یک نمایش، دو چهره

بخشی از یک پژوهش دربارهٔ نمایش عروسکی در ایران

● قطب‌الدین صادقی

قدمت

تقریباً هیچ کس نمی‌داند که نمایش عروسکی از کجا آغاز شده است. اگرچه اغلب مبداء آن را به چین یا هند نسبت می‌دهند، اما بسیاری را عقیده بر این است که اکثر فرهنگ‌ها در لحظه‌ای شکوفا از مدنیت خود باید به نحوی به آن رسیده باشند. در این‌باره «آلفونس سیلیر» معتقد است: «قدمت نمایش عروسکی به دورترین ایام باستان می‌رود و کمابیش هر ملتی در گذشته با آن آشنایی داشته است. شاید با این تفاوت که در ابتدا ـ و به ویژه در اعیاد و مراسم اولیهٔ مذهبی ـ این عروسک‌ها نقشی جدی ایفاء کرده‌اند، و بعدها مثلاً در آتن بود که به خدمت هنر نمایش درآمد، و پس از نزول تراژدی‌های یونانی افتخار نمایش‌های باکوس به عهدهٔ آن گذاشته می‌شود.[1]

در هرصورت تأثیر آسیا و آسیای دور در تکامل و گسترش نمایش عروسکی غیرقابل انکار است. «ژرژ لاندو» در کتاب «تئاتر و سینمای عرب» می‌نویسد: «از چین بود که توسط مغولان ـ همسایگان قبایل ترک ـ نمایش‌های سایه‌بازی در طی قرون ۱۲ و ۱۳ میلادی وارد کشورهای مسلمان خاورمیانه شد.»[2] و در ایران ما می‌دانیم که تا پیش از قرن چهارم هجری از آن خبری در دست نیست. اگرچه بنا به شواهد ادبی مختلف، از جمله «بهرام‌نامه» نظامی، هنگامی که بهرام گور پادشاه ساسانی دستور داد تا بر حسب روایات گوناگون، چهار، شش، ده یا دوازده هزار بازیگر و نوازنده و رقصندهٔ دوره‌گرد (کولی) از هند برای سرگرم کردن مردم ایران بیایند، در بین آنان عده‌ای عروسک‌باز هم بوده است.[3]

ولی به هر حال این از آغاز تسلط قبایل ترک غزنوی و سلجوقی و سپس مغول و تاتار بر خلاف ایران در قرن بعدی است که ردّ پای تئاتر عروسکی و سایه‌بازی را می‌توان در ایران پیدا کرد. در این‌باره نظر «خودسکو» در مقدمهٔ «تئاتر ایرانی» بسیار جالب توجه است: «این نوع نمایش را از عهد قدیم در ایران می‌شناسند و خصوصاً نزد قبایل ترک هنری ملی است.»[4]

به جز عنوان قدیمیِ «لعبت‌بازی»، عمومی‌ترین نامی که همین امروز در ایران به نمایش عروسکی می‌دهند، «خیمه‌شب‌بازی» است که ترکیبی از سه کلمهٔ «خیمه»، «شب» و «بازی» است. دو کلمهٔ نخستِ آن، بی‌چون و چرا دلیل بر این است که این نمایش در آن زمان سایه‌بازی بوده و اصلاً منشاء آن زندگی شبانی ـ قبیله‌ای است. و همین نکته شاید اسامیِ دیگرِ این نمایش از قبیل: «پرده‌بازی»، «سایه‌خیال» و «شب‌بازی» را توجیه کند.

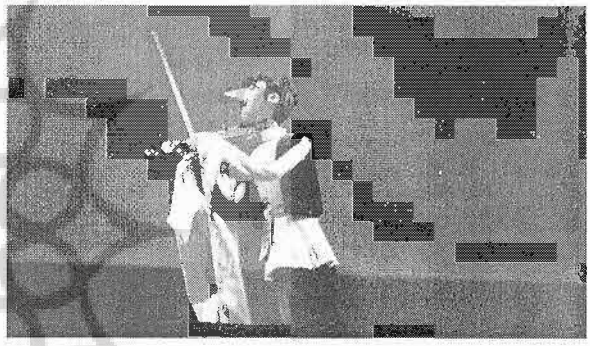
اغلب شاعران قرون پنجم، ششم و هفتم هجری نیز در آثار متعدد خود چیزی جز این را نمی‌گویند[5]. علاوه بر آن، این نشان‌دهندهٔ وسعت و گسترش این بازی در بین مردم است که این شاعران را هم که غالباً از آن معانیِ عرفانی یا فلسفی مستفاد می‌کرده‌اند، به دنبال خود کشیده است. بدبختانه جز یک سند کوتاه در قرن هفتم، هیچ اثری از موضوع این نمایش‌ها در این دوره ثبت نشده است. موضوع آن سند نیز دربارهٔ حمله و تهاجم مغول به بلاد اسلامی است و عروسک‌بازان هم مغولی‌اند نه ایرانی.[6]

در طول این قرون به جز تأثیرات انکارناپذیر هندی و مغولی، باید نفوذ «قره‌گز» عثمانی را هم از زمان به قدرت رسیدن این سلسله افزود. هر چند که برخی از پژوهشگران، نظریاتی دیگر ابراز می‌دارند که می‌تواند مورد قبول ما واقع نشود. «اوژن اوبن» فرانسوی که در اوائل این قرن در ایران چند خیمه‌شب‌بازی دیده است، دربارهٔ منشاء و قدمت این نمایش نظریه‌ای دیگر دارد. او می‌نویسد: «خیمه‌شب‌بازی اخیراً وارد فلات ایران شده است. تا اواسط قرن نوزدهم در ایران تنها تئاتر سایه‌بازی و «قره‌گز» ترکی را می‌شناختند. نمایش عروسکی از طریق کردستان به ایران آمد و بخشی از برنامه‌های صنف لوطیان شد.[7]

هنوز سهم دقیق خلاقیت، ذوق و ابتکار خودِ هنرمندان ایرانی را نمی‌دانیم چیست! اما تردید نمی‌توان کرد که به جز تأثیرات متعددی که

برشمردیم، یکی از دلائل اساسیِ رونق، پاگیری و قبولِ این نمایش، تحمل یا عدم مخالفت دین اسلام با نمایش دادن آن بوده است.[8]

هرچه هست هنگامی که مولانا واعظ کاشفی سبزواری اندکی پیش از به‌قدرت رسیدن سلسلهٔ صفویه از آن در کتاب خود نام می‌برد، ما با یک نمایش تثبیت‌شده و شکل‌گرفتهٔ کامل روبه‌روییم. گرچه نگفته پیداست آن نمایش، شکل تکامل‌یافتهٔ دورهٔ قاجاریِ آن نیست. کاشفی سبزواری می‌نویسد: «عزیزی گفته است که روزی به هنگام لهوی حاضر شدم. شخصی را دیدم نشسته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر



نگاه داشته؛ گاه به زبان یک صورت سئوال می‌کند با آواز (مردی بالغ بلندآواز) و باز خود جواب می‌گوید به زبان صورت دیگر به آواز دختری خرد باریک آواز (و باز) در یک حالت چنان سخن می‌گوید که سئوال و جواب ایشان به اختلاف اصوات هر دو از وی توان شنید و در اثنای سئوال و جواب، حال مؤدی به خصومت شد و بر یکدیگر زدند و باز به صلح مشغول شدند، و این همه قول و فعل یک کس بود که در زیر آن چادر بازی می‌کرد. این ضعیف در آن متعجب شدم.»[9]

کاشفی در تشریح ساختمان و انواع تئاتر عروسکی مطالبی می‌افزاید که علی‌رغم کوتاهی، کاملاً نشان‌دهندهٔ دو نوع تئاتر عروسکی آن دوره است: ۱. خیال‌بازی که مخصوص شب است و عروسک‌های آن به کمک چند نخ به حرکت درمی‌آیند. ۲. تئاتر عروسکی (بازی خیمه) که مخصوص روز است و به شکل عروسک‌های دستکشی است.

او در صفحه ۳۴۲ همان کتاب می‌نویسد: «اگر پرسند که مخصوص لعبت‌بازان چیست؟ بگو خیمه و پیش‌بند، و بازی خیمه در روز توان کرد و بازی پیش‌بند صندوقی در شب؛ و پیش‌بند را گویند که در پیش آن خیال‌بازی می‌کنند و در روز بازی به دست حرکت کنند و در شب بازی رشته‌ای چند را متحرک سازند.»

بزرگ‌ترین ویژگی تئاتر عروسکی، جنبهٔ کمیک‌بودن آن است. کاشفی در مورد بازی عروسکی می‌گوید: «هر چیزی که در عالم صورت [بازی عروسکی] ظهور می‌کند، اگرچه در لباس هزل باشد، اما به حسب حقیقت جد بود».[10] و این می‌رساند که هدف نمایش‌های عروسکی کاملاً جدی است. به عبارت دیگر عروسک‌بازان از جدی‌ترین مسائل هم اقتباس مضحک و خنده‌دار می‌کرده‌اند، و این را به کمک عروسک‌هایی انجام می‌داده‌اند که «تیپ» یا «چهرهٔ ثابت و همیشگی» بوده‌اند. دریغ و تأسف ولی این‌جاست که به رغم همهٔ مقبولیت اجتماعیِ این «ژانر» نمایشی نزد بزرگ و کوچک ایرانی، و وجود آن‌همه تفسیرات عرفانی و اشارات فلسفی، و هرگز کسی، حتی واعظ کاشفی که آن همه در مورد نمایش عروسکی سخاوت نشان داده است، از «تیپ»های آن نامی به میان نمی‌آورد و موضوع‌های آنها را ثبت نمی‌کند.

پیدایش اولین شکل نمایشی

پاگیری نمایش عروسکی در ایران، نتیجهٔ وحدت و همکاری رشته‌های مختلف و پراکندهٔ «معرکه» مانند موسیقی و نقالی و دلقکی است که جامعهٔ دیروز ما آنها را جبراً به یک صنف رانده بود. شاید در این‌جا توضیح این نکته خالی از فایده نباشد که از مهم‌ترین وسائل سرگرمیِ مردم برای تفریح و تنوع در طی قرون، «بازی‌های میدانی» بوده است که عموماً به آن «معرکه‌گیری» می‌گویند. و این شامل همهٔ بازی‌های شهری و خرده‌نمایش‌های کسانی است که در معابر و میدان‌ها بساط چیده و گاه در بعضی خانه‌ها به مناسبت‌های مختلف مانند عروسی و ختنه‌سوران و غیره به اجرای نمایش می‌پرداخته‌اند.[11] مقالهٔ روشنگرانهٔ «پون.مازا» تحت عنوان «گفتاری دربارهٔ پهلوان کچل و انواع دیگری از تئاتر مردمی ایران»، دلیلی بر این مدعا است که هنوز تا سال‌های نزدیک به ما، این وحدت صنفی در بازی‌های میدانی حفظ شده است و خواننده می‌بیند که چگونه نقالی و بازیگری و موسیقی و انواع خرد نمایش‌های دیگر میدانی را یکجا می‌توان یافت و در واقع مجریان آنها یک دستهٔ واحد هستند.

معرکه‌گیری در واقع پاره‌ای از «حاشیه» فرهنگ رسمی و یا بخش بزرگی از فرهنگ شفاهیِ مردم است که در آن «کمیک» به نحوی از انحاء تجلی می‌یابد.

جماعت معرکه‌گیران نیز همچون دلقکان نه از نظر اجتماعی قدر و منزلتی داشته‌اند و نه از نظر مالی، رفاه و اطمینانی. نامی هم که عموماً بر این افراد نهاده‌اند، «لوتی» است که به احتمال بسیار زیاد تحریفی از کلمهٔ «لولی» یا «لوری» تواند بود که به معنای کولی است.[12] و به گمان ما اینان دسته‌ای دیگر از بازماندگانِ همان «گوسان»ها یا خنیاگران پارتی

محسوب می‌شوند؛ و کثرت آنها در گذشته چنان بود که در حکم یک قشر کامل اجتماعی به حساب می‌آمدند و ما می‌دانیم که قرن شانزدهم میلادی به بعد یکی از ۱۷ صنف شهر محسوب می‌شدند.[۱۳]

مولانا واعظ کاشفی در باب ششم کتاب پرقیمت خود که اختصاص به «شرح حال در باب معرکه» دارد، می‌نویسد: «اگر پرسند که اهل معرکه چند طایفه‌اند؟ بگو سه طایفه: اول اهل سخن، دویم اهل زور، سیم اهل بازی» (صفحه ۲۷۹). اما علاوه بر سه طایفهٔ نقالان، پهلوانان و بازیگران، طایفهٔ چهارمی هم وجود داشته که کاشفی به موجب بینش خاصش، از آن نامی به میان نمی‌آورد. اعضای این طایفه عبارت بوده‌اند از رقاصان و مطرب‌های نوازندهٔ دوره گرد، و نیز میمون‌بازها، خرس‌بازان، بزبازها، مارگیران و غیره که کارشان کم و بیش ترکیبی بوده است از نمایش و نقالی و موسیقی و رقص، با یک وجه کمیک غالب. ضمن آن‌که یک شاخه طایفهٔ اهل سخن نیز از نقالان مضحکه‌گو و داستان‌گویان لطیفه‌پرداز تشکیل شده و اصلاً کارشان کمیک بوده است.[۱۴]

ظاهراً پس از رشد شهرنشینی، ثبات سیاسی و رفاه مادی در دورهٔ صفویه است که از دل همین بازی‌های میدانی و معرکه‌گیری، شکل رشدیافته‌تری از نمایش عروسکی به عنوان اولین تجلی نمایش کمیک و مستقل نمایشگران دوره‌گردِ معرکه سر برمی‌آورد، و از این نظر مقدم بر نمایش‌های «تقلید» یا «تعزیه» است. بنابراین با این نظر باقر مؤمنی موافقیم که می‌گوید: «در واقع همین بازیگران چوبین هستند که راه را برای به صحنه آمدن بازیگرانی با گوشت و پوست و عصب باز می‌کنند.»[۱۵] شاید به همین دلیل است که بعدها بسیاری از موضوع‌های عروسکی به روحوضی می‌آید و به‌مرور برخی از تیپ‌ها و خصوصیات آنها را جذب می‌کند. مشخص‌ترین مثال تیپ نوکر، دیو و یا اصلاً پهلوان کچل است. پهلوان کچل که «مردی لافزن ولی ترسو و متلون»[۱۶] است، عین همین خصوصیات را به پاره‌ای از «نوکر»های روحوضی می‌بخشد.

در هر صورت خصوصیات برجسته و کلی نمایش عروسکی در ایران چنین است:

۱. عروسک‌ها تیپ هستند.

۲. بداهه‌سازی در آن بسیار مهم است.

۳. موسیقی و رقص از اساسی‌ترین بخش‌های آن است.

۴. آزادی بیان به صورت حمله به تیپ‌های قدرتمدار و ثروتمند امری کاملاً عادی است.

۵. کتک‌کاری و زدوخورد در آن معمولی و فراوان است.

۶. جسارت در کلام، شوخی نیش غولی و اشارات جنسی از نشانه‌های آزادیِ زبان این نمایش محسوب می‌شود.

دو نوع نمایش عروسکی

در حالی‌که همچنان هیچ سند روشنی از موضوع‌ها و جزئیات فنی اجرای «سایه‌بازی» در دست نیست، این مدت‌ها بعد، و حتی بعد از دورهٔ صفویه است که اسامی تیپ‌ها و مجموعه نمایشی دو نوع «عروسک‌سازی» که: «پهلوان کچل» نوع دستکشی آن، و «شاه‌سلیم بازی» که نوع «ماریونت» یا نخی آن باشد، بر ما معلوم می‌شود. و برای اولین بار «خودسکو» در کتاب «تئاتر ایرانی» تنها از «پهلوان کچل» نام می‌برد و آن را معادل ایرانیِ «قره‌گز» عثمانی می‌شناسد. او پس از شرح مفصلی دربارهٔ نمایش «تقلید» یا کمدی «فارس» ایرانی و ویژگی‌های موضوعی و اجرایی آن، سرانجام به نمایش عروسکی می‌پردازد و می‌نویسد در چارچوب نمایش‌های کمدی ایران حتی جالب‌تر از «تقلید» و «تماشا»، نوع «عروسکی» آن است، و می‌افزاید:

«پیش‌تر در اروپا تحقیقات تاریخی و تطبیقی از درام‌های مردمی به عمل آورده‌اند و این نتیجه به‌دست آمده است که قهرمانان عروسکی ملت‌های مختلف، نمایانگر کامل تیپ‌های ملیِ برگرفته‌شده از زندگی عوام هستند. این قهرمانان که در حکم واسطه‌ای بین قهرمانان اروپایی و قهرمانان «تسپیس» و «مولیر»اند، بیش‌تر انسان بوده، اما هنوز زیر سلطهٔ غرائز اولیه به سر می‌برند. آنها که کمابیش همه به نوعی به همدیگر شبیه‌اند، همه چیزهای خوب این جهان و قبل از هر چیز خود را دوست دارند، بسیار می‌خورند، بسیار می‌نوشند و خوب زندگی می‌کنند، اما بدجنس نیستند. از میان آنها من قهرمان نمایش عروسکی انگلیس «پانچ» [Punch] را استثناء می‌دانم. چون او موجودی خونسرد و بی‌رحم است و عادت به کشتن همهٔ شخصیت‌ها، از زنش گرفته تا شیطان را دارد. اما این یک مورد استثنایی است. قهرمانان این ژانر نمایشی اغلب دارای روحی کودکانه‌اند و کمابیش مانند عروسک‌های «گی‌نول» [Guignol] در فرانسه ترسو و کم‌دل هستند. تیپ مردمیِ تئاتر عروسکی ایران «پهلوان کچل» نام دارد. او هیچ لباس ویژه و مخصوص به خود ندارد. طاسیِ او، درست مانند قوز «پولی شینل» [Polichinelle] علامت تمایز او از دیگران است. شخصیت او اما، بسیار شبیه به تیپ عروسکیِ «پولی چی‌نلو» [Pulicinello] ناپل است. اما آن‌چه پهلوان کچل را از «پولی چی‌نلو» ناپل یا «ماپاتاک کو» [Mapatacco] رومی یا «آرلوکن» [Arlequin] بولونی و یا «پولی شینل» فرانسه فرق می‌گذارد، لغز و نکته‌گویی، دانش عمیقاً مذهبی، و سالوس و ریای اوست. او زاهد و پرهیزگار، باسواد و حتی شاعر است،

همان‌گونه که کمابیش همهٔ ایرانیان چنین‌اند. دلمشغولی اصلیِ او فریب دادن زاهدان ریاکار، و دلربایی کردن از زنان و گاه بی‌ریشان است.»[۱۷]

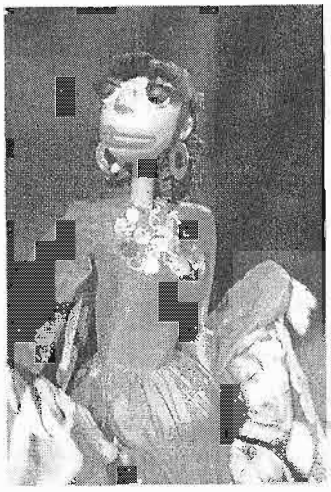
خودسکو به عنوان نمونه و چشمه‌ای از کاردانیِ او، نمایشی را که دیده است، این‌گونه بازگو می‌کند:

«پهلوان کچل به خانهٔ یک تارتوف یا زاهد ریاکار می‌رود. شیوهٔ معرفی کردنش خود اصلاً موجب برانگیختن خنده و شادی در نزد تماشاگران است. و اگر طاس نبود هیچ‌کس به درستی او را نمی‌شناخت، زیرا اکنون همهٔ وجوه ظاهری پرهیزگارترین زاهدان را دارد. او کاری جز آه کشیدن، اوراد گفتن و دعاخواندن ندارد و اصوات عربی را با صدایی زمخت و از ته حلق و بی‌کمترین اشتباه در تلفظ یا معنی ادا می‌کند.

در حضور این مهمان، تارتوف احساس می‌کند که در برابر یک سرمشق زهد و تقوا قرار دارد. و تلفظ غلیظ او کافی است که به زودی با هم بر اساس مسائل اساسی به توافق برسند. پس با همدیگر تسبیح می‌اندازند و با شدت تمام ورد و دعا می‌خوانند. پهلوان کچل که از روایات و حدیث باخبر است و فن سخنوری می‌داند، حکایات گوناگون تعریف می‌کند و از دین و خداشناسی سخن می‌گوید. و بر اعمالی که تأییدکنندهٔ زکات و خیرات باشد تأکید می‌ورزد. تارتوف سراپا محو ستایش اوست. اما ماجرا به همین جا خاتمه نمی‌پذیرد. پهلوان کچل شاعر مسلک، بسیاری اشعار عرفانی از بر دارد که در زیر ظاهر کفرآمیز شراب و عشق به ستایش رازهایی از خلقت می‌پردازد که نفخهٔ اسرار آن منشاء جهان مخلوقات را به حرکت درمی‌آورد. او از پاداش مؤمنان سخن به میان می‌آورد و از بهشت توأم با غذاهای مطبوع، شراب‌های گوارا و حوریان غزال‌چشم سخن می‌گوید. زاهد تارتوف بر سر شوق می‌آید. هر دو خود را فراموش می‌کنند و لذت بهشت و بوی دود کباب را که می‌گویند آماده بر شاخهٔ درختان آن‌جاست، احساس می‌کنند. پهلوان کچل و تارتوف از خوشی بیخود می‌شوند. ابتدا تسبیح و ورد و دعا و سپس کتاب را به کناری می‌نهند، به رقص و ترنم می‌آیند و از چند بطر خُمِ شیرازی که در آن‌جاست باده می‌پیمایند و مست می‌کنند.

برای کسی که به عادات و خلقیات شرقی‌ها آشناست، تصور کردن بار خندهٔ نمایشی چنین دربارهٔ تارتوف، کاملاً ساده است.» (صفحات XVI تا XVIII)

حتی جالب‌تر از این توصیفِ دقیق، تفسیرِ خودسکو بر این نمایش عروسکی است: «پهلوان کچل تجلی مردم ایران است؛ مردمی که از نظر فرهنگ و تمدن بی‌شک سرآمد کشورهای همسایه است. اما با این وجود سیزده قرن تمام است که زیر زور و سلطهٔ نژادهای گوناگون به سر می‌برد. او همیشه در حالت بردگی بوده، اما همواره برتری خود را حفظ کرده است، و در



برابر اربابان خود مقاومتی درونی نشان داده که کم‌کم انحطاط یافته و به شکل تملق و ریا و چاپلوسی درآمده است. این مردم بر اثر صبر و تحمل زیاد، مهارت، مکر و زرنگی، به یاری جذابیت زبان و شعرش همچون پهلوان کچل سرانجام فاتحان خود را مغلوب کرده است. به فرماندهان مقدونی، خلفای عرب، و خان‌های تاتار بنگرید. این قوم همهٔ آنها را از بین برد و خلقیات، زبان و شعرش را به آنها تحمیل کرد و نژاد این مهاجمان فاتح را در خود تحلیل برد. این مردم، امروز همچون پهلوان کچل و به شیوهٔ او زندگی می‌کنند، دعا و نماز می‌خوانند، می‌نوشند و با همدیگر آواز سر می‌دهند.» (صفحات XVIII و XIX)

سیلیر نیز که مشتاق مقایسهٔ شخصیت «قره‌گز» عثمانی با «پهلوان کچل» ایرانی است، در برداشتی مشابه و موازی با خودسکو، سخنان دیگری دارد که در جای خود خواندنی است. او پس از اشاره به این‌که اغلب عروسک‌های دنیا مانند «قره‌گز» یا «پولی شینل» دارای خصلت مشترک دست‌انداختن دیگران، صراحت لهجه و وقاحت در کلام و عمل‌اند، می‌افزاید:

«در همهٔ کشورها، مخصوصاً کشورهایی که دارای یک نظام خودکامه‌اند، برای این بازیگران چوبی یک آزادی نسبی قائل می‌شوند. سانسور یا ممیزی این کشورها، چشمانش را بر روی اشارات و نیش‌های سیاسیِ آنها می‌بندد. سانسور می‌گذارد تا هر آن چه را که مردم با صدای آهسته نجوا کنند، نمایش عروسکی با صدای بلند بیان دارد. بنابراین عروسک‌ها به مانند سخنگوی مردم تحت ستم عمل می‌کنند. و جملات آنها به بزرگان و قدرتمندان، در همهٔ اشکال مختلف به همان نسبت که مردم محروم و ستمدیده‌اند، بیشتر است.»[۱۸]

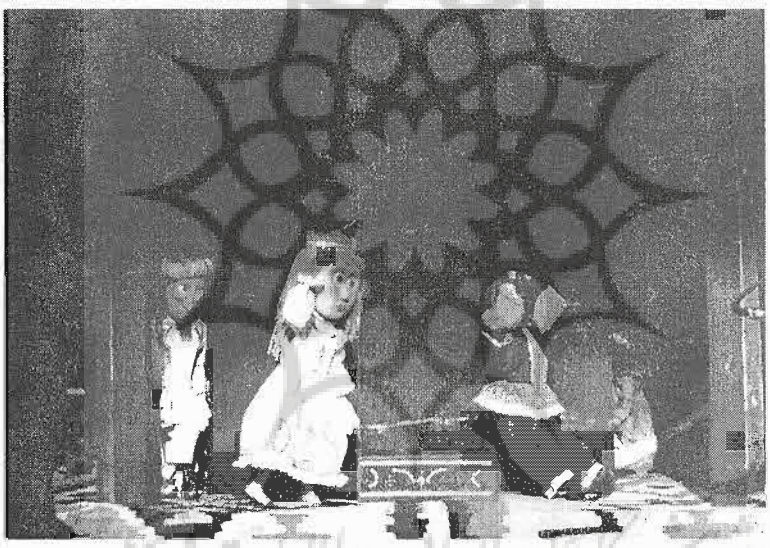
سیلیر یک صفحه بعد پس از اشاره به «بی‌ادبی»، اعمال قبیح و پرده‌دری «قره‌گز»، به تئاتر عروسکی ایران اشاره می‌کند و در مقام مقایسهٔ قهرمانان نمایش عروسکیِ این دو کشور می‌نویسد: «در ایران [قهرمان تئاتر عروسکی] ریخت و نام دیگری دارد. نام او پهلوان کچل، و مردی

طلاس است. او نیز به اندازهٔ قره‌گز وقیح، اما مؤدب‌تر و سنجیده‌تر از اوست. پهلوان کچل همچنین ماهرتر، حاضر جواب‌تر، بذله‌گوتر و باسوادتر است. او از قره‌گز به همان اندازه متفاوت است که یک ایرانی از یک ترک عثمانی. وجه بسیار برجستهٔ دیگرِ شخصیت پهلوان کچل، زهد ریایی و سالوس اوست. او در زیر ظاهرِ پارسایانهٔ خود، بدبینی و دیرباوری‌اش را پنهان کرده است. با این توصیفات می‌توان گفت که پهلوان کچل تصویری دقیق از یک ایرانی است.»

برای ما بسیار جالب توجه است که نه خودسکو در مقدمهٔ کتاب «تئاتر ایرانی» چاپ شده در سال ۱۸۷۸ میلادی و نه آلفونس سیلیر در مقدمهٔ «دو کمدی ترک» چاپ شده در سال ۱۸۸۸ میلادی، هیچ کدام کمترین اشاره‌ای به نوع ماریونت نخی «خیمه‌شب‌بازی» یا «شاه سلیم‌بازی» نکرده‌اند و از قهرمان عروسک آن، «مبارک»، «فروز» یا «یاقوت» سیاه ذکری به میان نمی‌آورند و این در حالی است که هر کدام از دو نویسندهٔ فوق، تنها از تعزیه و انواع نمایش تقلید، بلکه از نمایش عروسکی نیز به تفصیل سخن گفته‌اند. اما در بحث خود تنها به پهلوان کچل پرداخته‌اند.

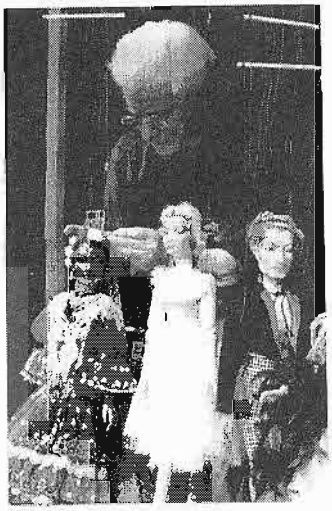
نخستین کسی که به تفصیل از «خیمه‌شب‌بازی» یا «شاه سلیم‌بازی» سخن می‌راند، «اوژن اوبن» است که در سال ۱۹۰۷ نمایش آن را در تهران دیده است. این را چگونه باید معنی کرد؟ آیا مجموعهٔ «شاه سلیم‌بازی» در فاصلهٔ این بیست سال، از ۱۸۸۸ تا ۱۹۰۷ است که موجودیت یافته است؟ یا نه، پیش‌تر نیز موجود بوده، اما در حدِ پهلوان کچل معتبر نبوده است؟ هرچه هست ما تردید نداریم که «شاه سلیم‌بازی» دست‌کم از نظر هویت تیپ‌ها و ساختمان موضوع آن، ساخته و پرداختهٔ فرهنگ دورهٔ قاجاری است. و انتخاب نام «سلطان‌سلیم» خلیفهٔ مقتدر عثمانی نیز ترفندی بوده است برای گریز از سانسور شاهان مستند قاجار. وگرنه تمام جزئیات عروسک‌ها و روابط آنها مطلقاً قاجاری و متعلق به فرهنگ ایرانی است نه عثمانی. عروسک سیاه نیز همچون «سیاه» روحوضی، یقیناً در اواخر دورهٔ ناصرالدین‌شاه است که یک هویت نمایشیِ کامل و مشخص و منسجم پیدا می‌کند. تیپ کم‌اهمیت‌تر او، البته پیش‌تر از آن به عنوان غلام یا نوکر پهلوان در نمایش‌های عروسکی «پهلوان کچل» وجود دارد. اما هرگز صاحب قدرت و مرکزیتِ نمایش‌های «شاه سلیم‌بازی» نیست.

از این نظر توضیحات «اوژن اوبن» دربارهٔ انواع نمایش عروسکی، تفاوت آنها و شیوهٔ اجرا، کامل‌تر و حتی روشن‌کننده‌تر از شرح خودسکو است. زیر علاوه بر پهلوان کچل ـ که گویا معروفیت و مقبولیت تام داشته است ـ از تئاتر عروسکیِ ماریونت نخی «شاه سلیم‌بازی» نیز شرحی می‌آورد که در نوع خود بی‌سابقه است. او پس از دیدن دو نمایش عروسکی «پهلوان کچل» و «شاه سلیم‌بازی» در یکی از خانه‌های تهران در ماه فوریهٔ ۱۹۰۷ میلادی می‌نویسد:



«یک چادر مربع‌شکل را در اتاق محل نمایش برپا داشته‌اند. فرشی که بر سکوی آن انداخته شده در حکم صحنهٔ نمایش است. عروسک‌های بازیگر بسیار سرگرم‌کننده‌اند و به‌وسیلهٔ نخ‌های نابیدایی ـ که از سوی اسب است ـ به حرکت درمی‌آیند. «مرشد عظیم» حاکم مطلق خیمهٔ عروسک‌های بازی است. او از آنها سئوال می‌کند، علت حضور و وجودشان را می‌پرسد و حالات و کردارشان را تفسیر می‌کند. و این در حالی است که دستیار او با صدایی که توسط «سوتک» یا «صفیر» نازک شده است، به‌جای عروسک‌ها پاسخ می‌گوید. در طرف دیگرِ خیمه، نوازنده‌ای نشسته است با ضربی روی زانو، روضرب نمایش را می‌گیرد و اشعارِ خاصی می‌خواند که از «بیاض» به واو می‌گیرد: از دیوانی معروف که بنا بر افسانه‌های کهن ایرانی سرگذشت «شیرین»، سوگلی «خسروپرویز» پادشاه ساسانی را بازگو می‌کند که شیفتهٔ «فرهاد» کوه‌کن شده است. او ابیات تغزلی زیادی از شعر پارسی گرد آورده است و ماجراهای گذشته، هرگز مانع او، که بنا به میل خود بهترین اشعار سعدی و حافظ را برمی‌گزیند، نیست.»[۱۹]

اوبن پس از توضیح این‌که مجموعهٔ نمایش عروسکی ایران به دو



موضوع «بارگاه سلطان سلیم» و «پهلوان کچل» تقسیم می‌شود، در شرح هر یک با ذکر نمونه‌ای که شخصاً دیده است، چنین می‌نویسد:

«پهلوان کچل اکنون صاحب زنی تازه است که غلامی از هند برایش آورده است. اما این زن از قضا خواهر «دیو» است و دیو که از چنان جسارتی خشمگین است، می‌خواهد پهلوان را سحر کند. اما پهلوان با اظهار ندامت و پشیمانی دیو را تحت تاثیر قرار داده و او را فریب می‌دهد. سپس با استفاده از یک فرصت مناسب، گلوی دیو را گرفته و او را خفه می‌کند. پس از آن هفت برادر دیو نیز به سرنوشت او دچار می‌شوند. زن برای بلایی که بر سر برادرانش آمده است، سخت می‌گیرد. اما عروسی کردن به پهلوان موجب می‌شود تا او خود را تسلی دهد. ملایی خطبهٔ عقد را می‌خواند. زن حامله می‌شود. کودکی به دنیا می‌آید و نمایش خاتمه می‌پذیرد.»

پس از این گزارش مختصر و مفید از «پهلوان کچل» که در آن تیپ‌ها، ساختمان موضوع و حوادث کاملاً مشخص است، اوبن به تشریح نمایش «بارگاه سلطان سلیم» می‌پردازد:

«نمایش «بارگاه سلطان سلیم»ای که من دیدم، بسیار متنوع‌تر از پهلوان کچل بود. پیش از ورود عروسک‌ها «مرشد تقی» ابیاتی از حافظ خواند دال بر مشیت پروردگار که ناظر بر هر گونه تجلی زندگانی مسلمانان است. سپس اولین عروسک خود را معرفی کرد: «سلام بر شما!» و مرشد عظیم پاسخ داد: «سلام بر شما باد! شما کی هستید؟» و عروسک گفت: «من منادی اردوگاه سلطان سلیم یمنی هستم. سلطان فرمان داده است، مبادا کسی هیاهو به پا کند، چون در حال تشریف‌فرمایی به اینجاست.»

قراولان بر در ورودی اردوگاه جای می‌گیرند و قراقان بر درگاه اندرونی می‌ایستند. سقاها اردوگاه را آب‌پاشی می‌کنند و مستخدمین جارو می‌کشند. سپس افراد دربار سلطان یک به یک فرا می‌رسند: شاطران، دربانان، قراشان، سرکردهٔ تویخانه، فرماندهٔ قشون ترک، نقاره‌چی‌ها، نی‌زن‌ها، بیرق‌دارها، پیک‌های شاهی، و سرانجام خود سلطان که توسط سفیران روسی و عثمانی همراهی می‌شود، جملگی به درون می‌آیند. آن‌گاه نوبت برنامه‌های سرگرم‌کننده می‌رسد: کشتی‌گیران، لوطی‌عنتری‌ها، تارزن‌ها، آکروبات‌بازها، رقاصان کرد، ترک، افغانی، عرب و یک زوج اروپایی.

لوطی عنتری از نحوهٔ دریافت داشتن انعام شاهی شاکی است. مرتد عظیم می‌گوید: «ولی شاه به تو انعام داد».

لوطی جواب می‌دهد: «بله، ولی خیری بود برای بخش‌التجار که ده درصد انعام مرا برداشت.» و شاه فوراً آن تاجر گناهکار را احضار کرده و فراشان او را به چوب و فلک می‌بندند.

به دنبال اجرا کردن این مجازات فوری و بدون تشریفات، بی‌درنگ مجازات دیگری نشان داده می‌شود: دم توپ گذاشتن دزدان. آن‌گاه یک شکارچی بزی کوهی می‌آورد، و پس از آن میرآخور بر روی اسب ظاهر می‌شود.

باید گفت عروسک‌ها بسیار ماهرانه و حرکات آنها بسیار وسیع و گسترده است. و اگر «دیو» ظاهر نمی‌شد، باز هم عروسک‌های دیگری به درون می‌آمدند. دیو عروسک بزرگی است با پرهای سفید در بالای سر و بازوهایی بسیار ستبر.

- تو کیستی؟

- من غول بیابانم.

- این جا آمده‌ای چه کنی؟

- آمده‌ام آنهایی را بخورم که به سلطان خیانت کرده‌اند.

و دیو نوبت به نوبت همهٔ افراد بارگاه را نفر اول تا آخر را که نسبت به سلطان خوب رفتار نکرده‌اند، گرفته و می‌بلعد. پس از آن‌که صحنه به کلی پاک شد و نتیجهٔ نمایش معلوم گشت، دیو در برابر سلطان به خاک می‌افتد و اندکی بعد در هوا ناپدید می‌شود.»[۲]

این دو نمونهٔ زیبا از هر جهت محتوای برنامه‌ها و تنوع اجرایی نمایش عروسکی در حدود هشتاد سال پیش ایران را به‌خوبی روشن می‌کند. و نیز به معرفی برخی گوشه‌های زندگانی اجتماعی آن زمان، معیشت لوطیان دوره‌گرد، و خصوصاً دست‌اندازی طبقهٔ حاکمه در محتوای این آثار می‌پردازد. و بیست سال بعد هنگامی که «گالونوف» روسی با دقتی بیشتر و روشی متدولوژیک‌تر از «اوبن» به ضبط و تشریح و تحلیل، و نیز ترجمهٔ نمایش عروسکی می‌پردازد، کمابیش همین خصوصیات پابرجاست.

موضوع‌ها و چهره‌های همیشگی

تیپ‌ها یا چهره‌های همیشگی «پهلوان کچل» به نسبت «شاه سلیم‌بازی» فعال‌تر و منسجم‌تر و تعداد آنها به نسبت بسیار کمتر است. در

هر نمایش عروسکی «پهلوان کچل» دستِ کم ۵ و حداکثر ۱۰ عروسک دیده می‌شود. و اگر نسخهٔ گالونوف را مبنا قرار دهیم، می‌توان گفت به‌طور نسبی هر نمایش تعداد ۹ عروسک دارد. و معمولاً از شخصیت‌های همیشگیِ آن می‌توان: پهلوان، غلام، دیو، زن و ملارا نام دارد. ساختمان موضوعی و تیپ‌های آن اگرچه تخیلی، اما نسبتاً شکیل و دراماتیک‌تر از موضوع‌های «شاه سلیم‌بازی» است. و این در حالی است که در نمایش «شاه سلیم‌بازی» تیپ‌ها واقعی‌تر و موضوع‌ها اگرچه کمتر دراماتیک و دارای خطی ساده اما روزمره‌اند. تیپ‌ها نیز بسیار متنوع هستند. سلطان، نوکر، جاروکش‌ها، شیشه‌باز، عروس، رقاصان و سقاها از چهره‌های ثابتِ آن به شمار می‌روند. مثلاً نسخهٔ گالونوف تعداد ۶۹ عروسک دارد. و این سخن بیضایی در کتاب «نمایش در ایران» هیچ اغراق‌آمیز نیست که می‌نویسد: «گرچه تعداد عروسک‌ها تا هشتاد می‌رود، اما تیپ‌های اصلی به‌راحتی قابل بازشناختن هستند.»[۲۱]

در میان عروسک‌های دو نمایشِ فوق، تیپ‌هایی وجود دارد که بخشی یا تماماً کمیک و نمایانگر تیپ «دلقک»اند. مانند پهلوان کچل که یک ضدقهرمانِ تمام‌عیار است. و یا نوکر او که یک لودهٔ حسابی است. برخی نیز به علت آن‌که اساساً مضحک‌اند، بارقه‌هایی از کمیک شدید دارند، مانند دیو. اما تیپ کمیک و بسیار فعال دیگرِ نمایش عروسکی، خودِ شخصیت «لوتی» است که همه‌جا با «تیپ ـ عروسک»هایش، که همکار دیگرش در درون خیمه به‌جای آنها سخن می‌گوید، دیالوگ دارد.

دربارهٔ شخصیت محوریِ پهلوان کچل پیش‌تر زیادگفته‌ایم. و جا دارد از تیپ اساسی «شاه‌سلیم‌بازی» یعنی مبارک سیاه سخن بگوییم. زیرا تتمهٔ دست و پا شکستهٔ آن چه امروزه از نمایش عروسکی در ایران باقی است، نه پهلوان کچل، که همین «شاه سلیم‌بازی» است که این روزها با موضوع‌هایی ناقص و تیپ‌هایی بسیار محدود. هر از چند گاهی این‌جا و آن‌جا اجراها یا نشانه‌هایی می‌بینیم. محبوب‌ترین و فعال‌ترین تیپ نمایش عروسکیِ ما نیز فعلاً همین تیپ «سیاه» است که معمولاً نام‌هایی چون یاقوت، مبارک، فیروز یا بشارت دارد. جالب است؛ با آن‌که او همواره موجودی از طبقات فرودستِ جامعه است که با رنگ سیاهش رنگ بردگی را تا به ابد با خود یدک می‌کشد. اما باهوش‌ترین، فعال‌ترین و توانا‌ترین عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی ایران محسوب می‌شود.

توانایی و یا بهتر بگوییم ترکتازی تیپ سیاه در چارچوب تنگ و محدود خیمه توجهی است که به این قشر زیرینِ جامعه مبذول می‌شود. او در حیطهٔ زندگی اجتماعی اهمیت و مرتبتی ندارد و خیمه عروسک‌ها در واقع میدانی است مجازی و مناسب برای عرضه‌شدن قابلیت‌های او تا در آن مدت اندک همهٔ حرف‌هایش را زده و از بارِ محرومیت‌های اجتماعی سبک شود. سیاه حراف، ذهنی تند و زبانی تیز و طنزآلود دارد. در عرصهٔ کوچک خیمه، او به هیچ سردار و شاه و شاهزاده‌ای مجال نمی‌دهد. در میان عروسک‌ها تنها اوست که می‌تواند با همه گفت‌وگو کند و رابطه داشته باشد و حتی پا را از دنیای عروسکی‌اش فراتر نهاده و با مرشد لودگی کند و به مقابله و دیالوگ بشیند. بر خلاف آن که اکثر حکایات در مورد خواص و شاهزادگان است، در نهایت به نظر می‌رسد که آنها همه بهانه است و پوسته‌ای بیش نیست. زیرا هدف و مقصود اصلی، کسی جز مبارک نمی‌تواند باشد. اوست که به نفع سخنان و گفتار خود عالماً و عامداً داستان را منحرف کرده و به مجرای شخصی و مباحث اجتماعی و اخلاقی می‌اندازد. نظر به بالبداهه بودن و خلق آنیِ روایات و قصه‌ها، این تغییر و ترتیب‌ها از هر نظر مسیر و پذیرفتنی است. حواشی و توضیحات شخصیِ مبارک پیش از آن که دوری از موضوع اصلی را بنمایاند، حکایت از راحتی، عدم قیود و شرایط خشک، و عامیانه بودن «خیمه‌شب‌بازی» می‌کند که روند اجرایش با ریتم زندگی مردم، همسان بوده و یکسان پیش می‌رود. به علاوه کاربرد کلمات بی‌پرده و اصطلاحات گستاخ عروسک‌ها، همه بر اثر بی‌حفاظ بودن زبان این نمایش در نتیجه نفس کشیدن آن در میان توده‌های مردم است.

نیازی به یادآوری نیست که «شاه سلیم‌بازی»های فعلی در مقایسه با آن چه گالونوف ضبط کرده است، تفاوت‌های کمی و کیفیِ چشمگیری دارند که بی‌شک ناشی از بی‌توجهیِ جامعه به این ژانر، فراموشی تدریجیِ عملکرد و ارزش‌های آن، و به قهقرا رفتن هر روزهٔ زبان آن است.■

یادداشت‌ها

1. Alpkhonse Cilliére \ Deux Comédies Turques De Mirza Elth - Ali Akhond-zadé, Ernest Leroux Éditeur \ Paris \ 1888 \ p. XXV

2. M. Jacob Landau \ Etudes Sur Le Theatre Et Le Cinema Arabes \ Tradiut De L'anglais Par Francine Leclcach \ Paris \ Maisonneuve Et Larose \ 1965 \ p. 23

۳. نظامی در «بهرام‌نامه» به اشاره می‌گوید:

شش‌هزار اوستاد دستان‌ساز — مطرب و پای‌کوب و لعبت‌باز
گرد کرد از سواد هر شهری — داد هر بقعه را از آن بهری
تا به هرجا که رختکش باشند — خلق را خوش کنند و خوش باشند

نظامی؛ هفت پیکر / به کوشش وحید دستگردی / تهران / انتشارات ابن سینا / ۱۳۳۴ / صفحه ۱۰۶

4. A. Chodzko \ Theatre Persan Choix De Tenzies Drames \ Paris \ Ernest Leroux Editeur \ 1878 \ p. XIV

۵. شاعرانی که از عروسک‌بازی نام برده‌اند:

اسدی طوسی (قرن پنجم هجری) در «گرشاسب‌نامه»

خاقانی (قرن ششم هجری) در «دیوان خاقانی»

نظامی (قرن ششم و هفتم هجری) در «هفت پیکر»

و حکیم عمر خیام (قرن پنجم و ششم هجری) با این رباعی مشهور:

ما لعبتکانیم و فلک لعبتباز — از روی حقیقتی نه از روی مجاز

بازیچه همی کنیم بر نطع وجود — افتیم به صندوق عدم یک‌یک باز

۶. در «تاریخ جهانگشای» اثر عطاملک جوینی که در برگیرندهٔ حوادث عصر مغول تا سال ۶۶۵ هجری است، نویسنده به هنگام سخن گفتن از «اکتای قاآن» گوید: «دیگر از ختای لعابان آمده بودند، و لعبت‌های ختایی عجیب که هرگز کس مشاهده نکرده بود که از پرده بیرون می‌آوردند. و از آن جمله یک نوع صور هر قومی بود. در انتهای آن پیری را با محاسن سپید کشیده و دستاری در سر پیچیده در دنبال اسب بسته بر روی‌کشان بیرون اوردند. پرسید که صورت کیست؟ گفتند صورت مسلمانی باغی است که لشکرهای‌شان را برین نمط از بلاد بیرون می‌آورند. فرمود که کار لعب در توقف دارند...»

عطاملک جوینی: «تاریخ جهانگشای» (۳ جلد) / به سعی علامه محمد قزوینی / تهران / انتشارات ارغوان / چاپ چهارم / ۱۳۷۰ / جلد اول / صفحات ۱۶۵ و ۱۶۶.

8. Eugene Aubin \ La Perse D'aujourd'hui Iran Mésopotamie \ Paris \ Librairie Armand Colin \ 1908 \ p. 234

۸. در این مورد «متین آنه» پژوهشگر نام‌آور ترک چنین می‌نویسد: «واقعیت این است که دین اسلام، بازسازی چهرهٔ انسانی را منع می‌کرد. بنابراین بسیاری از نویسندگان، متفکرین و بزرگان علوم دینی کوشش کرده‌اند تا محبوبیت تئاتر سایه در کشورهای اسلامی را توجیه کنند. و کوشیده‌اند به اثبات برسانند که چهره‌های تئاتر سایه اصلاً بی‌جان هستند. و استدلال کرده‌اند، از آن جا که شخصیت عروسکی همواره بسته به نخ و یا یک میله است و دارای سوراخ‌هایی است که نور از آنها عبور می‌کند، پس نمی‌توان آنها را با بدن انسان اشتباه گرفت. هدف آنان این بود تا موجودیت این شخصیت آفریدهٔ دست انسان را [به بزرگان] بقبولانند. در نتیجه تقریباً حضور چنان عقیدهٔ مخالفی را توجیه کرده‌اند.» به نقل از:

Metin And: Karagoz \ Theatre D'ombre Turk \ Editions Dost \ Ankara \ 1977 \ p. 40

۹. مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری / فتوت‌نامه سلطانی / به اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب / انتشارات بنیاد فرهنگ ایران / تهران / ۱۳۵۰ / صفحه ۳۴۰

۱۰. همان / صفحه ۳۴۰.

۱۱. در این باره «شاردن» در سفرنامهٔ خود چنین می‌نویسد: «عروسک‌بازان و نمبدبازان [...] «فارس» و شعبده‌بازی را با حکایات و هزار دلقک‌بازی دیگر ـ گاه با ماسک و گاه بدون ماسک ـ درهم آمیخته‌اند و برنامهٔ ایشان حدود دو تا سه ساعت طول می‌کشد [...] مردم یا لوطی‌های مطربی را با دستمزدی حدود دو «اکوس» به خانه‌های خود دعوت می‌کنند، وبه این گونه سرگرمی‌ها «مسخره» می‌گویند که به معنی بازی درآوردن، شوخی کردن، مسخره‌گی و نمایش است.»

Chardin \ Voyages Du Cheralier Chardin En Perse Et Autres Lieux De Orient \ Amsterdam \ Aux Depens Dela Compagning \ M-Dcc-XXXV \ Tome 3 \ p. 60

۱۲. شاید دلیل این امر، این باشد که در طی تاریخ، چندین بار کولیان هند را به ایران فرا خوانده‌اند، و این کولیان جمله رقاص و رامشگر و خوانندهٔ بوده‌اند. مهم‌ترین این فراخواندن‌ها، در زمان بهرام گور پادشاه ساسانی است.

حمزه اسپهانی در کتاب «سنی ملوک‌الارض و الانبیاء» می‌نویسد در زمان بهرام گور ۱۲ هزار؛ ثعالبی در «شاهنامه منثور» می‌نویسد ۴ هزار؛ فردوسی در «شاهنامه» ۱۰ هزار و نظامی در «بهرام‌نامه» تعداد آنها را ۶ هزار قید می‌کند. به نقل از:

یحیی ذکاء / کولی و زندگی او / انتشارات هنرهای زیبای کشور / تهران / ۱۳۷۷ / خلاصه صفحات ۱۸ تا ۲۱

۱۳. محمدجعفر محجوب / «سخنوری» / در مجلهٔ سخن / دورهٔ ۹ / سال ۱۳۷۷ / شمارهٔ ۵ / صفحه ۵۳۵

14. Rezvani \ Le Theatre Et Ladanse En Iran \ Edition Aujourd'hui \ Paris \ 1962 \ p. 117

۱۵. باقر مؤمنی / تئاتر کریم شیره‌ای / تهران / نشر سپیده / ۱۳۵۷ / صفحه ۱۹

۱۶. غلامحسین مصاحب / دائرةالمعارف فارسی / تهران / نیویورک / انتشارات فرانکلین / ۱۳۴۵ / صفحه ۵۷۱

17. Chodzko \ op-cit \ pp XIV - XVI

18. Alphonse Cilliere \ op - cit \ p XXVIII

19. Eugene Aubin \ op - cit \ pp 234-235

20. Id \ pp 235-237.

۲۱. بهرام بیضایی / نمایش در ایران / تهران / چاپ کاویان / ۱۳۴۴ / صفحه ۱۰۶

4. A. Chodzko \ Theatre Persan Choix De Teazies Drames \ Paris \ Ernest Leroux Editeur \ 1878 \ p. XIV

۵. شاعرانی که از عروسک‌بازی نام برده‌اند:

اسدی طوسی (قرن پنجم هجری) در «گرشاسب‌نامه»

خاقانی (قرن ششم هجری) در «دیوان خاقانی»

نظامی (قرن ششم و هفتم هجری) در «هفت پیکر»

و حکیم عمر خیام (قرن پنجم و ششم هجری) با این رباعی مشهور:

ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز از روی حقیقتی نه از روی مجاز

بازیچه همی کنیم بر نطع وجود افتیم به صندوق عدم یک‌یک باز

۶. در «تاریخ جهانگشای» اثر عطاملک جوینی که در برگیرندهٔ حوادث عصر مغول تا سال ۶۶۵ هجری است، نویسنده به هنگام سخن گفتن از «اکتای قاآن» گوید: «دیگر از ختای لعابان آمده بودند، و لعبت‌های ختایی عجیب که هرگز کس مشاهده نکرده بود که از پرده بیرون می‌آوردند. و از آن جمله یک نوع صور هر قومی بود. در انتهای آن پیری را با محاسن سپید کشیده و دستاری در سر پیچیده در دنبال اسب بسته بر روی‌کشان بیرون آوردند. پرسید که صورت کیست؟ گفتند صورت مسلمانی یاغی است که لشکرهای‌شان را برین نمط از بلاد بیرون می‌آورند. فرمود که کار لعب در توقف دارند...»

عطاملک جوینی: «تاریخ جهانگشای» (۳ جلد) / به سعی علامه محمد قزوینی / تهران / انتشارات ارغوان / چاپ چهارم / ۱۳۷۰ / جلد اول / صفحات ۱۶۵ و ۱۶۶.

8. Eugene Aubin \ La Perse D'aujourd'hui Iran Mésopotamie \ Paris \ Librairie Armand Colin \ 1908 \ p. 234

۸. در این مورد «متین آنه» پژوهشگر نام‌آور ترک چنین می‌نویسد: «واقعیت این است که دین اسلام، بازسازی چهرهٔ انسانی را منع می‌کرد. بنابراین بسیاری از نویسندگان، متفکرین و بزرگان علوم دینی کوشش کرده‌اند تا محبوبیت تئاتر سایه در کشورهای اسلامی را توجیه کنند. و کوشیده‌اند به اثبات برسانند که چهره‌های تئاتر سایه اصلاً بی‌جان هستند. و استدلال کرده‌اند، از آن جا که شخصیت عروسکی همواره بسته به نخ و یا یک میله است و دارای سوراخ‌هایی است که نور از آنها عبور می‌کند، پس نمی‌توان آنها را با بدن انسان اشتباه گرفت. هدف آنان این بود تا موجودیت این شخصیت آفریدهٔ دست انسان را [به بزرگان] بقبولانند. در نتیجه تقریباً حضور چنان عقیدهٔ مخالفی را توجیه کرده‌اند.» به نقل از:

Metin And: Karagoz \ Theatre D'ombre Turk \ Editions Dost \ Ankara \ 1977 \ p. 40

۹. مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری / فتوت‌نامه سلطانی / به اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب / انتشارات بنیاد فرهنگ ایران / تهران / ۱۳۵۰ / صفحه ۳۴۰

۱۰. همان / صفحه ۳۴۰.

۱۱. در این باره «شاردن» در سفرنامهٔ خود چنین می‌نویسد: «عروسک‌بازان و شعبده‌بازان (...) «فارس» و شعبده‌بازی را با حکایات و هزار دلقک‌بازی دیگر ـ گاه با ماسک و گاه بدون ماسک ـ درهم آمیخته‌اند و برنامهٔ ایشان حدود دو تا سه ساعت طول می‌کشد (...) مردم یا لوطی‌های مطربی را با دستمزدی حدود دو «اکوس» به خانه‌های خود دعوت می‌کنند، وبه این گونه سرگرمی‌ها «مسخره» می‌گویند که به معنی بازی درآوردن، شوخی کردن، مسخره‌گی و نمایش است.»

Chardin \ Voyages Du Cheralier Chardin En Perse Et Autres Lieux De L'orient \ Amsterdam \ Aux Depens Dela Compagning \ M-Dcc-XXXV \ Tome 3 \ p. 60

۱۲. شاید دلیل این امر، این باشد که در طی تاریخ، چندین بار کولیان هند را به ایران فرا خوانده‌اند، و این کولیان جمله رقاص و رامشگر و خواننده بوده‌اند. مهم‌ترین این فراخواندن‌ها، در زمان بهرام گور پادشاه ساسانی است.

حمزه اسپهانی در کتاب «سنی ملوک‌الارض والانبیاء» می‌نویسد در زمان بهرام گور ۱۲ هزار؛ ثعالبی در «شاهنامه منثور» می‌نویسد ۴ هزار؛ فردوسی در «شاهنامه» ۱۰ هزار و نظامی در «بهرام‌نامه» تعداد آنها را ۶ هزار قید می‌کند. به نقل از:

یحیی ذکاء / کولی و زندگی او / انتشارات هنرهای زیبای کشور / تهران / ۱۳۷۷ / خلاصه صفحات ۱۸ تا ۲۱

۱۳. محمدجعفر محجوب / «سخنوری» / در مجلهٔ سخن / دورهٔ ۹ / سال ۱۳۷۷ / شمارهٔ ۵ / صفحه ۵۳۵

14. Rezvani \ Le Theatre Et Ladanse En Iran \ Edition Aujourd'hui \ Paris \ 1962 \ p. 117

۱۵. باقر مؤمنی / تئاتر کریم شیره‌ای / تهران / نشر سپیده / ۱۳۵۷ / صفحه ۱۹

۱۶. غلامحسین مصاحب / دائرةالمعارف فارسی / تهران / نیویورک / انتشارات فرانکلین / ۱۳۴۵ / صفحه ۵۷۱

17. Chodzko \ op-cit \ pp XIV - XVI

18. Alphonse Cilliere \ op - cit \ p XXVIII

19. Eugene Aubin \ op - cit \ pp 234-235

20. Id \ pp 235-237.

۲۱. بهرام بیضایی / نمایش در ایران / تهران / چاپ کاویان / ۱۳۴۴ / صفحه ۱۰۶