هنر

یعقوب آژند

نمایش سنتی در ایران

● «عـــروسک پشت پـــرده» در اصـــفهان و «جـــی‌جی ویـــجی» در شـــیراز دو اصـطلاح خـیمه‌شب بـازی است. مـوضوع ایـن نـمایش داستانهای چهار درویش، پهلوان کچل، حسـن کچل، بیژن و منیژه و پهلوان پنبه و مانند آن بود.

نخستین چشم‌اندازی که در کارنامه نمایش سنتی ایران نگرنده را به سبب تعدد اشاره به خود جلب می‌کند، تعزیه است و چنین به نظر می‌رسد که نمایش سنتی در ایران بیشتر در تعزیه خلاصه شده است. در ادبیات نمایشی هم جز تعزیه، به حضور عناصر نمایشی دیگری اشاره جدی و پیگیر نشده‌است.

البته این بدان معنی نیست که تجارب نمایشی ایران فقط در تعزیه و یا در اجراهای مضحک و خنده‌آور دربارها خلاصه شده باشد. مثلاً در ادبیات کهن ایران می‌توان از بعضی از نمایشها منجمله لعبت بازی سراغ گرفت که گویا از قرن پنجم به بعد اجرا می‌شده است. با اینهمه، این تجارب نمایشی، برخلاف روایات حماسی عامیانه، تا عطف توجه مجدد نگرندگان فرهیخته به فرهنگ «نمایش»، به صورت قالب ادبی مکتوب درنیامده بود. تااینکه اخیراً نویسندگان و محققینی ایرانی و خارجی بدان توجه کرده و به جمع‌آوری و نشرآن، پرداختند. پیش از آن، هرچه هست، بیشتر به صورت فرهنگ شفاهی و سینه به سینه و غالباً عامیانه باقی مانده است.

الف ـ تعزیه

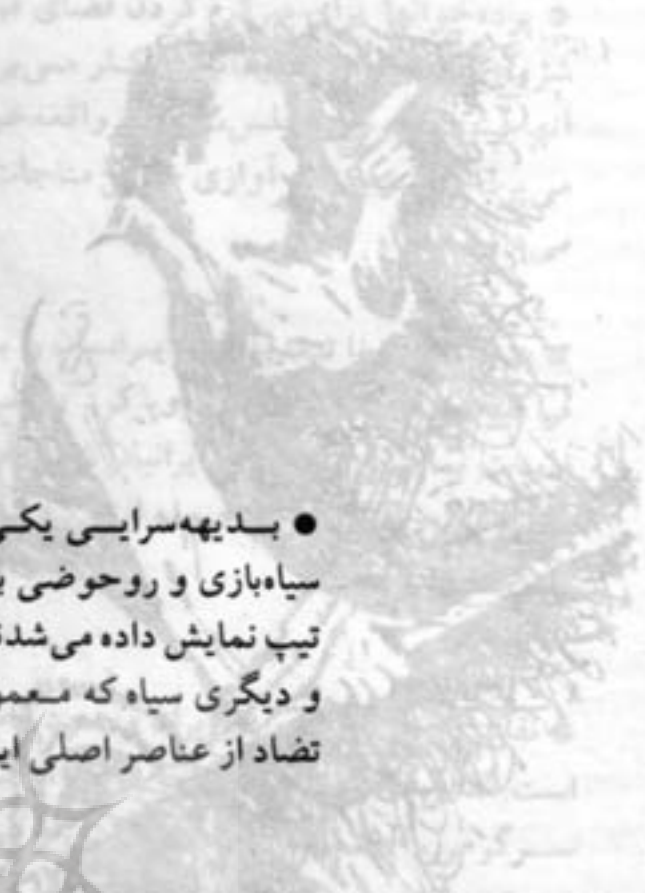
تعزیه که با استفاده از شعر و نظم، پایه و اساس ادبی یافت، در آغاز به مثنوی سروده می‌شد ولی بعد در قالبهای مسمط و ترجیع‌بند نیز به آن پرداخته شد.

تنها فرق تعزیه با شعر روایی فارسی در این است که بیشتر در قالب محاوره، پرسش و پاسخ و گاه حتی روایتهای فردی و جمعی بود. شکل خطابه‌ای و روایت وصفی هم از قوالب ارائه تعزیه بشمار می‌رفت. تعزیه چون نمایشی عامیانه بود لذا از زبان و اصطلاحات کوچه بازار هم استفاده می‌کرد و اشعار آن عموماً ساده و سست بوده و از فرآمد تکمیل اشعار و گفتار آن به وسیله اشخاص مختلف و در گذر زمان اجراهای متعدد،قالب تقریباً نهایی خود را پیدا می‌کرد.

تعزیه از نظر ارائهٔ صور خیال، وزن و درونمایه از قراردادها و ویژگیهای مراثی روایی پیروی می‌کند، و جانمایه آن ستیز دایمی دو نیروی اشقیاء و اولیاء یا خیر و شر است که نتیجه آن در پوشش ظاهری همیشه به نفع اشقیاء پایان می‌پذیرد؛ ولی برنده واقعی آن از حیث معنوی در قلمرو فلسفی و مذهبی، جناح اولیاء هستند. دراینجاست که تماشاگر بازتابی از مظلومیتهای خود را در زندگی، و مظلومیت اولیاء در مقابل اشقیاء، می‌بیند و متأثر می‌شود. این مظلومیتها خصوصاً در جامعه استبداد زده ایران از دوره صفویان به بعد همیشه در زندگی مردم وجود داشته است و یکی از ارزشهای ژرف اندیشانه این هنر سنتی و عام را در پیش نگاه پوینده قرار می‌دهد.

گفتنی است که تعزیه در دوران تکامل خود، تا حدود زیادی از واقع گرایی تاریخی تأثیر پذیرفته است؛ و همین مسأله در سیر تکوینی آن جنبه‌های نقشی و دل‌انگیز ادبی را نیز راه داده است.

تعزیه به مرورایام و در جریان تحول خود صور طنزآمیز نیز به خود گرفت و اشخاص معینی را مورد هدف قرار داد. در این حالات، تعزیه گردانان لباس مندرس به تن می‌کردند و مخالفین



● بدیهه‌سرایی یکی از شکلهای نمایش سیاه‌بازی و روحوضی بود و معمولاً در آن دو تیپ نمایش داده می‌شدند: یکی حاجی یا حاکم و دیگری سیاه که معمولاً مبارک نام داشت. تضاد از عناصر اصلی این نمایش بود.

آنها در لباس سرخ رنگ ظاهر می‌شدند. بعضی از تعزیه‌ها مثل تعزیهٔ ابن ملجم سراسر طنز و نقادی بود. و برخی از آنها به مضحکه و هزل می‌گرایید که نمونهٔ بارز آن تعزیه عروسی دختر قریش است. در این نوع تعزیه‌ها، باز اولیاء در مقابل اشقیاء ظاهر می‌شدند ولی اشقیاء وضعیت خنده‌آور و مضحکی داشتند.

تعزیه از حیث موضوع به سه طبقه تقسیم می‌شود: ۱ ـ واقعه؛ پیش واقعه؛ ۳ ـ گوشه. واقعه یا تعزیه نامه‌های اصلی دربارهٔ شهادت امام حسین (ع) و یاران اوست. محور این قسمت از تعزیه، شهادت است. پیش واقعه‌ها، تعزیه نامه‌های فرعی بودند که از حیث داستانی استقلال نداشتند؛ بلکه در ارتباط با یک واقعه خاص به نمایش درمی‌آمدند. یکی از این پیش واقعه‌ها، مجلس عباس هندو بود که اجرا می‌شد. گوشه‌ها شبیه‌هایی بودند که در آنها عناصر کمیک وجود داشت و از حیث داستانی نیز مستقل بودند. گوشه‌ها، گاه، حالت مذهبی خود را از دست می‌دادند و متمایل به درام غیرمذهبی می‌شدند.

تعزیه همیشه منظوم و نویسنده یا در حقیقت نویسندگان آن نیز گمنام بودند. کیفیت نظم تعزیه نیز تا حدی فرق می‌کرد؛ گاه بسیار بلیغ و رسا و اثرگذار و هیجان‌انگیز بود و با بهترین رگاهه‌های زبان فارسی پهلو می‌زد. ولی اکثر آنها از لحاظ شعری در مرحله پایین و سستی قرار داشتند.

تعزیه در مجالس عمومی و در تعزیه‌خانه‌ها در فضای باز و یا داخل چادر اجرا می‌شد. ولی رایج‌ترین مکان عرضه آن تکایا، مراکز شهری و یا روستایی که حالت گودالی داشتند و بعضی دره‌های گورستانها که «سر مزاره نامیده می‌شد» به مرحلهٔ اجرا درمی‌آمدند. تعزیه در مکانهای بلندی که پیرامون آنرا تماشاگران احاطه می‌کردند اجرا می‌شد. مردم برای گرفتن جای مناسب، صبح زود راهی مکانهای از پیش برگزیده می‌شدند و گاه ناهار خود را هم در سفره‌ای پیچیده و با خود می‌بردند. آنها حتی دوستان و آشنایان خود را به جایگاه خویش دعوت می‌کردند و به اصطلاح جای آنها را محفوظ نگه می‌داشتند!

تمهیدات و تدارکات صحنه در تعزیه بسیار ساده و بی‌تکلف بود. در آن از دکورسازی پیچیده خبری نبود و صحنه را افرادی از بازیگران که زیر نگاه تماشاگران بودند و از گوشه‌ای به گوشه‌ای دیگر می‌رفتند، تغییر می‌دادند. صحنه‌پردازی گاه حالت نمادین داشت؛ یعنی شیاری از آب نمادی از رود فرات بود و بالا و پایین رفتن نشانهٔ سقوط‌کردن بود و آوردن بار و بندیل شتر به صحنه علامت ورود امام حسین (ع) و اهل بیت حضرتش بود. صحنه‌گردان تعزیه هم که معمولاً خود یکی از بازیگران بود، تعزیه‌خوانان را از نظر پوشیدن لباس و حمل اسلحه هدایت می‌کرد و در ارائه توصیه‌های لازم نقش سوفلور تئاتر را به عهده می‌گرفت.

نقش زنان را مردان بازی می‌کردند. آنها چادرهای سیاه و بلندی که تا نوک پاها و دستهایشان می‌رسید، به تن می‌کردند و با نقاب صورت خود را می‌پوشاندند. بعضی از تعزیه خوانها، مطالب خود را حفظ می‌کردند ولی اغلب آنها را از روی متن می‌خواندند. موسیقی در آن نقش اساسی داشت. تعزیه خوانان با صدای بلند و گاه با آوازی خوش به تبیین گفتار نقش خود می‌پرداختند و وسایل موسیقی (طبل

و سنج و سرنا و غیره) نیز فضای تعزیه را می‌انباشت. اوج تعزیه زمانی بود که شهادتی بموقوع می‌پیوست و مردم را سخت متأثر و هیجان زده می‌کرد.

علاوه بر گروه‌های اجرای حرفه‌ای تعزیه، گروه‌های تازه‌کاری هم بودند که غالباً به اجرای آموخته‌های دیداری خود در محلات و روستاهای کوچک و دورافتاده می‌پرداختند.

چگونگی گسترش تعزیه در تاریخ چندان روشن نیست. بدیهی است که تعزیه ریشه در ایام شهادت امام حسین (ع) و بیان نمادین آن دارد ولی چنین به نظر می‌رسد که گرایش آن به حالت نمایشی از دورهٔ صفویه و در اثر آشنایی با شیوهٔ نمایشی اروپایی باشد. اولین نشانه‌های تعزیه و عزاداری برای امام حسین (ع) را می‌توان در بین توّابین کوفی سراغ گرفت که از روی عجز و درماندگی‌واحساس ندامت در مقتل امام شهید حاضر می‌شدند و عزاداری می‌کردند. خصوصاً که سنت بر سر کوفتن به ابراز ندامت و حسرت نزدیکی بسیار قوی تری دارد که تا اعلام تأثر از کار دیگران.

ادامه تعزیت و عزاداری کربلا در میان شیعیان خاندان عصمت و طهارت به هنگام غلبه آل‌بویه بر پایگاه خلافت عباسی، در بغداد هم رایج شده و اصل عزاداری بر مشایخ و بزرگان قوم را به سبب رسمیت یافتن عزاداری در میان اهل تسنن نیز رواج داد.

جریان تعزیه بعداز این دوران نیز متوقف نشد، و در گذر زمان به تدریج تحول پیدا کرد. از ایام مغولان به بعد، به دلیل آزادی فضای مذهبی، شیعیان دست بازی پیدا کردند و آیین‌ها و مراسم خاصی برای تعزیه بوجود آوردند. دامنهٔ این آیین‌هاومراسم بر اساس مندرجات کتاب روضة‌الشهدای حسین کاشفی در روزگار تیموریان وسعت بیشتری یافت.

اما همچنانکه پیشتر نیز اشاره شد حالت نمایشی تعزیه از دوران صفویه شدت یافت و رسمیت یافتن مذهب تشیع در ایران، و اشتیاق و علاقه شاهان صفوی موجب شد در پیرامون این مذهب آیین ها و مراسم ویژه‌ای بوجود آید که گسترش تعزیه یکی از آنها بود. معهذا تا اواخر قرن هیجدهم، هیچ اشاره رسمی مکتوب و مشروحی به صحنه‌های تعزیه نشده و تنها در سفرنامه‌ها دربارهٔ آن صحبت شده است. فرانکلین یکی از مأمورین کمپانی هند شرقی، در اواخر قرن هیجدهم (۱۷۸۸ م) صحنه‌هایی از تعزیهٔ «شهادت قاسم» و «سفیرفرانکی» را گزارش کرده است.

اطلاعات در خصوص تعزیه و افزایش اعتبار آن در ایام قاجارها زیاد است. قاجارها به امر توسعه و گسترش تعزیه کمک زیادی کردند. و تکیه دولت را راه انداختند که در نوع خود، در تاریخ تئاتر ایران و اماکن ویژه سوگواری ایام محرم از ویژگی خاصی برخوردار بود.

تکیه دولت در دورهٔ ناصرالدین شاه، در ضلع شرقی کاخ گلستان ساخته شد. این بنا که به صورت نوعی سالن تئاتر مدور ساخته شده بود، حدود ۲۲ متر ارتفاع و ۲۸۲۴ مترمربع مساحت داشت؛ و در آن ایوان و طاقنمای ویژه‌ای برای خاندان سلطنتی و افراد درباری تعبیه شده بود. تکیه دولت گنجایش بیست هزار نفر را داشت که با یک استخوان بندی گنبدی شکل محصور شده بود تا مردم را از گرما و نور آفتاب تابستان در امان نگهدارد. از وسط سقف گنبدی تکیه نیز یک چلچراغ عظیم آویزان بود که شب هنگام مملو از نور هزاران شمع و چراغهای نفتی می‌شد و با نورافشانی به تمام فضای‌آن شکوه و جلال خاصی به فضای تکیه می‌بخشید.

انقلاب مشروطیت و افزایش تماس با غرب بر جریان تعزیه در ایران تأثیر منفی گذاشت و تا حدی آن را تضعیف کرد و رژیم رضاشاهی هم چندان علاقه‌ای به آداب و رسوم سنتی و مذهبی نشان نداد و تعزیه و سایر مراسم عزاداری را نیز تا حد منع و نهی آنهامورد بی‌مهری قرار داد. ولی مردم در اکثر شهرهای بزرگ و کوچک و نیز مراکز روستایی چه در دوران رضاشاهی و یا دوران بی‌تفاوتی پسرش به مذهب، مراسم تعزیه و عزاداری را حفظ و حتی متون آن را نیز منتشر کردند.[۲]

● پرده‌خوانها برای سرگرم کردن فضای قبل از شروع نقل وقایع، تمهیداتی به کار می‌بردند. آنها پیش از شروع مجلس، به پیش واقعه‌خوانی می‌پرداختند و بعد به آوازی خوش مناجات سر می‌دادند.

● عباس میرزا تعدادی از ایرانیان را برای فراگیری علوم جدید راهی اروپا کرد و همین‌ها ادبیات نمایشی اروپا را به ایرانیان شناساندند. میرزا صالح شیرازی از جمله این به فرنگ رفتگان بود.

● نقالی از دوران کهن در ایران وجود داشته است. نقالی داستانهای شاهنامه به غیر از عنصر سرگرمی، احساسات سلحشوری و میهن دوستی را نیز برمی‌انگیخت.

ب ـ نمایشهای سنتی دیگر

علاوه بر تعزیه، نمایشهای سنتی دیگری نیز وجود داشت که در بین عامه مردم معمول بود. از این نمایشها می‌توان در بعضی از منابع اطلاعاتی بدست آورد. تاریخ بعضی از این نمایشها، گاه، به ایام بسیار دور می‌رود و به دوران قبل از مغول می‌رسد. از این نوع نمایشها، آنچه که در دست است و منابع مکتوب موجود بر آنها اشاره‌ها دارد، می‌توان نمایشهای زیر را نام برد: تقلید، معرکه، بقال بازی، نقالی، خیمه شب بازی، نمایش تخته حوضی یا سیاه بازی، پرده خوانی.

۱ ـ تقلید:

تقلید نمایش شادی بود که عنوان مضحکه نیز بدان اطلاق می‌شد. تقلید درواقع از تحول نمایشهای پیش پرده دسته‌های مطربی پیدا شد. در طیف گسترده این گونه نمایشها مضامین و موضوعهای اساطیری و تاریخی و مسائل مربوط به زندگی روزمره و پدیده‌های شبه‌اخلاقی بکار گرفته می‌شد. این موضوعها بیشتر از حکایات عامیانه و اساطیر نشأت می‌گرفت و به صورت مکتوب نبود، بلکه مالیدامه توسط مقلد ادا می‌شد و قصه آن به مرور توسعه می‌یافت و همراه تکوین و تکمیل خود، بداهه سازی را نیز به دنبال می‌کشید.

تقلید وارد تعزیه نیز شد و شبیه مضحک را بوجود آورد. این نوع شبیه خصوصاً در ایام قاجارها عمومیت بیشتر یافت. دلقکهای درباری یکی از عوامل مهم تکوین و تطور تقلید بودند. از این افراد تاریخی می‌توان از طلحک (یا دلقک) در دربار غزنویان و اسماعیل یراز و کریم شیره‌ای و کل عنایت و شغال‌الملک در دوره قاجارها نام برد. البته هر درباری در خلال تاریخ تعدادی از این دلقکها را داشت که با حکایات و قصه‌های خودشان موجب انبساط خاطر می‌شدند. تقلیدها را می‌توان به تقلیدهای تاریخی، اساطیری، تقلیدهای مربوط به زندگی روزمره، تقلیدهای تخیلی، و تقلیدهای شبه‌اخلاقی تقسیم کرد.[۳]

۲ ـ معرکه گیری

اختصاص فصل مجزایی به معرکه‌گیری در فتوت‌نامه سلطانی تألیف حسین واعظ کاشفی می‌رساند که این قالب نمایشی ریشه در تاریخ قبل از قرن نهم هجری داشته است. کاشفی پس از توضیح و تعریف معرکه گیری، آن را به دو نوع مقبول و پسندیده و نامقبول و ناپسند تقسیم کرده است. او می‌نویسد رکن اساسی معرکه گیری، قبض گرفتن و قبض رساندن است. اول از همه اهل معرکه را به سه طایفه اهل سخن، اهل زور و اهل بازی تقسیم می‌کند[۴] و سپس مداحان، بساط اندازان، قصه خوانان و افسانه گویان، سنگ گیران، طاس بازان و لعبت بازان و قصه بازان را در زمرهٔ معرکه‌گیران می‌گنجاند.

معرکه گیری پس از پذیرش تحولاتی در گذشت زمان، نهایتاً و به تدریج محدود شده و تقریباً از بین رفت. معرکه ها به مناسبت فصل از یکی دو ساعت از آفتاب برآمده شروع و تا نزدیک ظهر و گاه تا غروب ادامه می‌یافت، معرکه‌گیرها گاهی جای خود را به معرکه گیرهای دیگر می‌دادند. آنها گاه، حتی به تعبیر خواب هم می‌پرداختند. مارگیری، شعبده بازی، مداحی، پهلوانی، پیز رقصانی، میمون بازی، بندبازی، خیمه شب بازی از جمله معرکه‌هایی بود که در تهران و شهرهای دیگر ایران انجام می‌شد.[۵]

۳ ـ بقال بازی

بقال بازی هم از انواع تقلید بود که شکل و قالب نمایشی خاصی به خود گرفت. در بقال بازی یک بقال خسیس و یک شاگرد مضحک و غالباً تنبل و فراموشکار و خل وضع وجود داشت که با حرکاتش مردم را می‌خنداند. درواقع بازیگران اصلی بقال بازی، دو نفر بودند. صاحب «جغرافیای اصفهان»، نمایش بقال بازی را حاوی نقادی سیاسی ـ اجتماعی می‌داند که می‌تواند عنصر امر به معروف و نهی از منکر قوی داشته

باشد و حکام را از حرکات شنیع بازدارد. او می‌نویسد که اجراکنندگان بقال بازی در سابق زیاد بوده‌اند ولی حال (یعنی در سال ۱۲۹۴ هـ. ق) تعدادشان کم شده و بیشتر در تهران و شهرهای دیگر می‌باشند.[۶]

اعتمادالسلطنه یکی از متون بقال بازی را تنظیم و ضبط و با شیوه و دید خاصی آنرا تکامل بخشیده است (درسال ۱۲۸۸ هـ. ق). نمایش «شرحی از بدبختی...» که یک نقادی سیاسی ـ اجتماعی دوره قاجار است با تلفیقی از کمدی، تقلید و بقال بازی نوشته شده است. ولی نویسندهٔ آن گمنام است. بعضی آن را به میرزا ملکم‌خان، برخی دیگر به کریم شیره‌ای و عده‌ای دیگر به میرزاآقا تبریزی و تعدادی هم به اعتمادالسلطنه منسوب داشته‌اند.[۷] بعدها از درون بقال بازی، نمایش تخت حوضی یا روحوضی و سیاه بازی سر برآورد.

۴ـ نقالی:

نقالی یعنی نقل یک واقعه یا داستان چه به صورت نظم و چه به صورت نثر. نقال، داستان یا واقعه را با تُن و تاب و با حرکات و سکنات ویژه‌ای و نیز متناسب با حس و حال واقعه یا قصه تنوام می‌کرد.نقالی داستانهای شاهنامه فردوسی، به غیر از عنصر سرگرمی، احساسات وطن پرستانه و سلحشورانه شنوندگان را نیز برمی‌انگیخت. و تا ۲۰ ـ ۳۰ سال پیش نیز یکی را پرطرفدارترین صور تعریف نامصور و توصیف نقلی رخدادهای حماسی و اسطوره‌ای و موجب و محمل انس ایرانیان با شکل منثور شاهنامه بود.

برای نقالی در ایران تاریخ دقیقی نمی‌توان تعیین کرد ولی اشارات بعضی از منابع می‌رساند که نقالی از دوران کهن در ایران وجود داشته و مهم‌ترین وسیلهٔ بقاء اسطوره‌های فراتاریخی بوده و خصوصاً از تاریخ اسلام به بعد در بین مردم جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده و نقالان زبردست، حماسه‌های رزمی و بزمی را برای مردم بازخوانی کرده‌اند. نقالی بویژه از ایام صفویه به بعد، ابعاد گسترده‌ای پیدا کرد چنانکه در بعضی از منابع این عهد، اشاراتی به این عنصر نمایشی رفته و حتی از نقالان بنام این عصر صحبت شده است. نقالانی چون ملامؤمن معروف به یکه سوار، ملا بیخودی جنابدی، حسینا صوفی، مقیمای زرکش، میرزامحمد، میرظهیر، مولانا حیدر قصه خوان، مولانا محمد خورشید اصفهانی، مولانا فتحی و غیره از نقالان این دوره بوده‌اند.[۸]

در دورهٔ صفویان انواع نقالی از قبیل حمله خوانی، روضه خوانی، پرده‌داری، صورت خوانی و غیره شکل گرفت. حمله خوانی نقل قسمتهایی از کتاب حمله حیدری میرزا محمدرفیع شاعر ایرانی بود؛ پرده‌داری یا شمایل گردانی. نقالی دیگری بود که بیشتر ابعاد مذهبی داشت (نگاه کنید به پرده‌داری) نقالی گاهی هم با صدای ساز همراهی می‌شده است. چنانکه در آذربایجان، عاشق‌ها داستانها و نقلهای عامیانه نظیر کوراوغلی، اصلی و کرم، عاشق غریب را با آب و تاب تمام همراه ساز بازخوانی می‌کردند. قهوه‌خانه‌ها یکی از مهمترین پایگاههای نقالان و عاشق‌ها بوده است.[۹]

نقالان بدرستی می‌دانستند که کجای قصه‌شان هیجان‌انگیز است و چطور باید شنوندگان را در انتظار نگهداشت و کجا باید دستها و صدا را بالا و پایین کرد. آنها با کوفتن دستها به هم و یا پا به زمین کوبیدن، و اجرای حرکات نمایش فردی یا با همکاری شاگرد خود که برای روزگار پیری تربیت می‌کردند شنوندگان را به هیجان وامی‌داشتند و واقعه را چنان برای آنها مجسم می‌کردند که آنان حیرت زده و ساکت چشم به دهان و حرکات آنها می‌ماندند. یکی از پر هیجان‌ترین قصه‌های نقالان در قهوه‌خانه‌ها، قسمت سیاوش‌کشان و سهراب‌کشان شاهنامهٔ فردوسی بود که گاه شنوندگان را به گریه وامی‌داشت. و اصولاً مراسم خاصی برای شب «سهراب کشی» و «سیاوش کشی» برپا می‌شد که مقدمات آن از مدتها قبل فراهم می‌آمد. بعضی از نقالان برای نقالی گاهی از وسایل و ابزار و آلات قدیمی از جمله پوشیدن زره و شمشیر و غیره استفاده می‌کردند. در دوران

معاصر عصا و چوبدست نیز برای بسیاری از نقالان بنام و دارای «دم گرم» وسیله‌ای کار آمد بود. داشتن وجهه و اعتماد در بین مردم، حس و قدرت تشخیص و تجسم، دارابودن حافظه قوی و سرعت انتقال، بلاغت و فصاحت، آشنایی با روانشناسی عامه، استعداد بازیگری و صدای خوش از خصوصیات نقالان محبوب می‌شد.[10]

نقالی در ایران، خصوصاً در مورد «گرشاسب نامه»، «رستم نامه» و شاهنامه جای سخن بسیار دارد و خود مقال و مقوله‌ای خاص است و نیازمند فرصتی درخور...

۵ـ خیمه شب بازی

خیمه شب بازی یا شب‌بازی، شب هنگام در داخل خیمه انجام می‌شد و از شاخه «نمایشهای عروسکی بود. به این نمایش، پهلوان کچل یا پهلوان کچلک هم اطلاق می‌شد. صحنه صندوقی بود به طول ربع و بلندی نیم زرع. یک طرف صندوق به طرف تماشاچیان باز می‌شد و سه طرف دیگرش اطاقی را نشان می‌داد. نمایشگران در پشت صندوق پنهان می‌شدند و تعداد آنها گاهی بسیار زیاد و تا هشتاد نفر می‌رسید. معمولاً دونفر هم نوازنده وجود داشت که یکی کمانچه و دیگری ضرب می‌نواخت و در جلو خیمه می‌نشستند. نمایشنامه پایان غیرمترقبه‌ای داشت و اغلب اوقات دیوی از آسمان شوره می‌کشید و فرود می‌آمد و تمام عروسکها را با خود می‌برد.[11]

در اصفهان به خیمه شب بازی «عروسک پشت پرده» می‌گفتند و در بین مردم شیراز هم به «جی جی ویجی» معروف بود. داستانهایی که در خیمه شب بازی بازگویی می‌شد، داستانهای چهار درویش، پهلوان کچل، سلیم خان، حاجی وشلی، حسن کچل، بیژن و منیژه، پهلوان پنبه و غیره بود. نمایشگردانی که عروسکها را می‌گرداند و حرکت می‌داد، «استاده» و نیز شاگردی بود که وردستش نامیده می‌شد. آنها به جای عروسکها حرف می‌زدند، سوتکی به اسم «صفیره» به دهان می‌گذاشتند و صدایشان زیر و نازک می‌شد. نوازنده با کمانچه و تنبک می‌نواخت و عروسکها گفتگو می‌کردند. این شخص را مرشد نیز می‌گفتند و استاد و مرشد با هم قصه را تعریف کرده و پیش می‌بردند. مرشد صدای عادی داشت. منظور از خیمه شب بازی، سرگرم کردن تماشاچیان و بینندگان بود.[12] لازم به یادآوری است که به نظر می‌رسد این شاخه نمایشی از شرق و غرب به ایران آمده و با سنتهای نمایشی ما درآمیخته‌اند.

«فانوس خیال» نیز افزاری بود که نمایش عروسکی یا سایه بازی با آن انجام می‌شد. صاحب غیاث‌اللغات می‌نویسد که: «فانوس خیال، فانوسی باشد که اندرون آن گرد شمع یا گرد چراغ بر چیزی حلقهٔ تصاویر از کاغذ تراشیده، وصل کنند و آن چیز را به گردش آرند. عکس تصاویر از بیرون فانوس با یک گونه لطف می‌نماید.» خیام در یکی از رباعیهای خود گوید:

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم
فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغدان و عالم فانوس
ما چون صوریم کاندرو حیرانیم[13]

و یا غزالی در شعر از همین فانوس خیال استفاده کرده و می‌گوید:

دهر فانوس خیالی، عالمی حیران درو
مردگان چون صورت فانوس سرگردان درو

این اشارات می‌رساند که فانوس خیال در قرن پنجم و یا شاید هم سابق بر آن جزو سرگرمیهای نمایشی بوده و منحصر سرگرمی بینندگان و تماشاچیان به کار می‌رفته است.

۶ـ نمایش تخته حوضی یا سیاه بازی

نمایش تخته حوضی یکی از نمایشهای اصیل ایرانی است که ریشه در ایام صفویان دارد. نمونه‌های اولیه نمایش تخته حوضی را لوطیها به نمایش می‌گذاشتند. آنها جمعیت را با شکلک ساختن و قیافه سازی و شوخیهای وقیحانه به خنده وا می‌داشتند. معروفترین این لوطیها حسین «دودی»، شیخ شیپور، شیخ کرنا و حسن گربه بودند. گویا همین لوطیها بعدها جای خود را به سیاه‌ها داده باشند.

از جمله نمایشهای شادی‌آور که توسط سیاه‌ها اجرا می‌شد نمایشنامه «پهلوان کچل» بود که یک سیاه، یک پهلوان کچل و شخصیتهای جنبی دیگر در آن بازی می‌کردند.[15]

نمایشهای روحوضی از سال ۱۲۹۵ ش. نضج بیشتری یافت و شکل و بافت متفاوتی پیدا کرد. تحولات جامعه آن را به راه دیگری کشید و از سوی دیگر چون ریشه در میان مردم داشت از اقبال عامه برخوردار شد. این نمایش شباهت زیادی به «واریته» اروپایی داشت. بدیهه سازی و بدیهه سرایی محور اصلی این نوع نمایشنامه بود و رقص و آواز نیز چاشنی آن می‌شد. هنرپیشه‌های آن اغلب صدای خوشی داشتند و در جای خود از آن استفاده می‌کردند. پایان خوش و نتیجه گیری اخلاقی از خصوصیات نمایش روحوضی بشمار می‌رفت.

هنرپیشگان و بازیگران و علی‌الخصوص سیاه نمایش در کاربرد عبارات آزادی و استقلال کاملی داشتند. نمایشنامه‌ها اغلب مکتوب نبود و مضمون آنها را بدیهه سرایی هنرپیشگان و شکل جاافتاده داستانها پیش می‌برد. زمان در این نوع نمایشنامه‌ها حالت سیال داشت. مضامین آنها، بیشتر تاریخی بوده و طوری تنظیم می‌شد که زمان حال را تداعی کند. سیاه نمایش در چارچوب تاریخ، حرفهایی می‌زدند که حال و هوای امروزی داشت. اقتباس از داستانهای چهار درویش، شاهنامه، خمسه نظامی، هزار ویکشب، سمک عیار، بلورک و چشمه نوش و شرح احوال خصوصی عامیانه خلفای عباسی و

● ملامؤمن یکه‌سوار، ملا بیخودی، حسینا صبوحی، مولانا حیدر قصه‌خوان و... از نقالان مشهور عصر صفویه‌اند.

● فانوس خیال در قرن پنجم و شاید پیش از آن جزو سرگرمیهای نمایشی بود.

غیره در این نمایشها بکار گرفته می‌شد. این نمایشها فقط «طرحی» داشتند که درواقع استخوان بندی آن را برای هنرپیشه‌ها تعیین می‌کرد.

در نمایشهای روحوضی (تخته حوضی) معمولاً دو تیپ وجود داشتند. یکی حاجی که به صورت پسرحاجی و حاکم ظاهر می‌شد و دیگری سیاه که معمولاً مبارک نام داشت و نوکر بود. تضاد از عناصر اصلی نمایشهای روحوضی محسوب می‌شد که در بین سیاه و سایر شخصیتها همیشه وجود داشت.[16]

غلو کردن در مسایل مضمون نمایش از سوی سیاه، ایرادگیری، غرغر کردن، گول خوردن، رسوا شدن، دهن گرمی، شاخه به شاخه پریدن، شیرین سخنی، فضولی از خصوصیات اصلی سیاه نمایش بود.

از معروفترین سیاه‌های نمایشهای روحوضی می‌توان به ذبیح‌الله ماهری، مهدی مصری، سیدحسین یوسفی، محمود ماست بند، سعدی افشار و رضا عرب زاده اشاره کرد. ضمن اینکه اسامی حاج‌احمد چرخی، حاجی لره، علی ترکه، حسن کماجی، اکبرنفتی، اصغرسوتی، احمد مؤید، عباس موسس، حسین حوله‌ای، عزیزالله گرجی، نیز جزو افراد اولیه سیاه نمایشهای روحوضی آمده است.[17]

فرجام سخن اینکه در نمایش تخته حوضی روشهای مختلف طنزآوری بکار گرفته می‌شد و سیاه نمایش از ترفندهای گوناگون برای طنزگویی سود می‌جست. این روشها عبارت بودند از: تحامق (خود را به نادانی و گودنی زدن)، تقلیب (بدل کردن حرف به حرف دیگر و دگرگون کردن معنی)، تحسین به ذم (ستایش اغراق‌آمیز و نامعقول)، تعریض (به کنایه سخن گفتن و گوشه زدن)، تحقیر (کوچک شمردن و خوار نمودن) و تشبیه به ذم (تشبیه کردن مشبه به موجودات پست و نکوهیده).[18] سیاه‌بازی نمایش‌های تخته حوضی در شکل ارائه کمیک و بذیهه سرایی با بقال‌بازی شباهت بسیار داشته است.

۷ ـ پرده‌خوانی

پرده خوانی علاوه بر هنر نمایش مذهبی، اهمیت هنرنقاشی را نیز در خود نهفته داشت. پرده خوانی در واقع نمایش مصیبت به روایت تصویر بود. هر پرده‌ای حکایتی داشت که توسط پرده خوان جان می‌گرفت و تصویر می‌شد. پرده خوان معمولاً چند دانگی صدا داشت و همراه زیر و بم تصویر پرده و حکایت آن، صدایش را بالا و پایین می‌برد. تا در بیننده تأثیرات خود را بجا بگذارد. میزان گرمی صدا و تسلط پرده‌خوان در تشریح مصیبت با دلاوری و شجاعت در توفیق و نام‌آوری پرده گردانان و پرده خوانان نقشی بسزا و سخت مؤثر داشته است.

تاریخ دقیق نمایش پرده خوانی معلوم نیست. ولی این نمایش نیز بی‌تردید ریشه در ایام صفویان دارد و از آن روزگار نضج و رواج یافته است. چون در ادوار نخستین اسلامی به دلیل تحریم و کراهت چهره پردازی، این نوع نمایش چندان مورد التفات نبوده است. ولی بر اثر گذشت زمان، و با حذف کراهت و حرمت بهره‌گیری از شمایل، جای خود را پیدا کرده و خصوصاً از ایام صفویان به بعد که مذهب تشیع رسمیت یافت، میدان برای پرده خوانی فراختر شده است. پرده خوانی نمایشی مصور بوده و می‌توانسته برد و تأثیر بیشتری داشته باشد.

پرده خوانها برای گرم کردن فضا و محیط نمایش خود و قبل از شروع تعریف واقعهٔ تصویر پرده، به تمهیداتی متوسل می‌شدند. آنها قبل از شروع مجلس، به پیش واقعه خوانی می‌پرداختند و بعد به آوازی خوش مناجات سر می‌دادند و گاهی از فضایل و مناقب اولیاءالله سخن می‌راندند و خطبه‌های پر نغز و مغز اجرا می‌کردند و تماشاگران را مبهوت و حیران خود می‌ساختند. آنها حتی از قصه‌ها و احادیث گوناگون برای جذب تماشاگران سود می‌جستند و گاه از داستانی به داستان دیگر گریز می‌زدند و با تمام وجود خود بینندگان را متأثر می‌ساختند و بعد به توضیح و تشریح تصاویر پرده می‌پرداختند.[19]

پرده خوانها افرادی بودند آشنا به هنر شمایل نگاری و آگاه به روایات گوناگون از وقایع مختلف و استفاده به موقع از آنها، آشنا با روحیات مردم، توانا برای انطباق تصاویر با واقعیتها، استفاده از صدای خوب و رسا برای تعریف صحنه‌ها، مهارت در متألم و متأثرکردن تماشاگران، گشاده رویی و گزیده گویی و قدرت بداهه سازی و بذیهه گویی و حاضرجوابی.[20] اکثر پرده‌ها یک یا چند مجلس از زندگی و حوادث و مصائب اهل بیت پیامبر و یا حادثه کربلا، یا معجزات و کرامات اولیاءالله و نیز بهشت و جهنم همراه با حیوانات موذی داشتند. شمایل اولیاءالله با گشاده رویی و زیبایی تصویر شده و چهرهٔ اشقیاء، زشت و کریه و اغلب شبیه حیوانات و درندگان مجسم می‌شد.

طلیعه نمایش جدید در ایران

الف ـ شناخت

ادبیات جدید نمایشی و دراماتیک ایران ریشه در ادبیات نمایشی غرب دارد. با اینکه محتوا و درونمایهٔ ادبیات نمایشی ایران، ایرانی است، ولی قالبها و تکنیک آن از قراردادها و الگوهای نمایشی غرب اقتباس شده است. در اوایل قرن

نوزدهم، تأثیرات غربی در حوزه‌های اجتماعی ایران جای پا باز کرده و مسایل و مشکلات ملموس دیگر، باعث گردید تا عباس میرزا، ولیعهد فتحعلیشاه قاجار، تعدادی از ایرانیان را برای فراگیری علوم جدید راهی اروپا کند. همین ایرانیان بودند که ادبیات نمایشی اروپا را به ایرانیان شناساندند و تعدادی از نمایشنامه‌های غربی را به زبان فارسی برگرداندند. میرزا صالح شیرازی یکی از همین دانشجویان ایرانی در سفرنامه خود وقتی که صحبت از شهر مسکو می‌کند، می‌نویسد:

«پنج ساعت از ظهر گذشته ...به تماشاخانه رفتیم. خانه‌ایست بزرگ، در اطراف آن مجرای تحتانی دارد و صحن آن جای نشیمن مردم است. هر که در حجرات نشیند پول زیادی می‌دهد، هر که در صحن می‌نشیند کم پول می‌دهد...اگرچه در تحریر و تقریرآن به شخص، مادامی که ندیده، چیزی دستگیر نمی‌شود، لیکن آنچه توانم عرض می‌کنم .قصه و حکایت شخصی، اعم از اینکه فی‌الواقع چیزی روی داده و از آن بازی ساخته‌اند و یا اینکه قصه از پیش خود ساخته، هرکس به صورت اشخاصی که در قصه نوشته‌اند، در مقابل تماشاخانه آمده و آنچه مکالمه دارند با یکدیگر نموده، و بعد از آن پرده را انداخته، دیگر دفعه، مجلس دیگر آورده، مکالمه می‌نمایند. امشب دختری به جوانی عاشق و اظهار عشق و ناله و زاری مشغول بوده. از حرکات و سکنات و صدای او ما را خوش آمد. مابقی مکالمه را نمی‌فهمیدیم. الی نصف شب در تماشاخانه بودیم.»[21]

و هم او در باب تماشاخانه شهر لندن روایت خواندنی دارد. می‌نویسد:

«...در گاری نشسته و به تماشاخانه رفتیم. زنان و مردان نجبای شهر،در خانه مزبور به رقص مشغول بودند و مغنیان در طبقهٔ بالا نشسته، به سازنوازی، هنگامه را گرم می‌کردند. از سویی پیرزنان کهنه رند و دختران و پسران به باختن گنجفه [ورق بازی]، بلکه نرد عشق مشغول بودند. الی یک ساعت از نصف شب گذشته در آنجا بودیم.»[22]

درایامی که میرزا ابوالحسن خان ایلچی برای برقراری روابط سیاسی به لندن سفر و گزارش خود را طی کتابی بنام حیرت نامه تهیه و تنظیم کرد، در خلال یادداشتهایش راجع به تماشاخانه لندن مطالبی نگاشت خواندنی. قسمتی از آن را می‌خوانیم:

«دیگر دست، عمارت بزرگ و در عقب آن اپره [اپرا] است که شرابخانه و از هر نوع میوه و شقلاقی که خواهند از آنجا گرفته، صرف نمایند و بازیهای عجیب و غریب از حیطهٔ پرده‌های هفت رنگ که در گردش به رنگها و نقشهای لون‌لون به نظر آید، نمایش دهند. چنانچه صورتهای فرشته و پری به نظر جلوه کنند و از ملاحظه آنها حیرت بر حیرت افزاید. و آن بازیها از زیر تخته‌ای که در زیر پای ارباب طرب است به لعبت نمودار گردد و در آن واحد غایب از دیده شود و این اساس بازی نیز، تماشاخانه فرانسیس یا ایتالیاست و شب دیگر اساس نویی . شخصی ایتالیایی نام به صورت شاهی که با پادشاه دیگر از یونانیان نزاع کرده و انگریزها او را ستاجرو گویند درآورده بود و از خراب کردن قلعه او و به زنجیر درآوردن شاه و حکم به قتل دو طفل کوچک طرف ثانی کرده بود. از آن بازی تغییری به من دست داده، غریبی بسیار تأثیر نمود. بعد از آن رقص شاه روس با زنش و خواندگار روم با زن و سایر رومیان را تقلید کردند... القصه هر شب اپرای مذکور برپاست و هر وقایعی که در تماشاخانه مذکور رخ نماید از تقلیدات مذکور و رقص، در کتابهای کوچک چاپ کرده، جمعی بر درب سرای تماشاگاه ایستاده، نیم فروش از هر سیری گرفته، آن کتاب را به او سپارند... و هر شب بازی اپرا پنج ساعت طول می‌کشد.»[23]

میرزافرخ خان امین الدوله، ایرانی دیگری که در عهد ناصرالدین شاه برای انعقاد قرارداد پاریس (جداسازی افغانستان از ایران) با واسطه گری ناپلئون سوم به اروپا رفته بود، در دیدارهای مکرر خود از شهرهای مختلف اروپا، صحبت از تماشاخانه کرده و چند و چون آنرا توضیح داده است. او در توصیف تماشاخانه لندن می‌نویسد که در این تماشاخانه بازیهای غریبه بود و رسم بر این است که نمایشهای هر شب را روز قبل در روزنامه‌ها نوشته و خبر می‌کنند و هرکس می‌تواند تماشاخانه و نمایشهای باب میل خود را انتخاب نماید. ما وقتی که وارد تماشاخانه شدیم، بازی تماشاخانه از اوضاع هند بود و در چندین پرده اوضاع شهر کلکته، جهان آباد، دهلی و غیره را نشان دادند. انگلیسیها شهر را محاصره کرده و قشونشان اطراف آنهارا گرفته بودند و در یورش و شلیک و آتش بازی بودند.[24]

۱. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۱ انتشارات طوس، تهران، ۱۳۶۲ ش، ص ۳ . ۲۲۲. در مورد تعزیه نگاه کنید به: جرولی، اتریکو، «تئاتر ایرانی» در نمایش در شرق، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات نمایش، تهران، ۱۳۶۷ ص ۲۲ . ۳۵.

۲. مراجعه کنید به: جلکووسکی، تعزیه، هنر بومی پیشروایران، ترجمهٔ داود حاتمی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷ ش ، اکثر صفحات؛ بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، تهران، ۱۳۴۴ ش، ص ص ۱۶۵، ۱۱۶؛ شهری، جعفر، تهران در قرن سیزدهم، جلد ۵، انتشارات رشد، تهران، ۱۳۶۹ ش ص ص ۵۵۶ . ۵۲۱؛ جابر عناصری، درآمدی بر نمایش و نیایش درایران، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران ۱۳۶۶ ش در اکثر صفحات.

۳. بیضایی، نمایش در ایران، صص ۹ . ۱۹۸.

۴ ـ حسین واعظ کاشفی، فتوت‌نامه سلطانی، به اهتمام محمدجعفر محجوب، بنیاد فرهنگ‌ایران، تهران، ۱۳۵۰ ش، صص ۷۹ ـ ۲۷۵.
۵ ـ شهری، جعفر، تهران در قرن سیزدهم، جلد ۶، صص ۳۷ ـ ۱۹.
۶ ـ نحویلدار اصفهانی، جغرافیای اصفهان، به کوشش دکتر منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۲ ش، صص ۸۷ ـ ۸۶.
۷ ـ ملک‌پور، جمشید، ادبیات نمایشی در ایران، جلد ۱، ص ۲۷۹ به بعد.
۸ ـ بیضایی، نمایش در ایران، جلد ۱، ص ۲۷۹ به بعد.
۹ ـ اسکندر منشی، عالم‌آرای عباسی، به کوشش ایرج افشار، جلد ۱، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴ ش، ص ۱۹۱؛ بیضایی، نمایش در ایران، صص ۷۱ ـ ۶۹.
۱۰ ـ شهری، جعفر، تهران در قرن سیزدهم، جلد ۵، صص ۵۲۰ ـ ۵۰۶.
۱۱ ـ بیضایی، نمایش در ایران، صص ۸۱ ـ ۷۹؛ جابر عناصری، درآمدی بر نمایش ونیایش در ایران، صص ۵۲ ـ ۴۱.
۱۲ ـ بیضایی، نمایش در ایران، صص ۱۰۵ ـ ۱۰۲؛ شهری، جعفر، تهران در قرن سیزدهم، جلد ۶، ص ۳۷.
۱۳ ـ بیضایی، همان مأخذ، صص ۱۰۷ ـ ۱۰۶؛ شهری، جعفر، همان مأخذ، جلد ۹، ص ۳۷.
۱۴ ـ عمرخیام، رباعیات، به کوشش محمدعلی فروغی، تهران، ۱۳۲۰ ش، ص ۱۰۱.
۱۵ ـ بیضایی، نمایش در ایران، صص ۱۱۳ ـ ۱۱۲؛ ۱۶ ـ «سیاه‌نمایش و سیاه‌بازی، نگاهی کوتاه به نمایش شاد ایرانی» کیهان سال، ۱۳۵۲ ش، صص ۷۰ ـ ۶۹.
۱۷ ـ «سیاه‌نمایش و سیاه‌بازی» همان مأخذ، صص ۷۴ ـ ۷۳.
۱۸ ـ نصیریان، علی، «نظری به هنر نمایش در ایران» نمایش، دورهٔ دوم، بهمن ۱۳۳۶ ش، شماره ۹، ص ۱۷.
۱۹ ـ فتحعلی بیگی، داود، «درآمدی بر شیوه‌های نقش‌آوری در نمایش تخته حوضی» کتاب تئاتر، دفتر اول، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۵ ش، صص ۱۱۶ ـ ۱۰۳.
۲۰ ـ جابر عناصری، درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، صص ۱۸۳ ـ ۱۷۸.
۲۱ ـ جابر عناصری، «ظرایف و دقایق نمایشی در پرده‌خوانی»، کتاب تئاتر، دفتر اول، ص ۹۶؛ همان نویسنده، درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، صص ۲۰۱ ـ ۲۰۰.
۲۲ ـ میرزا صالح شیرازی، مجموعه سفرنامه‌های میرزا صالح شیرازی، به تصحیح غلامحسین میرزاصالح، نشر تاریخ ایران، تهران، ۱۳۶۴ ش، ص ۱۰۲.
۲۳ ـ میرزا صالح شیرازی، همان مأخذ، ص ۱۵۳.

فرم اشتراک
«کلمه»

نام و نام خانوادگی:
حروف به تفکیک در جدول آورده شود:
نام □□□□□□□□□□□□□□□□
نام خانوادگی □□□□□□□□□□□□□□□□
سن:
جنس: مرد □ زن □
میزان تحصیلات:
شغل:
نشانی پستی:
کدپستی:
صندوق پستی:
تلفن:
حق اشتراک یکساله ۹۰۰۰ ریال □
حق اشتراک شش ماهه ۳۰۰۰ ریال □
حق اشتراک یکساله برای کشورهای همجوار ۱۲۰۰۰ ریال □
اروپا ۱۲۰۰۰ ریال □ آمریکا ۱۶۰۰۰ ریال □
که طی فیش شماره: _____ پرداخت شد.
● برای اشتراک نشریه «کلمه» این فرم با فتوکپی آنرا پس از تکمیل همراه با کپی فیش بانکی حق اشتراک که به حساب جاری شماره ۱۱۲ ـ ۶۰ ـ ۲۸۴ بانک تجارت شعبه بهارستان کد ۲۸۳ نشریه کلمه واریز شده باشد، به نشانی دفتر نشریه: تهران ـ صندوق پستی ۳۵۹۴ ـ ۱۱۳۶۵ ارسال فرمائید