**در فرهنگ سنتی لهستان واژهٔ «Czuwanie» در بین مردم به معنای چیزی است که در جشن عروسی یا مراسم سوگواری مرگ کسی، اتفاق می‌افتد.**

**«Czuwanie» یک واژهٔ قدیمی است که کم به کار برده می‌شود و این معناها را می‌رساند: مراقب چیزی بودن، دقیق شدن در چیزی و قبل از چیزی حضور پیدا کردن [حاضر شدن].**

**یاتسک زمیسلوفسکی**[۴]

«شب‌زنده‌داری» پروژه‌ای است که توسط یاتسک زمیسلوفسکی کارگردانی شد؛ (من از بهار ۱۹۷۷ در لهستان تا بسط و گسترش نهایی آن در زمستان ۲ـ۱۹۸۱ در نیویورک در آن کار می‌کردم.) پروژه‌ای که به همراه سازنده‌اش به فراموشی سپرده شدند.

تعریفها و تحلیلها کمی که به این کار اختصاص پیدا کرد؛ به دلیل کم بودنشان از نظر تعداد، نتوانست اهمیت زیاد این کار را، برای آنهایی که از دور یا نزدیک پژوهشهای «تئاتر لابراتوار» را دنبال می‌کرده‌اند، منعکس کند.

من تا حدی برای جبران این کمبود و به‌عنوان کوششی برای روشن ساختنِ این مرحله بنیادین «تئاتر لابراتوار» از دو منبع استفاده می‌کنم:

از یک‌سو به کنفرانسی که یرژی گروتفسکی به «Czuwanie» اختصاص داده بود (در ماه مه ۱۹۸۱ در کالج **Hunter** در نیویورک) و از سوی دیگر به گفت‌وگوی بین اعضای «گروه راهنما» در پروژه **Czuwanie** (و به‌طور مشخص و اختصاصی به زمیسلوفسکی) که در ۱۹۷۹ در میلان توسط آندره گرگوری[۵] برای فیلم مستندی که توسط مرسدس گرگوری[۶] کارگردانی شد، اشاره می‌کنم. این فیلم به وسیلهٔ گروه تئاتر اطلس[۷] تهیه شد. برای ساده‌تر کردن این عنوان و پرهیز و اجتناب از تکرار، این دو متن را با هم درآمیخته‌ام و از طریق شماره‌گذاری، آنها را از هم تفکیک می‌کنم؛ شماره (۱) برای گروتفسکی و شماره (۲) برای زمیسلوفسکی است.

(۱) [گ] در آغاز سال ۱۹۷۰ «تئاتر لابراتوار» جهت پژوهشهای خود را کاملاً تغییر داد. از این لحظه بود که کارهای این مرکز، دیگر به‌طور دقیق [صرفاً] تئاتری نبود. تجربه‌های جدیدی که با حضور تماشاگرِ غیر فعال سنتی [در تئاتر] به مقابله برخاست و برای حضور فعال آنها در فرایند خلاقی که آنها می‌خواستند تا در آن حضور پیدا کنند، امکاناتی فراهم کرد.

در آغاز، فقط گروههای کوچکی از مردم، به دقت انتخاب شدند تا بتوانند در این پروژه‌های پیشنهادشده حضور پیدا کنند.

در ۱۹۷۵ بود که برای نخستین بار درهای «تئاتر لابراتوار» به روی تعداد بیشتری از مردم گشوده شد. در طول این دانشگاه تحقیق (University Re—searh) که در لهستان برگزار شد مردمی که از سرتاسر دنیا می‌آمدند قادر بودند تا بدون هیچ انتخاب شدنِ مقدماتی در یک یا چند فعالیت حضور پیدا کنند.

در سال ۱۹۷۹ یاتسک زمیسلوفسکی یکی از جوان‌ترین اعضای «تئاتر لابراتوار» با این هدف که بر روی پروژهٔ بسیار پیچیده‌ای کار کنند، یک گروه چندملیتی تشکیل داد: «شب‌زنده‌داری»، «راه»[۸]، و اتفاق نهایی، که دو هفته به طول می‌انجامید، «کوهستان آتش»[۹].

در پایان این پروژه بود که «شب‌زنده‌داری»، کاری که درباره‌اش صحبت می‌کنیم، شکل گرفت و کامل شد.

# شب‌زنده‌داری


برای: آنیاز میسلوفسکا[۲]

نویسنده: فرانسوا کان[۳]

مترجم انگلیسی: لیندا اولفرد

برگردان: مسعود نجفی

«امکانات مختلف این عمل[10] مثل تعداد شرکت‌کنندگان، در طول اتفاق، مورد آزمایش قرار گرفت ولی همیشه قوانین اساسی و بنیادین سر جای خودشان بودند: [و مورد توجه بودند.]

شرکت‌کنندگان انتخاب نمی‌شدند، از ارتباط کلامی و شفاهی استفاده نمی‌شد و هیچ تماشاگر و یا نظاره‌کنندهٔ غیر فعالی وجود نداشت.

(۲) [ز] تا این لحظه ما عادت کرده بودیم که همیشه با مردم در جلساتی که داشتیم صحبت کنیم و تلاش کنیم تا از بین آنها گروههای کوچکی را انتخاب کنیم. ولی در این روش [انتخاب کردن مردم] اشکالی وجود داشت، چیزی بود که درست کار نمی‌کرد، یا حداقل اینکه من الان این‌طوری فکر می‌کنم، برای اینکه تنها راه ممکن برای شناخت فردی دیگر، دیدن یکدیگر و کار کردن با یکدیگر است و فقط داشتنِ یک مکالمهٔ ساده کافی نیست.

در این عمل تنها چیزی که وجود دارد فضای خالی است؛ مردمی که حضور دارند و نه هیچ چیز دیگر. در این لحظه چیزهای ساده‌ای اتفاق می‌افتند؛ ساده به این معنی که هر کس در حد ظرفیتی که دارد می‌تواند در این فضا، در این اتاق، هر کاری انجام دهد. کسی که از بیرون به این امر نگاه کند ممکن است به نظرش ساده بیاید، عده‌ای دارند حرکت می‌کنند، گاهی در یک مسیر خیلی دقیق و نرم حرکت می‌کنند، درست همان‌طوری که افراد پیر [کهن‌سال] این نوع کارها را انجام می‌دهند. ولی این جریان خیلی خیلی متفاوت با هر چیز دیگری است که ما به‌عنوان عادتهای روزمره در زندگی خودمان انجامش می‌دهیم.

وقتی که ما در زندگی روزمره خودمان، حرکت نمی‌کنیم، در سطح کاملاً متفاوتی ارتباط برقرار می‌کنیم. می‌خواهم بگویم که معمولاً ما عادت داریم حرف بزنیم، ما از کلمات استفاده می‌کنیم ولی در «شب‌زنده‌داری» ما به هیچ وجه از صدا[11] در هیچ کجا استفاده نمی‌کنیم. در حقیقت این کنشی است کاملاً بدون سر و صدا.

برای کسی که برای نخستین بار وارد فضا می‌شود، این سکوت چیز عجیبی است به دلیل اینکه در بیرون سکوت وجود ندارد، فقدان ارتباط کلامی چیز عجیبی است. این امر، موقعیت متفاوتی را به وجود می‌آورد و در بین مردمی که تا پیش از این یکدیگر را نمی‌شناخته‌اند، روابط متفاوتی ایجاد می‌کند. (اگر هم من ملاقاتی با بعضی از این مردم داشته باشم، هیچ چیزی دربارهٔ آنها نمی‌دانم.)

اما برای اینکه این جریان بسیار ساده است، گاهی اوقات برداشتن قدم اول خیلی سخت می‌شود. من فکر می‌کنم یکی از کارهایی که ما باید انجام دهیم این است که کمک کنیم تا این نخستین قدم برداشته شود و هیچ‌کس از اینکه حرکت کند نترسد، از طریق این واقعیت که در آنجا هیچ قضاوتی وجود ندارد، ما نمی‌خواهیم دربارهٔ مردمی که آمده‌اند قضاوت کنیم. «من نمی‌خواهم به وسیلهٔ دیگران قضاوت شوم.»

(۱) [گ] اکنون من می‌خواهم دربارهٔ ساز و کار «شب‌زنده‌داری» صحبت کنم، یا بیشتر دربارهٔ نوع استراتژی که در مورد شرکت‌کنندگان و، نیز در میان خود اعضای گروه وجود دارد.

هنگامی که یاتسک مردم را به داخل بُرد و آنها را در اتاق نشاند، مثل همیشه از تمام «فضا» استفاده کرد درحالی‌که در اطراف و در بین مردم مسیرهایی نیز، برای عبور باقی گذاشت. این امر برای راهنمایان این امکان را فراهم می‌کرد تا در اطراف و در بین شرکت‌کنندگان حرکت کنند و نوعی شبکهٔ به هم پیوسته از حرکت درست کنند. راز این حرکت این حقیقت است که در مورد شرکت‌کنندگان، این امر کارگردانی نشد ولی در بین اعضای گروه راهنمایان، هنگام تماس[12] دوسویه آنها با یکدیگر وجود داشت. این شبکه حرکت که در اطراف شرکت‌کنندگان پدیدار شده بود، به روش خاصی به وجود آمده بود، گستره یا ما می‌توانیم بگوییم باند پروازی که به همهٔ آنها امکان می‌دهد تا وارد «عمل» شوند.

از لحظه‌ای که شرکت‌کنندگان شروع به حرکت می‌کنند، کار در حالی آغاز می‌شود که آنها خودشان ریتم «کنش» را به گروه راهنمایان پیشنهاد دادند. این ریتم به تناسب ظرفیت شرکت‌کنندگان، به تناسب انرژیها و سستیها، به‌عنوان یک کلیت، کُند یا تُند بود. این‌طور می‌شود گفت که گروه راهنمایی بیشتر به روش نامحسوسی، فضا را برمی‌انگیزند تا اینکه اشخاص را برانگیزند.

در نهایت، آنها به حال خودشان وا گذاشته می‌شوند. دیر یا زود آنها، بدون اینکه اجباری در کار باشد، وارد «عمل» می‌شوند. مرحلهٔ نخست کنش یا ساختار بازداشت که در آن نوع پوزیسیونها و حرکتها هرگز ثابت [غیر قابل تغییر] نشده بودند و ریتمی که به تناسب رابطه گروهِ شرکت‌کنندگان تغییر داده می‌شد. مرحلهٔ دوم «کنش» وقتی آغاز شد که گروه راهنمایی شرکت‌کنندگان را در پس حرکت، در شبکهٔ حرکت، به دام انداخته بودند.

این مرحله خیلی بازتر بود و به چیزهایی که اتفاق می‌افتادند مربوط می‌شد. به‌طور کلی دو نوع موقعیت وجود داشت: اگر حرکت شرکت‌کنندگان به سمتی می‌رفت که اجازه دهید بگوییم غلط و یا اگر «کنش» شروع می‌شود به سمت آشفتگی برود [می‌رفت که آشفته بشود] در این لحظه، راهنمایان به نزدیک‌ترین مرحلهٔ قبلی باز می‌گشتند و درحالی‌که یک فاصله مشخص را حفظ می‌کردند با آنها در فضا ادامه می‌دادند. اما اگر شرکت‌کنندگان به خودشان اجازه می‌دادند که حرکت خود را بین راهنمایان نیز بیاورند، راهنماها فوراً در رابطه با حرکت شرکت‌کنندگان واکنش نشان می‌دادند. در اینجا اصول شخصی‌گری، برای یاتسک، خیلی مهم بود.

متمرکز کردن توجه یک فرد روی همگی، غیر ممکن است. در آنجا یک، دو یا سه نفر شرکت‌کننده بودند که واقعاً در وضعیت مطلوب خود را در یک لحظه قطعی پیدا می‌کردند.

بر این اساس، این نیاز وجود داشت که همه چیز با عمل شرکت‌کنندگان هماهنگ شود، دیگران به سادگی خودشان را در رابطه با آنها پیدا کردند.

این استراتژیِ «دلبستگی محرمانه» با بعضی دیگر

که دیگران را در مسیر مشخصی که دوست دارند قرار می‌دهد، به کمبود یا فقدان «کنترل عمل» اشاره نمی‌کند اما این را ممکن می‌سازد تا بر آدمهایی تمرکز شود که زنده‌تر هستند و نه لزوماً فعال‌ترینها؛ ولی ما می‌توانیم بگوییم بیشترین حد ارگانیک بودن... پرسشی که برای فردی که در حال انجام کار است دست یافتن به یک جرقه است، به مقداری انرژی.

بیشتر اوقات، برای پیدا کردن این جرقه لازم است که تلاش بدنی خیلی زیادی انجام شود. در انجام این کار تصورات [رؤیاها] و یا کارهای خارق‌العاده قابل قبول نیستند، سدها[13] و محدودیتهای یک فرد قابل قبول اند، فضایی که فرد در آن قرار دارد پذیرفته است. چیزهای دیگری که پذیرفتنی هستند، از قبیل

آیینه، از قبیل مکانی [جایی] که فرد تصویر ذهنی خودش را (البته نه به صورت خودپرستانه) پیدا می‌کند. فرد فضا را به مثابه، دریاچه‌ای که قادر است در آن شنا کند می‌پذیرد. این واقعیت که او در بین شرکت‌کنندگان متولد شده است یک واقعیت ساده مربوط به انرژی است؛ و به این واقعیت مربوط است که شخص شنا می‌کند و انرژی می‌گیرد.

افراد داخل اتاق همان‌طوری هستند که هستند، اتاق نیز همان‌طوری است که هست: یک فضا.

اینها نکات روشنی هستند در این واقعیت ساده که به وسیلهٔ اشخاص به وجود آمده است و در حرکت جاری شده است، نه در تصویرهای ذهنی... پایان کنش هرگز از پیش ساختاربندی نشد ولی همیشه در سکوت بود. این یک سکوت روحانی نبود؛ و نیز سکوت به این معنی ساده که صحبت نمی‌کنیم، نبود ـ ولی به علت شدت حرکت، همیشه عمل به نقطهٔ اشباع می‌رسید. در اینجا بود که راهنمایان نظارت می‌کردند؛ چرا که اگر «عمل» خیلی دیر تمام می‌شد، سکوت شکسته می‌شد. آنها در لحظه‌ای که همه چیز به حد اشباع می‌رسید، تمام می‌کردند. در این سکوت هیچ‌کس منتظر بازگشتن صدا نبود. [به سکوت ادامه می‌دادند.]

در این سکوت بود که مقداری انرژی جریان پیدا می‌کرد. می‌توان گفت این یک «سکوت عمیق» بود. در آن لحظه بود که یاتسک نخستین فرد را انتخاب، و او را به خارج از این فضا هدایت می‌کرد.

(۲) [ز] با وجود این حقیقت که این یک گردهم‌آیی ساده است، من احساس می‌کنم این اهمیت دارد که برای لحظهٔ «واقعیت ناب»[14] صبر کرد سپس جدا شد. من فکر می‌کنم که این یک موقعیت صادقانه است زیرا همهٔ افرادی که آمده‌اند امکان کار کردن دوباره با ما را دارند. این یک کار کاملاً باز است چرا که شخص از آغاز کنش درگیر نمی‌شود، بلکه از آخرین نقطه پایان، درست از همان جایی که عمل قبلی پایان پذیرفته است، آغاز می‌کند و بدین ترتیب، همیشه امکان پیدا کردن چیزهای تازه در این کار وجود دارد. بر اساس تجربهٔ شخصی خودم، می‌خواهم بر چند واقعیت[15] اصلی تأکید کنم.

یاتسک در تمام طول کار هرگز عمل **Czuwanie** را نظریه‌پردازی نکرد. در طول کار مقدماتی، کنش به سمت ایجاد حال و هوای پیدا کردن یک ارتباط زنده در بین راهنماها، نه به‌عنوان یک گروه بلکه به‌عنوان تک فردها، هدایت شد. در طول شب‌زنده‌داری، این نشانه[16] [اثر] بود که داشت ما را راهنمایی می‌کرد؛ حسی شبیه به وقتی که کنش به لحظه‌های «واقعیت ناب» یا این نشانه بازمی‌گشت، ما هرگز دربارهٔ آن حرف نمی‌زدیم. فقط هنگامی‌که ملاقات داشتیم یا وقتی که بین ما شجاعت و جسارت داشت کاهش می‌یافت یاتسک با ما به‌تنهایی صحبت می‌کرد و همیشه هم خیلی عینی و ملموس.

وقتی که یاتسک از واژهٔ «ساده» استفاده کرد، نشان‌دهندهٔ یک انتخاب ضروری در کارش بود، اینکه این امر خیلی بیشتر از اینکه زیبایی‌شناسانه باشد اخلاقی بود. این سادگی بر حقیقت حق انتخاب تأکید می‌کرد، حق انتخاب برای خود او و، نیز اعضای گروه، تمام اشیاء، تمام تزئینات، تمام آداب، همه چیزهایی که در پشت چیزهایی که ممکن بود پنهان شوند وجود داشتند، تمام قضاوتهای غلط. این انتخاب واقعیت (زمان، فضا، اشخاص واقعی)، نبودن کلام (همچنین در بین اعضای گروه)، انتخابی نبودن شرکت‌کنندگان، اینها به ساده‌ترین نکته برمی‌گردد، به این موقعیت که رابطه‌های میان نوع انسانها که از هر چیز لزوماً مربوط به زیبایی‌شناسی عاری [لخت] شده است؛ (اما نمی‌توانم بگویم بی‌بهره از زیبایی) زمینهٔ اساسی برای کار پژوهش را فراهم می‌کرد که تا به امروز با روشهای پیدا یا ناپیدا در حال گسترش است.

(۱) یاتسک همیشه برای این حقیقت تأکید می‌کرد که چه چیزهایی در کار و در نهایت سادگی به حساب می‌آیند: حرکت و فضا ـ بدن و فضا ـ بدن و حرکت. همین و نه چیزی بیشتر، واقعاً چیزی بیشتر نه، نه کار خارق‌العاده‌ای، نه رمز و رازی، نه متافیزیک، نه روحانی‌گری؛ فقط ساده‌ترین چیزها. او همیشه در این تعریف و توضیحات برای همکارانش بر این حقیقت تأکید می‌کرد که پذیرفتن سدّهای اصلی ضروری است، مخصوصاً سدّهای فیزیکی [بدنی]. برای مثال، ما می‌دانیم که قادر نیستیم پرواز کنیم، بنابراین ما، دربارهٔ اینکه چگونه پرواز کنیم حرف نمی‌زنیم.

پانویسها:

۱ـ این نوشته عیناً از فصل بیست و چهارم کتاب The Source book of Grotowski ترجمه شده است.

واژهٔ «شب‌زنده‌داری» در انگلیسی معادل با The Vigil و در لهستانی معادل با Czuwanie است. در متن گاهی اصل واژهٔ لهستانی به کار رفته

است، در ترجمه هر جا که نیاز دیده شده است، اصل لهستانی حفظ شده است.

2. Ania Zmyslowska
3. Francois Kahn
4. Jacek Zmyslowski
5. Andre' Gregory
6. Mercedes Gregory
7. Atlas Theatre Company

۸ـ در انگلیسی: The Way و در لهستانی: Droga

۹ـ در انگلیسی: The Mountain of flaim و در لهستانی: Gora Plo-mienia

10. Action
11. Voice
12. Contact
13. Limits
14. Clear Reality
15. Fact
16. Evidence

# شاه‌بازی

## شاه‌بازی، یک گونه نمایش ایرانی

امیرکاووس بالازاده

عضو هیئت علمی گروه تئاتر دانشگاه آزاد اسلامی

در میان گونه‌های نمایش ایرانی، نمایشواره‌هایی هستند که گاه به دلیل شباهتهای اسمی و نبود اسناد و مدارک موثق با یکدیگر یکسان انگاشته می‌شوند. ازجمله این گونه‌های نمایشی می‌توان به شاه‌کشی، شاه‌بازی و میرنوروزی اشاره کرد. هر یک از این سه گونه، در اجرا با یکدیگر تفاوت دارند؛ اما غالباً در هنگام معرفی، یکی به شمار می‌آیند. نخست ببینیم شاه‌کشی چیست؟ بهرام بیضایی که از این شیوه در نمایش «مرگ یزدگرد» خود بهره گرفته در مورد آن می‌نویسد: «نکتهٔ دیگر مربوط به رسمی است که در روز پانزدهم دی‌ماه معمول می‌داشتند، و آن ساختن پیکره‌ای بود و سپس چون سلطانی گرامی داشتن آن، و عاقبت قربانی کردنش: «و در این روز صورتی سازند از عجین [خمیر] یا از گل و در رهگذار بنهند و او را خدمت کنند، چنان‌که ملوک را، آنکه به آتش بسوزند.»[1]

شاید این بازی که حاصل نوعی حالت انتقام‌جویی نسبت به پادشاهان می‌بوده، صورت دیگری از نمایش کشتن «گئوماتا» پادشاه دروغی بوده است. در این صورت باید گفت که ماجرای «گئوماتا» به‌تدریج بهانهٔ جالبی برای مردم آن عصر شده بود که به وسیلهٔ آن عکس‌العملهای هجوآمیز خود را نسبت به سلاطین نشان می‌دادند. به هرحال این بازی همچنان ادامه داشت تا ابوریحان خبر منع یا قطع آن را در زمان خود (قرن چهار و پنج هجری) به ما می‌دهد: «...و به روزگار ما به سبب نزدیکی‌اش به شرک و گمراهی ترک شده است.» (آثار الباقیه، چاپ دکتر زاخائو، لایزیک، ۱۹۲۳، ص ۲۲۶). ولی این بازی هیچ‌گاه ترک نشد، بلکه رنگ مذهبی به خود گرفت و به صورت جشن و بازی «عمر سوزان» درآمد، اما در شکل فعلی‌اش دیگر نمی‌توانست حامل آن روحیهٔ اصیل کینهٔ مردم باشد، سپس این روحیه تقریباً در همین دوره به بازی دیگری منتقل شد، به بازی بر نشستن کوسه ـ تقریباً مقارن همین روزهاست که کوسه برنشین تبدیل به «پادشاه نوروزی» می‌شود و آن شاهی است که گروه مردم تمسخرش می‌کنند.»[2]

پژوهشگر دیگری در این زمینه می‌نویسد: یکی از مراسم مهم اقوام کهن، قربانی کردن شاه و پهلوان بوده است. وقتی شاه یا پهلوان قوم پیر می‌شده است، او را قربانی می‌کردند و خون او را به جهت باروری به زمین می‌ریختند و به جایش شاه و پهلوان جدیدی را برمی‌نشاندند. چنان‌که سهراب دوازده ساله (تکیه بر عدد ۱۲ است) می‌خواست به جای رستم پانصد ساله بنشیند. بعدها رؤسای قبایل چاره‌ای اندیشیدند و بدلی برای خود قرار دادند تا بلا بر سر او نازل شود. بعد از سپری شدن مدت موعود او را خلع و تبعید می‌کردند و یا می‌کشتند و شاه اصلی به مقام خود باز می‌گشت. در ایران باستان به این شخص میرنوروزی (مراسم نوروز در ارتباط با بارآوری و خورشید است) می‌گفتند که در زمان نوروز حکومت را به دست می‌گرفت و سپس خلع می‌شد. حافظ خطاب به میر محبوس می‌گوید:

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی
که پیش از چند روزی نیست حکم میر نوروزی[3]

بیضایی در «نمایش در ایران» در مورد میرنوروزی می‌نویسد: «از مقولهٔ این جشنها خصوصاً دو تا هست که باید از آنها یاد کرد. یکی دستهٔ «کوسه» است که پس از اسلام هم ادامهٔ خود را حفظ کرد و در قرنهای پنجم و ششم با تغییر کوچکی در شکل و هنگام برگزاری بدل به دستهٔ (میرنوروزی) یا (پادشاه نوروزی) شد که همچنان تا نیم قرن پیش در شهرهای آباد و امروزه در ولایات دورافتاده جاری بوده و هست. میرنوروزی مرد پست و کریه‌چهره‌ای بود که در روزهای نوروز برای مضحکه و شادی چند روزی بر تخت می‌نشست و به جای پادشاه یا امیر واقعی حکمهای مسخره‌ای صادر می‌کرد، برای مصادرهٔ اموال فلان ثروتمند یا به بند کشیدن فلان زورمند، این بازی ظاهراً برای تفریح و خنده بوده است، ولی در عمق آن می‌توان نمونه‌ای از عکس‌العملهای کینه‌جویانهٔ مردم زیردست را نسبت به زبردستان دید. دستهٔ میرنوروزی با حفظ همین روحیهٔ هجوآلود مایهٔ نمایشی هم داشته است؛ با شبیه‌سازیهای لازم و قرارهای قبلی برای اعمال و اجرا. کسی که به سال ۱۳۰۲ شمسی این ماجرا را در بجنورد دید ـ مرحوم محمد قزوینی ـ آن را چنین یادداشت کرد: «در دهم فروردین دیدم جماعت کثیری سواره و پیاده می‌گذرند که یکی از آنها با لباس فاخر بر اسب رشیدی نشسته و چتری بر سر افراشته بود. جماعتی در جلو و عقب او روان بودند، یک دسته هم پیاده به‌عنوان شاطر و فرّاش که بعضی چوبی در دست داشتند، در رکاب او یعنی پیشاپیش و جنبین و عقب او روان بودند. چند نفر هم چوبهای بلند در دست داشتند که بر سر هر چوبی سر حیوانی از قبیل گاو یا گوسفند بود، یعنی استخوان جمجمه حیوان، و این رمز آن بود که امیر از جنگی فاتحانه برگشته و سرهای دشمنان را با خود می‌آورد، دنبال این جماعت انبوه کثیری از مردم متفرقه روان بودند و هیاهوی بسیار داشتند. (مقایسه شود با دستهٔ کوسه و دستهٔ کراسوس) تحقیق کردم، گفتند که در نوروز یک نفر امیر می‌شود که تا سیزده عید امیر و حکمفرمای شهر است و بعد از تمام شدن سیزده دورهٔ امارت او به سر می‌آید. ... گویا در یک خانواده این شغل ارثی بود» (مجلهٔ یادگار، سال اول، شمارهٔ ۳ که در این مورد سه شاهد از کتابهای تاریخ جهانگشای جوینی، تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی و دیوان حافظ آورده است) به ظاهر این بازی بسیار مورد توجه مردم بوده و خیلی از بازیهای مضحک دیگر از همین دسته برخاسته است، خصوصاً بازیهای دسته دوره‌گرد موسوم به «نوروزی‌خوانها» شامل دلقکهایی چون «حاجی فیروز» و «آتش‌افروز» و «غول بیابانی» که به نظر می‌رسد در اصل از ملازمین و مسخره‌کنندگان کوسه و شاه نوروزی بوده‌اند و بعد از آن دسته‌ها جدا شده‌اند و تا به امروز هم در ایام عید با پوشش رنگین و چشم‌گیر و با چهره‌هایی به رنگ سیاه یا با صورتک، بازیهای مسخره و خنده‌آوری درمی‌آورند، همراه با رقصهای تند و نواختن ساز و خواندن اشعار هجوآلود

و بدیهه‌گویی و مناسب‌خوانی با لحن و لهجه‌ای شیرین و مضحک. (ر.ک به: مأخذ شمارهٔ ۲، صص ۴ـ۵۳) از آنچه تاکنون آمد، می‌توان دریافت که میان «شاه‌کشی» و «میرنوروزی» مشابهتهایی وجود دارد، اما بی‌تردید این هر دو با «شاه‌بازی» شباهتی ندارد. این گونهٔ نمایشی از روی سندی که از یکی از کتابهای «فرهنگ مردم» (دیوان بلخ ـ صبحی فهدی ـ تهران ـ انتشارات امیرکبیر. چاپ سوم. دی‌ماه ۱۳۴۴، صص ۱۱۱ـ۹۴) با مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی ـ به دست آمده، شناخته شده است. سند حاضر می‌نماید که نمایش مذکور در حضور شاه که با لباس ناشناس در میان جمع حاضر آمده برای تلنگر زدن و روشن ساختن وی شکل اجرایی یافته است.

در این گونهٔ نمایشی، خردمندانی که حامی فرودستان جامعه‌اند، وقتی شاه با لباس مبدل به میان مردم می‌آید، برای نمایاندن ظلم و جور بزرگان در مقابل وی نمایشی ترتیب می‌دهند و پاره‌ای از پیدادهای فرادستان را بدو نشان می‌دهند تا اعمال و رفتار کارکنانش را زیر نظر گیرد. خواننده با مطالعهٔ این سند نیک در خواهد یافت که «شاه‌بازی» از نظر شکل و محتوا با مقولهٔ «میرنوروزی» متفاوت است و با نمایشی که «هملت» در حضور عمویش اجرا می‌کند تا دریابد وی قاتل پدرش هست یا نه، شباهت دارد. داستان از این قرار است که: پدری به منظور انجام سفر حج، دختر و پسرش را به قاضی شهر می‌سپارد. قاضی که فریفتهٔ دختر شده، برادر را به اتهامی واهی به زندان می‌افکند و چون دختر ـ که شهرآشوب نام دارد ـ به قاضی بی‌اعتنایی می‌کند، او را به فساد متهم کرده و حکم به سنگسارش می‌دهد. یک نفر از دستهٔ جوانمردان شهر به نام «پگاه همدانی» دختر را تندرست از میان سنگها می‌رهاند و به خانه می‌برد. صبحی می‌نویسد: «چون اسم جوانمردها را آوردم، بد نیست بدانید آنها چه‌جور آدمهایی بودند و چه کارهایی می‌کردند. از سدهٔ دوم و سوم هجری در ایران دسته‌ای پیدا شدند که سازمانهایی داشتند و دور هم جمع می‌شدند و پیروی از روش شاه‌مردان می‌کردند و خودشان را مثل درویشها به او می‌رساندند. بزرگانی داشتند که به آنها اخی (برادر) می‌گفتند، آنجایی را هم که جمع می‌شدند، لنگر و جوان‌مردخانه می‌گفتند. این جوانمردها از مردم بینوا و رنجبر و بی‌پناه دستگیری می‌کردند و کمکشان بودند و با ستمگرها و زورگوها دشمن بودند. جوانمردی را در راستی و درستی و دلیری می‌دانستند، از لاف و گزاف و دروغ پرهیز می‌کردند.»

جوانمرد از دختر پرسید: تو کیستی و چرا سنگسارت کردند؟ شهرآشوب سرگذشت خودش را بی‌کم و زیاد گفت. جوانمرد هم خیلی دلش به حال این دختر و مردم بلخ سوخت و دست او را گرفت و به خانهٔ خودش آورد و به مادرش گفت: ای مادر! این دختر که من به او «گوهر» می‌گویم، به جای خواهر من و دختر توست، باید در این خانه از او پذیرایی کنی تا من به دستیاری برادران جوانمرد این ستمگرها را به سر جایشان بنشانم.

و اما بشنوید از قاضی، دو سه روز از سنگسار کردن شهرآشوب گذشت، قاضی خبردار شد که کاروان بلخ از مکه برگشته و به یک منزلی در شهر رسیده است و مردم می‌خواهند پیشواز بروند. یک نامهٔ بلندبالا به زیتون ـ پدر دختر ـ نوشت که: این دختر و پسر آبروی شصت سالهٔ تو را بر باد دادند. آن یک به دزدی و این یکی به ناپاکی آلوده شدند و به اندازه‌ای در دزدی و کار زشت زیاده‌روی کردند که ناچار شدم پسرت را زندانی و دخترت را سنگسار کنم. تو هم نباید از این پیش‌آمد دلتنگ باشی، برای اینکه فرزند ناخلف که مایهٔ آبروریزی پدر است، نباشد بهتر است. زیتون که این کاغذ را خواند، دود از سرش بلند شد، برای اینکه می‌دانست دختر و پسرش پاک و پاکیزه‌اند، اما از ترس نمی‌توانست حرفی بزند، با حال بد به خانه‌اش رفت و بعد از چند روز دوندگی و پیشکش پنج هزار درم توانست پسرش را از زندان در بیاورد. زیتون به سراغ دختر به خانهٔ قاضی رفت و از او جویای دختر شد. قاضی گفت: دخترت پیش من نیست او قرمطیها را پذیرفت و نابکار شد من هم فرمان سنگساری او را دادم. زیتون باور نکرد و از آنجا برای دادخواهی یکسر به بارگاه سلطان محمود غزنوی رفت و هر چه میان خودش و قاضی رفته بود گفت. سلطان محمود دنبال قاضی فرستاد. قاضی هم آنچه به زیتون گفته بود، به سلطان محمود گفت. سلطان محمود گفت: می‌دانم تو راست می‌گویی. ولی می‌خواهم چند گواه هم بیاوری تا این مرد بداند که تو راست‌گویی. قاضی به آسانی چند گواه به پیش سلطان محمود برد، آنها گفتند: که دختر از دین به در رفت و به فرمان قاضی سنگسار شد. او هم گفت: قاضی درست می‌گوید و حق با اوست. زیتون ناامید و شکسته‌دل به خانه برگشت و در کار خود سرگردان بود. در این میان مهرک پیش زیتون رفت و او را دلداری داد و گفت: من از درد دل تو باخبرم، آسوده باش که من دخترت را از چنگ قاضی در می‌آورم و به این در و آن در می‌زنم که هر جور شده به سلطان محمود بفهمانم که قاضی نادرست است و دختر در خانهٔ اوست. شبی از شبها سلطان محمود به عادتی که داشت، یعنی ناشناس در شهر می‌گشت در جامهٔ درویشی به تکیهٔ پیر خاکسار آمد. مهرک فهمید و فوری چند نفر از جوانان را با خودش برداشت و به تکیه پیر خاکسار آمد. به جوانها هم دستور داده بود که چه بکنند و چه بگویند. باری آمد و گفت: ای دوستان امشب ما در این تکیه «شاه‌بازی» داریم. این را گفت و بر بالای تختی با کلاه کج نشست که من سلطان محمودم هر کس از دست کسی رنجیده و یا آنکه دادخواهی دارد، بگوید. در این میان یکی از جوانها به نام زیتون به دادخواهی آمد که: ای پادشاه! قاضی دختر مرا در اندرون خانهٔ خود پنهان کرده و به دروغ می‌گوید: چون قرمطی شد و کارهای ناشایست می‌کرد، او را سنگسار کردم. مهرک که شاه شده بود گفت: می‌دانم تو راست می‌گویی، ولی می‌خواهم چند گواه هم بیاوری. آن جوان که قاضی شده بود، فوری چند گواه آورد و همه یک‌زبان گفتند: این دختر بد بود و به فرمان قاضی سنگسار شد. مهرک گفت: این جور گواهی نمی‌دهند، شما همه در یک اطاق باشید و یک یک از آن در بیایید، گواهی خود را بدهید و از این در به اطاق دیگر بروید. اولی آمد. شاه‌پوش پرسید: تو دیدی که این دختر کار ناشایست می‌کرد؟ گفت: آری. پرسید در کجا دیدی؟ گفت: در خانهٔ قتلغ می‌فروش باز پرسید: چه روزی سنگسارش کردند گفت: روز شنبه. گفت: برو به آن اطاق. دومی را صدا زد و از او پرسید: دختر زیتون را در کجا دیدی؟ گفت: در لنگرخانه. پرسید: چه روزی سنگسارش کردند؟ گفت: پنج‌شنبه. سومی آمد از او پرسید: تو با چشم خود ولگردی دختر زیتون را دیدی؟ گفت: آری، در بیشتر کوچه‌ها. پرسید: چه روزی سنگسارش کردند. گفت: دوشنبه. باری هر یک چیزی گفت... در این میان شاه که همان مهرک باشد، گفت: زنجیر بیاورید و به گردن قاضی بگذارید و دور شهر بگردانید و از بالای گلدسته به پایینش بیندازید، و این دروغگوها را هم به زندان ببرید تا دیگر کسی گواهی دروغ ندهد و برای هوس یک آدم بدکار، بی‌گناهی را بدنام نکند.

سلطان محمود (که جز مهرک کسی او را نمی‌شناخت و مهرک هم به روی خودش نیاورد و به کسی نگفت که پادشاه اینجاست...) خوب تماشای آن بازی را می‌کرد و مات شده بود و به حرفهای همه گوش می‌داد! فهمید که این بازی را برای چه درآورده است. بازی که تمام شد، برخاست و رفت. روز دیگر صبح زود ده نفر از نوکرهایش را به سراغ مهرک به تکیهٔ پیر خاکسار فرستاد تا از او جویا شود که برای چه این بازی را درآوردی؟ مهرک هم آمد و هر چه در دل داشت و پیش آمده بود، برای سلطان محمود گفت ...سلطان محمود گفت: دنبال قاضی می‌فرستم و بار دیگر او را با آن چند نفر گواه اینجا می‌خواهم، تو باید این بازی را دوباره در بیاوری، بارگاه را آراستند و مهرک را به تخت نشاندند و دنبال قاضی و گواهان فرستادند و زیتون را هم خبر کردند. قاضی بی‌خبر از همه جا با نوکرهای خود به دربار محمود آمد تا چشمش به مهرک و زیتون خورد، خود را باخت و فهمید که کار خراب است... مهرک گفت: ای قاضی، دختر این مرد کجاست؟ قاضی گفت: به دنبال قرمطیها افتاد و کارهای بد کرد من هم به فرمان دین خدا سنگسارش کردم. مهرک گفت: از کجا بدانم که تو راست می‌گویی؟ گفت: اینها گواه من‌اند. مهرک گفت: بسیار خوب همه بروند به آن اطاق و تک‌تک برای گواهی به پیش من بیایند. همان‌جور که در تکیهٔ پیر خرابات با گواههای دروغی گفت و شنید کرد، با آنها هم کرد و هر کدام چیزی گفتند که ناگهان سلطان محمود خشمگین شد و به قاضی گفت: ای نادرست تو را برای هوس‌بازی داور داوران کرده‌اند یا برای رسیدگی به کار مردم؟ فرمان داد تا قاضی را مهار کردند و به دور شهر گرداندند و از شهر بیرونش کردند و به هر یک از آن دروغگوها صد تازیانه زدند، و مهرک را قاضی شهر و داور داوران کردند.

بدین ترتیب «شاه‌بازی» نمایشی است که در شکل اجرایی پس از گذشت مدت زمانی به شیوهٔ «نمایش در نمایش» آن را وارد ماجرایی تازه می‌کنند که پایان نمایش را دگرگون می‌سازد، تصوّر می‌رود که با مطالعه ادبیات کهن ایران می‌توان نظایر دیگری برای چنین نمایشی یافت.


منابع و پانوشت:

۱ـ عجایب المخلوقات [و غرائب الموجودات] (چاپ تهران ـ ۱۲۸۳ قمری) ص ۴۹. و شاید این همان است که «دیون کریسوستوم Dion chrysostome» در «طقیها» آورده است: «برای خنده به جای پادشاه یک سلطان ساختگی می‌نشاندند و سپس او را قربانی می‌کردند.» ر.ک. به: بنیاد نمایشی در ایران دکتر جنتی عطایی، چاپ ابن‌سینا، ۱۳۳۳، ص ۱۹.

۲ـ بیضایی، بهرام ـ نمایش در ایران، چاپ دوم، ۱۳۷۹، تهران ـ انتشارات روشنگران و مطالعات زنان ـ ص ۴۱.

۳ـ شمیسا، سیروس ـ نقد ادبی، چاپ سوم، ۱۳۷۸، تهران ـ انتشارات فردوس، صص ۴۶ـ۲۴۵.