنتی، زنان اجازهٔ مشارکت مستقیم را در فرایند اجرا ندارند. از سوی دیگر پیرمردان و کودکان نیز به دلیل شرایط سنتی در اجرای این مراسم نقش مستقیمی بر عهده ندارند. قالی‌شویان نیز به عنوان یکی از نمونه‌های نمایشگری‌های کاروانی مذهبی در ایران، از این قاعده

Archive of SID

www.SID.ir

مستثنی نیست و صرفاً مردان در اجرای آن مشارکت دارند. این مؤلفه یکی از عوامل همگانی ظهور مشارکت متناقض در قالی‌شویان محسوب می‌شود.

ـ مؤلفه مذهبی و تاریخی: در روایات تاریخی و مذهبی که در میان مردم کاشان رایج است طوایف فین، خاوه و چهل حصاران در غسل و تدفین پیکر امامزاده شهید سهم داشته‌اند، از این رو مراسم قالی‌شویان، بازسازی غسل و تشییع پیکر این امامزاده، تنها می‌بایست توسط اعضای این طوایف به اجرا گذاشته شود. از این رو مؤلفه مذهبی و تاریخی، عامل بومی مهمی در بروز مشارکت متناقض در قالی‌شویان به حساب می‌آید.

ـ وراثت طایفگی: سه طایفهٔ فین، خاوه و چهل حصاران مراسم قالی‌شویان را میراث گذشتگان قومی خود تلقی می‌کنند و حفظ و استمرار این سنت قومی و طایفگی را بر خود لازم می‌دانند. از این رو حفظ این مراسم در چارچوب سنت‌های جاری آن، از جمله حفظ اصالت اجرا مبتنی بر رعایت نقش‌های تعریف‌شده را، میان این سه طایفه و منع مشارکت بیگانگان ضروری می‌دانند. وراثت طایفگی سومین مؤلفهٔ مهم و بومی در ظهور این مشخصه در قالی‌شویان است.

ـ خودبیانگری جمعی: اجرای مراسم مذهبی قالی‌شویان برای اجراگران آن نوعی فضیلت دینی و قومی محسوب می‌شود. اجراگران قالی‌شویان از طریق اجرای این مراسم سالیانه، پایبندی و تعهد تاریخی خود را به مذهب تشیع و بزرگان دینی به نمایش می‌گذارند. به‌این‌ترتیب حضور در مراسم قالی‌شویان ضمن تقویت هویت جمعی طوایف درگیر در آن، نمایش قدرت و توانایی‌های اجتماعی و روحیه برتری‌جویی مردمان این طوایف در رقابت با برخی دیگر از طوایف بومی کاشان محسوب می‌شود. اجراگران این مراسم می‌کوشند به واسطهٔ اجرای این آیین، انسجام درونی و پایبندی خود به سنت‌های دینی و گذشتگان خود را به تصویر کشند و از این بابت این تلاش نوعی خودبیانگری جمعی و قومی محسوب می‌شود. از این رو لازم است اصالت این مراسم، از طریق منع مشارکت افراد خارج از حوزهٔ پیوندهای خونی و طایفگی، حفظ و استمرار یابد.

۸. نتیجه‌گیری و سخن پایانی

امروزه مطالعات پرفورمنس و نمایش‌های فرهنگی، بخش مهمی از مطالعات تئاتر و نمایش را شامل شده است. نگرش جدید به این فرآورده‌های فرهنگی به عنوان پدیده‌هایی هم‌خانواده تئاتر و نمایش، فصلی جدید در پژوهش‌های تئاتری گشوده است. نمایشگری‌های فرهنگی طیف وسیعی از فعالیت‌های اجرایی از جمله نمایشگری‌های آیینی و کاروانی را در بر می‌گیرد.

در این مقاله، قالی‌شویان به عنوان نمونه‌ای خاص از نمایشگری‌های کاروانی در ایران، از منظر مشارکت تماشاگر در جریان اجرا، مطالعه و فرایند پیچیدهٔ مشارکت در آن در چارچوب پدیدارشناسی اجرا بر اساس حالات ضمیری برت استیتس تحلیل شد. بر این اساس قالی‌شویان به عنوان یک اجرای فرهنگی، در ساختاری سیال میان حالات پدیداری مشارکتی و خودبیانگری در اجرا، نظم یافته است. با ذکر این نکته مهم که حالت خودبیانگری در قالی‌شویان نه از جنبهٔ زیبایی‌شناسی، هنری و فردی بلکه از جنبهٔ مذهبی، اجتماعی و جمعی مورد توجه بوده است.

مهم‌ترین ویژگی جنبهٔ مشارکتی نمایشگری کاروانی قالی‌شویان، در طبقه‌بندی مخاطبان در تعیین حدود مشارکت تماشاگران و در صورت لزوم ممانعت از مداخله در جریان اجرا نهفته است که به آن خصلتی متناقض‌نما بخشیده است. از این منظر قالی‌شویان در میان نمایشگری‌های کاروانی جذابیت و موقعیتی پیچیده یافته است.

Archive of SID

www.SID.ir

مؤلفه‌های متعدد اجتماعی، فرهنگی و تاریخی از جمله مؤلفه‌های جنسیتی و سنی، مذهبی و تاریخی، وراثت قومی و خودبیانگری جمعی، در ظهور جنبه پارادوکسیکال مشارکت در این نمایش کاروانی دخالت مستقیم داشته و در شکل و موقعیت اجرایی خاص آن تأثیرگذار بوده است.

تحلیل این مؤلفه‌ها نشان می‌دهد که در نمایشواره‌های فرهنگی، هدف، ساختار و شکل، موضوع و مضمون یک اجرا در نسبت مستقیم با مؤلفه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی قرار داشته و از آن تأثیر بسزایی می‌پذیرند و بررسی این نسبت‌ها به افزایش عمق مطالعات فرهنگی در حوزهٔ پژوهش‌های تئاتری و نمایشی می‌انجامد.

پی‌نوشت‌ها

1. Drama
2. Theatre
3. Performance: پرفورمنس اصطلاح جامعی است که ژانرهای اجرایی مانند موسیقی، رقص، تئاتر، هنر پرفورمنس، ژانر خاصی از هنر پرفورمنس و به طورکلی الگوواره‌ای برای مطالعهٔ فرهنگ را شامل می‌شود.
4. Cultural Performance
5. Ritese
6. Ceremonies
7. Postmodernity
8. Performativity
9. Live Art
10. Fine Arts
11. Experimental Theatre

۱۲. اصطلاحات نمایشگری کاروانی(Processional performance) و نمایشگری‌های سورکاروانی و سوگ‌کاروانی، از فرهاد ناظرزاده‌کرمانی وام گرفته شده است.

۱۳. دسته‌های عزاداری محرم و گونه‌های زیرمجموعهٔ آن مانند سنگ‌زنی، نخل‌گردانی و ...از مهم‌ترین نمایش‌های آیینی و سوگ‌کاروانی مذهبی در ایران است که هر ساله، در بزرگداشت شهادت حضرت امام حسین(ع)، پیشوای سوم شهیدان و یارانش در صحرای کربلا در سال ۶۱ هجری قمری، برگزار می‌شود. برگزارکنندگان این مراسم آیینی با حمل تابوت‌های تمثیلی شهیدان و دیگر نمادهای مذهبی در دسته‌های عزاداری، یاد بزرگان دینی را زنده نگه می‌دارند.

14. Paradoxical
15. Carnival
16. Carnevale
17. Carnovale
18. Lent
19. Mardi Gras
20. C.Clifford Flanigan
21. Jacobson
22. Grimes
23. Encyclopedia of Religion

۲۴. بر اساس این نظریه ریختارهای نمایشی در ایران عبارتند از: ۱. نمایشگری آیینی ۲. نمایشگری کاروانی ۳. داستان‌گویی نمایشگرانه ۴. نمایشگری گذرگاهی ۵. نمایش عروسکی ۶. نمـایش خندستانی ۷. تعزیه یا شبیه‌خوان ۸. تئاتر غربی ۹. نمایش گزینش‌ـدرآمیزی

25. Morning–Lamenting–Perocessional Performance

Archive of SID
www.SID.ir

26. Festive-Merying- Perocessional Performance

۲۷. رسم تابوت‌گردانی و تابوت‌شویی به منظور طلب و درخواست باران در فصل پاییز از آیین‌های کهن ایرانیان بوده است و ریشه در عصرکشاورزی داشته و هنوز هم در برخی نواحی کم باران ایران مشاهده می‌شود.

۲۸. این جانماز را مظهری از جانماز امامزادهٔ شهید می‌دانند و این مرد چهل حصارانی را از نوادگان جانمازدار حضرت می‌انگارند.

29. Bert States

30. Self Expressive Mode

31. Collaborative Mode

32. Representative Mode

منابع

- آل‌احمد، جلال (۱۳۴۴)، «مهرگان در مشهد اردهال»، *مجلهٔ اندیشه و هنر*، دورهٔ پنجم، شماره ۶.
- ارباب، محمدتقی‌بیک (۱۳۵۳)، *تاریخ دارالایمان قم*، به کوشش مدرسی‌طباطبایی، قم.
- بلوکباشی، علی (۱۳۸۷)، *در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگ‌های دیگر نگریستن*، تهران: گل‌آذین.
- ــــــــــــــ (۱۳۸۰)، *قالی‌شویان: مناسک نمادین قالی‌شویی در مشهد اردهال*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ دوم.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پازوکی، شهاب (۱۳۹۳)، «نمایش سوگ‌کاروانی قالی‌شویان مشهد اردهال کاشان به مثابهٔ یک تألیف و اجرای فرهنگی شیعی»، مجموعه مقالات اولین همایش ملی فرهنگ و تمدن شیعی، به کوشش عبدالمجید شریف‌زاده، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
- زجاجی مجرد کاشانی، مجید (۱۳۷۷)، *حماسهٔ تاریخی مشهد اردهال: شرح تحلیلی از زندگانی علی‌بن محمد باقر(ع)*، تهران: نشر سبحان،
- سلمانی‌آرانی، حبیب‌الله (۱۳۸۲)، *شهید اردهال*. کاشان: ادارهٔ فرهنگ و ارشاد اسلامی کاشان و انتشارات مرنجاب.
- عمادی، عبدالرحمن (۱۳۵۴)، *ریشه‌شناسی برخی نام‌های جغرافیایی خوزستان*، دیار شهریاران، نوشتهٔ احمد اقتداری، جلد دوم، تهران: انجمن آثار ملی.
- فرخ‌یار، حسین (۱۳۶۹)، *مجموعهٔ تاریخی، مذهبی مشهد اردهال (کاشان)*، کاشان: هیئت‌امنای سلطانعلی‌بن محمد باقر(ع).
- فلاح‌زاده، مجید (۱۳۸۴)، *تاریخ اجتماعی-سیاسی تئاتر در ایران (کتاب اول: تعزیه)*، تهران: انتشارات پژواک کیوان.
- فیض، عباس (۱۳۲۲)، *انجم‌فروزان: در حالت جناب فاطمه معصومه و سایر امامزادگان قم*. قم.
- کلانترضرابی، عبدالرحیم (۱۳۵۶)، *تاریخ کاشان*، به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۱)، *سوگ سیاوش: در مرگ و رستاخیز*، تهران: خوارزمی.
- ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی*، تهران: انتشارات سمت.
- ــــــــــــــ (۱۳۸۲) «نمایشگری‌های کاروانی در ایران: پژوهشی نظریه‌پردازانه»، *مجلهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران*: شماره ۱۳.
- نراقی، حسن (۱۳۴۸)، *آثار تاریخی کاشان و نطنز*، تهران: انجمن آثارملی.
- هدایت، صادق (۱۳۳۴)، «ترانه‌های عامیانه»، *نوشته‌های پراکنده*، به کوشش حسن قائمیان، تهران: امیرکبیر.

- Ashley, Kathleen, Husken, Wim(2001), *Movind Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and Renaissance,* London:Edition Rodopi B.V.
- Grimes, Ronald(1987), *The Encyclopedia of Religion,* New York: Vol. XII.
- Jacobson, Knut A. (2008), *South Asian Religions on Display Religious Processions in South Asia and*

Archive of SID

www.SID.ir

in the Diaspora. New York: Routledge.

- Shepherd, Simon, Wallis, Mick(2004), *Drama/ Theatre/ Performanc,* New York: Routledge.
- States, Bert O(1985), *Great Reckonings in Little Rooms: on the Phenomenology of Theater,* California: University of California Press.
- Zarrilli, Philip B., McConachie, Bruce, Williams, Gary Jaym, Sorgenfrei, Gary Fisher(2006), *Theatre Histories: an Introduction,* New York: Routledge.

Archive of SID

www.SID.ir

Received: 2014/04/26
Accepted: 2014/06/10

The Study of Origins of Paradoxical Collaboration in Processional Performances Case Study: Ghalishooyan–e Mashhad–e Ardehal–e Kashan

Shahab pazouki, PhD Candidate of Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University.

Seyed Mostafa Mokhtabad Amrei, Professor of Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University.

HassanAli Pourmand, Associate Professor of Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University.

Abstract

Ghalishooyan, as a well–known genre in Iranian processional performances is basically the expression of a specific situation between audience and performer which, as a part of ritual processes, can be seen in many processional performances. In this very prominent example of processional performance, the mutual relationship of performer and audience is based on collaborative mood which in turn is one the three basic moods in any performance practice. The general condition in this theatrical genre depends on dynamic and flowing collaboration of performer and audience. Yet, in this case study we encounter a paradoxical aspect in performer–audience collaboration. In Ghalishooyan, the circle of collaboration has become very tight and definite, limited only to those who are allowed to directly attend the process of performance. In this paradoxical situation, the collaborative mood is limited in a manner that another phenomenal mood of performance, namely self–expressive mood, becomes more pronounced. This article would argue for the exclusive grounds of this paradoxical situation only to investigate furthermore the cultural and social issues, like historical and gender subject–matters, next to the effective elements of this performance like collective self–expression and tribal heredity.

Keywords: Ghalishooyan, processional performance, collaboration, phenomenology of performance

Archive of SID

www.SID.ir