بررسی تحلیلیِ نمایش‌های مردمیِ رایج در تهرانِ عصر ناصری

مصطفی لعل شاطری[1]

چکیده

در عصر حکومت ناصرالدین شاه (۱۳۱۳-۱۲۶۴ ق/ ۱۸۹۵-۱۸۴۷ م)، به دلیل آزادی‌های نسبی و از سویی طبع هنر دوست او، نمایش‌های سنتی ایران به صورتی آزادانه‌تر- البته گاه با قبض و بسط‌هایی- نسبت به ادوار قبل و حتی پس از خود ادامه یافت. این پژوهش بر آن است تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از منابع متقن و تحقیقات جدید به این پرسش پاسخ دهد که رایج‌ترین نمایش‌های تهران در عصر ناصری چه بوده و از چه ویژگی‌های هنری بصری در اجرا و درون مایهٔ کلامی برخوردار و متعاقباً هنرمندان این عرصه دارای چه جایگاهی در دربار و در نزد توده مردم بوده‌اند؟ یافته‌ها حاکی از آن است که در نمایش‌های عصر ناصری در تهران، علاوه بر کاربرد تکنیک‌های هنری که تا پیش از آن چندان رایج نبوده است، آمیزه‌ای از عادات، آداب، کلام و گفتار موجود بود که خود عاملی محسوب می‌گردید تا همواره از سوی دربار و عامه مردم، خواست فزاینده‌ای بر این گونه نمایش وجود داشته باشد. علاوه بر این، نمایش‌های سنتی، ملموس‌ترین و عینی‌ترین شکل از بازآفرینی موقعیت ها و روابط انسانی را در خود داشت و از این رو می‌توان گونه‌های نمایشی این عصر را؛ قالبی برای اندیشه، روندی برای شناخت و شیوه‌ای برای برگردانیدن مفاهیم انتزاعی به شرایط ملموس انسانی دانست. این نمایش‌ها در تهرانِ عصر ناصری، در یک دسته بندی کلی شامل تعزیه، معرکه، نقالی، تقلید، تخت روحوضی و خیمه شب بازی می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: تهران، عصر ناصری، دربار، نمایش.

۱. دانشجوی دکتری تاریخ ایران اسلامی دانشگاه فردوسی مشهد mostafa.shateri@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۱۰

مقدمه

نمایش به عنوان هنری خلاق و زنده، میراثی ارزشمند از تمدن دیرپای بشری محسوب می‌گردد که با اتکا به ساختار محکم تاریخی و تجربیات با ارزش خود هنری است جامع، متکامل و زنده که طبیعتاً کاربردی ویژه برای همه ملیت‌ها و کشورها دارد. در طول تاریخِ نمایش، دوره‌های درخشانی وجود دارد که در آن این هنر که خلاصه اندیشه‌های بشری محسوب می‌گردد، به عالی‌ترین درجات تکامل خود رسیده است. چنانکه این مهم از نظرگاه سیر تاریخی از ایران باستان و پس از فتوحات اعراب مسلمان در حکومت‌های ایرانی-اسلامی و به ویژه دربار صفوی از رشدی محسوس برخوردار و سپس در دوره حکمرانی قاجار بر ایران و به ویژه ناصرالدین شاه مورد حمایت درباری و استقبال اقشار جامعه قرار گرفته و متعاقباً به پیشرفتی بیش از پیش دست یافت، چراکه موجبات ترقی آن از هر حیث فراهم بود.

فن نمایش (تئاتر[1])، قائم به تماشاخانه، نمایشنامه‌نویسی و هنرپیشه است و برای ترقی آن، موجبات پیشرفت هر سه عنصر می‌بایست فراهم گردد، امری که تا حد بسیار زیادی در عصر ناصری محیا بود. با این حال در کنار سبک‌های رایج در هنر نمایشِ ایران، تئاتر به معنای یک هنر مدرن، همانند دیگر مفاهیم و جلوه‌های تمدن جدید غرب، از اوائل قرن نوزدهم در حوزه تمدنی ایران مطرح شد، چرا که حوادث تاریخی و جریانات فرهنگی در سطح جهان، به گونه‌ای پیش می‌رفت که از پذیرفتن دستاوردهای غرب گریزی نبود، به ویژه تئاتر غرب که اساساً پدیده ای نوظهور در نزد مردم و انحصارا قشر تحصیل کرده ایرانی محسوب می‌شد. در این میان عواملی چون سفرهای هیأت‌های سیاسی، فرهنگی و مذهبی ایرانی و غربی به سرزمین یکدیگر، تأسیس دارالفنون به عنوان مهم‌ترین پایگاهی که باب ترجمه آثار نمایش نامه نویسان غربی و سپس اجرای آنان را در ایران به صورت آکادمیک گشود و نیز سفرهای سه‌گانه ناصرالدین شاه به فرنگ و متقابلاً دیدار از تئاترهای این سرزمین‌ها، خود زمینه‌هایی بود برای نفوذ و رشد تئاتر به سبک و سیاق غربی در تهرانِ عصر ناصری. با این حال در دوران حکومت ناصرالدین شاه نمایش‌های سنتی به مانند گذشته به حیات خود ادامه داد، هرچند در این بین با قبض و بسط‌هایی از سوی دربار و گاه سایر اقشار جامعه همراه بود.

هرچند در این باره محققینی همچون مصطفی اسکویی در سیری در تاریخ تئاتر ایران، بهرام بیضایی در نمایش در ایران، جلال سخنور در تئاتر و هنرهای نمایشی، جنتی عطای در بنیاد نمایش در ایران و بهروز غریب پور در تئاتر در ایران به ارائه پژوهش‌هایی به صورت گذرا و تنها اشاراتی کلی پرداخته‌اند، نوشتار حاضر بر آن است تا در

یک جمع‌بندی واحد، به بیان رایج‌ترین گونه‌های نمایشیِ دربار و نیز مورد استقبال عموم مردم تهران، مبتنی بر دیدگاهی هنری- تاریخی در عصر ناصری بپردازد.

تعزیه

«شبیه‌گردانی» یا «شبیه‌خوانی» یا «تعزیه» نمایشی است که در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به زندگانی و مصائب خاندان پیامبر (ص) و به خصوص وقایع و فجایعی که در سال ۶۱ ق. در کربلا برای امام حسین (ع) و خاندانش پیش آمد، بنیاد نهاده شده بود (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۱۳). تعزیه به معنای خاص آن نمایشی است که مختص به جغرافیای ایران بوده و بیشتر جنبه دینی دارد. اصولاً تعزیه در آغاز پیدایش بیشتر از آنکه متکی به قواعد اجرایی نمایش‌نامه باشد و بیشتر از آن که تماشاگر را برای تماشای اجرا دعوت کند، به منظور آشنایی مردم با مصائب و وقایع کربلا بود (سرسنگی، ۱۳۷۶: ۱۶۴). در این گونه از نمایش، تماشاگران هم در بطن و هم در بیرون آن قرار دارند. آن‌ها هم در صحرای کربلا هستند و به گونه ای نمادین نقش لشکریانی که امام حسین (ع) و یاران او را در محاصره گرفته‌اند را بازی می‌کنند و هم در حال، در جهان واقعی خود به خاطر این واقعه به سوگواری می‌پردازند. اما باید دانست که تعزیه‌خوانی سرتاسر رمزآفرینی است و در نوع خود قابل ستایش (بیمن، ۱۳۶۷: ۴۸؛ سخنور، ۱۳۷۳: ۱۲۲؛ زیج ویرث، ۱۳۶۷: ۶۱). از این رو باید دانست تشابه تعزیه و تئاتر غربی، سطحی است، چرا که تعزیه صرفاً یک نمایش یا مجموعه‌ای از نمایش‌ها نیست. تعزیه ایرانی سراسر اشعاری است که باید به وسیله شبیه‌خوانان قرائت شود و این با سنت تئاتر در غرب متفاوت است. به علاوه ارتباط تماشاچیان و بازیگران در تعزیه، سدی را که در تئاتر غربی بین تماشاگر و بازیگر وجود دارد، در هم می‌شکند، لذا بجاست که تعزیه را سنتی بین آسیایی و تئاتر ناتورالیستی[۲] (طبیعت گرای) غربی دانست[۳] (امین، ۱۳۷۷: ۱۹).

با این وجود به نظر می‌رسد که مراسم برپایی تعزیه از زمان حکومت سلسله آل‌بویه در ایران آغاز گردیده است (مهرآبادی، ۱۳۸۴: ۴۸۴). ولی به احتمال فراوان تعزیه به گونه‌ای که با قواعد نمایش نویسی اولیه تطبیق نماید، از دوره صفویه شروع و آنچه قبل از آن وجود داشته، تنها در حد نوعی عزاداری و نوحه‌سرایی بوده است (Gaffari, 1984: 367؛ محمدی، ۱۳۵۲: ۱۹). بنا بر عقیده پژوهشگران، تعزیه‌خوانی در دوره قاجار و به‌ویژه عصر ناصری، در تهران از رشدی چشمگیری برخوردار بود، به نحوی که این دوره را عصر طلایی تعزیه و تعزیه خوانی در ایران باید دانست (Gaffari, 1984: 368; Malekpour, 2005: 57). تعزیه که در ابتدا بیان حوادث

غمبار کربلا بود، اما در عصر ناصری به تدریج از صورت کامل عزاداری درآمد و بر جنبه تجملی و تفریحی آن تا حدودی افزوده شد. مخصوصاً از این جهت که صاحبان قدرت و مکنت، برای جلب توجه عموم و افزایش اعتبار اجتماعی و وجهه ملی-مذهبی و نیز به منظور ارضای غرور و خودنمایی و رقابت با هم قدران خود، با نشان دادن امکانات مالی، تجملات، جاه و جلال، روز به روز بر وسعت و دامنه شبوه اجرایی این مراسم افزودند (فروغ، ۱۳۸۲: ۱۴۴؛ صادقی، ۱۳۹۰: ۱۱۷- ۱۱۶).

اما با این وجود احداث «تکیه دولت» در تهران را می‌بایست نقطه عطفی، در راستای برگزاری مراسم تعزیه دانست. هرچند قبل از برپایی این مکان گویا موارد مشابهی نیز وجود داشته است. لیدی‌شیل که در سال‌های (۱۲۷۰-۱۲۶۶ ق/ ۱۸۵۳-۱۸۴۹ م.) در ایران حضور داشته است چنین گزارش می‌دهد: «به دستور صدر اعظم، عمارت بزرگی که گنجایش چندین هزار نفر را دارد برای نمایش تعزیه بنا شده که تمام خصوصیات یک تئاتر جدید را داراست ولی صحنه نمایش آن به جای آن که در جلوی ساختمان باشد، به صورت یک سکوی بلند در وسط قرار گرفته و بدون واسطه پرده از همه طرف برای تماشاگران قابل دیدن است. در اطراف صحنه دو ردیف جایگاه ویژه نیز ساخته‌اند...» (شیل، ۱۳۶۸: ۶۸). به احتمال فراوان این تکیه مکانی بوده است که تا قبل از احداث تکیه دولت در آن تعزیه‌های درباری برگزار می‌گردیده، چرا که احداث بنای تکیه دولت، چند سال بعد از این تاریخ صورت پذیرفته است.

در عصر ناصری تا پیش از سفرهای سه گانه ناصرالدین شاه به اروپا[۴]، سرتاسر ایران به صورت عام[۵] و در تهران به صورت خاص در ایام محرم و صفر تعزیه‌خوانی خواه در میدان‌های عمومی، مساجد و منازل افراد ثروتمند و خواه در مکان‌هایی که برای این امر اختصاص یافته بود، برپا می‌شد (گوبینو، ۱۳۸۳: ۳۲۹- ۳۲۸؛ بل، ۱۳۶۳: ۴۴؛ نیز ر.ک: Gaffari, 1984: 369؛ Malekpour, 2005: 79). اما در پی نخستین سفر ناصرالدین شاه به غرب در سال ۱۲۹۰ ق/۱۸۷۲ م. و دیدارهای پیاپی او از تئاترهای اروپایی موجب شد که به تقلید از سبک معماری تماشاخانه «آلبرت هال[۶]» لندن، پس از بازگشت به ایران دستورِ بنای مکانی مشابه آن را صادر کند تا او نیز متقابلاً با نمایش‌های ایرانی از مهمانان غربی خود پذیرایی و یا لااقل تا حدی توانایی رقابت با کشورهای غربی را در زمینه هنر تئاتر داشته باشد (پیترسون، ۱۳۶۷: ۱۱۰؛ بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۸). معیرالممالک در باب چگونگی بنا نمودن تکیه دولت در خاطرات خود می‌نویسد: «روزی ناصرالدین شاه نظام الدوله معیرالممالک را گفت، کاخی بلند می‌خواهم که از بالای آن دورنمای شهر و مناظر اطراف نمایان باشد و نظر به تنگی فضای تکیه

حاج میرزا آقاسی، تکیه وسیع دیگری نیز لازم است ساخته شود. معیرالممالک بی درنگ دست به کار زده، پی ریزی شمس‌العماره و تکیه دولت را توسط معماران زیر دست آن زمان آغاز کرد» (معیرالممالک، ۱۳۹۰: ۵۵).

ناصرالدین شاه از آنجایی که فردی متظاهر و تجمل پرست بود، در ورای دست یابی به اهدافی همچون کسب وجاهت ملی- مذهبی، احداث تکیه دولت را حربه قرار داد. در پی آن شاهزادگان و درباریان نیز به تأسی از شاه و بزرگان، بازرگانان و کسبه نیز به منظور خودنمایی و تثبیت اعتبار و کسب ثواب، احداث تکیه و اجرای تعزیه را باب نمودند[۷] و این خود عاملی گردید برای رونق روزافزون اینگونه از نمایش (De Groot, 2007: 27؛ شودزکو، ۱۳۸۸: ۲۲).

با توجه به این که تکیه دولت به منظور اجرای نمایش‌هایی به شیوه غربی ساخته شده بود، به علت مخالفت مردم و تا حد زیادی روحانیون[۸] تغییر کاربری داده و از آنجایی که ناصرالدین شاه فردی متظاهر به مذهب بود، به نمایش‌های تکیه دولت رنگ مذهبی داد و آنجا را برای برپایی نمایش‌های دینی برگزید. در پی این امر، یکی از مجلل‌ترین و باشکوه‌ترین[۹] مکان‌های برگزاری نمایش در ایران به وجود آمد که پر خرج ترین نمایش‌های مذهبی در آن اجرا می‌شد. با گذشت اندک زمانی از برپایی تکیه دولت، علاوه بر تعزیه واقعه کربلا، به دستور ناصرالدین شاه نمایش‌های دیگری را که هیچ ارتباطی به عزا و سوگواری ماه محرم نداشته و صرفاً نمایش‌هایی هنری محسوب می‌شدند از جمله «درةالصدف»، «مختار»، «امیر تیمور»، «یوسف و زلیخا»، «سلیمان و بلقیس»، «موسی و فرعون» و غیره در این مکان به نمایش در آمد (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۸۶؛ فوروکاوا، ۱۳۸۴: ۹۰؛ و نیز رک: Daniel, 2006: 198).

این گونه به نظر می‌رسد که تعزیه در این دوره علاوه بر دیدگاه ناصرالدین شاه، متأثر از نظرات و نگرش گردانندگان این مراسم نیز بود، چنانکه «میرزا محمد تقی تعزیه گردان» در شیوه کهن تعزیه تحولی پدید آورد و آن را از حالت یکنواختی که گرفتار شده بود خارج ساخت. میرزا محمدتقی به تعزیه که تا آن زمان صرفاً به نشان دادن وقایع مذهبی اکتفا می‌کرد، رنگی از تفنن و ارضای ذوقی کاملاً خالص و نمایشیِ دور از تمناهای ریاکارانه افزود. پس از او پسرش ملقب به «معین البکاء» نیز سطح ارزش اجرایی تعزیه را بالاتر برد و از طرفی برای پاسخگویی به خواسته‌های مردم بر کم و کیف این حالات تفنن و نیز بر طنز و تفریح موجود در آن پرداخت، تا حدی که «تعزیه مضحک» به حد کمال رسید (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۳۵).

در پدیدار شدن تعزیه (شبیه) مضحک به عنوان شکل کمدی تعزیه، عوامل گوناگونی دخالت داشتند که یکی از آن‌ها تقارنِ گسترش و محبوبیتِ نمایش‌های تقلید در نزد دربار و عوام بود. شواهد موجود نشان می‌دهد که بعضی از گروه‌های تقلید به‌ویژه گروه مقلدان شاهی به اجرای بعضی از شبیهه‌ها که عناصر کمدی در آن وجود داشت، می‌پرداختند و در نتیجه به مقدار زیادی در ایجاد شبیه مضحک سهیم بودند. اعتمادالسلطنه در یادداشت‌های هفتم محرم ۱۳۰۶ ق. خود می‌نویسد: «دیروز قرار شد صبح بعد از روضه درب خانه بروم. شنیدم دیشب در تکیه دولت تعزیه دیر سلیمان بوده و سفرای انگلیس و ایتالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه اسماعیل بزاز مقلد معروف با قریب دویست نفر از مقلدین و عمله طرب بودند که با ریش‌های سفید و عاریه و لباس‌های مختلف از فرنگی [و] رومی و ایرانی ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند. طوری که مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شده» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۹: ۵۹۱).

در این بین سیاحان غربی در باب نمایش تعزیه ایران و تکیه دولت نظرهای متفاوتی را بیان داشته‌اند. کالمار بر این باور است که معماری تکیه دولت خود نشان بارزی است از نیاز به تقلید کردن از اروپا و در درجه بعد رقابت کردن با سبک تماشاخانه‌ها و تئاترهای آن سرزمین (کالمار، ۱۳۶۷: ۱۶۸)، اما بنجامین نخستین سفیر امریکا در ایران عقیده‌ای متفاوت دارد و بیان می‌دارد: «اگر بخواهیم بی طرفانه قضاوت کنیم باید بگوییم که مراسم تعزیه ایرانی‌ها یکی از بهترین و موثرترین مراسم مذهبی است که در جهان انجام می‌شود و ایرانی‌ها اصولاً ذوق و استعداد زیادی در کارهای هنری تعزیه دارند» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۳۰۵).

با این وجود آنچه مشهود است از میان تمامی هنرهای نمایشی مذهبی در ایران، اگر تعزیه را به عنوان شکل تکامل یافته و جامعی از هنر نمایش سنتی عصر ناصری قلمداد نماییم و از چارچوب تاریخی که در آن شروع به رشد و تکامل نمود آگاهی یابیم و به ارتباط و پیوند این هنر دینی که در عصر ناصری کوشید تا راهی نسبتاً مستقل از دین را بپیماید و آن را با ساخت طبقاتی جامعه قاجار پیوند دهد، نگاهی دقیق افکنده و به آن به عنوان یک شکل نمایشی پرداخته شود- فارغ از ارزش‌هایی در شیوه اجرا و کاستی‌هایش در زمینه پرداخت ادبی- بی شک تعزیه یگانه گونه هنر نمایشی ایران است که میان ارزش‌های زیباشناختی آن و بینش اجتماعی- فلسفی آن، هماهنگی کاملی وجود داشته و برخلاف سایر هنرها که از غرب به ایران وارد شد، از حمایت وسیع و گسترده طبقات مختلف اجتماعی برخوردار بود، که این خود تا حد زیادی نشانگر جایگاه والای این گونه از نمایش در میان اقشار گوناگون جامعه تهرانِ عصر ناصری می‌باشد.[۱۰]

معرکه

در زمینه ثبت و شرح نمایش‌هایی که اصطلاحاً با عنوان معرکه شناخته شده‌اند، اطلاعات مشخص و واضحی تا قرن دهم هجری در دست نیست و به احتمال فراوان یکی از اولین منابعی که بدین گونه از نمایش پرداخته، کتاب «فتوت نامه سلطانی» اثر «مولانا حسین واعظ کاشفی» می‌باشد. کاشفی در این کتاب در باب معرکه می‌نویسد: «بدان که معرکه در اصل لغت حرب گاه را گویند [...] موضعی را گویند که شخص، باز ایستد و گروهی مردم آن بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند. برای آنکه چنانچه در معرکه حرب هر مردی که هنری داشته بروز می‌نماید و اظهار می‌کند این جا نیز معرکه گیر هنر خود ظاهر می‌کند چنانچه در حربگاه بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج، این جا نیز هنر می‌نمایند و گروهی تفرج می‌کنند» (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۲۷۵). همچنین جمالزاده در باب معرکه گرفتن بر این باور است که آن به معنای «مردم را گرد خود جمع کردن و آنان را شعبده بازی و مسأله گویی نمودن و با مارگیری و مناقب خواندن و شرح معجزات رسول اکرم و اولیای دین سرگرم کردن یا به وسایل دیگر (از قبیل عملیات پهلوانی، قصه‌گویی و غیره) آنان را مشغول داشتن و سرانجام پولی به عنوان خرجی از آنان خواستن است که چنین اشخاصی را معرکه-گیر[11] و کارشان را معرکه‌گیری و مجموع گوینده و شنونده و مجلسی را که منعقد شده است معرکه می‌نامند» (جمالزاده، ۱۳۴۱: ۴۰۲).

تهرانِ دوره قاجار که تا حد زیادی تداوم ادوار پیش از خود بود، نمایش‌های سرگرم کننده عمومی را در خود حفظ و گاه با ایجاد تغییراتی بر جذابیت آن افزود. بنا به اعتقاد تحویلدار اصفهانی متولیان و بانیان این گونه از نمایش در دوره قاجار، لوطیان بوده که خود به چند دسته تقسیم می‌شده‌اند: ۱- لوطیان حقه باز همچون شعبده‌بازان و چشم‌بندان، ۲- لوطیان بندباز و چوبینی‌پا، ۳- لوطیان خیمه شب‌باز، ۴- لوطیان سرخوانچه استاد بقال، ۵- لوطیان زبردست خونخوار، ۶- لوطیان شیری که شیر نگه می‌داشته و در شهرها و روستاها می‌گرداندند، ۷- لوطیان تنبک به دست که بعضی از آن‌ها خرس و میمون می‌رقصاندند (تحویلدار اصفهانی، ۱۳۴۲: ۸۷- ۸۶).

با این حال بنا به گزارش‌های تاریخی بر جای مانده، چنین به نظر می‌رسد که معرکه‌گیران در دربار شاهان قاجار به‌ویژه ناصرالدین‌شاه دارای جایگاه ویژه ای از منظر سرگرم سازی به‌ویژه در اعیاد برخوردار بودند. معیرالممالک در باب مراسم سلامِ روزِ سومِ عیدِ نوروز و حضور معرکه‌گیران و شرح نمایش‌های آنان بیان می‌کند که در این روز مستوفیان و لشکریان حضور نداشته و شاه با دسته ای از خلوتیان و خواص در مراسم شرکت می‌کرده است. از

سوی دیگر ورود تماشاچیان آزاد بود و قوچ بازها، خرس بازها و میمون بازها که در مدت سال حیوان‌های خود را برای این روز و گرفتن خلعت و انعام پرورش داده بودند به همراه بندبازان زبردست و کشتی‌گیران نامی در میدان گرد می‌آمدند. نخست دو قوچ را که مانند دو گاو کوهی پرورانده و قلاده‌های وزین در گردنشان کرده و ابلق های زیبا بر سر و شاخشان زده بودند، به نبرد مشغول می‌کردند و سپس جنگ خروس لاری‌ها آغاز می‌شد و در این بین هر بار بین حاضران شرط‌بندی‌های عظیمی به عمل می‌آمد. سپس لوطی‌ها به رقصاندن خرس‌ها و بوزینه‌ها می‌پرداختند و در پایانِ بازی شاه از جایگاه خویش یک سینی دو قرانی و پنج قرانی به آنان عطا می‌کرد. پس اجرای آنان، پهلوانان به میدان آمده به شیرین کاری از قبیل شنا و میل‌بازی و کباده‌گیری و چرخ می‌پرداختند و مرشد با تنبک بزرگی که خود تقریباً در پشت آن پنهان بود، در جایگاه مخصوص قرار گرفته، با ضرب‌های مناسب و حماسه‌سرایی آنان را همراهی می‌کرد. سپس پهلوانان دو به دو پا به میدان نهاده و به زورآزمایی می‌پرداختند (معیرالممالک، ۱۳۹۰: ۷۷).

البته باید بیان داشت که معرکه‌گیران در میان مردم عوامِ تهران نیز جایگاه منحصر به فردی داشتند، چرا که جایگاه اصلی آنان و هنرشان در میان توده مردم بود، چنانکه بنجامین که در حدود سال‌های ۱۳۰۱ ق/ ۱۸۸۳ م. در ایران حضور داشته در این باره گزارش می‌دهد: «جمعیتی در وسط خیابان به تماشای رقص میمون ایستاده‌اند که با آهنگ دایره زنگی لوطی حرکات مضحکی را می‌کند. میمون و حیوانات اهلی مشابه آن با حرکات و مسخرگی-های خود موجبات سرگرمی انسان‌ها را فراهم می‌کنند، گرچه پاداش کامل شیرینکاری‌های خود را دریافت نمی-کنند ولی مثل آن است که خوب احساس کرده‌اند چه وظیفه مهمی را از نظر تفریح انسان‌ها را بر عهده دارند و این وظیفه را هم به خوبی انجام می‌دهند» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۷۸).

با این حال گویا مهم‌ترین معرکه‌هایی که در عصر ناصری در جریان بوده است شامل معرکه شعبده‌بازی یا حقه-بازی: که همچون دوران گذشته با کارهایی که برای مردم جنبه محیرالعقول داشته‌است، معرکه پهلوانی: که مبتنی بر زور و قدرت خارق‌العاده جسمانی پهلوانان بوده و در ذهن ایرانیان یادآور اعمال قهرمان‌های اساطیری و خاطرات حماسی آنان در شاهنامه و خداینامک‌ها و داستان‌های عامیانه بوده است و معرکه حیوان‌بازی: که برای مردم جذابیت بیشتری داشته و طی آن نمایش‌های حیواناتی همچون میمون‌بازی، بزرقصانی، رام کردن مارها، خرس‌بازی، قوچ‌بازی و خروس‌بازی، بود، به نمایش در می‌آمده است (نصر اشرفی، ۱۳۹۱: ۱/ ۵۵۹- ۵۵۸، ۵۵۵؛ بیضایی، ۱۳۹۱: ۵۷).

هر چند این گونه از نمایش در عصر ناصری با حمایت دربار و مردم تهران روبرو گردید، اما به احتمال فراوان در این دوره، نمایش معرکه نیز تحت تأثیر فرهنگ غربی دچار تحول و دگرگونی گردیده یا دست کم بر بُعد نمایشی آن افزوده و امکانات جدیدی به آن راه یافت. هرچند که منابع در این زمینه اشاره واضح و چندانی نداشته و تنها این را می‌توان در قالبِ فرضی، متناسب با تغییرات هنرهای نمایشی در عصر ناصری بیان داشت.

نقالی

نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه، به شعر یا به نثر، با حرکات یا حالات و بیانی مناسب در برابر گروهی از تماشاگران. نقالی از آن جهت که قصد القای اندیشه‌ای خاص را با توسل به استدلال ندارد و تکیه آن بیشتر بر احساسات تماشاگران است تا منطق آنان و نیز از آن‌رو که موضوع آن داستان‌ها و قهرمانان فوق طبیعی هستند و یا قصد واقع بینی صرف را ندارد، با خطابه متفاوت است. منظور از نقالی سرگرم کردن و برانگیختن هیجان‌ها و عواطف شنوندگان و بینندگان است به‌وسیله حکایات جذاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع و حرکات و حالات القاء کننده و نمایشی نقال، تا حدی که تماشاگر بتواند او را به‌جای یکی از قهرمانان داستان فرض و به عبارتی دیگر نقال بتواند به تنهایی بازیگر تمامی اشخاص ماجرا باشد (بیضایی، ۱۳۹۱: ۶۵).

هنر نقالی از آنجایی که در ایران قبل از اسلام با موسیقی همراه بود، پس از ورود اسلام به ایران و پذیرش آن، موسیقی به علت قرار گرفتن در محرمات، از آن حذف گردید و در دوره اسلامی تنها نقل داستان باقی ماند و به این صورت توسعه یافت و تقسیماتی پیدا کرد. در سه قرن اولیه اسلامی، کار نقالان بیان داستان‌های حماسی و ملیِ گذشته ایران بود، اما از اوایل قرن پنجم هجری نقالان خود افسانه‌پرداز شدند. در دوره مغول نقالی و قصه-گویی به‌سوی افسانه‌های شبه‌حماسی و مذهبی گرایید و در دوره صفوی، نقالی رواجی فوق‌العاده یافت و شعبه-های آن شامل؛ قصه‌خوانی، شاهنامه‌خوانی، پرده‌خوانی[۱۲]، شمایل‌خوانی[۱۳]، حمله‌خوانی[۱۴] و سخنوری[۱۵] بود و پس از آن در دوره قاجار و به‌ویژه عصر ناصری این گونه از نمایش با جدیت بیشتری از سوی اجرا کنندگان آن، استمرار یافت (محمدی، ۱۳۵۲: ۲۰-۱۹؛ فنائیان، ۱۳۸۶: ۷؛ بلوکباشی، ۱۳۷۵: ۸۷؛ ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۷: ۶۹-۶۶؛ عناصری، ۱۳۶۶: ۲۳).

در عصر ناصری شرکت در محافل نقالی یک سنت کهن به‌ویژه در میان اقشار پایین جامعه محسوب می‌شد (دیولافوا، ۱۳۹۰: ۵۴) و مهم‌ترین مرکز برپایی این نمایش به طور عمده در قهوه خانه ها بود (سرسنگی، ۱۳۸۹: ۲۲۴). از جمله نقالان معروف تهرانِ عصر ناصری که در این گونه از مکان‌ها فعالیت داشت «مرشد رحیم» بود.

او مردی روشنفکر محسوب می‌شد و در تهران نقالی می‌کرد و جایگاه نقالی مرشد رحیم، محل رفت و آمد هنرمندان و شاعران و محل آن «قهوه خانه نشاط» واقع در نقاره خانه شاهی میدان ارگ بود[۱۶] (رازی، ۱۳۹۰: ۵۷).

به احتمال فراوان، نقالان که تا حد زیادی از اوضاع زمانه و استبداد و غارت ایران آگاه بودند، در میان نقل‌های خود گریزی به این جریانات زده و به بیداری روح ملی تماشاگران خود می‌پرداختند و شاید از همین جهت بود که ناصرالدین‌شاه در همان حین دستور به بستن قهوه خانه‌ها را صادر نمود و عمده‌ترین مراکز نقالی ایران را به تعطیلی کشاند. آنچه مسلم است این اقدام شاه، بیش از آنکه جنبه دلسوزی برای ملت را در پی داشته باشد، در راستای تحکیم پایه‌های سلطنت خود بود؛ چرا که انتقاد از شاه به تدریج به امری ثابت در نقالی‌ها مبدل شده بود. این عمل ناصرالدین‌شاه، بی‌شک ضربه مهلکی بر پیکر نقل و نقالی ایران وارد آورد و تا حد بسیار زیادی موجبات بیکاری عده گسترده‌ای از نقالان و رکود نسبی این گونه از نمایش را فراهم آورد (عاشورپور، ۱۳۸۹: ۲۵۴- ۲۵۲).

با این حال چنین به نظر می‌رسد که نقالی در عصر ناصری چند رسالت مهم را بر عهده داشت که تا حدی به آن دست یافت. اولین وجه نقالی، خصیصه آگاهی گستری و تربیتی آن بود که می‌توانست با ذکر وقایع و حوادث تاریخی، موجب عبرت و آموزش مردم عامی را فراهم آورد. رسالت دوم آن، حفظ و صیانت از تاریخ در غالب قصه‌پردازی و روایات افسانه‌ای به صورت شفاهی و غیرمکتوب بود. در گام آخر نیز کارکرد نقالی سرگرمی و تحریک عواطف مردمی محسوب می‌گردید که با مشاهده رنج‌ها و آلام قهرمانانشان و مقایسه آن با وضعیت زندگانی خود، به تسلی خاطر و آرامش نسبی دست می‌یافتند.

تقلید

ریشه تئاتر معاصر را باید در نمایش‌های شادی‌آور[۱۷] که از اواسط دوره صفوی آغاز گردید، جستجو کرد. در این دوره دسته‌های مطربی که به کار شادمان کردن مردم سرگرم بودند، به تدریج به گروه‌های تقلیدچی[۱۸] مبدل شدند. در آغاز، تقلید آنان عبارت بود از تقلید لهجه‌ها و خصوصیات مردم روستایی و ساده، اما چیزی نگذشت که کارشان با داستان همراه گردید و اندک اندک به نمایشی همراه با حوادث ساده، جزیی و بی‌تحرک و وقایعی روزمره تبدیل شد. در این میان بنا به نظر اکثر پژوهشگران بی‌شک دلقک‌های درباری نخستین بازیگران تقلید[۱۹] بودند که در ابتدا به قصد تفرج و تفریح و انبساط خاطر دربار به این حرفه مشغول شدند، اما به تدریج مقلدها در

مسیر تکامل خود و حضور در میان مردم کارایی متفاوتی یافتند که بذله‌گویی، نکته‌پردازی و مهم‌تر از همه انتقاد و افشاگری از آن دست بود (Gaffari, 1984: 372؛ انصاری، ۱۳۸۷: ۴۵-۴۴؛ سراجی، ۱۳۸۹: ۲۰؛ آژند، ۱۳۷۳: ۱۳).

این گونه به‌نظر می‌رسد که از دوره صفوی تا قاجار علاوه بر دلقَکان، گروه دیگری در این حوزه فعالیت داشتند به نحوی که «غیر از دلقکان خواص، مسخرگان دیگری در بین عوام یافت می‌شدند که مردم آنان را «لوتی» می‌نامیدند. این افراد چون نمی‌توانستند به عللی در دستگاه بزرگان راه یافته و «مقرب الخاقان» شوند، در بین مردم می‌زیستند و با شوخی‌ها و مطالب هزل و رکیک خود، آنان را سرگرم ساخته، روزگاری می‌گذرانیدند» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۵۶). اما آنچه مشهود است در دوره قاجار و به‌ویژه عصر ناصری، مقلدان دارای جایگاهی برتر بوده و بیشتر لوطیان به کارهایی همچون معرکه گیری روی می‌آورند.

درباره حضور مقلدین در اوایل دوره قاجار اطلاعات بسیار زیادی در دست نیست و شاید یکی از موثق‌ترین گزارش‌ها از چگونگی و اهمیت کار آنان شرحی باشد که «ژزف ژوبر» در سال ۱۲۲۲ ق/ ۱۸۰۶ م. در زمان حکرانی فتحعلی‌شاه ذکر کرده است: «دلقک ها که بیشتر در خدمت بزرگان روزگار می‌گذرانند، موظف‌اند که با گفتن داستان‌های خنده دار و با جست‌وخیزهای مضحک و مسخره‌کردن دشمنانِ ولی نعمتان خود، موجبات سرگرمی و خنده و خوشوقتی آن‌ها را فراهم سازند. گاهی هم این بازیگران، حرکات و رفتار و کردار شخص مورد تمسخر را تقلید می‌کنند. در این مواقع با صدایی ناهنجار و گوشخراش مطایبات و هزلیاتی را از حفظ می‌خوانند. گفته‌های ایشان گرچه ممکن است گاهی خوشمزه و خنده آور یا نیشدار و زننده باشد، عموماً فاقد معنی، دور از ادب و برخلاف ذوق سلیم و قریحه است» (ژوبر، ۱۳۴۷: ۱۴۱).

با این حال گویا دربار فتحعلی شاه مملو از مقلدینی بوده است که ساعت‌های تفریحِ شاه را با نمایش‌های خود تنوع می‌بخشیدند. علاوه بر این، به احتمال فراوان مقلدین وظیفه استقبال از هیأت‌های اعزامی از سایر کشورها را نیز بر عهده داشتند، چنانکه در هنگام ورود هیأت فرانسوی «ژنرال گاردان» در ۱۲۲۳ ق/ ۱۸۰۷ م به تهران، عدهٔ کثیری از سوی دربار برای استقبال آنان فرستاده شدند که در میان آنان مقلدین درباری نیز حضور داشتند و با حرکات خود به ایجاد روحیه شادی و مسرت در افراد حاضر می‌پرداختند (عضدالدوله، ۱۳۸۸: ۲۸؛ نفیسی، ۱۳۸۴: ۲۴۷؛ Hollingbery, 1967: 28-29). پس از فتحعلی شاه حضور مقلدین در دربار محمدشاه نه

چندان به صورت مشهود ادامه یافت تا سرانجام در دوره حکومت ناصرالدین‌شاه، اوج فعالیت این گروه در دربار و میان مردمِ تهران رقم خورد (دوسرسی، ۱۳۹۰: ۱۴۲).

در عصر ناصری به‌واسطه طبع خوشگذاران شاه، مجالی بیش از پیش برای خودنمایی مقلدان فراهم آمد. مقلدین این عصر بی شک در تمامی دوره قاجار از نظر جایگاه ممتاز و ویژه بودند، چنانکه سرآمد دلقک‌های ناصری «کریم شیره‌ای» و «اسمعیل بزاز» به حساب می‌آمدند که هر یک از آنان دارای دسته‌ای و علاوه بر دربار، در مجالس عروسی و شادمانی بزرگان شهر و مردم عادی، به اجرای برنامه می‌پرداختند (اسکویی، ۱۳۸۷: ۲۸۷؛ ابریشمی، ۱۳۸۷: ۲۰۰).

«کریم شیره‌ای[۲۰]» در زمره نخستین مقلدان عصر ناصری بود که با حرکات گفتار و نمایش‌های منحصر به فرد خود، هم در دربار و هم نزد مردم، نفوذ فراوانی یافته بود. مستوفی در شرح حال او می‌نویسد: «نایب نقارخانه و در حقیقت از طرف رئیس بیوتاتیکه این قسمت را تحت اداره داشت، نایب رییس بوده نقاره چی‌ها را تحت اداره داشت و بمناسبت شغل خود بر دسته‌های مطرب درجه دوم و سوم غیردولتی شهر هم ریاست کرده، دعاوی آن‌ها را ختم می‌کرد و در مقابل اجازه کسب، حق الپرچینی از آن‌ها می‌گرفت. کریم شیره‌ای به این قانع نشده، چون مرد بذله گوی خوشمزه‌ای بود. در دربار و خلوت شاه رخنه کرده و دلقک درباری شده بود و کم کم به همه کس لیچار می‌گفت. ناصرالدین‌شاه هم با وجود اینکه خیلی اهل این قبیل شوخی ها نبود، سیاستش اقتضا می‌کرد که جلو نایب کریم را باز بگذارد تا درباری‌های او از خرک در نروند، نایب کریم هم می‌دانست به کی لیچار بار کند و هیچ وقت به آن ها که طرف توجه بودند، بی ادبی نمی‌کرد» (مستوفی، ۱۳۸۴: ۱/۳۶۰-۳۵۹).

این مقلد دربار ناصری به احتمال فراوان به دلیل توانایی‌های بیانی که از آن برخوردار بود، یکی از ارکان اصلی لحظات نشاط انگیز دربار به‌ویژه در اعیاد محسوب می‌شد و حضور آن عنصری لازم برای خلق لحظاتی شاد و متنوع بود (تفضلی، ۱۳۷۷: ۳۴۵، ۲۹۳). علاوه بر این او دارای چنان جایگاهی بود که گاه ناصرالدین‌شاه در خاطرات خود به او و شرح حالش اشاره داشته چنانکه در یادداشت‌های ۸ رجب ۱۳۰۱ ق خود آورده است: «... چای و عصرانه خورده نماز خوانده سه ساعت به غروب مانده سوار شده به شهر آمدیم از در شمس العماره وارد باغ شدیم کریم شیره‌ای یک مدتی ناخوش و افلیج بود و با این ناخوشی باز مشغول هرزگی و حالات رذیلانه بود طوری که کسی ملتفت نمی‌شد که ناخوش است. بسیار مرد بامایه‌ای بود. خانه‌اش قمارخانه بود. از قراری که می‌گفتند در این چند روزه قمار کرده ۱۰۰۰ تومان باخته است» (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۸: ۱۸).

کریم شیره‌ای براساس هوش و ذکاوتی که از آن برخوردار بود، پس از سفرهای ناصرالدین شاه به غرب، گویا به این موضوع پی برده بود که شاه تحت تأثیر بازدید از تماشاخانه‌های غرب، در پی مشاهده نمایش‌هایی بدین سبک و سیاق علاقمند می‌باشد و گویا از این رو دست به اقدامی در این راستا زد، اما به مذاق شاه خوش نیامد. اعتمادالسلطنه در یادداشت‌های روزانه خود به مورخه ۲۱ جمادی الاول ۱۲۹۹ ق این ماجرا را چنین شرح می‌دهد: «بعد از ناهار شاه ما را خواست. وارد باغ شدیم. عمله طرب بودند. کریم شیره‌ای و اتباع او یعنی مقلدین تقلید درآوردند. کشتی گرفتند. من جمله مشق اطریشی کردند. من به شاه عرض کردم نتیجه یک کرور خرج خوب است این شده که مقلدین تقلید مشق طرز اطریش می‌کنند. شاه خندید. اما خوششان نیامد[۲۱]» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۹: ۱۶۳).

پس از کریم شیره‌ای، بی شک «اسمعیل بزاز» از جایگاه ویژه‌ای چه در دربار و چه در نزد مردم تهران برخوردار بود. او گویا در شغل بزازی مشغول به فعالیت بوده و «ابتدا در مجالس رفقای خود لودگی زیادی می‌کرد و آن‌ها را می‌خنداند. کم کم کارش بالا گرفته، در مجالس اعیان هم حاضر می‌شد و حضار را سرگرم می‌کرد. بالاخره با داشتن کسب بزازی، یکی از سردسته‌های عمله طرب و شاه شناس شد» (مستوفی، ۱۳۸۴: ۳۶۱/۱).

اسمعیل بزاز در اندک زمانی در دربار ناصرالدین شاه جایگاه ممتازی یافت، به نحوی که در تمامی اعیاد حضور یافته و به اجرای نمایش می‌پرداخت و متقابلاً ناصرالدین‌شاه نیز او را مورد لطف خود قرار می‌داد (ناصرالدین شاه، ۱۳۷۸: ۴۸۳، ۱۶۹، ۱۴۰). از این رو گاه خواهش‌های اسمعیل بزاز از سوی شاه برآورده می‌شد، به نحوی که در یادداشت‌های ۲۷ ربیع الثانی ۱۳۰۶ ق ناصرالدین شاه آمده است: «میان این برف و سرما، اسمعیل بزاز و آقا غلیان‌دار قزوینی آمده‌اند دوشان تپه، روی مهتابی بازی می‌کنند و اسمعیل بزاز برف پاک می‌کند، دوش آقا غلیانی می‌گذارد و قال و مقال می‌کنند. محمد حسن میرزا را فرستادم برود تحقیق کند که برای چه آمده‌اند. رفت و آمد گفت: اسمعیل بزاز می‌گوید خان باباخان و بانوی عظما، سپاه رقاص و کمانچه کش دسته مرا قُر زده‌اند، برده‌اند که ببرند اصفهان. اوقاتم تلخ شد. به آقا دایی گفتم یک سقا بفرستد، همین امروز هر دو را برگردانند، بیاورد دست اسمعیل بسپارد[۲۲]» (ناصرالدین شاه، ۱۳۹۰: ۱۵۷).

«شیخ شیپور» نیز یکی دیگر از دلقکان عصر ناصری بود که علاوه بر دربار، در میان مردم نیز محبوبیت داشت. درباره چگونگی راه یابی شیخ شیپور به دربار نقل شده است که او سال‌های بسیاری در تحصیل علوم دینی رنج برده و در پی تعدی نسبت به حقوق یکی از خویشاوندانش تصمیم به عرض دادخواهی نزد شاه می‌کند. روزی در

جلوی تخت مرمر در حال تفکر ایستاده که نگاهش جذب مردی می‌شود که همان کریم شیره‌ای معروف بوده و ناخواسته در پی آن راه می‌افتد و پس از پرسش کریم مبنی بر علت تعقیب او بیان می‌کند که می‌خواهد شاگرد او باشد. از این رو کریم شیره‌ای می‌گوید: «آگه راست می‌گی همین جا که وایستاده‌ای مثل گاو نر مست نعره بکش. گفتم ای به چشم و چنان نعره بلند و طولانی از حلقوم فراخ خود در آوردم که در تالارها و اطاق‌های تخت مرمر باغ گلستان و سراهای اندرون منعکس گردید و کسانی که نمی‌دانستند نعره از کیست به این سمت و آن سمت می‌دویدند که گاو مست را پیدا کنند» (ابریشمی، ۱۳۸۷: ۲۰۱-۲۰۰). گویا پس از این ماجرا او در سمت دستیار کریم شیره‌ای و سپس در سلک ملازمان ناصرالدین‌شاه قرار گرفت.

در کوتاه زمانی شیخ شیپور دارای چنان جایگاهی گردید که حتی وزرا و صدراعظم را نیز مورد تمسخر قرار می‌داد و در پی آن انعام‌هایی هنگفت را نصیب خود می‌کرد، اما مبالغ اخذ شده را به دلیل روحیه جوانمردی که از آن برخوردار بود، در میان فقرای تهران تقسیم می‌نمود. او همچنین فارغ از مجالس درباری در میان مردم تهران و به‌ویژه مجالس شادی به اجرای نمایش می‌پرداخت. از این رو به مانند اسمعیل بزاز و کریم شیره‌ای علاوه بر دربار، در میان توده مردم نیز از جایگاهی منحصر به فرد برخوردار بود[۲۳] (مراغه‌ای، ۱۳۵۳: ۲۲۱-۲۲۰؛ عین السلطنه، ۱۳۷۴: ۶۸۹/۱، ۱۱۸۰/۲؛ دولت آبادی، ۱۳۷۱: ۲۴۸/۱؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۹: ۸۹۰، ۸۲۱).

«شیخ کرنا» از دیگر دلقک‌های محبوب درباری و مردمی در عصر ناصری محسوب می‌گردید که به‌واسطه کارهای طنز خود به موقعیت نسبتاً والایی دست یافت (عین السلطنه، ۱۳۷۴: ۲۲۵۱/۳). در باره علت نامیدن او به این لقب (کرنا) آمده است که گویا با دهانش صدای کرنا را تقلید می‌کرده و غالباً چپقی با دسته ۱ تا ۱/۵ متر با خود داشته که افراد را به یاد کرنا می‌انداخته و به احتمال فراوان بدین دو دلیل نام او را شیخ کرنا نهاده بودند (نوربخش ۱۳۷۸: ۳۷).

در مرتبه‌ای پایین تر از افراد نام برده، مقلدینی قرار داشتند که گویا تنها به‌واسطه اندک طبع طنزی که از آن برخوردار بودند، در کار تقلید راه یافته و به نمایش مشغول بودند که به احتمال فراوان هیچ‌گاه به جایگاهی ممتازی در دربار و در میان مردم دست نیافتند. این افراد شامل «شیخ حسین دودی»، «حسن گربه»، «حسن کماجی» و «حاجی لره» بودند که منابع تاریخی در باره شخصیت آن‌ها توضیحی را بیان نداشته و تنها به ذکر نام آن‌ها اشاره داشته‌اند (عاشورپور، ۱۳۹۰: ۲۰۳). علاوه بر این گویا در اواخر عصر ناصری فردی به نام «کابلی» نیز در حوزه تقلید در تهران فعالیت داشته‌است. او سردسته یکی از دسته‌های لوده‌های تهران بود و به رقص‌هایی

که در نمایش‌های پراکنده تقلید اجرا می‌شد تا حدودی سر و سامان داد. او رقصی را ابداع کرد که به «رقص کابلی» شهرت یافت، از این رو برای رقص از پسربچه‌های کم سن و سال که صورت زیبایی داشتند، استفاده می‌کرد، چنانکه رقص‌های مختلف را به آنان آموخته و آن‌ها با لباس زنانه رقصیده و به تقلید می‌پرداختند (عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۹۴).

با این حال در عصر ناصری علاوه بر دربار، مقلدان در میان مردم تهران جایگاه ویژه‌ای داشتند. گوبینو در این باره گزارش می‌دهد: «[پس از صرف غذا] دسته ای بازیگر یک صحنه از زندگی مردم را با لهجه اصفهانی بازی می‌کردند. گویا مجبور شده بودند قسمت‌هایی از این را دستکاری یا کوتاه کنند، زیرا این گونه نمایش‌های کمدی معمولاً ریاکاری ملایان، رشوه خواری قضات، بی‌وفایی زنان، نامردی تجار و پرخاشگری لات‌ها را نشان می‌دهند و با چنان ذوق و سلیقه‌ای تنظیم می‌شوند که ملاحظه هیچ کس را نمی‌کنند و هر چه بخواهند می‌گویند» (گوبینو، ۱۳۸۳: ۱۷۰- ۱۶۹). به نحوی که این امر در گزارش‌های سایر سیاحان از جمله دیولافوا و ویلس نیز توضیح و شرح داده شده است (دیولافوا، ۱۳۹۰: ۱۸۲؛ ویلس، ۱۳۶۳: ۱۱۶).

بر این اساس گویا دسته‌های تقلید عصر ناصری بی‌پروایانه به بیان مسائل روز می‌پرداختند. در این نوع از نمایش مقلدان که افرادی بااستعداد بودند با اشاراتی گزنده و هجوآمیز و طنزآلود، بیان واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی روز را به منظور آگاهی بخشی به توده مردم در تقلیدهای خود مد نظر داشتند (Martin, 2007: 480؛ ستاری، ۱۳۸۷: ۶۳؛ نصیریان، ۱۳۴۲: ۵۶). اما از آنجایی که نمایش‌های تقلید دارای متن مکتوب و تثبیت شده‌ای نبود، بلکه احتمالاً تنها لحظاتی قبل از اجرا قصه‌ای تعیین گردیده و براساس خطوطِ کلی آن بازیگران بداهه سازی می‌کردند، متاسفانه متنی از آن به یادگار نمانده است که بتوان نظری قطعی درباره بُن مایهٔ این گونه از نمایش‌ها بیان داشت و تنها می‌توان براساس اندک گزارش‌های باقی مانده، به بررسی و تحلیلِ و متعاقباً بیان فرضیاتی درباره این گونه از نمایش و نقد و بررسی آن پرداخت.

روحوضی

در پی روی آوردن مقلدین به چند شهر معتبر از جمله اصفهان، شیراز، تبریز و به‌ویژه تهران، هر گروه، امکان اجرای چند گونه نمایشی داشتند که شامل اجرای نمایش در منازلِ اشراف، قهوه خانه‌ها و رفتن به مجالس شادی و طرب اقشار میانه و گاه فرودست جامعه بود. در منازل محل اجرای نمایش یک تکه قالی در گوشه‌ای از تالارِ وسیع خانه بود و در قهوه‌خانه‌ها صحنه یک یا دو تختِ چوبی بود که در گوشه‌ای از باغچه یا در صحن وسیع و

سربسته قهوه‌خانه برپا می‌شد. اما در میان توده مردم، مکان اجرای نمایش عبارت بود از تخت‌های چوبی که روی حوض وسط حیاط قرار داده و مفروش شده بود (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۶۸). این تخت برحسب شکل حوض، مستطیل یا پنج ضلعی بود که در فصول زمستان برای محافظت دیواره‌های حوض روی آن قرار می‌دادند و در سایر فصول به مناسبت‌های گوناگون و به‌خصوص مراسم جشن و عروسی از آن استفاده می‌کردند. حاظرین نیز در اطراف حوض ایستاده یا بر روی زمین می‌نشستند و شاهد نمایش‌های مقلدان بودند[۲۴] (Gaffari, 1984: 372؛ غریب پور، ۱۳۸۴: ۵۴).

در عصر ناصری نمایش‌های تخت روحوضی در تهران با استقبال چشمگیری از سوی مردم روبرو شد. این نمایش بیشتر جنبه طنز اما در بردارنده موضوعات انتقادی-اجتماعی و همراه با موسیقی[۲۵] بود که تا حد بسیار زیادی شباهت به «کمدیا دل آرته[۲۶]» ایتالیا داشت. ساختار اجرایی این نمایش براساس شرایط حاکم بر جامعه تهرانِ عصر ناصری، معمولاً بر مبنای ریشخند آداب زناشویی، رابطه ارباب و نوکر، اختلافات زن و شوهر، دعوای اهل خانه و غیره شکل می‌گرفت و برخلاف سایر تقلیدهای قهوه‌خانه‌ای که دارای جنبه تاریخی بود، به مسائل و مشکلات زندگی روزمره و معمول مردم در قالب طنز می‌پرداختند (مصطفوی، ۱۳۹۱: ۱۴۴؛ رازی، ۱۳۹۰: ۱۱۸).

در ساختار تعریف شده این گونه از نمایش، مقلدان پیش از اجرای نمایش در صورتخانه آماده و با تشویق مردم وارد صحنه گردیده و به اجرای نمایش مشغول می‌شدند. آنچه قبل از اجرا برای گروه مشخص می‌شد، تنها خط اصلی داستان بود. پیش از شروع، رئیس دسته براساس داستانی از ادبیات کهن ایران، قصه‌های فولکلور و یا براساس پیش ساخته‌های داستانی ذهن خود، برای همه بازیگران خط اصلی داستان تعریف می‌کرد و پس از تفهیم و تقسیم نقش‌ها، آن‌ها را آماده حضور بر روی سکو می‌کرد. گذشته از آن، پیش برنده اصلی نمایش، بداهه سازی‌هایی بود که بازیگران به‌ویژه «سیاه[۲۷]» براساس ساختار داستان اجرا می‌کردند، که گاه در پی آن متن داستان به واقعیت‌ها و معضلات زندگی روزانه پیوند می‌یافت. در حقیقت در نمایش روحوضی این مقلدان بودند که داستان را خلق می‌کردند، از این رو لزوماً هر نمایش با نمایش اجرا شده در چند روز بعد تا حد بسیار زیادی متفاوت بود، چرا که در عصر ناصری به اقتضای زمان، مکان، فضای نمایش و نوع تماشاگران، نمایش روحوضی می‌توانست تغییر و جریان آن متفاوت گردد (Daniel, 2006: 207؛ محمدی، ۱۳۵۲: ۲۱؛ انصاری، ۱۳۸۷: ۵۴).

با توجه به گسترش چشمگیر نمایش‌های تخت حوضی (روحوضی) در تهرانِ عصر ناصری می‌توان بیان داشت که اجرای نمایش بر روی تنها یک حوضِ در میانِ منازل، یک مورد پرارج و استثنایی محسوب می‌گشت، چرا که از سویی نشانه پذیرفته شدن تقلید از جانب اقشار میانه و پایین جامعه و از سوی دیگر نمونه‌ای از چگونگی رواج و راهیابی مقلدان و این گونه نمایشی مبتنی بر ساختاری خاص آن به میان مردم بود.

خیمه شب بازی

بنا به نظر محققین حوزه نمایش، رشد و تکوین خیمه شب بازی در دوره صفویه اتفاق افتاد[۲۸] و تا دوره قاجار و به‌ویژه عصر ناصری ادامه یافت. صفویان از این نمایش به شیوه تبلیغ معکوس بهره برداری‌های سیاسی می‌کردند و متعاقباً در آن، شرایط محیطی رقیب خود، دولت عثمانی را به هجو و سخره می‌گرفتند، چنانکه وجود سلسله داستان‌های سلطان سلیم به نام، «شاه سلیم» خود گواه این امر است (Gaffari, 1984: 365؛ مصطفوی، ۱۳۹۱: ۱۴۷). با این حال، خیمه شب بازی یکی دیگر از نمایش‌هایی بود که در عصر ناصری رواج چشمگیری یافت و برپایی این نمایش یکی از تفریحات مورد علاقه مردم تهران محسوب می‌شد. خیمه شب بازی برخلاف روحوضی، نیاز به مکان خاصی جهت اجرا نداشت و افرادی که سرگرم فعالیت در زمینه این گونه از نمایش بودند، می‌توانستند با کمترین امکانات به اجرای نمایش بپردازند (بیانی، ۱۳۷۵: ۳۶۲/۱). این نمایش به طور معمول شب‌ها و در مکانی که در اطرافش چراغ‌هایی روشن بود اجرا می‌شد و «صحنه صدوقی بود به درازای سه ربع و بلندی نیم زرع. یک طرف صندوق به طرف تماشاچیان باز بود و سه طرف دیگرش اطاقی را نشان می‌داد. نمایشگر پشت صندوق مخفی می‌شد و عروسک‌ها را با نخ یا یال‌های نازک تکان می‌داد. عروسک‌ها چوبی بودند و اندک کمتر از یک وجب بلندی داشتند و گاه تعدادشان در یک بازی به هشتاد می‌رسید» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۰۳).

در این نمایش عروسک‌ها به زبان طبیعی سخن نمی‌گفتند، بلکه حرف‌هایشان را مرشد یا راوی مجدد بازگو می‌کرد. این نمایش از دو عنصر راوی زنده و عروسک تشکیل شده بود. مسعودی بر این باور است که در نمایش خیمه شب بازی الگوی نوکر-ارباب با تحکیم بسیار زیادی وجود داشته و این الگو را می‌توان براساس رابطه ریاضی تابع-متغیر تحلیل کرد. مرشد که صاحب مکان اجرا بود و به او استاد یا بابا هم می‌گفتند، تابع به حساب می‌آمد. او خود داستان را به‌وجود و روایت می‌کرد و می‌توانست به خواست خود آن را تغییر دهد یا موضوع و شخصیت جدیدی را وارد داستان کند. پس او ثابت و بی تغییر است. اما مبارک[۲۹] که پیوسته می‌بایست گوش به

فرمان و مطیع باشد و حتی حرکتش نیز تابع نخ‌هایی به دست دیگری بود، متغیر است. مبارک به عنوان عنصر متغیر یا نوکر، چون همه زیردستان یا دست نشاندگان دیگر، علیه شرایط خود طغیان و در مسیر خلق نمایش از متغیر به عامل تغییر بدل می‌شد (مسعودی، ۱۳۸۶: ۲۵۶).

در عصر ناصری تاکید بر مسائل سیاسی و حتی درخواست‌های اجتماعی مردم بخشی جدایی ناپذیر از داستان-سرایی، بداهه پردازی و شخصیت‌سازی خیمه شب بازی بود و در این بین داستان‌های نمایش بسته به مکان اجرایی و افراد حاضر، متغیر بود. اما به هر حال چنین به نظر می رشد که نمایش عروسکی در قالب خیمه شب بازی در این عصر آن چنان که می‌بایست تحول نیافت و به کمال نرسید و در همان شکل عوامانه خود باقی ماند، زیرا ادیبان و هنرمندانِ با دانش، چون آن را کاری پست و درخور عوام می‌دانستند برای پیشرفتش اقدامی نکرده و در نتیجه داستان‌های آن ثبت نگردید و تنها چند نمایشنامه آن همچون پهلوان کچل[۳۰] و پهلوان پنبه[۳۱]، آن هم از طریق نقل سینه به سینه برجای ماند.[۳۲]

نتیجه گیری

یکی از کهن‌ترین ابزار سرگمی در ایران بی تردید، اجرای نمایش بوده است. این فعالیت که در سیر تاریخی خود به تدریج از جلوه‌های هنری تخصصی برخوردار و در دوره قاجار و به ویژه عصر ناصری مورد توجه دربار و به تبع آن در میان توده مردم -که منشاء اصلی این گونه از هنر آنان بودند- واقع شد. در عصر ناصری با توجه به نفوذ تدریجی غرب در هنر ایران، کماکان هنرهای نمایشی از جمله تعزیه، معرکه، نقالی، تقلید، تخت روحوضی و خیمه شب بازی مورد توجه مردم تهران بود، چنانکه گزارش‌های پیوسته سیاحان اروپایی این امر را به اثبات می-رساند. این پژوهش با گذری بر نحوه و شیوه اجرایی و فعالان نمایش‌های رایج در تهران عصر ناصری، علل تداوم، رونق و نکات کمتر پرداخته شده تا کنون را در این حوزه مورد تحلیل و بررسی قرار داد. بر این اساس، حیاتی فعال برای این گونه از نمایش‌ها در تهران عصر ناصری می‌توان قائل بود، امری که در ادوار قبل و بعد از خود کمتر رواج و مورد استقبال نسبی دربار و مردم قرار داشته است. این امر به احتمال فراوان بر اساس تقاضایی دو جانبه از سوی دربار و توده مردم بود، چنانکه کثرت گونه‌های نمایش در عصر ناصری تا حد زیادی اسباط کننده این فرضیه می‌باشد. همچنین از سوی دیگر تنوع در درون مایه نمایش‌های این دوره از جمله، سرگرمی محض، طنز فکاهی، طنز تلخ اجتماعی و گاه بیان مضامین مذهبی نشانگر همه جانبه و طیف وسیع دربردارنده هنر نمایش می‌باشد که نسبت به دوران پیش و پس از خود متمایز بود. در این میان باید به سیاست حمایتی دربار

در مواردی همچون تعزیه و تقلید توجه‌ای ویژه داشت و آن را صرفاً نشأت گرفته از خواست اجتماعی ندانست، چرا که بر اساس سیاست نظارتی دربار، می‌توان دریافت که به احتمال فراوان، اکثر نمایش‌های این عصر در تهران تا حد بسیار زیادی منبعث از نگرش دربار و به ویژه سلایق فردی و سیاست هنری ناصرالدین شاه بوده است.

پی نوشت:

[1]. نمایش در یک تعریف ساده، تمامی حرکات و اعمالی است که برای نشان دادن موضوعی خاص انجام شود. به عبارت دیگر نمایش یعنی نشان دادن، باز نمودن و مترادف با اصطلاح تماشا، تقلید و بازی کاربرد دارد. پس هر یک از شکل ها و شاخه‌های گوناگون این هنر، جزیی از مفهوم نمایش است. تئاتر همانا هنر دراماتیک است و منظور از تئاتر، یک مجموعه هنری یا یک نظام سازمان یافته هنری می‌باشد که پیش از هر چیز به متن یا نمایشنامه و سپس به کارگردان نیاز دارد و شامل بازیگری، صحنه آرایی، نورپردازی، موسیقی و غیره است (ذوقی حسینی، ۱۳۹۱: ۱۱).

[2]. Naturalism.

[3]. از عمده‌ترین تفاوت‌های تعزیه و تراژدی این است که اشخاص تراژدی مانند انسان‌های معمولی دچار اشتباه می‌شوند که آن را «خطای ترازیک» می‌نامند و اندوهی که بر تماشاگر ایجاد می‌شود به خاطر سرنوشت فاجعه بار خطای قهرمان است، در حالی که در تعزیه شاهد هیچ خطا یا اشتباهی از جانب قهرمان یا قهرمانان اصلی نمی‌باشیم (فنانیان، ۱۳۸٦: ۱۱).

[4]. درباره سفرهای ناصرالدین شاه به اروپا ر.ک: (Scarce, 2007: 463؛ Motadel, 2011: 570؛ Marashi, 2008: 22 - 23؛ Rabi, 2012: 349؛ Kia, 1994: 756).

[5]. در اصفهان تکیه‌هایی ساخته شده بود که بیش از چندین هزار نفر گنجایش داشت (فلاح زاده، ۱۳۸٤: ۲۰۷).

[6]. Albert hall.

[7]. تنها در شهر تهران بیش از ۳۰۰ تکیه ساخته شد که نام برخی از آن ها عبارت بود از: تکیه سید ناصرالدین، تکیه عزت الدوله، تکیه ولی خان، تکیه حاجی رجبعلی، تکیه صاحب دیوانی، تکیه نایب السلطنه، تکیه سید اسماعیل، تکیه پاچنار، تکیه مستوفی، تکیه نوروزخان، تکیه سادات، تکیه زرگرها، تکیه سنگلج و غیره (اسکویی، ۱۳۷۸: ۷۹- ۷۸).

[8]. در این باره بیضایی بیان می‌دارد که «تصور می‌رود که مخالف واعضان و ملاها با تعزیه یک مخالفت حرفه ای [شغلی] بوده است، زیرا دیگر مردم از پدیده تازه (یعنی نمایش؛ هرچند مذهبی) بیشتر استقبال می‌کردند تا از خطایه های آنان» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۲۱- ۱۲۰).

[9]. تکیه دولت در ضلع شرقی کاخ گلستان ساخته شد. این بنا که به صورت نوعی تئاتر مدور احداث شده بود حدود ۲٤ متر ارتفاع و ۲۸۲٤ متر مربع مساحت داشت. قطر سکوی میانی ۱۸ متر و بلندی سکو ۹۰ سانتی متر و عرض گذرگاه محیط بر سکو ٦ متر و عرض سرطاق نما ۷/۵ متر بود. ظرفیت تقریبی این تماشاخانه ۲۰ هزار نفر بود. در خلال دهه دوم سده بیستم میلادی، تکیه دولت برای برگزاری آیین‌های محرم ناامن تشخیص داده شد و در ۱۹۵۰ م. آن را برای احداث بنایی جدید خراب کردند (براون، ۱۳۸۱: ۵۵۵؛ کرزن، ۱۳۸۰: ۱/ ٤۳٤- ٤۳۳؛ آژند، ۱۳۷۳: ۱۲؛ غریب پور، ۱۳۸٤: ٤٤- ٤۲؛ پیترسون، ۱۳٦۷: ۱۱۰).

[10]. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به مقاله: سیر تحول اجرایی مراسم تعزیه سیدالشهدا (ع) در عصر ناصری (لعل شاطری، ۱۳۹۴).

[11]. البته گاه به معرکه گیر «مرشد» یا «استاد» یا «لوطی» نیز گفته می‌شده است (رازی، ۱۳۹۰: ۱۱۳؛ بیضایی، ۱۳۹۱: ۵۷).

[12]. پرده خوانی عبارت از پرده‌ای بود از جنس کرباس یا متقال و بر آن تصاویر بزرگ مردان دین و پهلوانان یا مجلسی از حوادث زندگی و مصائب خاندان پیامبر (ص) و پهلوانان شاهنامه مانند رستم و سهراب یا حادثه کربلا می‌باشد که اغلب به رنگ‌های تیره طراحی می‌شد (رازی، ۱۳۹۰: ٤٠).

[13]. شمایل خوانی به مانند پرده خوانی است، به این معنا که روی پرده نقالی، نقال با چوب‌دستی از روی پرده داستان گویی می‌کند (همان: ٤١).

[14]. نوعی دیگر از نقالی مذهبی می‌باشد که از روی کتاب حمله حیدری خوانده می‌شود (همان: ٤٢).

[15]. داستان سرایی و سخنوری رشته ای است از هنر نقالی که پایه‌ی آن را «صائب تبریزی» بنا نهاد. سخنوری در آغاز نوعی رقابت میان مناقب خوانان و فضائل خوانان بود. پس از رسمیت یافتن مذهب تشیع در ایران و از بین رفتن نسبی فضائل خوانی، دو برادر به نام «جلیل» و «خلیل» در عهد صفوی سخنوری را بنا نهادند. هدف آنان بزرگداشت خاندان حضرت علی (ع) بود (همان: ٤٣- ٤٢).

[16]. دلیل معروفیت مرشد رحیم توجه دوستعلی خان معیرالممالک به او بود، چرا که او را برای نقالی به خانه خود دعوت می‌کرد و همانطور که مرشد رحیم به نقل داستان‌ها می‌پرداخت، معیرالممالک آن ها را به صورت نقاشی مصور می‌ساخت (همان: ۵۷).

[17]. Farce.

[18]. Farceur.

[19]. تقلید معادلی برای کمدی است و با وجود ورود ارزش‌های مذهبی و اخلاقی به آن، همواره به‌صورت یک نمایش غیرمذهبی باقی ماند، اما در دوره اعتلای تعزیه- دوره قاجار- پیوندی میان عناصر تقلید و تعزیه صورت گرفت که به تعزیه مضحک انجامید (غریب پور، ۱۳۸۴: ۲۴).

[20]. ظاهراً این شخص به سبب کارها و سخنان شیرینش به شیره‌ای معروف شده بود (محمدی، ۱۳۵۲: ۲۱).

[21]. پس از کریم شیره‌ای، پسر شانزده ساله او اسم کریم را با لقب «عسلی» برای خود انتخاب کرد و با نام «کریم عسلی» جای پدر را گرفت. این پسر هوش، استعداد و سرعت انتقال و شهامت پدر را نداشت و شاید هم به همین سبب بود که مردم او را «کریم سرکه ای» لقب داده بودند (نوربخش، ۱۳۷۸: ۴۱).

[22]. اسماعیل بزاز گویا در آخر عمر توبه نمود و به مکه رفت و مسجدی ساخته و از اموالش موقوفه‌ای برای آن مقرر داشت (مستوفی، ۱۳۸٤: ۳٦۱/۱).

[23]. شیخ شیپور در سال ۱۲۹۵ ش. فوت کرد و این در حالی بود که بیش از پنجاه سال سن داشت (مستوفی، ۱۳۸۴: ۳۴۸/۱).

[24]. در بعضی نقاط گاهی به جای تخته روحوضی از نوعی تخت خواب چوبی به نام «کت» (Kat) که تابستان ها در وسط حیاط روی آن می‌خوابیدند، برای نمایش استفاده می‌شد (عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۹۳).

[25]. چارلز ویلس که در سال‌های ۱۸۸۱-۱۸۶۷ م. در ایران مشغول به طبابت بوده می‌نویسد: «[مجلس نمایش] بر روی تخت بزرگی منعقد بود که آن را بر روی حوض صاحبخانه زده بودند و مطربان آن مجلس تقریباً ده نفری یهودی بود و اسباب طرب آنها عبارت از یک دستگاه قره نی، دو طبل و دو زُرنا [سرنا] و دو کمانچه و سه نقاره بود» (ویلس، ۱۳۶۳: ۲۷۸).

[26]. Commedia Dellarte.

[۲۷]. در نمایش روحوضی عامل خنده و ایجادکننده موقعیت‌های شاد نمایش و به‌وجود آورنده رویدادهای گوناگون مرهون حضور سیاه بود. یکی از ویژگی‌های مهم و منحصر به فرد سیاه که به او بیش از پیش جنبه طنز می‌داد، اشتباه تلفظ کردن کلمات بود (شیر ژیان، ۱۳۸۱: ۴۲).

[۲۸]. درباره اصالت خیمه شب بازی و اینکه آیا ایرانی بوده و یا از کشورهای دیگری اقتباش شده، به درستی اطلاعاتی در دست نمی-باشد، ولی در ادبیات ایران به‌ویژه در نوع منظوم آن اشارات متعددی به این گونه از نمایش در قالب لعبت (عروسک نمایش) و لعبت باز (کسی که عروسک‌ها را به حرکت درمی‌آورد) وجود دارد:

«به لعبت بازی این استاد شب باز کند دیگر در دوکان خود باز» (قمی، ۱۳۸۰: ۱۳٤).

و یا: «ولی غافل ز بازی‌های گردون که تا آرد چه لعب از پرده بیرون» (تسکین، ۱۳۸۲: ۱۷۸).

و یا: «دریغ از دست این چرخ جفاکار که هر دم لعبتی آرد پدیدار» (همان: ۲۰۱)

و یا: «لعبت بازیست عشق پر فَن چون لعبت در کنش تو و من» (فقیر دهلوی، ۱۳۵۴: ۴۰).

[۲۹]. این شخصیت یکی از عروسک‌های اصلی خیمه شب بازی محسوب می‌شد که می‌توان ویژگی‌های او را تا حدودی با سیاه در نمایش روحوضی برابر دانست.

[۳۰]. پهلوان کچل عروسکی بود حیله‌گر که برای رسیدن به مقصود، سیاستی مدبرانه و پشت کاری مزورانه داشت. او اصول و فروع و دستورات دین را در نمایش بهتر از هر کس می‌دانست و منظورش از زندگی این بود که در قلب زن‌ها نسبت به خودش عشق و علاقه ایجاد کند و این عمل را با امثال و حکایات مذهبی و ذکر اشعاری مناسب با ظرافت و نزاکت کامل انجام می‌داد. این شخصیت عروسکی با «پولیشینل» (Polishinel) در نمایش عروکسی فرانسه شباهت‌های زیادی دارد (عاشورپور، ۱۳۹۰: ۱۰۱؛ تالاسو، ۱۳۹۱: ۳۹، ۳۶).

[۳۱]. تشابه بین پهلوان پنبه و پهلوان کچل به خاطر تاسی سر، برخی را دچار خطا کرده و باعث شده است که این دو نمایش را یکی پندارند. در صورتی که پهلوان پنبه و پهلوان کچل دو مضمون با شخصیت‌هایی و قصه‌هایی متفاوت داشته، چنانکه وجوه اشتراک این دو نمایش فقط پهلوان‌ها بوده، اما با دو بافت متفاوت روانشناختی (عاشورپور، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

[۳۲]. برای مطالعه بیشتر درباره نمایش در عصر ناصری و تأثیر غرب بر آن ر.ک: (لعل شاطری، ۱۳۹۳).

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۷۳). **نمایشنامه نویسی در ایران**، تهران: نشر نی.

ابریشمی، فرشاد (۱۳۸۷). **تاریخ ایران به روایتی دیگر**، تهران: ابریشمی فر.

اسکویی، مصطفی (۱۳۷۸). **سیری در تاریخ تئاتر ایران**، تهران: آناهیتا.

اعتماد السلطنه، محمد حسن بن علی (۱۳۷۹). **روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه (مربوط به سال‌های ۱۳۱۳-۱۲۹۲)**، با مقدمه ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

امانت، عباس (۱۳۸۳). **قبله عالم؛ ناصرالدین شاه قاجار و پادشاهی ایران**، ترجمه حسن کامشاد، تهران: مهرگان.

امین، حسن (۱۳۷۷). «هنرهای نمایشی در ایران و اسلام: پژوهشی در منابع تاریخی تعزیه»، **کلک**، ش ۹۸.

انصاری، محمد باقر (۱۳۸۷). **نمایش روحوضی**، تهران: سوره مهر.

براون، ادوارد گرانویل (۱۳۸۱). **یک سال در میان ایرانیان**، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: ماه ریز.

بزرگمهر، شیرین (۱۳۷۹). **تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران**، تهران: تبیان.

بل، گرترود (۱۳۶۳). **تصویرهایی از ایران**، ترجمه بزرگمهر ریاحی، تهران: خوارزمی.

بلوکباشی، علی (۱۳۷۵). **قهوه خانه‌های ایرانی**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بنجامین، س.ج.و (۱۳۶۹). **سفرنامه بنجامین**، ترجمه محمد حسین کردبچه، تهران: جاویدان.

بیانی، خانبابا (۱۳۷۵). **پنجاه سال تاریخ ناصری**، ج ۱، تهران: علم.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۱). **نمایش در ایران**، تهران: روشنگران.

بیمن، ویلیام (۱۳۶۷). «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه»، گردآورنده پیترجی چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، **تعزیه نمایش و نیایش در ایران**، تهران: علمی و فرهنگی.

پیترسون، سامودل (۱۳۶۷). «تعزیه و هنرهای مربوط به آن»، گردآورنده پیترجی چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، **تعزیه نمایش و نیایش در ایران**، تهران: علمی و فرهنگی.

تالاسو، آدولف (۱۳۹۱). **تآتر پارسی؛ نمایش ایرانی**، ترجمه فائزه عبدی، تهران: بیگدل.

تسکین، یعقوب بن مسعود (۱۳۸۲). **فلک نازنامه**، به کوشش سیدعلی آل داود، تهران: توس.

تحویلدار اصفهانی، میرزا حسین (۱۳۴۲). **جغرافیای اصفهان**، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: دانشگاه تهران.

تفضلی، ابوالقاسم (۱۳۷۷). **از فروغ السلطنه تا انیس الدوله**، تهران: گلریز.

جمالزاده، محمدعلی (۱۳۴۱). **فرهنگ لغات عامیانه**، به کوشش محمد جعفر محجوب، تهران: ابن سینا.

جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). **بنیاد نمایش در ایران**، تهران: ابن سینا.

دوسرسی (۱۳۹۰). **ایران در ۱۸۴۰-۱۸۳۹**، ترجمه احسان اشراقی، تهران: سخن.

دولت آبادی، یحیی (۱۳۷۱). **حیات یحیی**، ج ۱، تهران: عطار.

دیولافوا، ژان (۱۳۹۰). **سفرنامه مادام دیولافوا**، ترجمه همایون فره‌وشی، تهران: دنیای کتاب.

ذوقی حسینی، الهه (۱۳۹۱). **معماری تکایای ایران**، تهران: طحان.

رازی، فریده (۱۳۹۰). **نقالی و روحوضی**، تهران: مرکز.

زیج ویرث، آندره (۱۳۶۷). «جنبه‌های نشانه شناختی تعزیه»، گردآورنده پیترجی چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، **تعزیه نمایش و نیایش در ایران**، تهران: علمی و فرهنگی.

ژوبر، پیرآمده (۱۳۴۷). **مسافرت به ارمنستان و ایران**، ترجمه محمود مصاحب، تبریز: چهر.

ستاری، جلال (۱۳۸۷). **زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران**، مرکز: تهران.

سخنور، جلال (۱۳۷۳). **تئاتر و هنرهای نمایشی**، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران.

سراجی، محسن (۱۳۸۹). **نظریه نمایش سیاه بازی**، تهران: قطره.

سرسنگی، مجید (۱۳۸۹). **محیط تئاتری و رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی**، تهران: افراز.

شودزکو، الکساندر (۱۳۸۸). «تئاتر ایرانی»، ترجمه محمود عزیزی، **تعزیه از نگاه مستشرقان**، تهران: متن.

شیرژیان، فریده (۱۳۸۱). **جایگاه نمایش سنتی در تئاتر معاصر ایران**، تهران: آن.

شیل، مری (۱۳۶۸). **خاطرات لیدی شیل**، ترجمه حسین ابوترابیان، تهران: نشرنو.

شهرستانی، ریحانه (۱۳۶۶). **ایران قدیم به روایت تصویر**، تهران: سروش.

صادقی، حمید (۱۳۹۰). «نگرشی بر اجرای آیین تعزیه در آثار سفرنامه نویسان درباریان ناصرالدین شاه»، **تاریخ در آیینه پژوهش**، ش ۳۰.

عاشورپور، صادق (۱۳۸۹). **نمایش‌های ایرانی (نقالی)**، تهران: سوره مهر.

عزیزی، محمود (۱۳۸۷). «تخت حوضی، تئاتر روحوضی و تحویل پذیری آن»، **تئاتر**، ش ۴۲-۴۳.

عضدالدوله (۱۳۸۸). **تاریخ عضدی؛ اسرار زندگی و حرمسرای فتحعلیشاه و آقامحمدخان قاجار**، به کوشش کاظم عابدینی مطلق، قم: فراگفت.

عناصری، جابر (۱۳۶۶). **نمایش و نیایش در ایران**، تهران: جهاد دانشگاهی.

عین السلطنه، قهرمان میرزا سالور (۱۳۷۴). **روزنامه خاطرات عین السلطنه**، ج ۱۰، ۳، ۲، ۱، تهران: اساطیر.

غریب پور، بهروز (۱۳۸۴). **تئاتر در ایران**، تهران: پژوهش‌های فرهنگی.

فروغ، مهدی (۱۳۸۲). «نمایش در ایران»، **نامه فرهنگ**، ش ۵۰.

فقیر دهلوی، میر شمس الدین (۱۳۵۴). **واله و سلطان**، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

فلاح زاده، مجید (۱۳۸۴). **تاریخ اجتماعی سیاسی تئاتر در ایران**، تهران: پژواک کیوان.

فناییان، تاجبخش (۱۳۸۶). **هنر نمایش در ایران**، تهران: دانشگاه تهران.

فوروکاوا، نوبویوشی (۱۳۸۴). **سفرنامه‌های فوروکاوا**، ترجمه هاشم رجب زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

قمی، خواجه مسعود (۱۳۸۰). **شمس و قمر**، تصحیح سید علی آل داود، تهران: فردوس.

کالمار، ژان (۱۳۷۶). «اقامه تعزیه»، گردآورنده پیترجی چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، **تعزیه نمایش و نیایش در ایران**، تهران: علمی و فرهنگی.

کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۸۰). **ایران و قضیه ایران**، ج ۱، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: علمی و فرهنگی.

گوبینو، ژوزف آرتور (۱۳۸۳). **سه سال در آسیا (۱۸۵۸-۱۸۵۵)**، ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تهران: قطره.

لعل شاطری، مصطفی (۱۳۹۴). «سیر تحول اجرایی مراسم تعزیه سیدالشهدا (ع) در عصر ناصری»، **همایش سراسری علمی پژوهشی شناخت اخلاق و آداب حسینی**، تایباد: اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳). «نفوذ غرب در هنر عصر ناصری با تاکید بر موسیقی، نمایش، نقاشی»، **پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد تاریخ ایران اسلامی**، مشهد: گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد.

مارتین، ونسا (۱۳۸۷). **عهد قاجار**، ترجمه حسن زنگنه، تهران: ماهی.

محمدی، احمد (۱۳۵۲). «نگاهی به تاریخ نمایش در ایران»، **هنر و مردم**، ش ۱۳۰.

مراغه ای، زین العابدین (۱۳۵۳). **سیاحتنامه ابراهیم بیک**، تهران: اندیشه.

مستوفی، عبدالله (۱۳۸۴). **شرح زندگانی من**، ج ۱، تهران: زوار.

مسعودی، شیوا (۱۳۸۶). «رمز سحرآمیز عروسک: کارکردهای معنایی خیمه شب بازی»، **مجموعه مقالات نمایش (گردهمایی مکتب اصفهان)**، به کوشش عسکر بهرامی، تهران: فرهنگستان هنر.

مصطفوی، خشایار (۱۳۹۱). **زایش درام ایرانی**، تهران: افراز.

معیرالممالک، دوستعلی خان (۱۳۹۰). **یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه**، تهران: تاریخ ایران.

مهرآبادی، میترا (۱۳۸۴). **تاریخ ایران در سده‌های نخستین**، تهران: دنیای کتاب.

ناصرالدین شاه قاجار (۱۳۷۸). **یادداشت‌های روزانه ناصرالدین شاه (۱۳۰۳-۱۳۰۰ قمری)**، بکوشش پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.

ناصرالدین شاه قاجار (۱۳۹۰). **روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از محرم تا شعبان ۱۳۰۶ هجری قمری**، تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۸). «حمله خوانی، گونه مهمی از نقالی مذهبی در ایران»، **هنر**، ش ۳۹.

نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۸). **تاریخ هنر ایران**، ج ۱،۲، تهران: آروَن.

نصیریان، علی (۱۳۴۲). «نظری به هنر نمایش در ایران»، **کاوه**، ش ۱.

نفیسی، سعید (۱۳۸۴). **تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره معاصر**، تهران: اهورا.

نوربخش، حسین (۱۳۷۸). کریم شیره ای دلقک مشهور دربار ناصری، تهران: سنایی.

واعظ کاشفی، مولانا حسین (۱۳۵۰). **فتوت نامه سلطانی**، بکوشش محمد جعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ویلس، چارلز جیمز (۱۳۶۳). **تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه**، ترجمه سید عبدالله، بکوشش جمشید دودانگه، تهران: زرین.

Daniel, Elton (2006). **Culture and Customs of Iran**, London: Greenwood Press.

De Groot, Joanna (2007). **Religion, Culture and Politcs in Iran: From the Qajars to Khomeini**, Czech Republic: Finidr.

Gaffary, Farrokh (1984). "Evolution of rituals and theater in Iran", **Iranian Studies**, Vol 14, Pp 361-389.

Hallingbery, Wiliam (1967). **A Journey of Observation Made During the British Embassy to the Persia in the Years 1799, 1800, and 1801**, Tehran.

Kia, Mehrdad (1994). "Constitutionalism, economic modernization and Islam in the writings of Mirza Yusef Khan Mostashar od-Dowle", **Middle Eastern Studies**, Vol 30, Pp 751-777.

Marashi, Afshin (2008). **Nationalizing Iran: Culture**, Power, and the State, 1870-1940, Washington.

Martin, Vanessa (2007). "The Jester and the Shadow of God: Nasir al-Din Shah and His Fools", **Iranian Studies**, Vol 40, Pp 467-481.

Motadel, David (2011). "The German Other: Nasir al-Din Shah's Perceptions of Difference and Gender during his Visits to Germany, 1873-89", **Iranian Studies**, Vol 44, Pp 563-579.

Malekpour, Jamshid (2005). **The Islamic Drama**, London: Frank Cass.

Rabi, Uzi (2012). "The Military of Qajar Iran: The Features of an Irregular Army from the Eighteenth to the Early Twentieth Century", **Iranian Studies**, Vol 45, Pp 333-354.

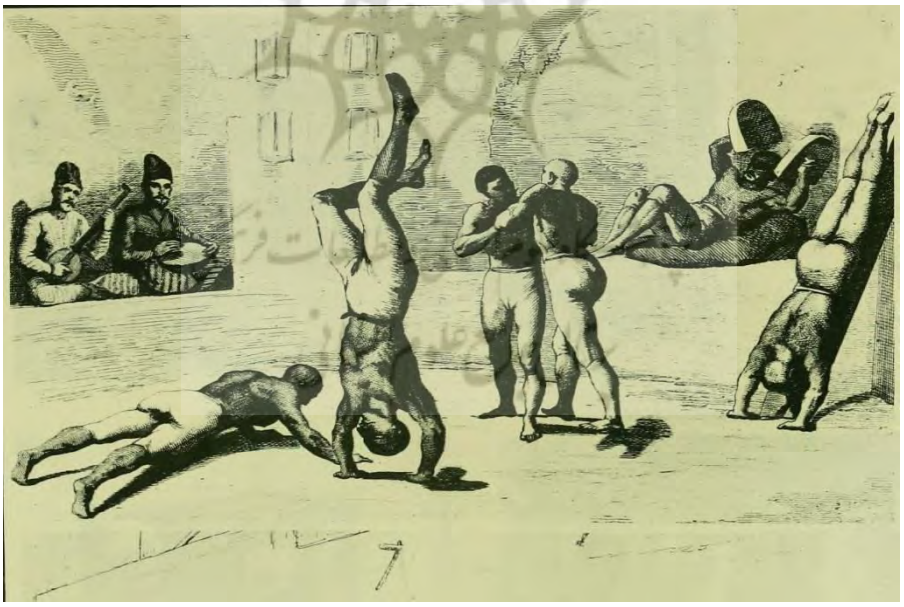
Scarce, Jennifer (2007). "Entertainments East and West—Three Encounters between Iranians and Europeans during the Qajar Period (1786-1925)", **Iranian Studies**, Vol 4, Pp 455-466.

تکیه دولت در سال ۱۳۰۰ ق اثر کمال الملک (امانت، ۱۳۸۳: ۲۷۱)

میرزا غلام حسین، در نقش حضرت عباس (ع) (Malekpour, 2005: 99)

گروه تعزیه تکیه دولت (مارتین، ۱۳۸۷: ۱۱۳)

گروه تعزیه تکیه دولت (همان: ۱۱۲)



معرکه پهلوانی (شهرستانی، ۱۳۶۶: ۲۸۹)

گروه از تقلید گران دربار ناصرالدین شاه (نوربخش، ۱۳۷۸: ۳۸۹)

کریم شیره ای نفر سمت راست (همان: ۳۹۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی