ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۴۱-۷۷

بررسی تطبیقی ریشه‌ها، درون‌مایه‌ها و کارکردهای سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی

پدرام لعل‌بخش،* استادیار ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
محمّدجواد حجّاری، دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹٤/۱۱/۲۸

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی تطبیقی ریشه‌ها، درون‌مایه‌ها و کارکردهای سیاه‌بازی ایرانی و سیاه‌بازی امریکایی از دیدگاه مکتب امریکایی و روش پیشنهادی اِستیون توتوسی و کلودیا گی‌یِن در مطالعات تطبیقی می‌پردازد. بر این مبنا، علاوه بر ریشه‌ها و درون‌مایه‌ها، عناصری نظیر چهرهٔ سیاه‌شده، لطیفه‌گویی، نقیضه‌پردازی، تمسخر لهجه و نژاد، رقص، موسیقی و آواز، تمسخر و انتقادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تحلیل و مقایسه شده‌اند. نگارندگان معتقدند به‌رغم ریشهٔ آفریقایی شخصیت سیاه و تقلید تمسخرآمیز از او در هر دو گونهٔ نمایش، جایگاه و کارکرد آن در ایران با نوع امریکایی آن کاملاً متفاوت است. همچنین، به‌رغم داشتن تشابهات فراوان و به‌کارگیری ابزار و تکنیک‌های مشابه، سیاه‌بازی ایرانی رویکردی فرهنگی‌ـ انتقادی و سیاه‌بازی امریکایی رویکردی نژادپرستانه و ضداجتماعی داشته و از کارکردهای اجتماعیِ کاملاً متفاوتی برخوردارند که این خود نتیجهٔ خاستگاه متفاوت فرهنگی‌ـ اجتماعی آنهاست. از این رو، می‌توان گفت که معانی و کارکردهای متفاوت این دو شخصیت و گونهٔ مشابه، وابسته به بستر فرهنگی شکل‌دهندهٔ آنهاست و کارکردهای اجتماعی آنها نیز ریشه در همین فرهنگ دارد. این در حالی است که نوع ادبی‌ـ هنری آنها بسترساز تشابهاتشان است.

کلیدواژه‌ها: سیاه‌بازی ایرانی، سیاه‌بازی امریکایی، خنیاگری، مباحث نژادی، نوع ادبی تطبیقی، نقد فرهنگی‌ـ اجتماعی.

---

* Email: p.lalbakhsh@razi.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. درآمد

هنرهای نمایشی، با ریشه در مراسم آیینی در ستایش نیروهـای برتـر، تقریبـاً در تمامی گردهمایی‌های آیینی، اجتماعی و دینی جای گرفته و ضمن اثرگذاری بر آنها خود نیز از آنان تأثیر پذیرفته است. لذا می‌توان گفت خاستگاه هنرهای نمایشـی در جوامع مختلف تقریباً یکسان است، امـا تفـاوت در شـکل اجـرای آنهـا وابسـته بـه فرهنگی است که خود وابسته بـه شـیوهٔ تفکـر اقـوام و ملّـت‌هاسـت. هـر فرهنـگ به‌فراخور خاستگاه، آرمـان‌هـا و سـنّت‌هـای خـود، تغییراتـی در شـکل و محتـوای نمایش‌ها ایجاد کرده و گونه‌ای معیّن از آنها را عرضه داشته است. بـه همـین دلیـل نسخه‌های متفاوت از یک نوعِ نمایشی در فرهنگ‌های مختلف، به‌رغم شباهت‌هـای بسیار، تفاوت‌های زیادی با هم دارند.

سیاه‌بازی یکی از صورت‌های نمایشی است که به‌عنوان زیرگونه‌ای از نمایش بـا ورود به هر فرهنگ و نژاد، شکل و هوّیتی جدید یافته است. ویژگی‌ها و هوّیت نو، محصول نیازها و مقتضیات خاص هر فرهنگ و کارکردهای اجتماعی مـورد انتظـار آن از این گونهٔ نمایشی بوده است. در ایران، سیاه‌بازی از همان آغاز مـورد توجـه و علاقهٔ عوام و خواص بوده و هنوز در محافـل هنـری از اعتبـار خاصـی برخـوردار است. در امریکا سیاه‌بازی با شکل و هدفی دیگر در نمایش‌های امریکایی مینسترِل[1]، که در فارسی به «خنیاگری» و «رامشگری» ترجمه شده (مهاجر و نبوی ۱۲۲)، ظهور نمود. هدف نگارندگان این مقاله مقایسهٔ روند پیـدایش و تحـول ایـن دو زیرگونـهٔ نمایش، و تحلیل تشابهات، درون‌مایه‌ها و کارکردهـای آنهـا در آیینـهٔ سـازوکارهای فرهنگی‌ـ اجتماعی عصر خویش است.

۲. چارچوب نظری و پیشینهٔ پژوهش

۲. ۱ چارچوب نظری

سیاه‌بازی امریکایی، در اقتباسی نسبی از سنن نمایشی پیش از خود در اروپـا و نیـز موسیقی و رقص فولکلور آفریقایی، از دیـدگاه مکتـب فرانسـه در ادبیـات تطبیقـی بـه

[1] Minstrel Show - Minstrelsy

صورت جداگانه قابل بحث است. این مسئله در مورد سیاه‌بازی ایرانی بعد از ورود سنن نمایشی غرب به ایران در زمان قاجار و تأثیرات احتمالی آن بر نمایش‌های ایرانی نیز صادق است. اما بررسی تطبیقی سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی، که در عین تشابهات مضمونی و ساختاری، خاستگاه و ریشه‌های اجتماعی‌ـفرهنگی متفاوتی دارند، تنها از منظر مکتب امریکایی میسّر است.

از دیدگاه مکتب امریکایی، «ادبیات پدیده‌ای جهانی و کلّیّتی است که اجزای آن، یعنی ادبیات(های) ملی، از وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه برخوردارند» (انوشیروانی ۱۳). به‌عبارتی، گاهی وجوه مشترکی بین دو یا چندین اثر ادبی یا هنری مشاهده می‌شود که «هیچ ارتباط زمانی و مکانی بین نویسندگان آنها» وجود ندارد (همان ۲۲). این تشابهات نسبیِ مضمونی و ساختاری در ادبیات جهان گاهی ناشی از «ماهیّت یکسان موضوع» در ملّت‌های مختلف هستند که انوشیروانی آن را «توارد خاطره‌ها» می‌نامد (همان ۲۲). منظور از «توارد»، «شعر سرودن دو شاعر بدون اطلاع از یکدیگر» است، «به‌طوری که شعرشان به لحاظ لفظی و معنایی (یا یکی از این دو) عین هم یا مانند یکدیگر باشد» (معین ۳۸٤)، که البته می‌توان آن را به خارج از نوع شعر نیز نسبت داد. اگرچه مکتب آمریکایی تأثیرات ادبی را منکر نیست، اما در بیان شباهت‌های آثار ادبی به دنبال «مستندات تاریخی» نیز نمی‌باشد (انوشیروانی ٤٤-٤٥). تأکید مکتب امریکایی بیشتر بر «شباهت‌های بی‌ارتباط» و موارد بسترسازِ تأثیر یا تشابه است (همان ٤١)، و در عین تحلیل این تشابهات، از بررسی تفاوت‌ها نیز غافل نیست (همان ٤٥).

در بیان این مشترکات، برخی از وجوه مشترک در قالب درون‌مایه[1]، مایهٔ غالب[2] و تیپ[3] بیان می‌شوند. درون‌مایه و مایهٔ غالب از اندام‌های جدانشدنی پیکرهٔ ادبیات بوده و از طرفی نیز جهان‌شمول هستند. تیپ نیز «به شخصیت‌های نمادینی اشارت دارد که در فرهنگ و ادبیات ملتی نماد ویژگی‌ها و خصلت‌های خاصی گردیده‌اند» (انوشیروانی ٢٦)، و درحقیقت، نمود «ارزش‌های انتزاعی یک جامعه و یا فرهنگ‌اند که از مرزهای ملّی فراتر رفته و به نماد یا استعاره در ادبیات جهان تبدیل شده‌اند». برخی تیپ‌ها در

[1] theme
[2] motif
[3] type/typical characters

گذر زمان کلیشه‌ای شده و وجه مشترکی بارز در تطبیق آثار به وجود می‌آورند (همان ۲۷). «دلقک» از جملهٔ این تیپ‌هاست که محور پژوهش حاضر نیز می‌باشد. از آنجا که سیاه‌بازی زیرگونه‌ای از نوع یا ژانر نمایش محسوب می‌شود و نوع یا ژانر ادبی به عنوان «معیاری برای طبقه‌بندی آثار ادبی بر اساس فرم و ویژگی‌های شکلی» (همان ۲۵)، خود یکی از زیرشاخه‌های مورد مطالعهٔ ادبیات تطبیقی در مکتب امریکایی است، پژوهش حاضر، با تمرکز بر سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی، نمونه‌ای از پژوهش در حوزهٔ نقد تطبیقی انواع ادبی به‌شمار می‌رود. چنین تحلیل و مقایسه‌ای، آنچنان که یوست[1] باور دارد می‌تواند ضمن «آشکارسازی شخصیت بین‌المللی فرهنگ، این شخصیت را به‌عنوان یکی از اهداف اصلی ادبیات تطبیقی تثبیت نماید» (۸۷).

از دیگر ویژگی‌های مکتب امریکایی، ارتباط نزدیک آن با نظریه‌های نقد ادبی و فرهنگی است. اِستیون توتوسی[2] و کلودیا گی‌یِن[3] دو تن از نظریه‌پردازان مکتب امریکایی هستند که به دلیل رویکرد پژوهش حاضر به «تمرکز بر ادبیات در بستر فرهنگ» (توتوسی ۱۷)، نظرات آنها در ادبیات تطبیقی مورد توجه نگارندگان قرار گرفته است.

آنچه توتوسی «ادبیات تطبیقی نو[4]» می‌نامد، ترکیب ادبیات تطبیقی سنّتی با مطالعات فرهنگی[5] و تشکیل رشتهٔ جدیدی با نام مطالعات تطبیقی ادبیات و فرهنگ[6] است که امروزه از جایگاهی ویژه در علوم انسانی نوین برخوردار است. پژوهشگران این حیطه بر این باورند که ادبیات یکی از گفتمان‌های فرهنگی است که باید آن را در چارچوب فرهنگی‌ـاجتماعی‌اش مطالعه کرد، «لذا مطالعات زیباشناختی نمی‌تواند دیگر هدف مطالعات ادبی باشد». این روش «متن را فقط به متن نوشتاری و ادبیات را فقط به ادبیات معیار و معتبر محدود نمی‌کند و حیطهٔ مطالعات خود را به سینما و نقاشی و ادبیات عامه‌پسند» نیز می‌کشاند (انوشیروانی ۱۵). در راستای «ادبیات تطبیقی نو» و ایجاد «گفتمانی معنادار بین فرهنگ‌ها و ادبیات» ملّت‌های مختلف، توتوسی چندین اصل را ضروری می‌داند که نخستین آنها اهمیّت «چگونگی» تطبیق و نه «چیستی» آن

[1] François Jost
[2] Steven Tötösy de Zepentek
[3] Claudia Guillén
[4] New Comparative Literature
[5] Cultural Studies
[6] Comparative Studies of Literature and Culture

است (توتوسی ۱۵). چگونگی، در عنصر تأثیر خلاصه می‌شود؛ مسائل فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی زمینه‌ساز تشابهات ادبی هستند. از این رو، «برای پژوهش روش‌مند در ادبیات تطبیقی باید به لایه‌های زیرین تأثر و تشابه توجّه کرد» (انوشیروانی ۳۶-۳۷). در این راستا، توتوسی چارچوبی برای تطبیق ارائه می‌کند که بر دو جنبهٔ تجربی‌بودن و نظام‌مندبودن رویکرد به ادبیات و فرهنگ تأکید کرده و ریشهٔ آن را به ساختارگرایی، جامعه‌شناسی ادبیات و فرمالیسم روسی می‌رساند (توتوسی ۲٤).

از دیدگاه دیگر، گی‌ین «سه الگوی فراملیّتی[1]» را مقابل پژوهشگر ادبیات تطبیقی می‌گذارد. الگوی نخست «تماس‌ها یا دیگر روابط ژنتیکی[2] بین نویسندگان و فرایندهای متعلّق به مدارهای ملّی مجزّا یا بنیان‌های فرهنگی مشترک» در بستر زمان است به‌نحوی که نویسندگان آثار و سبک‌های ادبی مورد بررسی، همچون حلقه‌های زنجیر به هم متّصل هستند (٦۹)؛ گرایش این الگو بیشتر، ادبیِ محض است. الگوی دوّم شامل «پدیده‌ها و فرایندهایی است که به‌طور ژنتیکی مستقل بوده، یا متعلّق به تمدن‌های متفاوتی هستند» و جهت بررسی وجود «شرایط اجتماعی-تاریخی مشترک» گردآوری می‌شوند. در این الگو، هشیاری نسبی نسبت به رابطهٔ بین تحولات اجتماعی و ادبی مشهود است (همان ۷۰). در الگوی سوّم، «برخی پدیده‌های *ژنتیکی مستقل* ماهیّتی فراملیّتی در راستای اصول و اهداف نشئت‌گرفته از *نظریهٔ ادبیات* به خود می‌گیرند». چارچوب نظری این الگو خود «یک نظریهٔ تاریخ ادبیات و یا سهمی در تاریخ ادبیات» محسوب می‌شود. از نظر گی‌ین، مطالعات تطبیقی بین شرق و غرب بستر مناسبی برای الگوی سوّم فراهم می‌آورد چرا که این الگو اجازهٔ برقراری «گفتمان بین یکپارچگی و ازهم‌گسیختگی» را صادر می‌کند، گفتمانی که محرّک تمرکز مطالعات تطبیقی بر «رویارویی بی‌پایان تاریخ، نقد و نظریه» است (همان ۷۰-۷۱).

در الگوی سوّم، انواع ادبی جالبی وجود دارند که «جهانی‌بودن» آنها مورد پژوهش است. این بدان معنی است که تحت این الگو، «تاریخ تطبیقی، فرمول‌های نظری خاصّی را نه برای تأیید یا رد آنها، بلکه جهت همسازکردن و غنای آنها» می‌آزماید (همان ۷۱).

---

[1] Three Models of Supranationality

[2] منظور گی‌ین از استقلال ژنتیکی آثار یک ملّت، منشاء پیدایش آنها مستقل از تأثیرات ادبی ملل دیگر است.

در اینجا، نوع ادبی[1] در ادبیات تطبیقی محور گفت‌وگو است. گی‌ِن معتقد است که انزوای یک اثر ادبی خاص در یک کشور «غیرعادّی» است و چنانچه توسّط اثری مشابه در کشوری دیگر که نشان‌دهندهٔ نوع ادبی مشترکی بین آنها باشد حمایت نشود، در حاشیه فرو خواهد رفت (همان ۱۱٦). چنین مسئله‌ای ما را به وجود «انواع ادبی از نوع فراملّیّتی مشخّص» آگاه می‌کند که می‌توان در سایهٔ آن به بررسی آثار مشابه دیگر ملّت‌ها در تعیین زیرمجموعه‌های آن انواع پرداخت (همان ۱۱۸). انواع ادبی همچون «رودی از ادبیات هستند که زیرِ زمین روان‌اند و سپس به سطح می‌آیند» و ما را به مطالعات مهمّی در بازنگری خود سوق می‌دهند (همان ۱٤۰). آنچه برای گی‌ِن مهم است سهم بدیهی انواع ادبی ملّت‌های مختلف در تاریخ یا مفهوم ادبیات جهان است، چرا که هیچ نوع ادبی ماهیّتی مختص به یک ملّت خاص ندارد؛ به‌عنوان مثال کمدی به عنوان یک نوع ادبی کهن فقط به اروپا تعلّق نداشته و جهانی است. بنابراین، وقتی گی‌ِن از واژهٔ «فراملّیّتی» به جای «بین‌المللی» استفاده می‌کند، هدفش آن است که «نقطهٔ شروع نه در ادبیات‌های ملّی و نه در ارتباطات بین آنهاست» (همان ۳)، بلکه بعد از گذر از «آزمون فراملّیّتی» که نشان‌دهندهٔ مفاهیم مشترک و تفاوت‌های غیرقابل‌انکار بین ادبیات ملّت‌ها می‌باشد، فضای انواع ادبی نیازمند تجدید و غنی‌شدن هستند (همان ۱۲۰)، به‌نحوی که توجّه تازه‌ای به خود ادبیات بومی ملّت‌ها خواهد شد. در همین راستا، ییپ[2] می‌گوید:

در کنار اشاره به وجوه مشترک بین دو دایره[3]، یا منطقهٔ همپوشانی C، می‌بایست به منابع بومی هرکدام از مجموعه‌های A و B دست یابیم. تنها پس از این کار می‌توانیم از دام «تشابهات پیش‌پاافتاده» در مطالعات نخستین پژوهشگران ادبیات تطبیقی شرق‌ـغرب اجتناب کنیم (همان ۱۲۳).

---

[1] genre
[2] Yip
[3] ییپ دو اثر را به دو دایرهٔ مجزای A و B تشبیه می‌کند که فضای همپوشانی آنها در منطقهٔ هاشورخوردهٔ C مشترکات آن دو اثر است.

۲. ۲ پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران بسیاری سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی را جداگانه نقد و بررسی کرده‌اند، اما بررسی تطبیقی آنها تاکنون مورد توجّه نبوده است. این مسئله شامل بررسی تطبیقی سیاه‌بازی ایرانی با سیاه‌بازی سایر کشورها نیز می‌شود.

با توجّه به پیشینهٔ تاریخی شخصیّت «سیاه» در ایران و رشد نمایشی آن همگام با دیگر دلقک‌های نمایش‌های تخت‌حوضی و همچنین ورود برخی سنن تئاتر غرب به ایران در زمان قاجار، برخی به تشابهات بین «سیاه» و شخصیّت‌هایی کلیشه‌ای چون «کالُمبینا[1]»، «پیررو[2]» و «هارلِکوین[3]» یا «رنگی‌پوش» در نمایش‌های کمدی دلارتهٔ ایتالیایی[4] قرن ١٦ میلادی و نمایش‌های واریته[5] و ماسک[6] در اروپای قرون ۱۷ تا ۱۹ میلادی پرداخته‌اند (نصیریان ۱۳۵۷؛ عزیزی ۱۳۸۷؛ انصاری ۱۳۸۷). کمدی دلارته در کیفیّت اجرا و شخصیّت‌پردازی تشابهات بسیاری با سیاه‌بازی دارد.

پژوهشگران ایرانی متعدّدی شخصیّت «سیاه» و ماهیّت وجودی وی در سیاه‌بازی ایرانی را بررسی کرده‌اند. برخی «سیاه» را بازماندهٔ پیک‌های نوروزی باستان می‌دانند. بهار «حاجی‌فیروز» و «سیاه» را «بازماندهٔ آیین بازگشت سیاوش» می‌داند، به‌نحوی که سیاهی سیاوش که هر سال «هنگام نوروز از جهان مردگان باز می‌گردد» نشان «برخاستن از مرگ» است. جشن دسته‌های نوروزی در آغاز سال نیز «به سبب بازگشت وی و ازدواج مجدّد او با الههٔ باروری است» (٢٢٦-٢٣١). فضائلی چهرهٔ «سیاه» را نشانه‌ای بازمانده از آرایش نمادین در بالاترین مراتب آیین مهری و شخصیّت مردمی و حقیقت‌طلبش را نمادی از «فیروز مقدّس»، قهرمان اساطیری این آیین، می‌داند (٦-٩). انصافی عمونوروز و حاجی‌فیروز را پیام‌آوران بهار دانسته و پیدایش آنها را به دوران هخامنشی نسبت می‌دهد. «سیاه» از این رو، پیرو سیاوش است که مظهر حقیقت و درستکاری است. به همین جهت سیاه را با نام‌هایی چون «مبارک»، «الماس»، «زمرد» و «یاقوت» که نماد پاکی هستند نیز صدا می‌زنند (بند پنجم).

---

[1] Columbina
[2] Pierrot
[3] Harlequin
[4] Commedia dell'arte
[5] Variety Show
[6] Masque

بیضایی به نقش برخی از ویژگی‌های «تعزیهٔ مضحک» در ایجاد شخصیّت «سیاه» اشاره می‌کند. در تعزیهٔ حضرت علی(ع)، غلام حبشی ایشان «قنبر» نامی است «وفادار و فداکار» که شخصیّتی بذله‌گو و رند دارد و نشنیده‌گرفتن برخی دستورات و نیمه رهاکردن آنها به بهانهٔ فراموشی خنده‌آور است. بیشترِ ویژگی‌های «سیاه» در «قنبر» وجود دارد و حتّی نام «سیاه» در برخی سیاه‌بازی‌ها همان «قنبر» است (۱۷۱). به باور باقری آرومی، بیان نکاتی نغز و انتقادی دربارهٔ واقعیّت‌های تلخ اجتماعی و سیاسیِ زمان از زبان غلامی متظاهر به نادانی که حرفش را به کرسی می‌نشاند، یادآور رندیِ بهلول است که برخی از ویژگی‌های شخصیّتی‌اش در «سیاه» دیده می‌شود. بهلول نیز همواره با تظاهر به جنون، حقایق را به حکّام فاسد و نادانان زمان یادآور می‌شد تا ضمن حفظ جان خویش به نشر معارف اخلاقی نیز بپردازد (*روزنامهٔ کیهان*، ١٦ مهر ۱۳۹۰، بند چهارم). در این میان، عدّه‌ای نیز شخصیّت «سیاه» را بازماندهٔ کولیان مطرب و تیره‌پوستی می‌دانند که در دوران ساسانیان از هندوستان به ایران وارد شدند. در عصر پهلوی کولی‌ها هنوز با نام «قره‌چی» یا «قراچی» که اشاره به چهرهٔ تیرهٔ آنها داشت شناخته می‌شدند. از دورهٔ مغول به بعد، تیره‌پوستان در نقاشی‌های ایرانی در نقش «خادم مجلس طرب و کارگر و ملاح و سرانجام به هیئت عملهٔ طرب» مشاهده می‌شوند و رنگ پوستشان «بین قهوه‌ای روشن تا قهوه‌ای سوخته و بالاخره سیاه» است (بیضایی ١٦٤).

از دیگر سو، سیاه‌بازی امریکایی، که حاصل ترکیب فرهنگ امریکایی و آفریقایی تا اواسط قرن نوزدهم بوده و ریشه در تمسخر سیاه‌پوستان دارد، از اواسط قرن نوزدهم به اروپا، آفریقای جنوبی، کانادا، مکزیک، امریکای لاتین، استرالیا (یامین و همکاران[1] ۲۰۰۹)، و حتّی ژاپن (وود[2] ۱۹۹۷) در شکل‌های مختلف صادر گردید. از آنجا که مسائل نژادی در این کشورها همواره اهمیّت ویژه‌ای داشته‌اند، نمایش‌هایی با مضمون سیاه‌بازی و به تقلید از سنّت امریکایی، به‌ویژه در شکل بازیگران سفیدپوست با صورت‌های سیاه‌شده، همواره چالش‌برانگیز و تحریک‌آمیز بوده‌اند. البته برخی سیاه‌بازی‌ها بر نژادپرستانه نبودن خود پافشاری ورزیده‌اند. جالب آن است که در پژوهش‌هایی که این

[1] Yamine et al.
[2] Wood

نمایش‌ها و تأثیرپذیری آنها از سنن نمایشی پیشین را بررسی کرده‌اند، نامی از نوع ایرانی آن دیده نمی‌شود و اغلبِ آنها تنها از اقتباس سیاه‌بازی امریکایی از سنن واریته و کمدی دلارته در کنار موسیقی و رقص آفریقایی و تلفیق آنها با مسائل اجتماعی وقت سخن گفته‌اند (لات[1] ۱۹۹۳؛ ماهار[2] ۱۹۹۸؛ سوویت[3] ۲۰۰۰؛ اِستِراسبو[4] ۲۰۰۶).

با این حال، هیچ یک از این پژوهش‌ها نقد تطبیقی موشکافانه‌ای بین سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی نبوده‌اند. برای جبران این خلاء، تلاش نگارندگان این مقاله بر آن بوده است تا با نگاهی به بستر فرهنگی‌ـاجتماعی این دو نوع سیاه‌بازی، جنبه‌های پنهان‌تر آنان را آشکار کرده و چگونگی پیدایش و رشد و افول آنها را به بحث بگذارند. بر این اساس، این مقاله با در نظر گرفتن اصول پیشنهادی توتوسی و گی‌ِن در مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، که ذکر آن گذشت، به بررسی و مقایسهٔ سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی می‌پردازد. به‌جای تمرکز بر چیستی، نگارندگان به بررسی چگونگی خلق و عملکرد سیاه‌بازی به‌عنوان زیرگونه‌ای از نمایش در دو فرهنگ مختلف می‌پردازند. بر این مبنا، هدف نگارندگان، آفرینش فضایی گفتمانی بین دو زبان، دو ادبیات و دو فرهنگ متفاوت است. این فضای گفتمانی بر پایهٔ شواهد و ویژگی‌هایی ایجاد می‌شود که با در نظر گرفتن سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی و فرهنگ مرتبط با آنها جمع‌آوری شده است. نگارندگان قصدی برای رتبه‌بندی موارد مورد مطالعهٔ خود نداشته‌اند. به این ترتیب، ابتدا به شرح سیاه‌بازی ایرانی، خاستگاه، ویژگی‌ها و عملکردهای آن می‌پردازیم و سپس نکات لازم دربارهٔ سیاه‌بازی امریکایی را بیان خواهیم کرد. در پایان نیز با جمع‌بندی مقایسهٔ خود، یافته‌های این پژوهش را تبیین خواهیم نمود.

۳. سیاه‌بازی ایرانی و سیاه‌بازی امریکایی

۳. ۱ سیاه‌بازی در ایران

سیاه‌بازی، تقلید یا نمایشی خنده‌آور از روابط غلامی با چهرهٔ سیاه‌شده و اربابش «حاجی» یا «سلطان» است. این نمایش دارای ساختار مشخص با گوناگونی موضوع و

[1] Lott
[2] Mahar
[3] Sweet
[4] Strausbaugh

شخصیّت‌های اصلی و فرعی است. عوامل متعدّدی در پیدایش سیاه‌بازی در ایران نقش داشته‌اند که برای درک ریشهٔ سیاه‌بازی باید برآیند آنها را سنجید. به گفتهٔ بیضایی، ورود سیاه‌پوستان آفریقایی به ایران نتیجهٔ ورود مزدوران و بازرگانان سیاه‌پوست در «دورهٔ یکپارچگی قلمرو اسلامی» است. در دورهٔ صفویان نیز پرتغالی‌ها برای ساختن قلعه‌ها و بناهای خود در جنوب، بردگانی از حبشه و زنگبار به‌همراه داشتند که «زاری»های جنوب از نسل آنها بوده و سنّت آفریقایی خود را هنوز در عزاداری‌هایشان حفظ کرده‌اند (۱٦٤). سیاه‌پوستانی نیز در زمان قاجار از سواحل آفریقا با کشتی‌های پرتغالی به جنوب ایران منتقل و به عنوان خدمه در خانه‌های اشراف مشغول به کار شدند. به گفتهٔ پولاک؛ پزشک ناصرالدّین‌شاه، بیشترِ این سیاه‌پوستان، زادهٔ آفریقا بوده و از مسقط و گاهی بغداد و عربستان به ایران آورده می‌شدند. در بین آنها دو نژاد حبشی و زنگی بارز بود. حبشی‌ها «بینی‌های باریک و کشیده» داشتند و «موهایشان پیچ‌درپیچ و مجعّد» و «لب‌هایشان به‌بالابرگشته» بود. زنگی‌ها، زنگباری و نژادی کاملاً سیاه‌پوست بودند. حبشی‌ها به علّت «زیبایی اندام و هوش خود» گران‌تر از زنگی‌ها بودند. غلامان هرگز به کار سخت گماشته نمی‌شدند و بیشتر در قالب «وسایل تجمّلی» و «خدم و حشمی از رنگ‌های گوناگون» نزد اشراف می‌ماندند. رفتار با آنها ملایم بود و تنبیه بدنی به‌ندرت دیده می‌شد. آنها خوب می‌خوردند و می‌پوشیدند، ازدواج می‌کردند و به تربیت فرزندانشان می‌پرداختند. اگر بدرفتاری با آنها می‌شد حقّ شکایت داشتند و چنانچه حق با آنها بود می‌توانستند جهت فروخته‌شدن به اربابی دیگر پافشاری کنند. اگر غلام یا کنیزی شکنجه یا مجروح می‌شد، دیگر غلامان و کنیزان شهر گرداگرد خانهٔ اربابش تجمّع کرده و دادگاه را به بررسی موضوع، مجاب می‌کردند. غلامانی که آزاد می‌شدند معمولاً با فرزندانشان به عنوان خدمتکار در خانهٔ ارباب ماندگار می‌شدند. به دلیل سنّ پایین در هنگام ورود به ایران، غلامان و کنیزان آفریقایی همگی مسلمان می‌شدند و از آنجا که بیشترشان زبان مادری را فراموش کرده بودند، به زبان فارسی صحبت می‌کردند. اما مشخّص بود که لهجهٔ آنها فارسی اصیل نیست. آنها بیش از ایرانیان به رنگ‌های تند و برّاق علاقه‌مند بودند. سرسختی آنان در خودداری از انجام کارهایی که مناسب حال‌شان نبود تا اندازه‌ای بود که هیچ تهدیدی کارگر نمی‌افتاد. آنها که بدون

«آزادی‌نامه» اخراج می‌شدند، با فرض آنکه خلافی مرتکب شده باشند، به زحمت، اربابی جدید می‌یافتند و درنتیجه اغلب به گدایی روزگار می‌گذراندند. کسانی که «آزادی‌نامه» داشتند به‌آسانی تن به کاری جدید نمی‌دادند، زیرا آنها تنها وقتی کار می‌کردند که مجبور می‌شدند و غیر از آن در پی «غریزهٔ تکاهل و راحت‌طلبی خود» می‌رفتند (۱۷۲–۱۷۵).

به دلیل فیزیک بدنی از زنگی‌ها برای کارهای سخت‌تر و از حبشی‌ها برای کارهای سبک‌تر استفاده می‌شد. حبشی‌ها به دلیل نزدیکی بیشتر با اربابان، الگوی تقلیدگران نمایشی بودند. به گفتهٔ حسین کسبیان (به نقل از ناصربخت)، الگوی شاخص سیاه‌بازی، غلام‌های حبشی باریک و بلندقد با لب‌ها و چشم‌هایی درشت، بدنی انعطاف‌پذیر اما پرتوان با قیمتی بیشتر بودند. آنها هوشیارتر، صمیمی‌تر و زودرنج‌تر از زنگی‌ها بودند و، از این رو، ویژگی‌هایشان الگوی شخصیّت سیاه شد (بند سوم).

سیاه‌بازی را امتداد «بقّال‌بازی» نیز می‌دانند، به‌طوری که بقّال به‌تدریج به یک بازاری ثروتمند و دزد مغازه‌اش به غلام وی مبدّل شد. این تغییر را می‌توان در راستای «تغییر نظام اقتصادی از کاسبان خرده‌پا به تاجران و نیاز نوکرداری آنها در رقابت با طبقهٔ اشراف» دانست (ثمینی و دیگران ٥٤).

ظاهر «سیاه» نیز جای بحث است. سیاه‌بازان با سوخته‌های «چوب‌پنبه یا پوست درخت» صورت خود را سیاه می‌کردند (بیضایی ۱۹۷). «فیزیک سیاه بر اساس فیزیونومی نژاد سیاه [نبود] که دماغ پهن و لب‌های کلفت داشته باشد»، بلکه «بر اساس همان [فرد] سفیدپوست [بود] و فقط چهره سیاه [می‌شد]» (انصاری ۱۱۵). سیاه معمولاً «شلوار و بالاپوشی سرخ [می‌پوشید] و کمربندی بر روی بالاپوش [می‌بست]» و چکمه‌هایی سرخ به پا داشت. همچنین تاجی سرخ، تزیین‌شده با نگین‌های رنگی به سر داشت که گاهی کلاهی کج جایگزین آن بود. سیاه غالباً یک دف یا دایره‌زنگی به دست گرفته و بر آن می‌نواخت (فضائلی ٦). فضائلی، رنگ چهره و لباس سنّتی سیاه را بازماندهٔ «فیروز مقدّس» در آیین کیش مهر می‌داند. بهار، چهرهٔ سیاه را «نماد بازگشت او از جهان مردگان و لباس سرخ او [را] نماد خون سیاوش و حیات مجدّد ایزد شهیدشونده» می‌داند (همان ۲۳۱). انصافی، طرّاحی لباس‌های «عمونوروز و حاجی‌فیروز» را برگرفته از لباس اصیل ایرانی می‌داند که در تمام دوره‌ها مرسوم بوده

است. لباس‌های سرداران هخامنشی و ساسانی نیز بلند بود، یقه‌هایی کوتاه داشت و شال دور کمر را هم شامل می‌شد (بند دهم). این نوع پوشش در دوران صفوی و قاجار هم وجود داشت. هرگاه «سیاه» نقش غلام تاجری مصری یا عرب را داشت، به جای تاج یا کلاه‌دلقکی، فینه به سر می‌گذاشت. «فینه برای «سیاه» سبب شد که کلاه‌بوقی دلقکی او کم‌کم به طرح دوری از یک فینه تغییر پیدا کند» و شاید همین باعث شد برخی تقلیدگران آن زمان منشاء سیاه را مصری بدانند (بیضایی ۱۹٦). وجود تفاوت در توصیف کلاه «سیاه» که گاه تاج، گاه کلاه‌بوقی و گاهی فینه بوده است، نشان‌دهندهٔ آمیزش شخصیّت «سیاه» با وقایع فرهنگی تاریخ ایران است. با کم‌رنگ شدن آیین مینوی، «سیاه» قداست آیینی خود را از دست داد و به وسیله‌ای برای انتقاد، دلقکی جهت خنده، نوکری برای خدمت و پیام‌رسان عشّاق مبدّل شد.

«سیاهی» که امروز می‌شناسیم همهٔ این خصوصیات را داراست. او کم‌کم از نمادی آیینی به عضوی فرعی در دسته‌های دوره‌گرد نمایشی تبدیل شد و با تلفیق با کولی‌های هندی، حبشی و زنگی‌های آفریقایی به هویّت نهایی‌اش رسید. در ابتدا، او در دسته‌های «نوروزی‌خوان» و «میر نوروزی» با نام‌هایی چون «حاجی‌فیروز» یا «آتش‌افروز» گاهی همراه با آرایش چهره و گاهی با صورتک به رقص و مسخرگی می‌پرداخت. سپس، رقص وی به یکی از گونه‌های رقص دسته‌های مطرب تبدیل شد (همان ۱۹۷)، رقصی شکسته «همراه با لوچ کردن چشم‌ها، برگرداندن پلک‌ها، بیرون آوردن زبان» و بسیاری اداهای دیگر (غریب‌پور ۵۵). بدین‌سان «سیاه» در نمایش‌هایی با محور «تمسخر لهجه و ظاهر افراد» نقش‌آفرینی کرد. این در حالی است که تا اوایل سلطنت قاجار اگرچه سیاه محبوب مردم بود، اما نقش پررنگی در نمایش‌ها نداشت و عاری از «مشخّصات روانی و سنّتی» خاص خود بود (بیضایی ۱۹۷). در شادمایش‌های ایرانی که اصلی کولی داشتند «سیاه بی‌شک یک کولی است» با این تفاوت که بازیگر سفیدپوست ایرانی جهت ایجاد خنده در همه چیز اغراق، صورت خود را سیاه و لهجهٔ کولی را نیز مسخره می‌کرد (همان ١٦٤). سیاه‌پوستان و کولیان که با فرهنگ و زبان ایرانی بیگانه بودند، بیشترِ واژگان را اشتباه و جابه‌جا تلفّظ می‌کردند. «سیاه» نیز، که تا حدود زیادی تقلیدی از سیاه‌پوستان و کولیان است، «فارسی را با لهجهٔ خنده‌داری ادا می‌کرد»، به‌طوری‌که «ر»

و «ش» را نمی‌توانست ادا کند و به‌جای آنها «ل» و «س» می‌گفت (غریب‌پور ۵۳). هرگونه حرکت و حرف زشت نیز برای خنداندن تماشاگران آزاد بود (بیضایی ۱۹۷).

دسته‌های تقلیدی با دوره‌گردی در شهرها و اجرای نمایش در خانه‌های اشراف، قهوه‌خانه‌ها و مجالس شادی فعّالیّت داشتند. هر دسته حدّاقل دو نوازنده، «کمانچه‌کش و نوازندهٔ تنبک»، داشت که «نواهای مشخصِ ورود و خروج نقش‌ها و رقص‌ها را می‌نواختند». در منازل، محل اجرا بر روی تخته‌ای در حوض وسط حیاط بود و به‌همین‌جهت این اجراها به «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» معروف شدند. «سیاه» یا «مبارک» و اربابش «حاجی» شخصیّت‌های همیشگی این نمایش‌ها بودند. دیگر شخصیّت‌های سیاه‌بازی عبارت بودند از: «بی‌بی» (زن حاجی)، «شُلی» (پسر دردانه و دست‌وپاچلفتی حاجی که «سیاه» همیشه با او تنش داشت) (غریب‌پور ۵۵)، و «جمیل» (کلفت حاجی) (بیضایی ۱٦۸). موضوع نمایش‌ها داستان‌های خانوادگی و تمسخر برخی آداب و محبّت‌های دروغین بود. در این میان، سیاه خرابکاری‌های خنده‌آوری برای دست‌انداختن حاجی انجام می‌داد (همان ۱٦۹).

«سیاه» کم‌کم کامل شده و در برخی تقلیدهای تاریخی، اساطیری، شبه‌اخلاقی و تخیّلی به‌عنوان عاملی خنده‌آور حضور یافت. حضور شبه‌عنوان «سیاه راستگو» نیز در برخی تقلیدهای مربوط به زندگی روزمره و مسائل اجتماعی مشهود است (همان ۱۸۵). گرچه سیاه، گاه سخنان دردآوری داشت و در شکل «غلام» یا «نوکر» در عین «سادگی و گاهی صراحت همراه با ترس» به هجو و تمسخر دیگران می‌پرداخت، اما «بافکر» بود و نقشه‌هایش در آخر با فرازونشیب بسیار به سرانجام می‌رسید. گاه از مواضع خود می‌گذشت و گاه پذیرای تقدیر بود. پیام نمایش نیز در پایان از طریق او بیان می‌شد (همان ۱۷۰). با استقلال تدریجی شخصیّت «سیاه»، او به زبان گویای مردمی مبدّل شد که توانایی بیان مشکلات خود و انتقاد از حاکمان ستمگر را نداشتند. در راستای نقش همان دلقکان درباری، می‌توان سیاه را «نوعی نمایندهٔ مردم» دانست (نیک‌فام ۲۰).

چون نمایش‌های تقلیدی متنی نداشتند، پیش از نمایش، شخصیّت‌ها دربارهٔ داستان توافق کرده، هر کس به ابتکار خود چیزی بدان می‌افزود. «هیچ دوباری نبود که نمایش به یک نحو اجرا شود،» به‌همین‌جهت سیاه‌بازی با بدیهه‌پردازی پیش می‌رفت و همین

باعث آفرینش صحنه‌هایی جدید در تمسخر و نقد مسائل وقت جامعه می‌شد. گاهی ذکر یا تمسخر رخدادهای تاریخی و افسانه‌ای نیز در آن دیده می‌شد (بیضایی ۱۸۹). در تقلید «انتقاد وسیلهٔ خنداندن بوده است و گاه خنداندن سرپوش انتقاد. بدین‌لحاظ هدف گم می‌شد، یعنی روشن نبود که هدف، خنداندن است یا انتقاد» (همان ۱۹۰).

شخصیّت‌های سیاه‌بازی عموماً نشان‌دهندهٔ طبقات اجتماعی بودند. «سیاه»، نوکر «حاجی» بود که برخلاف چهرهٔ سیاهش قلبی پاک داشت و در عین زیرکی با تظاهر به لودگی، اربابش را دست می‌انداخت. حاجی، فردی «خسیس، بداخلاق، مغرور و خودبین» و تندمزاج بود که در عصبانیّت، تصمیمات ابلهانه‌ای می‌گرفت. فریبکار و متقلّب، غالباً «بی‌رحم» (نیک‌فام ۲۰)، و «چاق و شکمباره» بود (غریب‌پور ٥٤). «سیاه در جایگاه نوکر ـ دلقک در کنار ویژگی‌هایی عمومی چون صراحت، راست‌گویی، حاضرجوابی، هوشمندی و سرکشی»، خصوصیّات دیگری هم داشت که متأثّر از شرایط اجتماعی بود. او از هر فرصتی در تمسخر اربابان استفاده می‌کرد (ثمینی و دیگران ٥٤)، و شخصیّتی «طرب‌ساز» بود که بدون هیچ ترسی با رفتارهایی چون «سبک‌سری»، «کوته‌فکری» و گاه «بی‌اخلاقی» (همان ٤٨)، ایراد گرفتن، «غرغر کردن»، کلک زدن، رسوا کردن، «دهن‌گرمی»، «شیرین‌سخنی»، «فضولی»، تظاهر به نادانی، چاپلوسی، «تحقیر» خود و دیگران، و تشبیه خود و دیگران به حیوانات و موجودات پست (آژند ۱۹–۱۸)، تماشاگران را به وجد می‌آورد.

برای نشان‌دادن ضعف اخلاقی یا فساد مالی ارباب، گاه «سیاه» تظاهر به حماقت می‌کرد و این‌گونه از خلاف‌کاری ارباب پرده برمی‌داشت. «آگاهی اجتماعی از جایگاه نوکر به‌عنوان طبقهٔ ضعیف در مقابل قدرت‌های اقتصادی چون ارباب، گاه سرکشی او را از تمسخر به اعتراضی در شکل تحقیر، سرزنش و توهین‌های کلامی و رفتاری تبدیل [می‌کرد].» این اعتراض، لحظاتی منجر به جابجایی جایگاه دلقک و ارباب می‌شد که «حکومت موقّت میرنوروزی» را به‌خاطر می‌آورد. هویّت سیاه، دوگانه بود: ظاهری شاد اما باطنی غمگین و رنج‌دیده. وی همراه همیشگی افراد بود اما خود به «هیچ مکان و تبار خانوادگی» تعلّق نداشت (ثمینی و همکاران ٥٥). از طرفی از ارباب خود عصبانی و از طرف دیگر به او وفادار بود. مشکلات اخلاقی ارباب و فاصلهٔ طبقاتی آنها موجب

عصبانیّت «سیاه» می‌شد، اما وی با وفاداری، در اصلاح ارباب و پرکردن فاصلهٔ بین خود و او تلاش می‌کرد. اما ارباب، وی را همیشه به چشم غلام می‌دید و آن فاصله را حفظ می‌نمود. همین مسئله باعث می‌شد «سیاه» عقده‌ای در دل بپروراند و در رندی خود موجّه باشد. به همین جهت او گاهی «خراب‌کاری‌هایی در کار ارباب می‌کرد چنان که فرمان‌های او را به کار نمی‌بست یا نافرمانی و تجاهل می‌کرد.» هدف «سیاه» درواقع انتقامی رندانه از ارباب به دلیل پر نشدن آن فاصلهٔ طبقاتی بود (بیضایی ۱۷۱).

به گفتهٔ ناصربخت، سیاه‌بازی از لحاظ گوناگونی نقش و نحوهٔ اجرا دو مکتب مجزا داشت: «مکتب تهران»، با تأکید بیشتر بر بازی‌های کلامی، و مکتب شیراز، با تأکید بیشتر بر مهارت‌های بدنی بازیگران. البته به‌ظاهر، تأکید بر مهارت‌های بدنی در سیاه‌بازان جنوب رایج بوده است. در هر کدام از این مکاتب نیز هر یک از سیاه‌بازان شیوهٔ نمایشی مخصوصی داشت که او را از دیگر سیاه‌بازان متمایز می‌کرد (بند سوّم). دو نمونهٔ بارز، «سیاه تند و تیز» و «سیاه بُت» بودند که اوّلی زرنگ و حاضرجواب و دیگری آرام و خونسرد بود (انصاری ٦١).

اساس سیاه‌بازی بر سه محور «گفتار»، «حرکت» و «موسیقی» استوار بود (همان). در این راستا از عوامل متعدّدی در ایجاد خنده استفاده می‌شد که عبارت بودند از: انواع تکرار گفتاری و عملی، «نعل وارونه زدن»، سؤال و جواب، «حرف تو حرف آوردن»، ادای رفتار و گفتار کسی را درآوردن (فتحعلی‌بیگی ۱۱۵-۱۵۰)، انواع جناس، ایهام، وارونه‌سازی، پکری‌زدن، لطیفه‌گویی، نقیضه‌پردازی، ضرب‌المثل‌ها و اشعار، درگیری‌های فیزیکی، رقص شاطری (نون سنگکی)، رقص شیش کبابی (داش‌مشدی) و رقص نجّاری (انصاری ٦٢-٩١). سیاه‌بازی، در آغاز، حیاطی خانگی و محفلی داشت و بدون دکور بود، اما از اواسط حکومت احمدشاه با تأسیس «نخستین تماشاخانهٔ تقلید» دکور نیز کم‌کم اضافه شد (غریب‌پور ۵۵؛ انصاری ۵۵).

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، سیاه‌بازی رو به افول نهاد. مسائلی همچون ملزم شدن دسته‌های نمایشی به ارائهٔ متن مکتوب جهت بازبینی در ادارهٔ شهربانی و حذف قسمت‌های انتقادی، حضور رسانه‌هایی چون رادیو، تلویزیون و سینما، ایجاد مکان‌هایی چون کاباره، و تمایل و توصیهٔ روشنفکران به «اجرای نمایش به شیوهٔ تئاتر غرب» در

این راستا مؤثّر بودند (انصاری ۸). مرگ سعدی افشار آب سردی بر پیکرهٔ ایـن نمـایش سنّتی بود. در عین حال، هنوز هم افرادی چون جواد انصافی در تجدید حیات آن تلاش می‌کنند. امروزه، به‌ندرت سیاه‌بازی‌هـای نمایشـی یـا تلویزیـونی اجـرا مـی‌شـوند، امـا حاجی‌فیروز کماکان در روزهای تحویل سال نو در خیابان‌ها دیده می‌شود.

۳. ۲ سیاه‌بازی در امریکا

سیاه‌بازی امریکایی یا مینسترِل (خنیاگری) نمایشی بود شامل گفتارهای کوتاه خنـده‌دار، بازی‌های ترکیبی، موسیقی، رقص و آواز که بـازیگران آن سفیدپوسـتانی بـا صـورت‌هـای سیاه‌شده بودند. بازیگران سیاه‌پوست تنها پس از جنگ داخلی امریکـا (۱۸۶۱–۱۸۶۵) وارد این عرصه شدند. مینسترِل در ادبیات اروپا به‌معنای خنیاگر یـا شـاعر و نوازنـدهٔ دوره‌گـرد قرون‌وسطایی است. در قرن نوزدهم این واژه به دسته‌ای از بازیگران نمایشی اشاره داشـت که به سرگرم کردن تماشاگران در نمایش‌های ترکیبی یا واریته می‌پرداختنـد. از همـین رو، خنیاگری به عنوان نوعی سرگرمی نمایشی در قرن نوزدهم در امریکا شکل گرفـت. منشـاء پیدایش سیاه‌بازی امریکایی را می‌توان سنّت «به نمایش درآوردن سیاهپوستان برای سرگرمی و لذّت تماشاگران سفیدپوست» دانست کـه بـه سـال ۱۴۴۱ و زمـان اسـارت و بـه تماشـا گذاشتن مردم غرب آفریقا توسّط پرتغالی‌ها در پرتغال برمی‌گردد (اِستِراسبو ۳۵–۳۶). البتـه نمایش شخصیّت‌های سیاه‌پوست توسّـط سفیدپوسـتانی کـه خـود را سـیاه مـی‌کردنـد در نمایش‌هایی چون *اُتللو* در زمان شکسـپیر نیـز وجـود دارد کـه جنبـهٔ سـیاه‌بـازی نداشـتند (واتکینز[1] ۱۹۹۴، ۸۲). سیاه‌بازی به مفهوم استهزایی آن خاستگاهی پسین دارد. در اواخر قرن هجدهم، شخصیّت‌هایی با صورت‌های سیاه‌شده بر صحنه‌های نمایش امریکا ظـاهر شـدند که معمولاً نقش «خدمتکار» داشتند و مجـریِ میـان‌پـرده‌هـای خنـده‌دار بودنـد. سـرانجام، بازیگران مشابهی در میان‌پرده‌ها، سیرک‌ها و کافه‌ها در نیویورک به اجرای نمایش پرداختند. درنتیجه، شخصیّتی با صورت سیاه‌شده و نام «سامبو[2]» مکمّـل نقـش‌هـای محبـوبی چـون «یانکیِ بلندقدِ قصّه‌گو[3]» و «مرزنشین[4]» شد (اِستِراسبو ۲۷).

---

[1] Watkins
[2] Sambo
[3] Tall-Tale-Telling Yankee
[4] Frontiersman

در *دانش‌نامهٔ شهر نیویورک* (۱۹۹۵) آمده است که سیاه‌بازی پس از سال ۱۷۹۰ در سیرک‌ها و نمایش‌های سیّار ظاهر شد. سیاه‌بازی در سطح ملّی نیز با «پدر خنیاگری امریکا» یعنی توماس دارتمَوث «دَدی رایسی»[1] (۱۸۰۶–۱۸۶۰) آغاز شد که در سال ۱۸۲۸ رقص و آواز خود را با لباسی مندرس و چهره‌ای سیاه‌شده در تئاتر نیویورک اجرا می‌کرد. شخصیّت و آواز وی اقتباسی بود از خواننده‌ای دوره‌گرد و سیاه‌پوست به نام «جیم کراو[2]» که در خیابان او را دیده و آوازش را شنیده بود. هدف رایسی، سرگرمی مخاطبان سفیدپوست بود، حال‌آنکه، جیم کراو شخصیّتی محبوب بین بردگان داشت (وورمسِر[3] ۱۱).

سیاه‌بازی امریکایی، سیاهپوستان را کندذهن، تنبل، ترسو، دزد، دروغگو، خرافی، لاابالی، لوده، دلقک و البتّه اهل موسیقی و رقص و آواز به تصویر می‌کشید (همان ۱۱). سیاه‌بازی در دههٔ سوم قرن نوزدهم با اجرای نمایش‌های هزل‌آمیز[4] کوتاه و میان‌پرده‌های خنده‌دار[5] ظهور کرد و در دههٔ بعد اوج گرفت. در ۱۸۴۸، خنیاگری یا سیاه‌بازی به‌عنوان هنری ملّی هنرهایی رسمی چون اُپرا را به هنری مرسوم برای مخاطب عام تبدیل کرد (ماهار ۹).

نخستین شخصیّت‌های سیاه‌بازی امریکایی بر مبنای نخستین الگوهای نمایشی سفیدپوستی مانند «مرزنشینان، ماهیگیران، شکارچیان و قایقرانان»، برگرفته از داستان‌های خیالی و اغراق‌آمیز[6] بودند که با صورتی سیاه‌شده و تقلید از لهجهٔ سیاه‌پوستان به نمایش درمی‌آمدند (ناتان[7] ۵۵). با تغییر عقیدهٔ عمومی نسبت به سیاه‌پوستان، عناصر کلیشه‌ای سیاه‌بازی نیز تغییر کردند. سرانجام چندین نقش ثابت[8] ظهور کردند که محبوب‌ترین آنها «جیم کراو»، «سامبو» و «آقای شیک‌پوش» با نام «زیپ[9]» بودند که بعدها به نقش‌های فرعی‌تری تقسیم شدند، از جمله «مامی[10]» یا مامان

[1] Thomas Dartmouth “Dadd Ricey”
[2] Jim Crow
[3] Wormser
[4] Burlesque
[5] Antr’actes
[6] Tall Tale
[7] Nathan
[8] stock characters
[9] Dandy, Zip/Urban Coon
[10] Mammy

سیاه، «دارکیِ پیر[1]» یا سیاهِ پیر، جزبِل[2] ـ دختری خدمتکار که گاه ویژگی‌های یک روسپی در او نهفته بود ـ «باک[3]» که درشت‌هیکل و علاقه‌مند به زنان سفیدپوست بود، مرد یا زن دورگه[4]، «بچه‌سیاه[5]» و «سرباز سیاه‌پوست» (لات۱۷–۱۸).

سامبو و زیپ، غلامانی تنبل، ترسو و دلقک بودند. سامبو، با آنکه کودکی بیش نبود، خدمتکاری باوفا و شاد می‌نمود. زیپ، بزرگسالی با رفتار کودکانه بود که به کاری نمی‌آمد. او از شرایطش راضی نبود و به‌دلیل تنبلی و بدبینی‌اش تلاشی برای تغییر شرایط نمی‌کرد. تا آغاز قرن بیستم، سامبو نمایندهٔ سیاه‌پوستان قدیمی و شادی بود که پیرو رفتار جیم کِراو بودند، درحالی‌که زیپ نمایندهٔ سیاه‌پوستان جوان شهرنشینی بود که به سفیدپوستان بی‌احترامی می‌کردند. زیپ، سامبوی منحرف‌شده بود، آرام صحبت می‌کرد، کاری انجام نمی‌داد و از مسئولیّت‌ها فرار می‌کرد. وی قبل از جنگ داخلی امریکا، سیاه‌پوستی آزاد بود، اما سپس سیاه‌پوستی شهرنشین شد که «آقای شیک‌پوش» نام گرفت و هدفش تنها تفریح، هواخوری، شیک‌پوشی، دعوا، بیکارگشتن و ابله نشان‌دادن خود بود (پیلگریم[6] بند اوّل). او که زادهٔ یکی از شهرهای شمال بود، با تقلید لهجه و لباس سفیدپوستان، سعی در جدایی خود از سایر سیاه‌پوستان داشت و معمولاً هم به جایی نمی‌رسید. لباس وی تقلیدی بسیار مضحک از پوشش طبقهٔ سفیدپوستان مرفّه بود و معمولاً یک کت دنباله‌دار با سردوشی برجسته، دستکش سفید، عینک تک‌چشمی، سبیل مصنوعی و زنجیر ساعتی پرزرق‌وبرقی را شامل می‌شد. او بیشتر وقت خود را به آراسته کردن ظاهر خود، مهمانی، رقص، قدم‌زدن و معاشرت با زنان سپری می‌کرد. زیپ، سیاه‌پوستان آزاد را مسخره می‌کرد و نمایانگر شخصیّتی مغرور و خوش‌لباس بود که تلفظ نادرست کلمات و جناس‌های مضحک از شأن وی می‌کاست. بازیگران سفیدپوستی که وارد این نقش می‌شدند با لهجهٔ سیاه‌پوستی اغراق‌آمیزی صحبت می‌کردند (تال[7] ۱۱۸).

---

[1] Old Darky
[2] Jezebel
[3] Buck
[4] Mulatto
[5] Pickaninny
[6] Pilgrim
[7] Toll

«دارکی پیر» یا «عمو (یا دایی) پیر[1]» سرپرست سنّتی و شاد یک خانوادهٔ سیاه‌پوست بود. همچون دیگر شخصیّت‌ها، او نیز آوازه‌خوانی نه‌چندان باهوش بود. شخصیّت او مانند طبیعت دوست‌داشتنی‌اش، احساساتی بودنش برای سالمندان، تأکیدش بر دوستی‌های قدیمی و بنیان خانواده، او را محبوب کرده بود. مرگ او و رنجی که اربابش پس از آن دچار آن می‌شد از درون‌مایه‌های ترانه‌های احساسی بود. در مقابل، مرگ ارباب نیز رنجی مشابه برای دارکی به دنبال داشت (تال ۷۸-۷۹). به‌ندرت پیش می‌آمد که دارکی به‌علّت کهولت سن توسّط اربابی بی‌رحم از کار بیکار شود. بعد از جنگ داخلی امریکا، دارکی رایج‌ترین شخصیّت سیاه‌بازی جنوب شد. او نماد روزگار شاد و آزاد قبل از جنگ در جنوب بود و خاطرات وی برای شنوندگان همیشه آرام‌بخش بود. وی اغلب از فقدان منزلش در جنگ ناله می‌کرد و در نهایت فردی از گذشته مانند فرزند ارباب پیشینش را ملاقات می‌نمود (همان ۸۱).

طیف شخصیّت‌های زن در سیاه‌بازی‌ها از طنّازان تا بازیگران طنز گسترده بود. به‌رغم حضور بازیگران زن در تئاتر آن دورهٔ امریکا، بیشتر مواقع بازیگران مرد نقش زنان سیاه‌پوست را بازی می‌کردند. «مامی» یا «عمّه (یا خاله) پیر» که مادرسالار خانوادهٔ ایده‌آل جنوبی به‌شمار می‌رفت، نقش مقابل دارکی و شخصیّتی محبوب و مادرانه نزد سیاه‌پوستان و سفیدپوستان بود (همان ۷۹). جزبل یا دخترک خدمتکار، شخصیّتی دورگه بود که جذابیتش همواره موجب وسوسهٔ مردان نمایش بود و البته هیچوقت به آنها تن نمی‌داد. پس از جنگ، این نقش، تخصّصی‌ترین نقش سیاه‌بازی شد چرا که داشتن صدای زیر، شانه‌های فربه و صورت‌های بی‌ریش برای مردانی که این نقش را بازی می‌کردند ضروری بود (همان ١٤٤). در مقابل این نقش مضحک، «پیردختر بامزه[2]» قرار داشت که مردی درشت‌اندام با لباسی رنگارنگ و کفش‌های پاره نقش او را بازی می‌کرد. طنز حاصل؛ از علاقهٔ مردان نمایش به زنی ایجاد می‌شد که تماشاگران، او را هرگز جذاب نمی‌دانستند (لات ١٦٦).

[1] Old Uncle
[1] Funny Old Gal

سرباز سیاه، شخصیّت دیگری بود که در بحبوحهٔ جنگ رشد کرد و به تلفیقی از برده و آقای شیک‌پوش مبدّل شد. به‌دلیل حضورش در جنگ، وی تا حدّی محبوب بود. اما از آنجایی که می‌پنداشت لباس فرمش او را هم‌تراز همتایان سفیدپوستش می‌کند، اغلب مورد تمسخر بود. وی در عقب‌نشینی مهارت بیشتری داشت تا در جنگ و مانند آقای شیک‌پوش، مهمانی را به مسائل جدّی ترجیح می‌داد. در عین حال، ورود او به سیاه‌بازی درون‌مایهٔ ازهم‌گسیختگیِ خانواده‌های جنوب به‌دلیل جنگ را یادآور می‌شد (همان ۱۱۹).

سیاه‌بازان، سیاه‌پوستان را افرادی با چشمان درشت، دماغ‌های بسیار پهن، لب‌های برآمده و همیشه باز، و دندان‌قروچه‌های احمقانه نشان می‌دادند. سیاه‌بازان سفیدپوست با چوب‌پنبهٔ سوخته، صورت خود را سیاه و لب‌ها و اطراف آن را سرخ می‌کردند. موی سیاهان، پشم و فرزند آن‌ها، تولهٔ سیاه معرفی می‌شد. از دیگر موارد تمسخر این بود که سیاه‌پوستان، هنگام بیماری، باید جوهر بخورند تا رنگشان برگردد و اینکه به جای کوتاه کردن موهایشان باید آنها را تا بزنند (تال ٦٧). چهره‌پردازی سیاه‌بازان، در قالب ماسکی به نشان حماقت شخصیّت سیاه، به این بازیگران اجازه می‌داد تا انتقادات شدید اجتماعی را نیز بدون آزردن تماشاگران مطرح کنند (همان ١٦١). هدف اصلی این انتقادات، بیان مسائل بحث‌برانگیز و تمسخر توانایی سیاه‌پوستان در درک آنها بود. بسیاری از دسته‌ها فردی با بازی و سبکی منحصربه‌فرد را در این زمینه به‌کار می‌گرفتند (واتکینز ۱۹۹۹، ۹۲).

یکی دیگر از اهداف سیاه‌بازی تمسخر سرخ‌پوستان بود. پیش از جنگ داخلی امریکا، سرخ‌پوستان معمولاً نماد معصومیّت دوران پیش از صنعتی‌شدن یا قربانیانی بودند که صلح آنان توسّط سفیدپوستان به خطر افتاده بود. اما با افزایش توجّه به مناطق غربی امریکا، سرخ‌پوستان به‌عنوان موانعِ ملحدِ پیشرفت و وحشیانی شوم و ترسناک معرّفی شدند. هرگونه طنز موجود در نمایش‌هایی که آنها را محور کار قرار می‌دادند نتیجهٔ تلاش سیاه‌بازان در تقلید از رفتارهای خشن سرخ‌پوستان بود. تقلیدهایی نیز از مردم جنوب شرقی آسیا در بحبوحهٔ اکتشافات معادن طلا در کالیفرنیا ظهور کرد که نتیجهٔ رویارویی دسته‌های خنیاگری و چینی‌ها در آنجا بود. سیاه‌بازان، چینی‌ها را به

دلیل زبان، عادات غذایی خاص و طرّه‌های مویشان مسخره می‌کردند. از زمانی که یک دستهٔ آکروباتیک ژاپنی در سال ۱۸٦۵ یک گردش نمایشی در امریکا برگزار کرد، تمسخر ژاپنی‌ها نیز به امری رایج در سیاه‌بازی مبدّل شد (همان ۱۷۲).

شخصیّت‌های سفیدپوستِ سیاه‌بازی‌ها برگرفته از مهاجران ایرلندی و آلمانی بودند. شخصیّت‌های ایرلندی، در دههٔ چهارم قرن نوزدهم نخست در قالب افرادی دائم‌الخمر و زشت و با لهجهٔ ایرلندی غلیظی بر صحنه ظاهر می‌شدند. ایرلندی‌ها خود در دههٔ بعد به خنیاگری پرداختند و به‌دلیل خیل عظیم تماشاگران ایرلندی در سالن‌ها، تصاویر منفی از ایرلندی‌ها از نمایش حذف شد. اما آلمانی‌ها از همان آغاز دههٔ ششم قرن نوزدهم تصویر مثبتی در نمایش‌ها داشتند و افرادی منطقی و مسئول معرفی می‌شدند که البته جثهٔ بزرگ، اشتهای زیاد و لهجهٔ آلمانی غلیظ آنها مایهٔ تمسخر بود (اِستِراسبو ۱۳۱). مثبت نشان دادن شخصیّت‌های آلمانی تا حدودی مدیون اجرای آنها توسط خود بازیگران آلمانی بود (تال ۱۷٤).

رقص و آواز، بارزترین جنبهٔ خنیاگری و دلیل عمدهٔ محبوبیت آن بود. سیاه‌بازان مدّعی بودند که ترانه‌ها و رقص‌های آنها اصالتاً سیاه‌پوستی است، اما میزان تأثیرپذیری آنها از فرهنگ سیاه‌پوستان هنوز هم مشخّص نیست. در دههٔ سوم قرن نوزدهم، بحث‌های فراوانی دربارهٔ سیاه‌پوستان مطرح بود و ترانه‌های سیاه‌بازی، هر چند نژادپرستانه، نگرش‌های تازه‌ای به سیاه‌پوستان عرضه می‌کرد. سیاه‌بازان از این فرصت استفاده کرده به چاپ و نشر متن ترانه‌ها پرداختند تا هم تماشاگران در خلوت خود از آنها لذّت ببرند و هم دسته‌های دیگر از آنها اقتباس کنند. بی‌تردید، موسیقی سیاه‌بازی در فرهنگ سیاهان ریشه داشت، اما بر شالوده‌ای از سنّت‌های اروپایی منشعب از موسیقی فولکلور ایرلندی و اسکاتلندی استوار بود و، ازهمین‌رو، تفکیک موسیقی سفیدپوستان و سیاه‌پوستان در دههٔ سوم قرن نوزدهم امری غیرممکن می‌نمود (کاکرِل[1] ۸٦-۸۷). ارتباط خنیاگران با فرهنگ سیاه‌پوستان از طریق مکان‌هایی چون کافه، اسکله، سالن تئاتر و محلّه‌های مختلف برقرار می‌شد. اما عدم تأثیرپذیری کامل از موسیقی آفریقایی در این نمایش‌ها نتیجهٔ آن بود که بردگان به‌ندرت، مجاز به نواختن موسیقی

[1] Cockrell

اصیل آفریقایی بودند و درنتیجه مجبور به اقتباس از موسیقی فولکلور اروپایی می‌شدند (سالیوان[1] ۲۵-۲۶).

نخستین ترانه‌های سیاه‌بازی، اغلب سخنان منظوم بی‌ربطی بودند که خوانندگان بدون وقفه می‌خواندند. در این برهه، موسیقی امریکایی شلوغ و بی‌نظم بود، ملودی خاصی نداشت و ترکیبی از «صدای رقص پای محکم و پرهیجان سیاه‌پوستی» و «رقص ایرلندی تند و چرخان سیاه‌بازان» بود (لات ۹٤). ترانه‌ها نیز همچون چهرهٔ سیاه‌پوستان اسباب تمسخر سیاه‌بازان بود وگاهی قطعاتی از ادبیات شفاهی آفریقایی ازجمله داستان‌هایی در مورد حیوانات سخنگو یا بردگان شیّاد وارد ترانه‌ها می‌شد. آلات موسیقی خنیاگری نیز بانجو[2]، دایره‌زنگی آفریقایی، ویولون و قاشقک‌های استخوانی[3] اروپایی را شامل می‌شد. موسیقی و رقص خنیاگری در ابتدا ریشهٔ آفریقایی نداشت بلکه واکنش سفیدپوستان نسبت به آن بود (همان ۱۰۱-۱۰۳). حتّی برخی شکایت داشتند که خنیاگران ریشهٔ آفریقایی خود را فراموش کرده‌اند (تال ۵۱). بااین‌حال، رقص خنیاگری اصالت سیاه‌پوستی داشت و علاوه بر حرکاتی چون رقص تند بالاتنه، کف‌زدن و قدم‌زدن، رگه‌هایی از رقص اروپایی نیز در آن مشهود بود. رقص خنیاگری برخلاف دیگر قسمت‌های نمایش مورد تمسخر نبود (همان ۱۱۵-۱۱٦). سرودهای مذهبی سیاه‌پوستان (جوبیلی[4]) نخست در دههٔ هفتم قرن نوزدهم وارد گنجینهٔ ترانه‌های سیاه‌بازی شد و اوّلین حضور موسیقی اصیل سیاهپوستی را در امریکا رقم زد (کاکرِل ۸۷). ورود جوبیلی به ترانه‌ها، نخستین اقتباس کامل از موسیقی سیاه‌پوستی بود که با حفظ اصالت خود، بر پایهٔ تکرار و مناظرهٔ بین شخصیّت‌ها به حیات خود ادامه داد. دسته‌های سیاه‌پوست، جوبیلی‌های کامل و تحریف‌نشده‌ای را می‌خواندند، حال‌آنکه دسته‌های سفیدپوست قطعات طنز را وارد سرودها کرده و درون‌مایه‌های مذهبی را با مسائلی از جنوب[5] جابه‌جا می‌کردند (تال ۲٤٤). در مجموع، سیاه‌بازان تلاش داشتند تا مخاطبشان را که اغلب شمالی‌های سفیدپوست و از طبقهٔ متوسط بودند راضی نگه

---

[1] Sullivan
[2] Banjo
[3] Fiddle and bones
[4] Jubilees
[5] Plantation

دارند. به‌رغم وجود عناصر تمسخر سیاه‌پوستان در سیاه‌بازی، تماشاگران سفیدپوست تصوّر می‌کردند که رقص و آوازها اصالتاً سیاه‌پوستی هستند (لات ۳۹).

سیاه‌بازی امریکایی نخستین شکل نمایشی کاملاً امریکایی است. تا ابتدای دهۀ چهارم قرن نوزدهم، برخلاف دوران اوج این نوع نمایش، اجراها یا به‌صورت انفرادی و یا در قالب گروه‌های کوچک روی صحنه می‌رفتند (تال ۳۰). مدّتی گذشت تا سیاه‌بازی توانست جایگاهی در کافه‌های مناطق نه‌چندان آبرومند نیویورک پیدا کند (لات ٦٥) و، البته گاهی به‌عنوان میان‌پرده در سالن‌هایی آبرومندانه‌تر نیز به اجرا درمی‌آمد (همان ۷۵). در دو دهۀ سوم و چهارم قرن نوزدهم، سیاه‌بازی در مرکز شکوفایی صنعت موسیقی امریکا قرار داشت و برای چندین دهه دریچه‌ای فراهم آورد تا سفیدپوستان امریکا از آن طریق به سیاهپوستان بنگرند. از یک سو، این نمایش، نژادپرستانه می‌نمود و از سوی دیگر، سفیدپوستان را از جنبه‌های مهم فرهنگ سیاه‌پوستان امریکا آگاه می‌کرد (لات ۱۷–۱۸؛ واتکینز ۱۹۹۹، ۸۲). خانه‌های اشرافی ابتدا تعداد اجرای این نمایش‌ها را محدود کرده بودند، اما در آغاز ۱۸٤۱ سیاه‌بازان توانستند به‌رغم بی‌میلی حامیان خود نمایش‌هایشان را غالباً در مکان‌های معتبری همچون سالن باشکوه تئاتر پارک[1] در نیویورک اجرا کنند. طبقات پایین جامعه نیز کم‌کم وارد سالن‌ها شدند و هرگاه اجرایی به مذاقشان خوش نمی‌آمد اشیایی به‌سمت بازیگران و نوازندگان پرتاب می‌کردند (لات ۱۳۷–۱۳۸). غالب سیاه‌بازی‌های این دوره هزل‌آمیز و کوتاه بود و با عناوینی در استهزای آثار شکسپیر همچون «هملت خوشمزه» و «سزار عطسه‌ای» روی صحنه می‌رفتند (همان ۷۵). در این میان، برخی سفیدپوستان به اجرای رقص و آواز توسط خود سیاه‌پوستان علاقه‌مند شدند. بدین‌ترتیب، سیاه‌بازان سیاه‌پوست رقص انفرادی خود را که اصالت آفریقایی داشت با صدای «بانجو»، که نوازندگان «موسیقی سیاه‌پوستی» مدعی اصالت آفریقایی آن بودند، همراه کردند (همان ٤١–٤٢).

طبقۀ کارگر سفیدپوست شمال امریکا با شخصیّت‌های نخستین سیاه‌بازی‌ها همزادپنداری می‌کردند (اِستِراسبو ٧٦). این مسئله با رشد طرفداران کارگران بومی امریکا علیه مهاجران دیگر کشورها و نیز رشد حامیان برده‌داری مصادف بوده و منجر به تأیید

[1] Park Theatre

عقاید نژادپرستانهٔ موجود و تبیین عقاید جدیدی توسط سیاه‌بازان می‌گردید. بدین‌سان، سیاه‌بازی، کارگران و «مافوقان اجتماعی[1]» آنها را علیه یک دشمن سیاه‌پوست مشترک، که به‌ویژه در شخصیّت آقای «شیک‌پوش» نمایان بود، متّحد کرد (لات ۱۳۷–۱۳۸).

در سال ۱۸۳۷ و مصادف با رکود اقتصادی جامعهٔ وقت امریکا، تعداد تماشاگران تئاتر به‌شدت کم شد، امّا برپایی کنسرت از معدود سرگرمی‌های پول‌ساز بود. در سال ۱۸۴۳، چهار سیاه‌باز به رهبری دَن اِمِت[2] در تشکیل چنین کنسرت‌هایی در آمفی‌تئاتر باوری نیویورک متّحد شدند و خود را «خنیاگران ویرجینیا[3]» خواندند (اِستِراسبو ۱۰۲–۱۰۳). نمایش آنها ساختار ساده‌ای داشت و در آن چهار سیاه‌باز نیم‌دایره‌ای را تشکیل داده و به آوازخوانی و نغزگویی می‌پرداختند. سپس یکی از آنها به تک‌گویی‌های خنده‌آور می‌پرداخت و درنهایت نمایش با ترانه‌ای شاد در مورد مسائل جنوب امریکا پایان می‌یافت. واژهٔ خنیاگری نخست در مورد دسته‌های آوازخوان و دوره‌گرد سفیدپوست به کار می‌رفت، اما اِمِت و دسته‌اش آن را با اجرای سیاه‌بازی مترادف کردند و مخاطبانی جدید از طبقهٔ متوسّط جذب نمودند (کاکرل ۱۵۲). *نیویورک هِرالد*[4]، از روزنامه‌های وقت امریکا، در مورد اجرای دستهٔ اِمِت نوشت که این نمایش «کاملاً خالی از هرگونه توهین و دیگر ویژگی‌های شکوه‌آمیزی است که تاکنون مشخّصهٔ نمایش‌های موزیکال سیاه‌بازی بوده است» (٦ فوریه ۱۸٤۳، به نقل از کاکرل ۱۵۱). در ۱۸٤۵، دستهٔ نمایشی «عاشقانه‌سرایان اِتیوپیایی[5]» نمایش‌های خود را از هر نوع طنز بی‌مایه پاکسازی کردند و در محبوبیّت از دستهٔ «خنیاگران ویرجینیا» پیشی گرفتند (تال۳۷). مدّتی بعد، اِدوین پیرس کریستی[6] دستهٔ «خنیاگران کریستی[7]» را تشکیل داد و به تلفیق ترانه‌خوانی‌های منظم دستهٔ «عاشقانه‌سرایان اِتیوپیایی» و طنز سخیف دستهٔ «خنیاگران ویرجینیا» پرداخت. بر این اساس، «خنیاگران کریستی» شالودهٔ نمایش خنیاگری را در دههٔ ۱۸٤۰ پایه‌ریزی کردند (همان ۳۷–۳۸).

---

[1] Class Superiors
[2] Dan Emmett
[3] Virginia Minstrels
[4] *New York Herald*
[5] Ethiopian Serenaders
[6] Edwin Pearce Christy
[7] Christy's Minstrels

سیاه‌بازی امریکایی معمولاً شامل سه پرده یـا بخـش اصـلی بـود. در بخـش اول یـا «سرخطّ خنیاگری[1]» ابتدا کلّ دسته با رقص و خوانـدن ترانـه‌ای محبـوب روی صـحنه می‌آمد (اِستِراسبو ۱۰۵). سپس با هدایت «سردسته» یـا «مجـری[2]» نمـایش، کـه میزبـان محسوب می‌شد و گاهی صورتش سفید بود، سیاه‌بازان نیم‌حلقـه‌ای تشـکیل مـی‌دادنـد. نقش‌های ثابت نمایش معمولاً مکان ثابتی داشتند به‌نحـوی کـه مجـری در وسـط و دو شخصیّت نوازنده به نام‌های «برادر تامبو[3]» و «برادر بونز[4]» به‌عنوان «بـازیگران گوشـه[5]» در دو انتهای دسته قرار می‌گرفتند. نام آنها برگرفته از آلاتی بـود کـه مـی‌نواختنـد؛ تـامبو، دایره‌زنگی می‌زد و بونز، قاشقک‌های چوبی یا استخوانی می‌نواخـت. مرسـوم بـود کـه تامبو فردی لاغر و بونز فردی چاق باشد. مجری، نقش ارباب مجلس را داشـت کـه در ظاهر فردی متین و موقّر بود، حال‌آنکه، بازیگران گوشه به بذله‌گویی و اجرای ترانه‌های مضحک می‌پرداختند (تال ۵۳؛ اِستِراسبو ۱۰۴–۱۰۵). بازیگران گوشه دیـالوگ چنـدانی نداشتند، چندان توجّهی به آنان نمی‌شد و تنها حماقت خود را با خوشحالی بـا دیگـران تقسیم می‌کردند (تال ۶۹–۷۰). کندذهنی و سـادگی تـامبو و جـونز بـا حضـور مجـری نمایش برجسته می‌شد. مجری با لهجهٔ انگلیسی اشرافی، واژگان بسیاری را به‌کار می‌برد و طنزی که از تبادلات گفتاری بین شخصیّت‌ها حاصل می‌شد ناشـی از درک نادرسـت بـازیگران گوشـه از کـلام مجـری بـود (پَسـکمَن و اِسـپیت[6] ۵۸). تـامبو و جـونز از محبوب‌ترین چهره‌ها نزد تماشاگران بودنـد و حاضـرجوابی تمسخرآمیزشـان در مقابـل لفّاظی مجری از بهترین قسمت‌های نمایش بود (واتکینـز ۱۹۹۹، ۹۱). مجـری، مسـئول شروع و اتمام هر بخش از نمایش بود و، از این‌رو، لازم بود که توانایی کنتـرل حـالات تماشاگران را داشته باشد و بنا به عکس‌العمل آنها نمایش را پیش ببرد و به همین دلیـل دستمزد بیشتری داشت (تال ۵۳). کم‌کم ترانه‌های احساسی و گاه بدون لهجـه نیـز وارد پردهٔ اوّل شدند که معمولاً یک سیاه‌باز با صدای زیر آنها را اجرا می‌کرد و به همین دلیل به‌ویژه مورد توجّه زنان بود (همان ۵۳–۵۴). پردهٔ اوّل با اجرای ترانه و رقصی شـاد بـه

[1] Minstrel Line
[2] Interlocutor
[3] Brother Tambo
[4] Brother Bones
[5] Endmen or Cornermen
[6] Paskman and Spaeth

سبک جنوب خاتمه می‌یافت که بعدها جای خود را به نوعی «رقص کیک[1]» داد. تماشاگران سفیدپوست که منشاء رقص کیک را نمی‌دانستند آن را بسیار دوست داشتند؛ سیاه‌پوستان جنوب این رقص را در تقلید و تمسخر راه رفتن اربابانشان آفریده بودند (اِستِراسبو ۱۰۵).

پردهٔ دوّم یا «اُلیو[2]» مجموعه‌ای از سرگرمی‌های نمایشی شامل تک‌گویی‌های خنده‌آور[3] با جملات نامفهوم، سوءاستعمال کلمات و جناس‌هایی در تمسخر لهجهٔ سیاه‌پوستان بود. ساختار آن بیشتر شبیه واریته بود و رقص، نوازندگی، آکروبات‌بازی و دیگر کارهای مفرّح را شامل می‌شد. گاهی دسته‌ها به تمسخر سرگرمی‌های نمایشی اروپایی نیز می‌پرداختند. اوج نمایش، نطق طولانی یک بازیگر گوشه دربارهٔ مسائل روز همراه با تمسخر لهجهٔ سیاه‌پوستان بود. تلاش این شخصیّت کندذهن آن بود تا فصیحانه سخن بگوید، اما نتیجه چیزی جز کاربرد نادرست کلمات، بذله‌گویی و جناس نبود. در تمام این مدّت، او همچون دلقکی روی صحنه راه می‌رفت، گاهی روی سرش می‌ایستاد و غالباً محکم به زمین می‌خورد (همان ۱۰۵).

قسمت سوّم، «موزیکال تک‌پرده‌ای» یا «نیم‌پردهٔ خنده‌آور پایانی[4]»، نمایشی بود که گفتارهای خنده‌دار موقعیّتی و جنب و جوش و سر و صدای بسیار یا هجو یکی از نمایشنامه‌های معروف را در بر می‌گرفت. در روزهای آغازین سیاه‌بازی، این قسمت اغلب شامل قطعات شادی‌آور به همراه رقص و آواز و بازی شخصیّت‌هایی چون سامبو و مامی در موقعیّت‌های خنده‌دار بود. محور این قسمت از نمایش، زندگی ایده‌آل جنوب و بردگان شاد آنجا بود. با این وجود، گاهی دیدگاه‌های ضدّ برده‌داری در اعضای خانواده‌ای که به‌دلیل بردگی از هم جدا شده بودند دیده می‌شد (واتکینز ۱۹۹۹، ۹۳). البته نمایش‌هایی هم بودند که در آن سیاه‌پوستان نیرنگ‌بازی را به تصویر می‌کشیدند که با فریب اربابانشان سعی در سوءاستفاده از آنها داشتند (همان ۹٤). در اواسط دههٔ پنجم قرن نوزدهم هجو نمایشنامه‌های شکسپیر و هم‌عصرانش نیز معمول شد. خنده‌آفرینی این نمایش‌ها نتیجهٔ تلاش بازیگران سیاه‌پوست در تقلید بخشی از

[1] Cakewalk
[2] Olio
[3] Stump Speech
[4] Afterpiece, One-Act Musica

فرهنگ اشرافی سفیدپوستان و شلوغ‌بازی‌هایی مثل پرتاب کیک خامه‌ای و آتش‌بازی بود (تال ۹۷). شخصیّت‌های جدیدی نیز معرفی می‌شدند که برخی از آنها معروف شده و برای اجرا از دسته‌ای به دسته‌ای دیگر می‌رفتند. مطالبی نیز از رمان *کلبهٔ عمو تام* (۱۸۵۲) از هَریت بیچِر اِستو در این قسمت دیده می‌شد (همان ۵۷). عکس‌العمل سیاه‌بازی نسبت به این رمان، نشان‌دهندهٔ مباحثی پیرامون مسائل جنوب امریکا در آن زمان است. اصطلاح «پرده‌های تام» عمدتاً جایگزین دیگر روایت‌های مربوط به جنوب به‌ویژه در پردهٔ سوّم سیاه‌بازی شد. این روایات همان‌طور که گاهی در حمایت از رمان اِستو بودند، او را محکوم نیز می‌کردند. با این وجود، پیغام این روایات در فضای خنده‌آور و مضحکهٔ نمایش گم می‌شد و عنوان رمان به عناوینی چون «کلبهٔ پدرْ عمو[1]» و «عمو تام خوشحال[2]» در نمایش‌ها تغییر می‌کرد و خود عمو تام نیز اغلب چاپلوس و مضحک به‌تصویر کشیده می‌شد. دسته‌هایی با نام «تامِر[3]» متخصّص در این نوع مضحکه بودند. «نمایش‌های تام[4]» نیز عناصر سیاه‌بازی را با هم ترکیب کرده و مدّتی با آن رقابت کردند (لات ۲۱۱-۲۳۳).

سیاه‌بازان، به دنبال دسته‌های سرگرمی دوره‌گرد اروپایی، اُپراها و سیرک‌ها، اجراهای خود را از سالن‌های باشکوه گرفته تا کافه‌ها برپا می‌کردند و همواره در مسیر شمال، جنوب و غرب امریکا در سفر بودند. زندگی در جادّه با مشکلاتی همچون بیماری، شب‌بیداری، اسکان موقت، بهداشت نامناسب و «ربودن درآمد توسّط مسئولین اجرایی نمایش‌ها» همراه بود (تال۲۱۹). دسته‌های آماتوری بعد از چند اجرا از هم می‌پاشیدند حال آنکه افراد موفقی چون اِمِت به اجرای انفرادی ادامه می‌دادند (همان ۷۳). دسته‌هایی که مالک آنها سیاه‌پوست بودند به سفر به مناطق غربی ادامه دادند و ازجملهٔ آخرین دسته‌های اجراکنندهٔ سیاه‌بازی بودند، چراکه بازیگران سفیدپوست به سمت نمایش‌های وادویل[5] متمایل شده بودند (واتکینز ۱۹۹٤، ۱۰۳). ازآنجاکه دستمزد

[1] Uncle Dad's Cabin
[2] Happy Uncle Tom
[3] Tommer
[4] Tom Shows
[5] Vaudeville

سیاه‌بازان سیاه‌پوست از سفیدپوستان کمتر بود، دسته‌های سیاه‌پوست دوام چندانی نمی‌یافتند (همان ۱۰۹).

در عین محبوبیّت، سیاه‌بازی بسیار بحث‌برانگیز و هم‌زمان با تقویّت جنبش ضدّ برده‌داری بود. حامیان حقوق برابر نژادی، این نمایش‌ها را به‌دلیل ارائهٔ تصویری شاد اما نادرست از بردگان و تمسخر آنان محکوم می‌کردند. جدایی‌طلبانِ نژادی، سیاه‌بازی را «غیرمحترمانه» می‌دانستند چرا که بردگان فراری را تأسف‌بار به‌تصویر می‌کشید و «وضعیت خاص[1]» یا بردگی سیاه‌پوستان جنوب امریکا را آن طور که باید نشان نمی‌داد (سوییت ۲۸). پیش از برچیده شدن برده‌داری، محبوبیّت سیاه‌بازی در بین سفیدپوستان امریکا به اندازه‌ای بود که فردریک داگلاس، از فعّالان مشهور حقوق سیاه‌پوستان امریکا در قرن نوزدهم، در یکی از مقالات روزنامهٔ خود، بازیگران سفیدپوستی که چهرهٔ خود را سیاه می‌کردند «تفالهٔ چرکین جامعهٔ سفیدپوست» معرفی کرد که از سیاه‌پوستان «پوستی را دزدیده‌اند که طبیعت از آنها دریغ داشته، تا در آن بتوانند پولی به‌دست آورند، و به طبع فاسد همشهریان سفیدپوست خود تن دهند» (۲۷ اکتبر ۱۸٤۸، بند اوّل). بسیاری از شمالی‌ها نگران سیاه‌پوستان رنج‌دیدهٔ جنوب بودند، اما نمی‌دانستند زندگی روزمرهٔ بردگان چگونه است. سیاه‌بازی در این زمینه ثباتی نداشت چراکه «برخی بردگان شاد بودند و برخی قربانیان نظامی ظالم و غیرانسانی» (تال ٦٦). در دههٔ پنجم قرن نوزدهم و با جایگزینی مفهوم نژاد به جای طبقهٔ اجتماعی، سیاه‌بازی «فرومایه و مبلّغ برده‌داری» شناخته شد (کاکرل ۱٤۷). بیشتر سیاه‌بازی‌ها، تصویری به‌شدّت رمانتیک و مبالغه‌آمیز از زندگی برده‌های سیاه‌پوست شاد و ساده عرضه می‌کردند که همواره آمادهٔ رقص و آواز برای خشنودی اربابانشان بودند (تال ۸۱). گفت‌وگوها و متن آوازها عموماً نژادپرستانه، هجوآمیز و با منشاء سفیدپوستی بود. ترانه‌هایی در آرزوی بازگشت بردگان نزد اربابانشان فراوان شنیده می‌شد. پیام نمایش‌ها روشن بود: «نگران بردگان نباشید؛ آنها از وضعیت زندگی خود راضی‌اند» (واتکینز ۱۹۹٤، ۹۳). ترانه‌های تمسخرآمیزی بود که سیاه‌پوستان را «بریان‌شده، ماهی از آب‌گرفته، تنباکوی کشیده‌شده، سیب‌زمینی پوست‌کنده، در خاک کاشته‌شده، یا خشک‌شده و آویزان‌شده مثل کاغذ

[1] Peculiar Institution

تبلیغ» خطاب می‌کردند. در چندین ترانه مقرّر بود که مرد سیاه‌پوست، به‌طور اتفاقی چشمان زن سیاه‌پوست را از حدقه درآورد (همان ۱۵۰–۱۵۲). از طرف دیگر، طرح مسائل برده‌داری و نژادی در سیاه‌بازی مهم‌تر از شیوهٔ نژادپرستانهٔ طرح آنها بود (همان ۹۰). با این وجود، سیاه‌بازی در بسیاری از شهرهای جنوبی ممنوع شد (همان ۳۸). ارتباط این نمایش‌ها با مناطق شمالی به‌اندازه‌ای بود که هرچه تمایلات جداطلبانهٔ ایالات جنوب بیشتر می‌شد، تورهای خنیاگری جنوب به اهداف مناسبی علیه «احساسات ضدّ امریکایی» تبدیل می‌شدند (تال ۱۰٤–۱۰۵). سیاه‌بازی نقش مهمی در شکل دادن عقیدهٔ عموم سفیدپوستان نسبت به سیاه‌پوستان ایفا کرد و برخلاف اصول مسلّم ضدّسیاه‌پوستی آن زمان، سیاه‌بازی این اصول را به شکل خوشایندی در قالب «شوخی مصون از جدّیت» به تماشاگران عرضه می‌کرد (تال ۱۱۹).

طنز غیرنژادی در تمسخر سیاستمداران، پزشکان، وکلای سفیدپوست و مسائلی چون حقوق زنان نیز در سیاه‌بازی پیش از جنگ روی صحنه رفت (همان ۱٦۲–۱٦۳). سیاه‌بازی در این راستا کاملاً ساده و بر مبنای بازی با کلمات و شلوغ‌بازی بود (واتکینز ۱۹۹٤، ۹۱).

پیش از جنگ داخلی امریکا، طرفداران برده‌داری، پرداختِ نژادپرستانهٔ سیاه‌بازی را ارج نهاده و می‌کوشیدند تا با ارائهٔ تصویری منفی از سیاهپوستان، دیگران را به کنترل و متمدّن کردن آنها مجاب کنند. نژادپرستی، سیاه‌بازی را به حرفه‌ای مشکل تبدیل کرده بود. در شهرهای جنوبی، بازیگران مجبور بودند در قالب گریمِ شخصیّت نمایشی خود و با لباس‌های مندرس بردگان در پشت صحنه باقی بمانند. بعد از هر اجرا نیز دسته‌ها به‌سرعت شهر را ترک می‌کردند. مشکلات برخی از آنها در حفظ امنیّت جانی خود آنچنان زیاد بود که یا یک قطار را کامل کرایه می‌کردند و یا واگن‌هایی سفری می‌ساختند که دارای قسمت‌هایی پنهانی جهت مخفی شدن به هنگام بحران بود (تال ۲۲۰).

با شروع جنگ داخلی در ۱۸٦۱، سیاه‌بازی بی‌طرف مانده و به هجو هر دو طرفِ درگیر، یعنی شمالی‌های مخالف برده‌داری و طرفدار اتّحاد سراسری ایالات و جنوبی‌های استقلال‌طلب و طرفدار برده‌داری، پرداخت. اما وقتی جنگ به ایالات شمالی رسید، دسته‌های نمایشی هم اتحاد ملّی را برگزیدند و با ترانه‌ها و دیالوگ‌های غمگین

سعی در بازتاب ملّتی را داشتند که ماتم‌زده و گرفتار مرگ بود. دسته‌های نمایشی به سمت اجرای مضامینی با محوریّت سربازانِ درحال‌مرگ و همسرانِ گریان آنها و نیز مادران غم‌زدهٔ سفیدپوست معطوف شدند (همان ۱۰۹-۱۱۲). نقد اجتماعی، بخش مهمّی از خنیاگری شد و بازیگران از شمالی‌ها و کسانی که مسبّب تجزیهٔ کشور بودند و از جنگ سود می‌بردند به‌شدّت انتقاد می‌کردند؛ نقد مستقیم جامعهٔ جنوب نیز در این نمایش‌ها زننده‌تر شد (همان ۱۱۷).

در طول جنگ، سیاه‌بازی محبوبیّت خود را از دست داد و سرگرمی‌هایی چون واریته، وادویل و نمایش‌های شادی‌آور موزیکال در شمال پدیدار شدند. درنتیجه، دسته‌های سیاه‌بازی به مناطق جنوبی و میانهٔ غربی معطوف شدند. دسته‌هایی که در نیویورک و شهرهای مشابه باقی ماندند، با هدایت افرادی که دیگر سرگرمی‌های نمایشی را هدایت می‌کردند، کم‌وبیش به حیات خود ادامه دادند. به‌دلیل ادغام برخی خرده‌دسته‌های سیاه‌بازی و تشکیل دسته‌های شلوغ‌تر، پرزرق‌وبرق شدن صحنه‌پردازی و تأثیرات دیگر سرگرمی‌های نمایشی، دسته‌های سیاه‌بازی کوچک، درآمدی نداشتند (همان ۱۴۹). دسته‌های دیگر نیز تلاش می‌کردند تا مسائل دورافتاده را به صحنه بیاورند. قسمت‌هایی از نمایش‌های واریته که با بازی زنان همراه بود آنها را پرمخاطب ساخته بود و این باعث شد دستهٔ «خنیاگران زن مادام رِنتز[1]»، نخستین گروه خنیاگری زنان، اوّلین اجرای خود را در ۱۸۷۰ به روی صحنه بیاورد. موفقیّت آنها منجر به حضور یازده دستهٔ خنیاگری کاملاً زنانه تا ۱۸۷۱ گردید که یکی از آنها سیاه‌بازی را کاملاً از اجراهای خود خارج کرد. با این حال، سیاه‌بازی ساختار کلّی خود را حفظ نموده و برخی دسته‌های سنّتی همچنان بازیگران مرد را در نقش‌های زنان به‌کار می‌گرفتند (همان ۱۴۲).

سیاه‌بازی بعد از جنگ بر حفظ موسیقی اصیل آفریقایی تأکید ورزید. در دههٔ هفتم قرن نوزدهم، بیشتر دسته‌ها سرودهای مذهبی سیاهپوستان را به متون نمایشی اضافه کردند. این سرودها همان سرودهای مذهبی بردگان بود که دسته‌های آوازخوانی

[1] Madame Rentz's Female Minstrels

سیاه‌پوستان دوره‌گرد می‌خواندند. در عین حال، برخی دسته‌ها از ریشه‌های سیاه‌بازی دورتر و متمایل به صحنه‌پردازی بیشتر و دوری از مضحکه شدند (همان ۱۵۲–۱۵٤).

با این وجود، انتقادات اجتماعی همچنان در بیشتر اجراها مشهود بود و مسائل جنوب تنها بخش کوچکی از آن به‌شمار می‌رفت که با ورود سیاه‌پوستان به روی صحنه تقویت می‌شد. هدف اصلی انتقاد، زوال اخلاقی شهرنشینان شمالی بود و این در حالی بود که سیاه‌بازی بر زندگی خانوادگی سنتی جنوب تأکید می‌کرد. آزادی زنان، فرزندان ناخلف، مشارکت کم در مراسم کلیسا و بی‌بندوباری ازجمله علائم افول ارزش‌های خانوادگی و زوال اخلاقی به‌حساب می‌آمد. سیاهپوستان شمالی، این مشکلات را تشدید می‌کردند چرا که برای مثال؛ اعضای سیاه‌پوست کنگره چیزی بیش از عروسک‌هایی در دستان جمهوری‌خواهان افراطی نبودند (همان ۱۲٦)، که خود استعاره‌ای زنده از سیاه‌بازی بود.

آفریقایی‌تبارهای امریکایی بخش بزرگی از تماشاگران سیاه‌بازی به‌ویژه دسته‌های کوچک‌تر را تشکیل می‌دادند (همان ۲۲۷). نظریه‌ها در مورد چرایی علاقهٔ سیاهپوستان به تصاویر منفی از خودشان متفاوت است. بعید نیست که آنها شوخی‌های به‌نمایش‌درآمده را از دید فردی که از بیرون به خود می‌نگرد در نظر می‌گرفتند و نوعی «تشخیص درون‌ـگروهی[1]» نسبت به سیاه‌بازی داشتند (همان ۲۵۸). شاید هم چون بخشی از فرهنگ آفریقایی سرکوب‌شدهٔ خود را، هر چند با رنگ و بویی نژادپرستانه و اغراق‌آمیز، در سیاه‌بازی می‌دیدند، با چنین تمسخر نژادپرستانه‌ای مخالفت نمی‌کردند (واتکینز ۱۹۹۹، ۱۲٤–۱۲۹). عامل دیگر، دیدن هم‌نژادان آفریقایی‌شان بر صحنه بود (همان ۲۲۷)، چرا که سیاه‌بازان سیاه‌پوست اغلب از اشخاص نامدار جامعه بودند (تال ۲۲٦). با این حال، سیاه‌پوستان تحصیل‌کرده یا از سیاه‌بازی چشم می‌پوشیدند یا آشکارا با آن مخالفت می‌کردند (واتکینز ۱۹۹۹، ۱۲۵). در عین حال، سیاه‌بازی سیاه‌پوستان، نخستین فرصت ورود گستردهٔ سیاه‌پوستان به تئاتر امریکا بود (همان ۱۱۲)، که سرانجام در ۱۹۳۵ منجر به تشکیل «تئاتر سیاه‌پوستان امریکا[2]» گردید (کلارک[3] ٤۹). اگرچه

[1] In-group recognition
[2] American Negro Theatre
[3] Clarke

مسائل نژادپرستانه به درون سیاه‌بازیِ خودِ سیاه‌پوستان هم وارد می‌شد، بسیاری از این سیاه‌بازی‌ها در لفّافه برای برچیدن این نژادپرستی کوشیده و تلاش خود را به تمسخر جامعهٔ سفیدپوست معطوف کرده بودند (همان ۲۳۹-۲٤۰).

بین سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۸۷۰ سیاه‌بازی در اوج خود بود و پس از آن رو به افول نهاد. در دههٔ نهم قرن نوزدهم، سیاه‌بازی تنها بخش کوچکی از سرگرمی امریکایی محسوب می‌شد و تا ۱۹۱۹ تنها سه دستهٔ نمایشی اجرای برنامه داشتند. با شروع قرن بیستم، این نمایش‌ها محبوبیّت نخستین خود را از دست دادند و جای خود را به وادویل سپردند. با این وجود، دسته‌های کوچک و آماتور، عاملی بودند که سیاه‌بازی سنّتی را وارد قرن بیستم کردند حال‌آنکه تنها مخاطب خود را در مناطق روستایی جنوب می‌یافتند. توسعهٔ جنبش‌های حقوق شهروندی نیز دلیل دیگری بر کاهش محبوبیّت سیاه‌بازی بود، چرا که مباحث نژادی سیاه‌بازی با جنبش‌هایی همچون هارلم یا رنسانس سیاه‌پوستان[1] در دههٔ دوم قرن بیستم و تقویت قدرت سیاسی سیاه‌پوستان در دههٔ ششم قرن بیستم همخوانی نداشت. در نیویورک، سیاه‌بازان تا دههٔ ششم قرن بیستم نیز فعالیّت داشتند و اجراهای آماتوری در دبیرستان‌ها و سالن‌های محلی روی صحنه می‌رفتند. امروزه نیز گاهی اشاره‌ای به شخصیّت سیاه در تعداد کمی از فیلم‌های کمدی و انیمیشن‌های امریکایی به چشم می‌خورد (هِرلی-گِلووا[2] ۳).

٤. بحث و نتیجه‌گیری

مقایسهٔ سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی نشان‌دهندهٔ ساختار و دورهٔ تقریباً مشترک شکوفایی، رشد و زوال آنهاست. سیاه‌بازی ایرانی، آمیخته با سنّت‌های آفریقایی، در زمان قاجار رشد کرد و از سال ۱۳٤۰ به مدت یک دهه شکوفا بود و سپس رو به زوال نهاد. سیاه‌بازی امریکایی نیز که در سه دههٔ نخست قرن نوزدهم رشد کرد، تا اواخر آن ادامه داشت و در اوایل قرن بیستم با شروع جنبش‌های سیاه‌پوستی افول کرد. تطبیق تاریخی خورشیدی و میلادی، نشانگر وجود دورهٔ مشترکی در فعّالیّت این نوعِ نمایشی

[1] Harlem Renaissance
[2] Hurley-Glowa

در دو کشور است. تولّد و مرگ؛ هر دو گونه نیز داستانی مشابه دارد. هر دو در سنت‌های نمایشی پیش از خود ریشه دارند و با اقتباسی از آنها به بررسی مسائل روز پرداخته‌اند. هردو نیز در کشاکش جنبش‌های اجتماعی به اوج رفته و سپس افول کرده و در نهایت ردپایی در اجراهای محلی و سینما و تلویزیون از خود به‌جای گذاشتند. بدیهه‌سازی و بدیهه‌سرایی، رقص و آواز، هنرپیشه‌های خوش‌صدا و حضور شخصیّتی دلقک‌گونه با صورتی رنگ‌شده از مشترکات ساختاری این دو نمایش بوده و از این نظر همانند واریتهٔ اروپایی هستند. استفاده از دایره‌زنگی، کمانچه و تنبک در سیاه‌بازی ایرانی و همراهی دایره‌زنگی، بانجو و گاهی ویولن در سیاه‌بازی امریکایی تشابه جالبی است که به‌ویژه هنگام ورود و خروج شخصیّت‌ها دیده می‌شود. علاوه‌بر تقلید و تمسخر رفتار دیگران، اشتباهات عمدی گفتاری با ایجاد کج‌فهمی و انواع جناس در انتقادات اجتماعی‌ـسیاسی نیز در هردو نمایش مشهود است. این تقلیدها نتیجهٔ تمسخر لهجهٔ تیره‌پوستان و نژادهای غیربومی است که با ترکیب در جامعهٔ میزبان شروع به یادگیری و تکلّم به زبان آن کردند. در باب شخصیّت‌ها و تیپ‌ها، می‌توان جیم کِراو را ترکیبی از کولیان خنیاگر و غلامان سیاه‌پوستی دانست که آزادی‌نامه نداشتند و آواره بودند، چراکه او آوازه‌خوانی دوره‌گرد بود و اربابی نداشت. همچنین وی در شادابی شبیه «سیاه تندوتیز» است. آقای شیک‌پوش یا زیپ نیز که در لاأُبالی‌گری به «سیاه بُت» می‌ماند، شبیه غلامان تن‌پروری است که آزادی‌نامه داشتند، ولی اهل کار نبودند. مجری سیاه‌بازی امریکایی هم مسئول شروع و اتمام بخش‌های نمایش بسته به احوال تماشاگران بود. این در حالی است که، به‌رغم نبود مجری در سیاه‌بازی ایرانی، سیاه‌بازان بسته به حال تماشاگران، نمایش را کوتاه یا بلند می‌کردند.

یافته‌های این پژوهش روشنگر آن است که به‌دلیل نداشتن پیشینهٔ فرهنگی و وجود سیاست‌های استعماری و نژادپرستی مفرط، اساس و عملکرد سیاه‌بازی امریکایی تمسخر سیاه‌پوستان بوده است و هدف سیاه‌بازان سیاه‌پوست در حفظ و پیشبرد سیاه‌بازی امریکایی مقابله با خفقان برده‌داری در امریکا از طریق ابراز وجود خود به سفیدپوستان بوده است. از سوی دیگر، به‌رغم وجود چندین تیپ سیاه در سیاه‌بازی امریکایی که هر یک بیانگر نگاهی خاص به سیاه‌پوستان هستند، در نوع ایرانی، به‌دلیل

نبودِ جنبه‌های ضدّ انسانی برده‌داری، تنها یک سیاه وجود دارد که محلّ تجمیع انواع خصوصیّات مضحک و درعین‌حال، مردم‌پسند در راستای تمسخر اربابان ظالم است. بر این مبنا، نژادپرستی در سیاه‌بازی ایرانی مصداق چندانی نداشته و باآنکه در طول حیات فرهنگی و نمایشی خود از تقدّس نخستین در آیین مهر دور شده، بیش از هر چیز جهت سرگرمی مردمی بوده است که با برده‌داری به مفهوم امریکایی آن بیگانه بوده‌اند.

در راستای این سخن که تاریخ ادبیات و هنر در انزوا شکل نگرفته است، مضمون «سیاه‌بازی» را بستر مشترک هر دو سیاه‌بازی دانستیم و در بسط مفهوم اجتماعی، فرهنگی و ادبی آن، سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی را با هم قیاس کردیم. انواع هنری و ادبی با قرارگرفتن در چارچوب‌های فرهنگی گوناگون، کارکردهای متضادی پیدا می‌کنند که با اهداف فرهنگی‌ـاجتماعی جامعهٔ متبوع آنان تطابق داشته و با هدف یا کارکرد اولیهٔ آنان کاملاً متفاوت هستند. تشخیص چنین مسائلی تنها از دریچهٔ ادبیات تطبیقی میسّر است تا بدین‌ترتیب مخاطبان سراسر دنیا هم در معرض شناختی بهتر از هنر و ادب خود قرار گیرند و هم به مقایسهٔ متقابل آنها با هنر و ادب سایر ملّت‌ها بپردازند، چرا که بیان تشابهات ظاهری و تطبیق آنها با یکدیگر تنها هنگامی مفید است که منجر به ارتباط بین ملّت‌ها شده و در درک بهتر فرهنگ و ادب ملّت‌ها مؤثّر باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آژند، یعقوب. *نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰)*. تهران: نشر نی، ۱۳۷۳.

انصاری، محمّدباقر. *نمایش روحوضی: زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز*. تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۷.

انصافی، جواد. «حاجی فیروز به دوران هخامنشی برمی‌گردد.» *تماشاخانهٔ سنگلج*. ۱۳۹٤. ۱۳۹٤/۰۱/۱۹. <http://www.sangelaj.ir/notes>.

انوشیروانی، علی‌رضا. «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. ۲/۱ (پاییز ۱۳۸۹): ۳۲-۵۵.

ـــــــ . «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

باقری آرومی، علی‌اکبر. «سیاه؛ نوکر ارباب یا عاشق مردم؟» *روزنامهٔ کیهان*. (١٦ مهر ۱۳۹۰). ۱۳۹٤/۰۵/۰۷. <http://kayhanarch.kayhan.ir/900716/9>

بهار، مهرداد. *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز، ۱۳۷٦.

بیضایی، بهرام. *نمایش در ایران*. چاپ نهم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۲.

پولاک، یاکوب ادوارد. *سفرنامهٔ پولاک: ایران و ایرانیان*. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. چاپ دوم. تهران: خوارزمی، ۱۳٦۸.

ثمینی، نغمه و محمودی بختیاری، بهروز و قهرمانی، محمّدباقر و مسعودی، شیوا. «تبارشناسی دلقک در نمایش سنّتی ایران». *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*. **۱/۱۹** (۱۳۹۳): ٤۷-۵۷.

عزیزی، محمود. «تخت‌حوضی: تئاتر روحوضی و تحوّل‌پذیری آن.» *فصلنامهٔ تخصّصی تئاتر*. ٤۲ و ٤۳ (تابستان ۱۳۸۷): ۱۹۰-۲۰۰.

غریب‌پور، بهروز. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸٤.

فتحعلی‌بیگی، داوود. «مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و تخته‌حوضی.» *فصلنامهٔ تخصّصی تئاتر*. **۱۸ و ۱۹** (بهار و تابستان ۱۳۷۸): ۱۱۵-۱۵۱.

فضائلی، سودابه. «فیروز مقدّس: بحثی در نمادشناسی «حاجی فیروز» طلایه‌دار نوروز و بهار.» *آزما*. ٦۳ (فروردین ۱۳۸۸): ٦-۹.

معین، محمّد. *فرهنگ فارسی معین*. یک جلدی، چاپ پنجم. تهران: اشجع، ۱۳۸۸.

مهاجر، مهران و نبوی، محمّد. *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی*. تهران: آگه، ۱۳۸۱.

ناصربخت، محمّدحسین. «تاریخچهٔ پیدایش نمایش‌های سنّتی و سیاه‌بازی با یادی از سعدی افشار.» *ایران تئاتر*. ۱۳۹٤. ۱۳۹٤/۰٤/۳۰. <http://www.theatre.ir/fa/articles.php?id=39207>

نصیریان، علی. *بنگاه تئاترال*. تهران: اندیشه، ۱۳۵۷.

نیک‌فام، یوسف. «دسته‌های سیاه‌بازی در اراک.» *صحنه*. ٤۸ (۱۳۸٤): ۲۰-۲۱.

Cockrell, Dale. *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and their World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Clarke, R. F. *The Growth and Nature of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
Douglass, Frederick. "The Hutchinson Family-Hunkerism." *The North Star*. Rochester, (27 Oct. 1848). [20 Dec. 2015]. <http://utc.iath.virginia.edu/minstrel/miar03bt.html>
Guillén, Claudia. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.
Hurley-Glowa, Susan. "The Survival of Blackface Minstrel Shows in the Adirondacks Foothills." *Voices: The Journal of New York Folklore*. 3 (2004): 3-4.
Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 1993.
Jackson, Kenneth (Ed.). *The Encyclopedia of New York City*. New Haven: Yale University Press, 1995.
Jost, Francois. *Introduction to Comparative Literature*. New York: The Bobbs-Merrril Company, Inc. 1974.
Mahar, William J. *Behind the Burnt Cork Mask: Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture*. Illinois: University of Illinois Press, 1998.
Nathan, Hans. *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1962.
New York Herald. (February 6, 1843). [22 Nov. 2015]. <http://fultonhistory.com/my%20photo%20albums/All%20Newspapers/New%20York%20NY%20Herald/index.html>
Paskman, Dailey and Spaeth, Sigmund. *Gentlemen, Be Seated!* Garden City: Doubleday, Doran & Company, 1928.
Pilgrim, David. "The Coon Caricature." 2012. [20 July 2015]. <http://www.ferris.edu/jimcrow/coon>
Strausbaugh, John. *Black Like You*. New York: Tarcher, 2006.
Sullivan, Megan. "African-American Music as Rebellion: From Slavesong to Hiphop." *Discoveries*. 3 (2001): 21–39.
Sweet, Frank. *A History of the Minstrel Show*. Manta: Boxes & Arrows, Incorporated, 2000.
Toll, Robert. *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1974.
Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature, Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
Watkins, Mel. *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock*. Chicago, Illinois: Lawrence Hill Books, 1999.
------ . *On the Real Side: Laughing, Lying, and Signifying: The Underground Tradition of African-American Humor that Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor*. New York: Simon & Schuster, 1994.
Wood, Joe. "The Yellow Negro." *Transition*. 73 (1997): 40-66.

Wormser, Richard. *The Rise and Fall of Jim Crow*. New York: St. Martin's Press, 2003.
Yamine, Evelyne; Trickey, Gareth and Scott, Chris. "Hey Hey sees red over black face Jackson 5 act." *The Daily Telegraph*. (2009, Oct. 08). [20 Dec. 2015].
<http://www.dailytelegraph.com.au/entertainment/hey-hey-sees-red-over-black-face-jackson-5-act/story-e6frexlr-1225784046716>
Yip, Wai-lim. "The Use of 'Models' in East-West Comparative Literature." *TR*. 6-7 (1975-76): 109-126.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی