

تاریخ تفقیر ایران

وید فلو

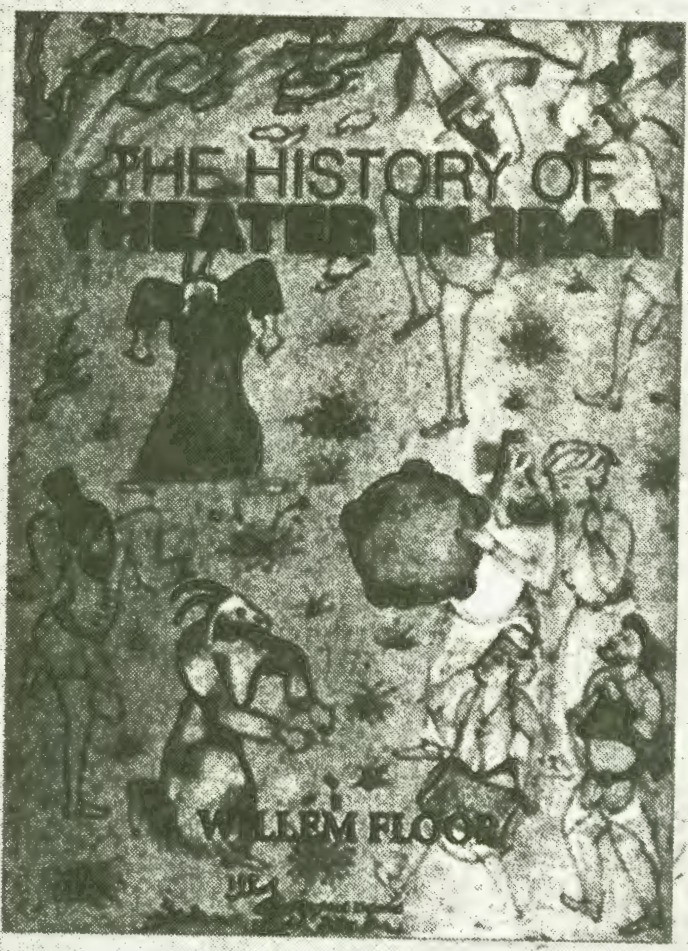
ترجمہ
علیرضا براتی مقدم

تاریخ ثنات ایران

اثر
ویلم فلور

ترجمہ علی رضا براتی مقدم





THE HISTORY OF THEATER IN IRAN

WILLEM FLOOR

ME

سرشناسه: فلور، ویلم ام، ۱۹۴۲-م Floor, Willem M
 عنوان و نام پدیدآور: تاریخ تئاتر ایران / ویلم فلور؛ ترجمه‌ی علیرضا براتی مقدم.
 مشخصات نشر: تهران، نشر ژرف ۱۳۹۸.
 مشخصات ظاهری: ۳۸۰ص: تصویر، جدول
 شابک: ۶-۶۱-۸۹۲۵-۹۶۴-۹۷۸
 وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
 یادداشت: عنوان اصلی: The History of Theater in Iran
 موضوع: نمایش -- ایران -- تاریخ Theater - - Iran - - History
 موضوع: Performin Arts - - Iran-- History
 موضوع: هنرهای نمایشی -- ایران -- تاریخ
 موضوع: نمایشنامه فارسی -- تاریخ و نقد
 شناسه افزوده: براتی مقدم، علیرضا، ۱۳۲۷-
 رده بندی کنگره: PNY۹۵۱
 رده بندی دیویی: ۷۹۲/۰۹۵۵
 شماره کتابشناسی ملی: ۵۷۵۶۵۴۰



تاریخ تئاتر ایران

انتر ویلم فلور -

ترجمه‌ی علیرضا براتی مقدم

حروف‌نگاری و صفحه‌پردازی: خسروهراتی
 طراحی جلد: ندا خاتمی - چاپ و صحافی: پردیس دانش

انتشار اول: پائیز ۱۳۹۸ - شمارگان ۳۰۰ نسخه

شابک: ۶-۶۱-۸۹۲۵-۹۶۴-۹۷۸

بها: ۶۶۰۰۰ تومان

نشر ژرف: ۶۶۹۵۵۱۴۶ - ۶۶۲۰۳۲۸۴ / ۰۹۹۰۹۳۵۹۰۸۶ - jarfpub@yahoo.com

تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، کوچه فاتحی، ساختمان ۲ (ناشران)، طبقه ۱، واحد ۱۴

تقديم به الكوى تلاش و مقاومت
همسر م معصومه زهانی

فهرست

۱۱.....	یادداشت مترجم.....
۱۳.....	پیشگفتار.....
۱۵.....	فصل اول: نمایش بدیهه‌گویی خنده‌آور.....
۱۵.....	مقدمه.....
۳۱.....	هنرمندان در دوره قبل از اسلام.....
۳۵.....	هنرمندان در اوائل دوره اسلامی.....
۳۸.....	هنرمندان در دوره تیموری.....
۴۱.....	هنرمندان در دوره صفویه.....
۴۷.....	هنرمندان در دوره قاجار.....
۵۰.....	(اهل طرب و عمله‌ی نقاره‌خانه).....
۵۱.....	تماشا و تقلید.....
۶۴.....	باغبان، نمایش خنده‌آور ایرانی.....
۷۰.....	بقال‌بازی.....
۷۶.....	نمایش‌های زنانه.....
۷۹.....	فصل دوم: نمایش عروسی.....
۷۹.....	مقدمه.....
۸۰.....	تئاتر سایه.....
۸۳.....	عروسک‌های دست‌کشی.....
۸۹.....	عروسک‌های نخی یا عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی.....
۱۰۳.....	فصل سوم: نمایش نقلی یا نقالی نمایشی.....
۱۰۳.....	مقدمه.....
۱۰۶.....	نمایش حماسی غیرمذهبی یا نقالی.....
۱۲۸.....	اثر مدرنیزاسیون.....
۱۳۳.....	فصل چهارم: ازبرخوانی مرثیه یا مرثیه‌خوانی.....
۱۳۷.....	روضه‌خوانی.....
۱۴۸.....	پرده‌داری یا نقالی تصویری.....
۱۵۳.....	فصل پنجم: نمایش حماسه مذهبی.....
۱۵۳.....	مقدمه.....
۱۶۲.....	تئاتر (تکیه) برای نمایش تعزیه.....
۱۷۱.....	تئاتر سلطنتی (تکیه دولت).....

۱۸۹.....	ماهیت متن نمایش تعزیه.....
۱۹۳.....	سکانس‌های قسمت‌های (اپیزودهای) نمایش تعزیه.....
۲۰۷.....	شروع اجرای نمایش: روضه‌خوانی.....
۲۱۱.....	تراژدی.....
۲۲۸.....	نمایش تعزیه‌خوانی برای زنان و به وسیله زنان.....
۲۳۸.....	مخالفین نمایش تعزیه‌خوانی.....
۲۴۹.....	فصل ششم: تئاتر مدرن
۲۴۹.....	پیدایش نخست.....
۲۵۶.....	ترجمه و نمایش‌های ایرانی.....
۲۵۹.....	انقلاب مشروطه ۱۹۰۶: تقویت تئاتر مدرن.....
۲۷۰.....	گروه‌های تئاتری غیراسلامی.....
۲۷۷.....	اپراهای کوچک و موسیقی.....
۳۰۰.....	ویژگی‌های اصلی حیات تئاتری در اواخر دوره قاجار.....
۳۰۶.....	دوره رضاشاه (۱۹۴۱-۱۹۲۵).....
۳۲۸.....	دوره محمد رضا شاه.....
۳۴۵.....	بازیگران و نمایش‌نامه‌نویسان بزرگ.....
۳۵۱.....	تئاتر در حال احتضار.....
۳۵۵.....	تئاتر در دوره جمهوری اسلامی.....
۳۶۵.....	ضمیمه ۱.....
۳۷۵.....	ضمیمه ۲.....

فهرست نگاره‌ها

- نگاره ۱: تندیس‌های کوچک گوسان‌های نوحه‌سرا
نگاره ۲: سرهای اراذل، خدایان ارمنی با سر سگ
شکل ۳: گوسان میم با صورتک گرگ (مینیاتور ارمنی قرن سیزدهم)
شکل ۴: نگاره‌ی موسیقی‌دانان و رقاصان میم با صورتک (۱۵۱۹)
نگاره ۵: نگاره‌های بازیگران با ماسک و موسیقی‌دانان، اثر سلطان محمد (۱۵۹۴)
نگاره ۶: سرگرمی‌های روستایی (حدود ۱۸۰۰)
شکل ۷: لوتی و میمونش (مینیاتور قرن نوزدهم)
نگاره ۸: دختر رقاص در دربار (اواخر قرن هیجدهم)
نگاره ۹: پسران رقاص ملبوس به لباس دختران با مطربان در ارومیه (حدود ۱۹۰۰)
نگاره ۱۰: دلک درباری ناصرالدین‌شاه (تصویر سمت چپ)، دو بازیگر، کریم شیرهای در چپ (تصویر راست)
نگاره ۱۱: بازیگر عروسک دستی با چادر قابل حمل در نمایش روستایی (۱۶۳۷)
نگاره ۱۲: مرشد عروسک بازها و شاگردانش با خیمه و عروسک‌هایشان (دهه ۱۹۲۰)
نگاره ۱۳: عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی (دهه ۱۹۲۰) ۱- سروناز خانم و بچه؛
۲- کورایت؛ ۳- دیو؛ ۴- دزد؛ ۵- مبارک؛ ۶- یهودی؛ ۷- پهلوان
شکل ۱۴: عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی (دهه ۱۹۲۰)
شکل ۱۵: مراسم سوگواری سیاوش[؟] یا شخص حقیقی. نقاشی دیواری پنجگنکنت (خوارزم) قرن هشتم پیش از میلاد. به ریشه‌کنی گیاهان و بریدن گیسو توجه کنید.
نگاره ۱۶: نقالی در اصفهان (۱۹۲۵)
نگاره ۱۷: نقالی در هتلی در اصفهان (۱۹۷۰)
نگاره ۱۸: روضه خوانی در فضای باز (اوایل قرن بیستم)
نگاره ۱۹: درویش‌ها با صحنه‌های مصور قابل حمل از زندگی امامان
نگاره ۲۰: بچه‌ها در حال تماشای ماشین تصویر یا شهرفرنگ (۱۹۳۸)
نگاره ۲۱: دسته محرم با صحنه‌های متحرک و بیرق‌ها (دریند دهه ۱۷۴۰)
نگاره ۲۲: کودکان قسمت ازدواج قاسم (دسته محرم در شوش ۱۸۶۹)
نگاره ۲۳: حجله عروسی قاسم در دسته محرم شوش (کوکاسوس) در ۱۸۶۹
نگاره ۲۴: تکیه فضای باز در طبس (۱۹۰۷)
نگاره ۲۵: تعزیه (ساختمان به علاوه سایبان) (۱۶۳۷). به روضه خوان (راست)، صحنه‌های متحرک و علم دسته محرم
نگاره ۲۶: تکیه دولت یا تناثر سلطنتی (حدود ۱۹۰۰)
نگاره ۲۷: تکیه دولت و محل دفن مظفرالدین شاه (۱۹۰۷)
نگاره ۲۸: اجرای نمایش تعزیه در میدان اصلی تهران (۲۵ ژانویه ۱۸۱۲)
نگاره ۲۹: اجرای نمایش تعزیه در روستا (دهه ۱۹۳۰)

- نگاره ۳۰: برنامه‌های اجرای اپیزودهای نمایش تعزیه در تکیه دولت (مهر و موم‌های ۱۲۹۸/ دسامبر ۱۸۸۰ و ۱۲۹۹/ نوامبر ۱۸۸۱)
- نگاره ۳۱: هنرپیشه میرزا غلام‌حسین در لباس عباس برادر امام حسین (۱۸۸۶ م)
- نگاره ۳۲: همه بازیگران نمایش تعزیه
- نگاره ۳۳: همه بازیگران نمایش تعزیه که برخی ماسک حیوان دارند. (اپیزود سلیمان)
- نگاره ۳۴: اجرای نمایش تعزیه‌خوانی در فضای باز (۱۸۶۱)
- نگاره ۳۵: گروه (دسته) نوحه‌خوان (حدود ۱۹۰۰ م)
- نگاره ۳۶: اعضای یک گروه (دسته) تیغه زن (شوش-۱۸۶۹ م)
- نگاره ۳۷: تیغ‌زن در شوش (۱۸۶۹ میلادی)
- نگاره ۳۸: مراسم محرم در سبزه‌میدان ساری در ۱۹۳۲.
- نگاره ۳۹: صحنه‌ای از اپیزود سفیر اروپا (حکاکی بر چوب در قرن نوزدهم)
- نگاره ۴۰: آگهی که اجرای نمایش در جلفا را اعلام می‌کند (۱۹۱۷).
- نگاره ۴۱: آگهی اعلام نمایش توسط «سیروس»، اولین تناتر دائمی ملی ایران (۱۹۲۹)
- نگاره ۴۲: آگهی اجرای نمایش «غیاث خشت مال» در جلفا (۱۹۳۶)
- نگاره ۴۳: نمایش مدرن رقاصان با ماسک‌های قدیمی (فستیوال فجر ۲۰۰۴)

یادداشت مترجم

ترجمه کتاب تاریخ تئاتر ایران با معرفی و پیشنهاد دوست عزیزم آقای عسگرپور انجام گرفت که مشتاق ترجمه آن بودند و امکانات ترجمه را فراهم کردند. به این وسیله از ایشان سپاسگزارم. امیدوارم الگویی باشد برای علاقه‌مندانِ ترویج و گسترش فرهنگ و هنر ایران. نویسنده کتاب آقای ویلم فلور با مطالعه گسترده منابع موجود ایرانی و خارجی و با دستی پر کتاب را نوشته‌اند که می‌توان گفت عصاره تمام تحقیقات در زمینه تئاتر ایران است. کتاب‌های مرجع مورد اشاره در زیرنویس‌ها خود مؤید این مسئله است. ترجمه آن می‌تواند کمک هرچند اندکی باشد به کسانی که مایلند اطلاعاتی درباره تئاتر این مرز و بوم داشته باشند. لازم است در همین جا از دوستانی که کتاب را بازخوانی و در اصلاح آن کمک کردند از جمله آقایان حمزه مومنی، محمد نظری و حبیب سلیمی‌نژاد تشکر و قدردانی نمایم.

پیشگفتار

در سال ۲۰۰۳ وقتی دوستی در مورد تئاتر در ایران از من سئوال‌هایی کرد، به ناآگاهی خودم اقرار کردم. سپس دوستم پرسید که آیا مایل‌م جواب سئوال‌های مطروحه را بیایم؟ پاسخ‌م با خوش‌بینی مثبت بود. در مورد تئاتر در ایران منابع چندی به فارسی وجود داشت، اما به انگلیسی چیزی در دسترس نبود.

به زبان‌های غربی دیگر نیز فقر مشابهی بود. بنابراین زمانی که به دنبال اطلاعات بودم متوجه شدم بیش از آن‌که بتوانم تحقیق سریعی برای ارضاء کنجکاوی دوستم انجام دهم باید برای منابع و داده‌ها تحقیق کنم، در نتیجه ناگهان دریافتم که کتابی نوشته‌ام. امیدوارم آن‌هایی که این کتاب را می‌خوانند به همان اندازه که من در تحقیق و نوشتن لذت بردم، لذت و بهره ببرند و احساس کنند غنی‌تر شده‌اند و بخواهند در مورد موضوع بیشتر بخوانند و یا به تئاتر بروند و یک یا چند نمایش مورد اشاره در اینجا را ببینند.

شایسته است که از جان امرسون (کتابخانه وایدمر، هاروارد) تشکر کنم که پشتکار و پیگیری او برای یافتن مقالات کمیاب سبب غنی‌تر شدن مطالب در دسترس شد و به من اجازه داد داده‌های بیشتری برای خوانندگان فراهم کنم. همچنین سپاس فراوان دارم از آقای صادق سجادی سرویراستار "دایرةالمعارف بزرگ اسلامی" در تهران که مقالات نادر دیگری برایم فرستادند. از انک فلور (بخش ۳-۱) و اریک هوگلاند (بخش ۵-۴) که محبت کردند و مهارت ویراستاری‌شان را به کارگرفتند که به نظر آید راه زبان انگلیسی برایم هموار است، بی نهایت متشکرم. سرانجام باید از دکتر غلامرضا وطن‌دوست (دانشگاه شیراز) و آقای رحیم هودی پیش کسوت تئاتر در شیراز سپاس‌گزار باشم که اولی در پاسخ من در مورد مطالب فعالیت‌های تئاتری در شیراز از آقای هودی درخواست کرد که آنچه در مورد موضوع می‌داند به صورت مقاله بنویسد و او نیز با میل و رغبت انجام داد.

فصل اول: نمایش بدیهه‌گویی خنده‌آور

مقدمه

اجرای نمایش در طول تاریخ در ایران وجود داشته است، اگر چه برخی از ایرانیان و پژوهشگران غربی آن را به‌طور متفاوت بیان می‌کنند.^۱ عموماً فکر می‌کنند که نمایش در ایران به تاریخ اخیر برمی‌گردد و ریشه اروپایی دارد. فراتر از آن حتی عقیده دارند که مؤسسات رسمی فعال در شاخهٔ تئاتر موخرترند. گاهی دلیل رشد کند نمایش تئاتری در ایران و جاهای دیگر را مخالفت دین اسلام با سرگرمی‌های پوچ و سبک به‌طور کلی و با درآوردن ادای هر موجود زنده به‌طور خاص می‌دانند. این موضوع به یقین درست است اما همان‌گونه که از بحث این کتاب روشن خواهد شد علی‌رغم این مخالفت و هشدارهای مسلمانان محافظه‌کار، هرگز باعث توقف اجرای نمایش هنرمندان و لذت بردن مسلمانان از آن نشده است. اگر چه زایش سبک غربی، درحقیقت، در قرن نوزدهم در ایران مطرح شد، اما به این معنی نیست که قبل از آن در ایران نمایش بومی نبود. به هر حال بیشتر هنر نمایشی ایران شکل محلی و فولکوریک به خود می‌گرفت و به ضرورت از آن نوع که در غرب با عنوان تئاتر شناخته می‌شود، نبود. دربارهٔ ظهور شکل‌های این هنرهای اولیه زیاد نمی‌دانیم، اما دربارهٔ آن چه می‌دانیم و این‌که چگونه این ریختارهای اولیه به شکل‌های هنری‌ای تبدیل شدند که برای خوانندهٔ مدرن به مثابه هنر نمایشی بیشتر قابل درک باشد بحث خواهیم کرد.

ممکن است عدهٔ زیادی این شکل‌های اولیه هنر را لزوماً اجرای تئاتری ندانند، زیرا مردمان زیادی در قرن ۲۱ از ریشه‌های فرهنگی کهن خود

۱. برای مثال رجوع کنید به بهار، محمدتقی «بهار و ادب فارسی» به کوشش محمد گلین (تهران ۱۹۷۲-۱۳۵۱)، ص ۲۸۵ (تئاتر و بازیگری در ایران وجود نداشت)؛ پرویز ناتل خانلری، «تئاتر و ادبیات»، سخن ۲۳ (۱۳۵۲/۱۹۷۳) ص ۱۴۱ (می‌دانیم تئاتر شادی‌آور هنری ایرانی نیست)؛ چلکوفسکی پتر: «جنبه‌های ادبی و دراماتیک تعزیه‌خوانی، نمایش تعزیه ایرانی، مرور ادبیات ملی: ایران ۲ (بهار ۱۹۷۱)، ص ۱۲۱ (شواهدی وجود دارد که درحقیقت تنها نمایش بومی که تاکنون در بیست و پنج قرن ادبیات مکتوب فلات ایرانی گسترش یافته است تعزیه‌خوانی است). همچنین نگاه کنید به de bruijn, J.T.P. "Masrah" Encyclopedia of Islam² and Ghanoonparvar, M.R. "drama" Encyclopedia Iranica

بریده‌اند و هیچ اطلاعی ندارند و یا آگاهی‌شان در مورد این که اجرای نمایش معمولاً در تئاتر به روی صحنه نمی‌رفت کم است. همچنین بستگی به این دارد که نمایش را چگونه تعریف کنید. پس من اول می‌گویم وقتی که در این تحقیق از عبارت نمایش استفاده می‌کنم، منظورم چیست. نمایش: نوشتن، عمل کردن و یا تولید تصویر کاراکترهای زندگی یا گفتن داستان است که معمولاً دربرگیرندهٔ برخوردها و احساساتی است که به وسیله عمل و گفتگو به نمایش درمی‌آید. خلاصه، شکلی از هنر است و معمولاً به صورت دیالوگ، که بر عمل کاراکترها متمرکز است. فرض این تعریف به مثابه نقطهٔ شروع من، به این معنی است که درام ضرورتاً متن نوشته شده‌ای نیست که هنرمندان در ساختمان‌های مخصوص این کار به اجرا درآورند. به وضوح، این تعریف خنیاگران، تقلیدکنندگان، رقصنده‌ها، نقالان و هر کسی را که کردار کاراکترها را با آواز، گفتار، یا ژست کنش‌نمایی می‌کند دربرمی‌گیرد.

ایران تنها کشوری است که درون مرزهایش شکلی از نمایش مذهبی اسلامی (تعزیه‌خوانی) ظهور یافت. خصوصیت نمایش سنتی ایرانی به استثناء نمایش نقالی و مذهبی این است که به ندرت از متن استفاده می‌شود. هنر دراماتیک ایرانی در بدیهه‌سرایی قوی و نیرومند بود و بر نقش محدود متن در نمایش‌ها تاکید داشت. تفاوت در فرهنگ بالا و پایین تا حدودی مصنوعی و تمام اشکال سنتی هنر دراماتیک ایرانی بیانگر فرهنگ عامهٔ مردم بود. هنرمندانی که به دربار سلطنتی منتسب بودند و از سوی ثروتمندان حمایت می‌شدند، از رفقای کم‌شانس‌ترشان که به طور کلی برای عموم نمایش اجرا می‌کردند، بهتر و شایسته‌تر بودند. در آغاز، تئاتر درون‌مایهٔ آیینی داشت با دراماتیک‌سازی روابط بشر با طبیعت، خدا و موجودات دیگر. تئاتر از میان مراسم مذهبی مقدس متولد شد که روحانیون و هنرپیشه‌های غیرروحانی افسانه‌ها و اسطوره‌ها را در زمان‌ها و مکان‌های ثابتی به نمایش در می‌آوردند. در این راستا دیالوگ‌های اوستا (درحدود ۱۰۰۰ سال قبل از میلاد) ممکن است منبع مورد نظر باشد؛ همچنین، تعزیه‌خوانی یا تراژدی شیعه را می‌توان در این

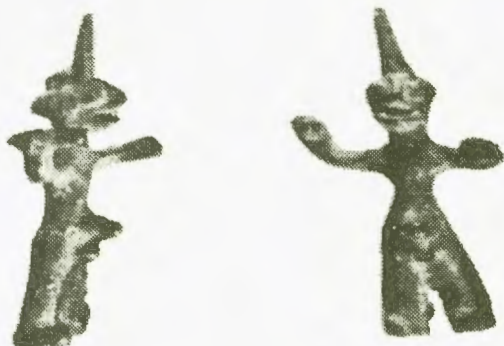
زمینه در نظر گرفت. تئاتر عامه (فولک)، مانند ادا در آوردن، خیمه‌شب‌بازی، لودگی، شعبده‌بازی، زمینه آیینی و مذهبی داشت که در روزهای بزرگ مذهبی یا اجتماعی مانند نام‌گذاری، ختنه و ازدواج اجرا می‌شد. این نمایش‌ها اغلب منطبق با تقویم کشاورزی، فصلی بودند؛ زیرا کشاورزان فقط در زمان‌های معینی می‌توانستند در دسترس و بازیگر یا تماشاچی باشند. به مرور زمان بعضی از این نمایش‌ها با زمینه آیینی محتوای مذهبی خود را از دست دادند و در طول سال به اجرا درآمدند. به هر حال، بسیاری از این سنت‌های مذهبی نمایشی هنوز تا به امروز در راستای اهداف نخستین با اندک تعدیل به طور منظم اجرا می‌شوند.

برای مثال: جرج گویان بحث کرده است که تئاتر ارمنیان، از بطن مراسم تدفین خداوند اناهیتا گيسان، همتای معاصر ایشتر تموز و کیش اناهیتا هورا مزدا در امپراتوری ایران و قسمت‌های دیگر خاورمیانه به وجود آمد^۱ خداوند ارمنیان گيسان فرزند ایزدبانو توران بود. همچنین مانند خدایان دیگر، گيسان سمبل نجومی، مظهر خدایی در افلاک سماوی بود. در این صورت، ستاره دنباله‌داری بود که در افق ظاهر و ناپدید می‌گشت و سمبل حیات و تجدید حیات خداوند بود. به دلیل دم و شکل "ستاره" پر مو "نامیده می‌شد و در ادبیات ارمنی گيسان به مفهوم "مو بلند" است. روحانیون و خادمان گيسان، گوسان نامیده می‌شدند. آن‌ها به افتخار خدایشان موهایشان را بلند می‌کردند. آن را طوری به طرف بالا شانه می‌کردند که شبیه دم ستاره دنباله‌دار باشد. برای این مقصود روحانیون از گيسا کال شیپور شکل استفاده کردند که به مرور به آنکوس سه‌گوش تکامل یافت که یونانیان قدیم در تئاترهای تراژیک می‌پوشیدند. این منشأ به سرکردن آنکوس و کلاه‌های مخروطی شکل هنرپیشه‌ها در دوران باستان است. همان طور که ذکر گردید، آیین‌های دیگری در خاورمیانه و اروپا و آسیا هم‌زمان با کیش اناهیتا گيسان بودند: برای مثال، مراسم دفن آدونیس با رستاخیز خداوند و برگشتنش به آغوش آفرودیت دکر تا

1. Goyan, George. Teatr Dvernei Armenii 2 vols. (Mosco, 1952) vol. 1., p. 67f.

همچنین محقق روسی دیگری همین بحث را می‌کند. او مطرح می‌کند که حکایه‌های آلبانیای قفقاز نزدیک کاپالا نشان می‌دهد که جادوی ابتدایی به نقاشی، ترسیم‌ها، رقص‌های فولکوریک و تئاتر و موسیقی منجر شد. نگاه کنید به مقاله "آلبانیا"، دایرة المعارف بزرگ روسی چاپ سوم (مسکو ۱۹۷۳).

(الیه عشق و زیبایی) همتای خود را در آیین ارمنی داشت. رستاخیز گیسان همراه با باده‌گساری‌های مختص جشن باروری طبیعت بود و بانوان روحانی ایزد بانوی حاصلخیزی ارمنی (آناهیتا) در آن نقش برجسته‌ای ایفا می‌کردند. این راهبه‌ها با عنوان وارترزاک شناخته می‌شدند. درباره‌ی آنها بعداً خواهیم نوشت.



نگاره ۱: تندیس‌های کوچک گوسان‌های نوحه‌سرا

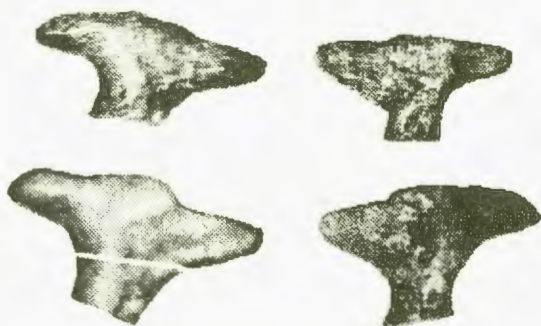
با گذشت زمان مراسم دفن خدایان برای نسل انسان، پادشاهان نیمه خدایی ارمنی و سپس نجبای ارمنی نیز انجام شد که نوعی پرستش اجداد بود. همچنین مانند مراسم آیینی گیسان، زینارکو-گوسان‌ها یا گوسان- و خبرگک‌ها- خوانندگان سوگوار و زار، مراسم پادشاهان ارمنی و نجبا را با خواندن آواز در ستایش متوفی و خانواده‌اش برگزار می‌کردند. آن‌ها عملکرد قهرمانانه و جاودانه زندگی مرده را به صورت حماسی می‌خواندند. بنابراین گوسان‌ها ابتدا شاعر و خواننده و خنیاگر بودند و هنوز مراسم نمایش نبود. به تدریج، برای ترسیم تصویر روشن‌تر و واضح از اعمال متوفی، تقلید و رقص به آواز سوگواری افزوده، و منجر به نمایش روی صحنه شد و گوسان هنرپیشه گردید. موسی خورن (نویسنده ارمنی) اشاره می‌کند که ارمنیان با آواز، نمایش پرشکوه و رقص، یاد و خاطره پادشاهان

را گرامی می‌داشتند. طبق نظر "گویان" این اعمال، مراسم تدفین رومیان را به خاطر می‌آورد که رامشگران رقص، ماسک بر صورت با تقلید حرکات و ژست‌های مرده و آوازهای ستایش‌آمیز دربارهٔ زندگی‌اش او را معرفی می‌کردند. چون نمایش زندگی متوفی برای یک هنرپیشه رقص سخت بود، لذا یک نفر دیگر یا بیشتر به او اضافه می‌شد و به این ترتیب تئاتر تراژیک به وجود آمد.

به‌طور مشابه تئاتر خنده‌دار ارمنیان در رابطه با کیش گیسان از بطن مراسم بهار توسعه یافت، که حاصلخیزی و بازگشت زندگی را جشن می‌گرفتند. به عقیدهٔ ارسطو حاملان آوازهای مذکری (آلت تناسلی مردانه) آغازگر کمدی بودند. عیاشی و خوانندگی خنده‌آور (کاتاگر-گوتیون) مرتبط با مراسم گیسان در حقیقت مراسم باروری بود و هر دو، گوسان‌ها (روحانیون مذکر گیسان) و ورتزاک‌ها (روحانیون مونث آن‌ها) در آن شرکت می‌کردند. مدت مدیدی تئاتر خنده‌دار بیشتر از مراسم دیگر در زندگی ارمنیان جاری و حاکم بود.

بنابراین، هم تئاتر تراژدیک و هم تئاتر کمدی ارمنیان از مراسم تدفین و تجدیدحیات سرچشمه گرفتند. مراسم تدفین به وسیله مرثیه‌خوانی و زاری مشخص می‌شد که ارمنیان باستان، «وقبرگوتیون»، یا آواز سوگواری می‌نامیدند. مراسم تجدید حیات که خنده، شوخی و خوشمزگی و شادی دیوانه‌وار مشخصهٔ آن بود "کاتاگرگوتین" - به مفهوم بذله‌گویی و سرور - نامیده می‌شد. کلمهٔ ارمنی مدرن برای تئاتر تراژدیک "وقبرگوتین" است که دقیقاً مانند "وارتزاک" - کلمهٔ قدیمی ارمنی برای هنرپیشه، یادآور نقش مذهبی اولیه هنرپیشه - رقص است. "وارت زاک" از کلمهٔ "وارتز" - به معنای دسته‌ای شاخهٔ غنچهٔ جوان با روبان - مشتق شده است که نشانهٔ بهار و تمثیل تجدیدحیات خداوند بود. پس، سرانجام همراه با اصطلاحات "وارتزاک" و "وگبرگوتین" که به‌روشنی رابطهٔ

تئاتر و مراسم تدفین را برقرار می‌کردند، گوسان که در ابتدا خدمه گيسان بودند با گذشت زمان به رامشگران و تقلیدکنندگان تبدیل شدند.^۱



تندیس ۲: سرهای آزالها، خدایان ارمنی با سر سگ

"گویان"، نه تنها تجزیه و تحلیل خود را بر شواهد تاریخی و نوشته‌های ادبی بنیان می‌گذارد بلکه با شواهد و اسناد باستان‌شناسی آن را تقویت می‌کند. به تندیس‌های کوچک خدایان اشاره می‌کند که به شکل سر سگ بودند و "آرالز" نامیده می‌شدند و کيسان و دیگر جنگجویان کشته شده را زندگی دوباره می‌بخشیدند، بنابراین در مراسم تدفین ارمنیان نقش مهمی داشتند. آنها با پوشیدن ماسک‌های پرندگان شبیه انسان تجسم می‌شدند و به طور سمبلیک با گل تاج خروس به نشانه‌ی خدای خورشید و با شاخ‌هایی به شکل ماه نیمه به علامت ماه تازه درآمده تزیین می‌شدند. می‌گویند این شکل موجب پیدایش کلاه دلک‌ها در اروپا شد. کلاه‌هایی که در "سرکامیش" پیدا شده‌اند معمولاً بلند و مخروطی شکل هستند و به دم ستاره‌دنباله‌دار "مو بلند" اشاره

دارند و سمبل خدا-گیسان هستند. این‌ها نوعی کلاه هستند که گوسان‌ها تا سال‌های اخیر بر سر می‌گذاشتند. کلاه‌هایی که دلقک‌های اروپا و همچنین کم‌دین‌های ایرانی نیز به سر می‌نهادند. کلاه مخروطی، آلت تناسلی مردانه سمبلیک، تصویر سر سگسان و ماسک، چهار عنصر تراژدی کلاسیک ارمنیان و مفسران آن "زینارکو-گوسان" را تشکیل می‌دهد. این نشانه‌ها تکامل یافت و ویژگی‌های هنرپیشه‌گان ارمنی در قرن‌های بعد شد. در قرون وسطی آلت مردانه به پیش‌بند مثلثی و سپس به کمر بند آویزان با توپ یا منگوله‌ای در انتهایش، تغییر یافت. سر سگسان و ماسک آراز خدا، از دسته چوب به انتهای آن جابه‌جا شد. بعداً چوب با ماری که سر سگسان داشت تعویض گردید که تا قرن هیجدهم در تئاتر ارمنیان استفاده می‌شد.^۱

اگر چه اطلاعات صحیح درباره ایران قبل از اسلام کمتر از مورد ارمنیان است و تاریخ طولانی امپراطوری قبل از اسلام را می‌سازد، اما به این معنی نیست که شکل‌های مشابه اجرای نمایش، در آن زمان نبوده است. در ایران قبل از اسلام جشن مذهبی که با عنوان "کوسه بر نشین" (سواری مرد کوسه) شناخته می‌شد در اول ماه آذر برگزار می‌شد و در سیزدهمین روز سال شاه قلابی درست می‌کردند. این جشن در دوره اسلامی نیز برگزار می‌شد و معروف به پادشاه نوروزی (شاه سال جدید) بود. این مراسم در آیین مذهبی ریشه داشت که برای همه شناخته شده بود.^۲ سرشت این مراسم که جلوس شاه (و ملکه)، تعامل بین شاه و زیردستان و رفتار مضحک را شامل می‌شد، همه دلالت بر وجود گفتگو، صحنه‌آرایی و میثاق‌های نمایشی دارد. این تشریفات، پادشاه ماه می اروپا را به خاطر می‌آورد و در شعر حافظ نیز به آن اشاره می‌شود، جایی که

1. Goyan, Teater, vol. 1, pp. 349-453.

۲. ابوریحان بیرونی، التفهیم لاوائل صناعة التنجیم، چاپ جلال همائی (تهران، ۱۳۶۲/۱۹۸۳)، ص ۵۷-۲۵۶؛ عمادالدین زکریا محمد قزوینی، عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات (لوکنو، ۱۹۱۲)، ص ۲۹-۱۲۸؛ محمد قزوینی، «میر نوروزی»، یادگار ۱/۳ (۱۳۳۳/۱۹۴۴) ص ۱۶-۱۳ همان منبع، «شاهدی دیگر برای میر نوروزی»، یادگار ۱/۱۰ (۱۳۳۳/۱۹۴۴) ص ۶۶-۵۷. رسم امیر نوروز در مصر قرن دهم میلادی نیز جشن گرفته می‌شد و فقط در حدود ۱۳۸۰ منسوخ شد.

Mez, A. Die Renaissance des Islms (Heidelberg, 1922), pp. 400-01

می‌گوید: حکم‌فرمایی شاه سال نو بیش از ۵ روز دوام نمی‌آورد.^۱ ساختن شاه سال نو مراسم مهمی با بافت مذهبی است و جنبه سیاسی دارد. هنگام حمله مغول‌ها به خوارزم، شاه از آنجا فرار کرد و یکی از فرماندهان نظامی به نام خمار تگین به دلیل وابستگی به خانواده سلطنتی با اجماع به پادشاهی انتخاب شد و پادشاه نوروزی گردید.^۲ قسمت خیلی جدی مراسم، نشاندن مخالف سیاسی، در جایگاه شاه قلابی به دست شاه عباس اول در ۱۵۹۳ بود. این مراسم، در سال ۱۶۶۸ میلادی موقعی که صفی اول تحت نام سلیمان تاجگذاری مجدد کرد تا از سرنوشت بگریزد، پالایش بیشتری یافت.^۳ اجرای انتخاب شاه قلابی در برخی از نقاط ایران تا این اواخر ادامه داشت و در حقیقت احتمالاً هنوز هم انجام می‌شود. قزوینی، این آیین را که دوستش در ۱۹۲۳ در بجنورد دیده بود شرح می‌دهد.^۴ انجوی شیرازی و الهان باسگوز توانسته‌اند با تحقیقات میدانی در دهه ۱۹۷۰ اطلاعاتی در مورد تداوم برگزاری این جشن‌ها در کرمانشاه، فارس، آذربایجان و خوزستان جمع‌آوری کنند:

مراسم به وسیله گروهی هنرپیشه که شخصیت‌های اصلی‌اش یک کوسه (شخص بی‌ریش یا تنک ریش)، یک عروس و یک رقیب است برگزار می‌شود. همه لباس‌های مخصوص می‌پوشند و گروه موسیقی (معمولاً نوازنده درام و سورنا) به آنها ملحق می‌شود. و کودکان آن را دنبال می‌کنند. آن‌ها به خانه‌های روستاییان می‌روند و جلو هر خانه می‌رقصند. رقص نشانگر نمایشی مرگ و تجدید حیات کوسه است. رئیس هر خانواده مقداری غذا اهدا می‌کند که اعضاء گروه در آن شریک‌اند و می‌خورند.

۱. خواجه شمس‌الدین حافظ شیرازی، لسان‌الغیب چاپ پژمان بختیاری (تهران، ۱۳۶۲/۱۹۸۳) ص ۴۴۶.
 ۲. عظاملک جوینی. تاریخ جهانگشا، ترجمه جان آندرو بویل، دو جلد، (منچستر ۱۹۵۸)، جلد ۱، ص ۱۲۴ برای مثال دیگر نگاه کنید به: «میر نوروزی» اثر قزوینی ص ۱۵ که از تذکره دولتشاه نقل قول می‌کند.
 ۳. اسکندر بیک منشی، تاریخ عالم‌آرای عباسی، چاپ ایرج افشار، دو جلد، (تهران، ۱۳۵۰/۱۹۷۱) ص ۷۶-۴۷۴؛ در همان منبع، تاریخ شاه عباس کبیر ترجمه R.M. Savory، دو جلد (بولدر، ۱۹۷۸)؛ محمد نظری، هدایت‌الله افوشتی، کتاب نفارت الاثار فی ذکر الاخبار، چاپ احسان اشراقی (تهران ۱۳۵۰/۱۹۷۱)، ص ۲۳-۴۲۲؛ چارلین جین. Voyage [h] L. langles ده جلد (پاریس ۱۸۱۱) جلد ده ص ۹۴.
 ۴. اثر قزوینی، «میر نوروزی» ص ۱۶-۱۳. در دهه ۱۸۹۰ در شهر کردنشین ساوجبلاق در بهار هر سال سه روز جشن «امیر قلابی» برگزار می‌شد. De Morgan, J. Mission Scientifique en Perse. vol.2 pp.40-39.
- (با یک نقشه و یک تصویر «امیر قلابی» و درباره‌اش را نشان می‌دهد).

نوع دیگر، "کوسه" و "نه گالدی" (چند روز باقی مانده) است.^۱ این در چهل و یکمین صبح زمستان برگزار می‌شود. کوسه کت نم‌دی می‌پوشد، دور پاها و بازوهایش زنگوله آویزان می‌کند، صورتش را آرد می‌مالد و کمربند گشادی را که زنگوله‌های زیادی بر آن دوخته شده است، دور کمر می‌بندد، دو بوته به شکل شاخ به سرش وصل می‌کند و دور کمرش تبری آویزان می‌کند. چوب بلندی به‌دست می‌گیرد. شخصیت دوم عروس کوسه است، پسرک جوانی که به دختر تغییر قیافه داده است که ردای بلندی می‌پوشد، سینه‌های مصنوعی می‌گذارد و رژ و ریمل می‌زند. دور کمر و گردنش نیز زنگوله می‌آویزد ... ترک‌زبانان مراسم را (نه گالده) و شخصیت اول را کوسه مذکر و شخصیت دوم را کوسه مؤنث می‌نامند. در فارس کوسه لباسی از نم‌دی می‌پوشد و با زنگوله‌های آویزان از گردنش و دو شاخ بر سرش با چوب پا راه می‌رود... این مراسم در شب چهارمین پنج‌شنبه قبل از اعتدال بهاری (۲۱ مارس) که سال نو نامیده می‌شود، برگزار می‌گردد. در میان ترک‌های منطقه دریای مازندران، کوسه کتی را چپه (برعکس) می‌پوشد و دمی در پشتش دارد. صورتش را با ماسک می‌پوشاند و سرش را با کلاهی زنگوله‌دار تزیین می‌کند. دومین شخصیت دکتری است با لباس خارق‌العاده، کلاه چپه، ماسکی بر صورت که چوبی را در دست حمل می‌کند.^۲

توصیف این فستیوال خیلی شبیه جشن‌های مشابه ارمنیان قبل از میلاد مسیح است. این جشن گرفتن‌ها در میان ایرانیان و ارمنیان اجرای رستاخیز جهان به‌ویژه زمان شروع سال نو است و منشاء مراسم باروری مذهبی به دوران قبل از زردشت برمی‌گردد. آن‌ها معادل‌های خود را در اروپا و آسیا دارند، جایی که شخصیت‌های اصلی پادشاه، ملکه، دلچک، دیوانه و غیره است. شخص می‌تواند به‌آسانی همتای ایرانی و ارمنی خود را تشخیص دهد. ماسک‌های انسان‌نما یا نشانه‌ها معمولاً بخشی از جشن است. برای

۱. نگالدی مشتق نکالدی به معنی، چقدر مانده است، یا چند روز باقی مانده است، که اشاره به باقی مانده روزهای زمستان است.

۲. ایهان باشگوز، «مراسم تمنای باران و باران‌سازی در ایران»، کتاب جمعه ۱/۱۹ (۲۹ آذر ۱۳۵۸)، ص ۴۱-۱۳۰؛ انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم، «بازی‌های نمایشی (تهران: امیرکبیر، ۱۹۷۳)؛ همان منبع جشن‌ها و آداب و معتقدات زمستان (تهران: امیرکبیر، ۱۹۷۳).

نمونه، جنگ‌های عبادی نیز در آن زمان بود که تلاش تجدید حیات و زندگی جدید جهان را به صورت سمبلیک نشان می‌داد. جنگ‌های مذهبی در خلال محرم به خوبی به همین بنیاد مذهبی برمی‌گردد. آن چه معلوم است این است که نه دین زردشت و نه اسلام قادر نبوده‌اند که این باورهای قدیمی را ریشه‌کن کنند. باورهایی که هر سال به تدارک صحنه‌های دراماتیک به نشانه گذشت کهنه و زایش دوباره سال جدید منجر می‌شود.^۱

در ایران قبل از اسلام همچنین درام تقلیدی یونان وجود داشت. اولین اجرای دراماتیک ثبت شده را گزنفون در حدود سال ۴۰۰ قبل از میلاد ذکر می‌کند.

بعد از این (رقص توسط تریشنها) تعدادی اینین و مگنیزین (هر دو از گروه ایولین اهل تسالی) بلند شدند و کارپا رقصیدند که زیر بازو نامیده می‌شود. این شیوه رقص بود: «مردی دستانش را به حالتی می‌گیرد که انگار یوغ گاو را می‌راند و در هنگام راندن بذر می‌پاشد، مکرراً به اطراف نگاه می‌کند، انگار، از چیزی می‌ترسد. گله دزدی ظاهر می‌شود. کشاورز به محض دیدن او محکم بازوهایش را می‌گیرد و به مقابله با او برمی‌خیزد. در جلو گروه می‌جنگند و همه این‌ها با ریتم صدای نی انجام می‌گیرد. سرانجام دزد دست و پای روستایی را می‌بندد و گروه را دور می‌کند. یا گاهی شخم‌زن دزد را می‌بندد و با دستان بسته در پشتش به زیر یوغ کنار گاوها می‌اندازد و می‌راند و دور می‌شود... بعد یک نفر اهل میشا داخل شد با سپری سبک در هر دست و رقصید، زمانی پانتومی اجراء کرد انگار که با دو مهاجم می‌جنگید، زمانی دیگر سپر را به گونه‌ای به کار برد که گویا با یک دشمن تنها مقابله می‌کند. سپس دوباره چرخید و سپرها در دستش پشتک زد به طوری که نمایش زیبایی بود. بعد از همه این حرکات، او رقصید، رقصی ایرانی، سپرها را به هم زد روی یک زانو خم شد و دوباره بالا جهید و همه را سنجیده با آهنگ فلوت انجام داد.^۲

۱. برای بحث مفصل در این مورد و مطالب دیگر مربوط به آن نگاه کنید به Eliade, Mircea. Traite d'histoire des Religions (Paris 1964) chapter viii. برای مثال نگاه کنید به: بازی‌های نمایشی اثر انجوی شیرازی، همان منبع جشن‌ها و آداب.

۲. گزنفون، اناباسیس کتاب ششم بخش ۱.

در اواخر امپراتوری هخامنشیان شواهدی دال بر وجود تئاتر است، اگرچه ممکن است بیشتر از نوعی باشد که فاتحان مسدونیا (در بالکان) با خودشان آورده باشند تا این که قبلاً مؤسساتی وجود داشته باشد. پلوتارک مورخ یونانی گزارش داد:

موقعی که او (یعنی الکساندر) به اکباتان در خاورمیانه آمد پس از انجام مهم‌ترین و فوری‌ترین امور توجه‌اش را به مناظر و سرگرمی‌های عمومی معطوف داشت. تدارک سه هزار هنرمند و هنرپیشه را دیده بود که به‌تازگی از یونان وارد شده بودند. اما برنامه‌ها با بیماری تب‌آلود "هفشش" زود قطع گردید. با توجه به جوان بودن و همچنین سرباز بودن، او نتوانست خود را به رژیم غذایی دقیقی که لازم بود و پزشکش تجویز کرده بود، محدود کند. به دلیل این که در غیبت پزشکش "گلوکوس" که به تئاتر رفته بود، شام ماکیان خورد و شراب بشکه‌ای فراوان نوشید، به‌سختی مریض شد و پس از مدت کوتاهی درگذشت.

الکساندر کبیر (اسکندر) در گروزیا (کارمنیا) در نمایشی شرکت کرد که مسابقه رقص در آن انجام می‌شد.^۱

همین که الکساندر (اسکندر) به کاخ سلطنتی گدروزیا (در سیستان و بلوچستان) وارد شد، به سپاهیانش استراحت داد و آن‌ها به تجدید قوا و خوش‌گذرانی پرداختند. گفته می‌شود: یک روز که شراب نسبتاً زیادی نوشیده بود به دیدن تماشاخانه‌ای رفت که در آن رقاصان برای جایزه رقابت می‌کردند. باگوس (وزیر) مورد علاقه او با پیروزی در مسابقه، رقص‌کنان از میان تماشاگران تئاتر گذشت و کنارش نشست. مسدونین‌ها (مقدونی‌ها) به قدری خوشحال شدند که با صدای بلند احسنت گفتند و ممتد تشویق کردند و کف زدند تا این که الکساندر او را در بغل گرفت و بوسید.

تئاترهای یونانی بعد از غلبه اسکندر به ایران در امپرتوری سلوکیه تاسیس شد و در دوره اشکانیان هنوز وجود داشت و پر رفت‌وآمد بود. این نه تنها از منابع نوشتاری فهمیده می‌شود بلکه حفاری‌های تئاترها و اشکال مورد استفاده در ساختن ماسک‌های کمدی در "نیسا" (اولین

۱. پلوتارک، زندگانی (الکساندر) به نقل از م رضوانی، «تئاتر و رقص در ایران» (پاریس ۱۹۶۲) ص ۲۹ و بهرام بیضایی، نمایش در ایران (تهران ۱۳۴۴/۱۹۶۵) ص ۲۷-۲۶، این تئاتر قبل از ورود الکساندر ساخته شد.

پایتخت پارت‌ها) آن را تایید می‌کنند^۱ تئاتر در ارمنستان نیز وجود داشت، اولی در "تیگراناکرتا" که به دست ژنرال رومی "لوکولس" در ۶۹ قبل از میلاد ویران شد، و دومی در "آرتاشیت" که گروهی از هنرمندان حرفه‌ای به آن منتسب بودند. در سال ۵۳ قبل از میلاد پارت‌ها تحت فرماندهی سورنا، رومی‌ها به فرماندهی کراسوس را شکست دادند. سورنا برای جشن پیروزی، نمایشی برای تحقیر و مسخره کردن کراسوس در تئاتر "آرتاشیت" به راه انداخت. پادشاه پارت (اشکانی)، ارد دوم در ارمنستان پذیرایی شد و به وسیله هنرپیشه‌گان ارمنی سرگرم گردید. "یورپیدس" تراژدی "بک کنئلز" را نمایش داد و ماسک پنتوس را با ماسک کراسوس برای تمسخر روم مغلوب عوض کردند.^۲ به قول پلوتارک:

سورنا سر و دست کراسوس را برای "هیدرودس" و پادشاه ارد به ارمنستان فرستاد، اما خودش به وسیله پیک‌هایش خبری را پخش کرد که کراسوس را زنده به سلوکیه می‌برد و صفوف طنزآمیز ساخت و با تمسخر و تحقیر آن را پیروزی نامید. یکی از زندانیان را که بیش از همه شبیه کراسوس بود لباس زنانه بیگانگان را پوشاند و سوار اسب کرد. به او دستور داد که با عنوان کراکوس و امپراتور به سؤالات پاسخ دهد و قبل از آن گروهی شیپورزن و افسران رومی سوار بر شتران می‌رفتند. کیسه‌های پول به انتهای دسته‌های ترکه و سر مقتولین، تازه و خون‌چکان، به تبرهایشان آویزان بودند. زنان خواننده سلوکیه با توهین و ناسزاگویی درباره زن‌صفتی و ترسویی کراکوس آواز می‌خواندند. این نمایش عمومی بود و همه می‌دیدند. اما سورنا سنای سلوکیه را گرد آورد و کتاب‌های ناشایست معینی را به قلم ارستایدیز ایرلندی (نویسنده مشهور یونانی) جلو آنها گذاشت، البته هیچ یک از آنها جعلی نبودند و در داخل وسایل

۱. ریچارد فرای، «میراث ایران»، (کلوند ۱۹۶۳) ص ۱۸۸ ماسک‌های یونانی رومی در میان ترینیات کنیسه یهودی دورا یوروپوس بودند که ممکن است نشانگر غیریهودی بودن ساختمان در ابتدا باشد. کلی کریستوفر پیرس، «چه کسی در کنیسه دورا بت‌شکنی کرد؟»، بولتن مدارس آمریکایی تحقیق شرقی ۳۹۵ (اوت ۱۹۹۳) ۵۹؛ مون وارن جی «عربانی و نقلی: مشاهدات نقاشی‌های ابرنگ کنیسه دورا»، «مجله آکادمی مذهبی آمریکا» ال ایکس ۴ (زمستان ۱۹۹۲)، ص ۶۰۳

۲. ابوالقاسم جنتی‌عطایی. بنیاد نمایش در ایران (تهران: میهن، ۱۳۳۳/۱۹۴۵)، ص ۱۵؛ گویان، تئاتر جلد ۱، ص ۱۱۳-۱۱۶.

رستیوس پیدا شده بودند. و موضوع خوبی برای سورنا بودند برای دشنام به رومیان که حتی در زمان جنگ هم نمی‌توانند خواندن چنین کتاب‌ها و اعمال زشت را فراموش کنند. اما اهالی سلوکیه دلیل داشتند که دانش و معرفت کتاب‌های افسانه‌های "ازوپ" (افسانه نویس یونانی) را تحسین کنند، زیرا می‌دیدند ژنرال آن‌ها، سورنا کیسه‌ای پر از کتاب‌های بی‌بندوباری داستان‌های ایرلندی را در جلوش حمل می‌کند، اما پشت سرش ارابه‌های پر از فواحش و هم‌خوابه‌های سیبرس (شهر یونانی) پارتی مانند مارهای خوش‌خط و خال در حرکتند. در تمام جلوترین و قابل‌دیدترین قسمت، خدنگ‌ها و نیزه‌های وحشتناک و اسب‌سوارها بودند، ولی دنباله و عقب را زنان هرزه و قاشقک و عودنوازان و عیاش‌های شبانه تشکیل می‌دادند. در حقیقت قرار نیست رستیوس تبرئه شود، اما پارت‌ها موقعی که داستان‌های مالیزن (ایرلندی) را مسخره می‌کردند، فراموش کرده بودند که اشکانیان زیادی از اصل و نسب سلطنتی از بانوهای مالیزن (ایرلندی) متولد شده بودند.

در حالی که این کارها انجام می‌شد، هیرودس شاه پارت، پیمان دوستی با شاه ارمنی بسته و خواهر او را به نامزدی فرزندش پاکوروس درآورده بود. در نتیجه جشن و سرگرمی آن‌ها با شکوه بود و تصنیف‌های مختلف متناسب خوانده می‌شد، زیرا هیرودس (ارد) با زبان و ادبیات یونانی ناآشنا نبود و آرتاوسدس (شاه ارمنی) چنان متبحر بود که تراژدی، خطابه و تاریخ می‌نوشت و برخی از آنها هنوز موجوداند. هنگام آوردن سر کراسوس به طرف در میزها بیرون برده شده بودند و یک جیسون، خواننده تراژیک اهل ترالس صحنه‌ای از راهبه درام یونانی درباره "اگای" را می‌خواند. او داشت بیشتر تحسین و تشویق می‌شد که سیلاس به اتاق آمد و به پادشاه تعظیم کرد و سر کراسوس را در میان جمعیت به زمین انداخت. پارت‌ها با شادی و هلهله از آن استقبال کردند. سیلاس به دستور شاه نشست در حالی که جیسون لباس‌های پنتوس را به یکی از رقاص‌های کر داد، سر کراسوس را بالا برد و بخشی از "بکنتی"

را با شور و هیجان و برانگیخته اجرا کرد و قطعات شعر را برای خوشحالی همه خواند.

امروز دنبال کردیم و گرفتیم شکار قدری را
و از کوه‌ها نخجیر عالی آوردیم
اما وقتی شعر گفتگو ادامه یافت:
چه دستان مبارکی این قربانی با شکوه را کشت؟
من ادعای آن افتخار را به دلیل شجاعتم دارم.

پوماکساترس که تصادفاً موقع شام در آنجا بود، بلند شد و سر را در دستانش گرفت و گفت: «من سزاوار افتخارم و نه کسی دیگر». شاه خیلی خوشحال شد. طبق رسوم پارتیان هدایایی - یک تالنت (واحد پول آن زمان) به آنها و به جیسون و هنر پیشه داد. چنین بود نمایش کوچک و رقص هجو و تقلید، که با اجرای آن در مورد اردو کشی کراسوس گفتند.^۱ علی‌رغم حضور تئاتر یونانی در امپراتوری ایران، با ظهور امپراتوری عرب، این سنت تئاتری ناپدید شد، بدون این که اثری به جا بگذارد. از نوشته‌های بالا روشن است که منشأ درام سنتی ایرانی در غبار تاریخی گم می‌شود و فقط با به هم چسباندن خرده‌ریزهای باقی‌مانده در متن‌های ادبی، شرح وقایع تاریخی، سنت‌های فولکوریکی که هنوز موجودند و نقل مسافرت‌های خارجی ممکن است به درک بهتر و بازسازی شکل‌های اولیه درام برسیم. درام سنتی ایران خود را با رشته‌ای از عبارت‌های هنری نمایان می‌کند.

در ایران: الف- نمایش عروسک خیمه‌شب بازی. ب- درام بدیهه‌گویی طنز. پ- درام نقلی و داستان‌سرایی نمایشی. ج- نمایش‌های حماسی مذهبی، وجود داشت. سرانجام تئاتر مدرن اروپایی این چهار تایی سنتی را با تاکید بر نمایشنامه نوشتاری به قرن نوزده پیوند زد.

هنرمندان چه کسانی بودند؟

قبل از بحث در مورد شکل‌های مختلف دراماتیک گفتار که در طول تاریخ ایران گسترش یافت، ضروری است نگاهی به هنرمندان بیندازیم. درباره آن‌ها نسبتاً کم می‌دانیم، زیرا جامعه فرهیخته و منابع ادبی توجه کمی به آن‌ها داشتند. هنرمندان با اجرای نوع عمومی نمایش که به آن معرکه، هنگامه، یا تماشا می‌گفتند شناخته می‌شدند. همان‌طور که این اصطلاحات دلالت دارند، اجرای این بازیگران بیشتر در مکان‌های عمومی صورت می‌گرفت. مجری (معرکه‌گیر) ممکن بود نقال، بندباز، جادوگر، مجری با حیوانات رقص یا نوازنده باشد. چنان‌که خواهیم گفت این بازیگران مذکر برای افزایش درآمد خود یا گروهشان در بیش از یک هنر مهارت داشتند. هر یک بیشتر از یک وسیله موسیقی را می‌نواختند، می‌توانستند بخوانند و یک یا چند نقش در نمایش تئاتری گروه بازی کنند. اعضاء جوانتر گروه رقص‌ها بودند و باید مطابق عرف زیبا می‌بودند، به‌خصوص اعضایی که نقش زن را بازی می‌کردند. تمام نقش‌های مردانه و زنانه را پسرها و مردان اجرا می‌کردند. تخصص رقص‌های زبردست گروه، بازی نقش زنانه بود. صدای زنانه را به صورت جیغ و ویغ تقلید می‌کردند. موسیقی‌دانان، همچنین رقصان زن نیز وجود داشتند، اما آن‌ها قسمتی از گروه معمولی سرگرم‌کنندگان را تشکیل نمی‌دادند. این‌ها معمولاً درون حرم نقش اجرا می‌کردند. به هر حال در عصر صفویه اجرای نقش به‌وسیله زنان رقص به ویژه در روزهای رسمی عادی بود، البته به طور خصوصی نیز. به هر حال در دوره قاجار دیگر چنین نبود، هرچند اعضاء زن گروه‌های کولی هنوز در ملاءعام نقش داشتند.

مانند حرفه‌های دیگر، بازیگران حرفه‌ای تمایل داشتند قوم و خویش باشند، یعنی از میان فامیل‌های اعضاء گروه یا آشنایانشان استخدام می‌شدند. به نظر بیضایی هنرپیشه‌ها، نقش‌ها را شفاهی آموزش می‌دادند، هرچند نقال‌ها از قرون وسطی متن‌های نوشته‌شده داشتند. اعضاء جوان هنرشان را در ضمن کار می‌آموختند و به مرور زمان به مهارت‌ها و نقش‌های جدید ارتقاء می‌یافتند. با هنرمندان رده پایین شروع می‌کردند و

نقش‌ها و مهارت‌های مطلوب را یاد می‌گرفتند. گروه‌ها هرچند منشأ شهری داشتند در حومه‌ها دوره‌گردی می‌کردند و برای اجرای نمایش صدها کیلومتر از پایگاه اصلی خود دور می‌شدند. این در مورد مجریان فردی نیز که لزوماً عضو گروهی نبودند و خودشان بدون کمک دیگران عمل می‌کردند، صدق می‌کرد. این‌ها معمولاً نقالان و مربیان حیوانات بودند، خلاصه، مهارتی داشتند که می‌توانستند از طریق بازیگری امرار معاش کنند.^۱

در جاهایی که این یا آن یکی در نقش جانبی به مثابه مقدمه یا میان پرده‌بازی می‌کرد، هنرمندان مختلف با هم کار می‌کردند. به مرور زمان برخی از این نمایش‌های جانبی نمایش‌های اصلی شدند. به این معنی نبود که این هنرمندان به تنهایی اجرا نمی‌کردند. به تنهایی اجرا می‌کردند اما چه برنامه‌ریزی شده و چه تصادفی در فضای خصوصی یا عمومی به طور همزمان و باهم و یا پشت سر هم اجراء می‌کردند. در این زمینه حرفه لوطی رمضان، بازیگر خیمه‌شب‌بازی تهران آموزنده است. گالونوف می‌نویسد: او فرزند نقال بود. شعرهای بسیار از پدرش آموخت. تحت تاثیر دروایش در سخن‌وری نیز شرکت کرد. او در داستان‌های فولکور ترکی آذری مانند "عاشیق غریب" و دروایش دوره‌گرد که شعرهای شبه‌مذهبی می‌خواندند، توصیف می‌شود. سپس تردست و شاگرد خیمه‌شب‌بازی در تهران می‌شود و با راهنمایی او این پیشه را می‌آموزد. هنرمند مستقلی می‌شود و به اطراف سفر می‌کند.^۲ به همین نحو از میان بهترین هنرمندان و خوانندگان کشور برای نمایش‌های مذهبی در ماه رمضان انتخاب می‌شدند^۳ که بیشترشان در بقیه سال تئاتر مردمی کمیک (خنه‌دار) اجراء می‌کردند. بنابراین به نظر می‌آید اگر چه تخصص وجود داشت، ممکن بود بازیگران بین رشته‌های هنری متغیر باشند.

۱. بیضایی، نمایش ص ۲۰۳؛ شهری، تاریخ جلد ۶ ص ۴۴-۱۹.

2. Galunov, R.A. "Pakhlavan kachal-persidskii Teatr Petrushki," IRAN II (1928, Leningrad) pp.27-26

3. Aubin, Eugene. La Perse d'aujourd'hui (Perse, 1908), pp. 33-230 ;Revue du Monde Musulmane 4 (1908), p.486; see also chapter five.

هنرمندان در دوره قبل از اسلام

در دوره هخامنشیان، همچنین بذله‌گوها، دلک‌ها، شعبده‌بازان و موسیقی‌دانان بودند موسیقی‌دانان در زندگی دربار نقش مهمی داشتند و بر حسب مهارت و ابزارهای موسیقی‌شان به سه درجه تقسیم می‌شدند.^۱ همچنین قصه‌گوهای بودند که بیشتر آنان دوره‌گردی می‌کردند و داستان‌ها و افسانه‌ها درباره خدایان و قهرمانان می‌گفتند. همچنین صحنه‌های تراژیک آن‌گونه که تصویر تزیینی فنجان قرن دوم قبل از میلاد نشان می‌دهد، وجود داشت. این‌ها بیشتر به وسیله تصاویر مشابه در قرون بعدی تأیید می‌شوند مانند نگاره‌های فنجان خانقاه که صحنه‌هایی از "السیستس"، "الوپ"، "بکنتیس" و "ایون" در نمایشنامه اورپیدس را نشان می‌دهد. برخی رقصندگان و هنرپیشه‌گان ممکن است ماسک‌هایی مانند دوره‌های یونان و روم معاصر و نیز بعدها دوره اسلامی پوشیده باشند. در بیشاپور ساختمانی متشکل از ایوان با کف موزاییکی است که نجبا، موسیقی‌دانان، حاملان تاج گل و سرهای جدا شده انسانی ماسک‌های تئاتر رومی را به تصویر می‌کشد.^۲ شهرهای آسیای مرکزی، مرکز هنرهای زیبا (رقص، موسیقی، تئاتر) بود. یکی از آنها، شهر یونانی-بکتریایی "آی خاتون" (در مرز افغانستان و تاجیکستان) ساختار معمول شهر یونانی یعنی تئاتر، ورزشگاه و فواره داشت. در خزانه سلطنتی دو گلچین نمایشنامه‌های تئاتری پیدا شده است.^۳ تئاتر در ارمنستان سرشت یونانی داشت هرچند براساس سنت‌های ارمنی ساخته می‌شد. شگفت‌آور نیست که ساختمان‌های تئاتر که مطابق بناهای دیگر در یونان طراحی شدند این حقیقت را می‌رسانند که آمفی‌تئاترها به وسیله آرشیتکت‌ها و معماران وارداتی یونانی بنا شدند. نرون-امپراتور روم، هنرپیشه‌های نمایش بی‌کلام برای شاه ارمنی تریداتس اول (اشکانی) هدیه فرستاد، درحالی‌که

1. Ghirshman, Roman, Iran (Hammondsworth: Penguin, 1961), pp. 312.

2. Ghirshman, Roman, Parthes et Sassanides (Paris: Gallimard, 1962) pp. 141-46, 215-16, 268, 274-77.

3. Litvinsky, B.A., Guang-da, Zhang and Samghabadi, R. shabani eds. History of the Civilizations of Central Asia, Volume III : The Crossroads of Civilizations: A.D. 250 to 750. (Paris: UNESCO Publishing, 1996) p. 490; Rapin, Claude. Fouilles d'Ai khnoum, vol. VIII: La trésorerie du palais helle nistique d' Di Khanoum. Me'moires de la Delegation archeologique française en Afghanistan XXXIII. (Paris, 1992) pp. 3n.9, 115-30, 192-94, 278.

همراهان آنها رفت و آمد به ارمنستان را در خلال سده اول تا سوم پیش از میلاد ادامه دادند. در عصر آرساسید (پادشاه اشکانی ارمنستان) تئاتر جدیدی با الهام از مدل‌های آسیای صغیر ساخته شد. به عقیده گویان نقش آموزشی تئاتر به سرگرم کردن توده‌ها تغییر یافت. در دوره پارت‌ها نمایش‌های بی‌کلام حکم‌فرما بود. ابتدا واژه یونانی... (میموس)... به واژه ارمنی گوسان ترجمه شد اما بعداً به منزله کلمه قرصی (بیگانه) حفظ شد و به مرور زمان هم‌معنی کلمات ارمنی وارت زاک و گوسان گردید.^۱

معهدا، خنیاگران (گوسانها) در دوره اشکانیان در کشور ایران قصه‌گوها و نقالان بودند. در ارمنستان اگرچه در آغاز چنین بود ولی تغییر یافتند. همین گونه وارتزاک‌ها دیگر در مراسم تدفین رقصندگان حرفه‌ای نبودند بلکه مانند گوسان‌ها هنرمندان بی‌کلام گردیدند. نمایش این‌ها و نازیک، هنرپیشه بی‌کلام زن، خیلی محبوب بود. موسی خورن، پدر ادبیات ارمنیان نوشت که "او با دستانش آواز می‌خواند".^۲ پادشاه ارمنی، پاپ (۳۶۷-۳۷۴) در ۳۷۴ قبل از میلاد در حالی که مجذوب جمعیت کثیر "گوسان‌های روی صحنه" همراه با موسیقی شده بود به قتل رسید. هنرپیشه‌های بی‌کلام مجموعه نمایشی خنده‌داری را اجرا می‌کردند و با آلت ذکور به منزله بخش تکمیلی لباسشان بازی می‌کردند. این نشان می‌دهد که نمایش‌های چینی ریشه در مراسم کهن آلت مردانه پرستی دارد که در منطقه رونق گرفته بود و شواهد و مدارک باستان‌شناسی آن را تصدیق می‌کند. آلت مردانه آن‌چنان در قسمت‌های لباس‌های محلی گوسان‌ها معمول بود که هنوز در تصویر گوسان مربوط به سال ۱۴۰۱ پیش از میلاد در حاشیه انجیل ارمنی یافت می‌شود. کاتاها یا کمیدین‌ها نوع ویژه‌ای از برپایی نمایش کم‌دیک را داشتند. هنرمندان "کاتاکا گوسان"، یا "حق کاتاکس" و نمایشنامه‌نویسان این کم‌دی‌ها "کاتاکرگکس" نامیده می‌شدند، مانند "آریستوفانز" و "مناندر" درام‌نویسان برجسته یونانی. گویان با اشاره مختصر به این نمایش‌های طنز و خنده‌دار نتیجه می‌گیرد که این‌ها به طور بنیادی با پانتومیم فرق

۱. گویان، تئاتر، جلد ۱، ص ۷۰-۲۳۴

۲. موسس خورناتسی. تاریخ ارمنیان ترجمه رابرت دبلیو تامسون (کمبریج، ۱۹۷۸)، ص ۲۰۷، شماره ۵-۶

داشت. به نظر گویان کمترین‌ها اغلب وسیله‌ای برای بیان انتقادهای اجتماعی و یا شکل اولیه بقال‌بازی بودند. در صفحات پیش رو در مورد آن بحث خواهیم کرد. علاوه بر پانتومیم (میموس-گوسان) و کمدی (کاتاک-گوسان) نمایش دراماتیک (زینارکو-گوسان) وجود داشت، که ترجمان تراژدی گریکو-روم به سبک ارمنی است و به شدت اسطوره‌ها، افسانه‌ها و تاریخ ارمنی را به خود جلب کرد. در این نوع تئاتر صورتک‌های شبیه انسان و کلاه‌های بلند و مخروطی شکل مشخصه استاندارد هنرپیشه‌گان شد.^۱

نمایش‌های تئاتری نه تنها باید مردم را سرگرم می‌کرد، بلکه مانند مورد سغدی از سرزمین‌های ساسانی مراسم مذهبی را نیز انجام می‌داد. بر اساس منابع چینی: "در ماه یازدهم، سغدی‌ها، دایره در دست، می‌رقصیدند و طلب باران و گرما می‌کردند، موقع شادی و خوشی به روی هم آب می‌پاشیدند." در مناطقی که فرهنگ ایرانی داشتند به ویژه آسیای مرکزی، مهارت هنرمندان ایرانی چنین بود و مورد علاقه دربار امپراتوری تیانگ چین. آوازها، خوانندگان، بازیگران بی‌کلام، موسیقی‌دانان، بندبازان، ساحران، تردست‌ها از سوئدیا و تخارستان وارد می‌شدند. نمایش‌های حقه و گول زدن، شامل خودزنی واضح، مرتب و منظم، در معبد اهورا مزدا در لیانگ-چو و لو یانگ اجرا می‌شد. حاکمان سمرقند (۷۳۳ قبل از میلاد) و کومد (۷۱۹ قبل از میلاد)، کیش، سمرقند (۷۲۷ قبل از میلاد) و میمارق (۷۳۳ قبل از میلاد) این هنرمندان را به رسم هدیه به دربار امپراتوری چین می‌فرستادند. به عقیده شافر: چینی‌ها رقص‌های سغدی را به رقص‌های "نرم" و "قدرتی" طبقه‌بندی می‌کردند. از رقص‌های نرم به "هیجان مرمرکارهای بهاری" اشاره می‌شود که شاعرانه، دلپذیر، و ظریف توصیف می‌شود. و در مورد رقص قدرتی "رقص پرنس غربی" را نام می‌برند که پسران سغدی با لباس‌های نمونه ایرانی با دولا شدن، چرخیدن، و جهیدن همراه با عود و فلوت اریب انجام می‌دهند. "رقص چاچ" توسط

۱. گویان، تئاتر جلد ۱، ص ۲۴۸، ۲۴۱، ۲۲۰، ۸۸-۳۰۱؛ ترجمه گارسویان نینا جی. تاریخ حماسی اثر پاستوس بوزاند (کمبریج، ۱۹۸۹) ص ۲۹، ۲۱۴، ۱۹۹، ۹۴.

دختران انجام می‌گیرد "چاچ" نام محلی در تاشکند است. رقصی عاشقانه بود. از پشت نیلوفرهای آبی مصنوعی ظاهر می‌شدند، با ضرب دهل می‌رقصیدند. به تماشاچیان نگاه عاشقانه می‌انداختند و بلوزشان را پایین می‌کشیدند و شانه‌های عریانشان را ظاهر می‌کردند. دختران چرخان غربی را که حاکمان کومد، کیش، میمارق و به‌خصوص سمرقند می‌فرستادند بیش از همه دوست‌داشتنی بودند. این دختران سفیدی، ملبس به ردای قرمز سیر زنانه با آستین‌های ابریشمی، جوراب شلوارهای سبز حریر، و چکمه‌های پوست آهوی قرمز می‌پريدند، خرامان راه می‌رفتند و روی توپ‌های غلطان در سالن رقص به هر طرف می‌چرخیدند.^۱

ممکن است از توصیف‌های چینی‌ها چنین استنباط شود که نمایش‌های مشابهی باید در دربار ساسانیان اجرا شود، جایی که گفته می‌شود دوازده هزار دوشیزه خواننده و رقص در دربار پرویز خدمت می‌کردند. همین‌طور زن پرویز، شیرین زیبا، خوانندگان و رقصندگان مانند، باربد، سرکش و کوشا زاروک گرد آورده بود. مدیریت فعالیت‌های این مجریان، خوانندگان، آهنگسازان و دلک‌ها در "عمارت سفید" شیرین به عهده باربد گذاشته شده بود.^۲ اهمیت و اندازه بناهای هنری دربار ساسانی بعد از پانصد سال در شعر نظامی گنجوی یادآوری می‌شود، موقعی که با ضرورت شعری درباره کاخ خسرو پرویز می‌گوید:

شش هزار راوی چیره‌دست
موسیقیدان‌ها، رقصندگان و بازیگران
جمع شدند از محله‌های هر شهر
و پراکنده شدند اکناف سرزمین
به طوری که هر کجا زندگی می‌کردند
سرگرم می‌کردند خود و دیگران را.^۳

۱. ادوارد اچ شافر، هلوهای طلایی سمرقند (برکلی، ۱۹۵۳ [۱۹۵۲]) (ص ۵۶-۵۲).

۲. عطایی، بنیاد نمایش، ص ۱۹.

۳. نظامی گنجوی (حدود ۱۱۶۵) به نقل از عطایی، بنیاد نمایش ص ۱۹.

در عصر ساسانیان، هنرپیشه‌ها- رقصندگان را "پت وزگوی"، و اجرای آن‌ها را "پت وز گفتن" می‌نامیدند^۱ مسئول هنرمندان در دربار ساسانی خرم- باش (شادکننده) بود که مسئولیت تمام سرگرمی‌ها را بر عهده داشت از جمله خنیاگران، قصه‌گوها، موسیقی‌دانان، بندبازان و آن‌چه بود.^۲

هنرمندان در اوایل دوره اسلامی

حاکمان اسلامی جدید ایران و در ایران، مانند سلاطین ساسانی، خود را با نمایش‌های خنیاگران، خوانندگان و موسیقی‌دانان و همچنین بندبازان، ساحران و مربیان حیوانات سرگرم می‌کردند. خلیفه عرب و دربار حاکمان محلی به‌شدت به سرگرمی‌های ویژه ایرانی، فرهنگ و تشریفات درباری ایران روی آوردند.^۳ هم دربار دمشق و بعداً بغداد از ایران خوانندگان مرد و زن طلب کردند و هنر خوانندگی و تئاتری بر آن دربار مسلط شد.^۴ حدود ۹۸۰ نمایش مضحک و خنده‌دار در نوروز در حضور خلیفه اجرا شد. بازیگران انواع صورتک بر چهره داشتند.^۵ بنابراین، سیستم سرگرمی قبل از اسلام در ایران اسلامی ادامه یافت. از دیدگاه بوروکراتیک و دیوان‌سالاری، اگر نه اجتماعی، دو دسته وسیع سرگرم‌کننده بودند ۱- موسیقی‌دانان ۲- هنرپیشگان و آکروبات‌ها. این تقسیم دوگانه طبقه سرگرم‌کنندگان به دوره سلجوقی (قرن یازدهم) برمی‌گردد، اگر نه قدیم‌تر. در آن روزها، "امیر مطرب" مسئولیت موسیقی‌دانان و خوانندگان همچنین داستان‌سرایان (قوالان) را داشت.^۶ کاملاً محتمل است که او جانشین "خرم باش" ساسانی بود.

مانند دوره قبل از اسلام، آوازخواندن، ایفای نمایش و رقصیدن بخش اصلی در نمایش‌های عمومی دربار و خانه‌های خصوصی بود. تماشاگران می‌خواستند که با رفتارهای گذشته دلاوران و شجاعان در جنگ و یا با

۱. عطایی، بنیاد نمایش ص ۱۹.

۲. ماری بویس، «خواننده حرفه‌ای گوسان اشکانی و سنت خنیاگری ایران»، مجله جامعه سلطنتی آسیای، ۱۹۵۷، جلد ۱ و ۲ ص ۱۸، ۲۵.

۳. مارشال هودجسون، جسارت اسلام: وجدان و تاریخ تمدن جهانی. ۲ جلد (شیکاگو، ۱۹۷۳) جلد ۱ ص ۸۴-۲۸۰ میچل مورونی، عراق بعد از غلبه مسلمانان (پرینستون، ۱۹۸۴) ص ۹۸-۲۷.

۴. Spuler, Berthold. Iran in früh-Islamischer Zeit (Wiesbaden, 1952) p. 290.

۵. Mez, Die Renaissance, p. 400.

۶. Heribert Horst, Die Staatsverwaltung der Grossseljuken und der Khorazmshahs (1231-1038) (Wiesbaden: Steiner, 1964), p. 102.

حرکات و داستان‌های عاشقانه رمانتیک قهرمانانه تاریخی یا اساطیری به وجد آیند و هیجانی شوند. یا به سادگی با نمایش‌های مضحک سرگرم گردند نقل دراماتیک داستان منظوم با موسیقی محرک، مهیج می‌شد و به وضوح در شنونده شعف ایجاد می‌کرد. مسعود سعد سلمان در مثنوی کوتاهی حضور موسیقی‌دانان که با سازهای مختلف می‌نواختند و خوانندگان و رقاصان را در دربار محلی در حدود اواخر قرن یازدهم ذکر می‌کند.^۱ این شعر یکی از شعرهای بسیار قرن یازدهم و دوازدهم است که به مصنف‌های موسیقی، خوانندگان، و رقصندگان اشاره می‌کنند. اطلاعات مفصل دربارهٔ ابزارهای موسیقی و سبک‌ها (رقصیدن، خواندن، نواختن) در آن قطعات منظوم دلالت بر اهمیت‌شان در زندگی روزانه دارد.^۲ علاوه بر نقل، بازیگر اصلی، خنیاگر و مطرب بودند که در فصل بعدی بیشتر به آن‌ها خواهیم پرداخت.^۳ در ادبیات کلاسیک فارسی به این‌ها بیشتر از سرگرم‌کنندگان دیگر اشاره شده است. خنیاگران، مانند هنرپیشه‌گان درام کمیک متن‌های خود را با طبع تماشاچی‌ها سازگار می‌کردند، بنابراین به جای آهنگ‌های جدی و باوقار، ناگهان نواهای سبک و شاد می‌نواختند. کیکاووس بن اسکندر شاهزاده گرگان درباره "موسیقیدان شدن" توصیه می‌کند:

«اگر می‌بینی تماشاچی‌ها نظامی هستند و از طریق چپاول و ماجراجویی زندگی می‌کنند، برایشان رباعی ترکستان، آواز دربارهٔ جنگ و خونریزی و در ستایش زندگی ماجراجویانه بخوان. نه غمگین باش و نه تمام ملودی را با شکوه بنواز. ادعا کن این قانون خنیاگری است [.....] "باید بدانی که موسیقی دانان از سوی میگساران به کار گرفته می‌شوند، که به موسیقی‌دانان ستیزه‌جو پول نمی‌پردازند." به علاوه می‌گویند که

۱. دیوان مسعود سعد سلمان به تصحیح رشید یاسمی (تهران ۱۳۳۹/۱۹۶۰) ص ۷۹-۵۶۲

۲. حسینعلی ملاح، حافظ و موسیقی (تهران ۱۳۵۱/۱۹۷۲) همان منبع منوچهری دامنانی و موسیقی (تهران، ۱۳۶۳/۱۹۸۴)؛ اقبال آشتیانی عباس، شعر و موسیقی در ایران (تهران ۱۳۶۶/۱۹۸۷)

۳. به روایت مجمل التواریخ به تصحیح بهار ص ۶۹ که قسمتی توسط جولز موهل با عنوان "Extraits du Modjmel al-Tewarikh, relatifs a l'histoire de la perse," Journal Asiatique, 1841, pp. 514-15,

خنیاجر باید کر، کور و گنگ باشد؛ یعنی نباید گوشش را به طرفی بچرخاند که برای او نیست و نباید در جهتی نگاه کند که بایسته نیست و نباید چیزی را که در جمعی شنیده یا دیده است بیان کند. خنیاجر با چنین کیفیت هرگز بی میزبان نخواهد بود.^۱

بنابراین خنیاگران برای تماشاچیان می‌نواختند و ایفای نمایش را با ذائقه آنها وفق می‌دادند، خلاصه، باید نمایشی محسوس ایجاد می‌کردند. مردم همیشه طالب شنیدن صدای جنگ نبودند، اغلب خواهان طنز، لودگی، و کمدی بودند. خنیاجر و دسته موسیقی تمام آن‌ها و بیشتر را برایشان فراهم می‌کرد. این خصوصیت تغییرپذیری و انطباق خنیاجر حفظ شعرهای متنوع، نقلی، بزمی، تمجیدی، مرثیه‌ای، هجوی، اخلاقی را ایجاب می‌کرد. باید مجموعه لغات سنتی، خیال‌پردازی و موضوعات زیادی را ذخیره می‌داشت تا در موارد ضروری ترکیبی از آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌داد و بنابراین باید انبوهی شعرهای آشنا و موردپسند در چننه می‌داشته است تا متقاضیان را مشعوف کند.^۲

نه‌تنها مردها، بلکه زن‌ها و کودکان نیز می‌خواندند، اگر چه گزارش نمی‌شود. در میانه قرن دوازدهم کتاب اسلامی "کتاب آئینه‌ها" متذکر می‌شود که زن‌ها و بچه‌ها نباید بخوانند و خواندن نباید با چنگ، لوت (عود) و فلوت عراقی همراه و نباید قباحث داشته باشد. پس این وضعیت وجود داشته است و آن‌چه نویسنده به آن نصیحت می‌کند انجام می‌گرفت و شاید به‌طور گسترده. درحقیقت در جای دیگر این را غیرمستقیم تأیید می‌کند، موقعی که می‌نویسد: "به درستی بیت‌المال به علما، قاضی‌ها، قرآن‌خوانان، فقرا، یتیمان و غزوه‌ها تعلق دارد. اما همه را گرفته‌اند و خزانه‌ای برای ستاره‌شناسان، فیزیک‌دانان، موسیقی‌دانان، دلقک‌ها، متقلبین، مشروب‌فروشان و قماربازان ساخته‌اند".^۳

۱. مری بویس، «گوسان» دایره المعارف. ایرانیکا.

۲. لوی میروور ص ۹۰-۱۸۹.

۳. جولی اسکات میثمی، دریای پرهیزگاری (بحر الفوائد) آینه اسلامی قرون وسطای شاهزادگان (شهر سالت لیک: اتا آپ ۱۹۹۱) ص ۲۱۶، ۱۷۱، ۱۳۸.

هنرمندان در دوره تیموری

معروف است که اگر چه تیمور با توجه به طبعش هنرپیشه‌ها و شاعران را رد می‌کرد، موسیقی‌دانان، خوانندگان، رقصندگان را دوست داشت. درست قبل از مرگش، در میان سنتورها، چنگ‌ها، بربط‌ها، ارگ‌ها و فلوت‌ها بود، در میان رقص‌ها، نوازندگان سنتور، خوانندگان و چیزهای عجیب. به دلیل لنگی و سالخوردگی وقتی می‌رقصید تلو تلو می‌خورد. انواع سرگرمی‌های دیگر نیز در دربار او بود.^۱ به سال ۱۴۰۴-۰۵ کلاویجو - سفیر اسپانیا در دربار تیمور انواع مختلف بازیگران مانند شعبده‌بازان را مشاهده کرد که در حضور زن تیمور و به طور کلی در دربار نقش ایفا می‌کردند.^۲ نمایش نهم اکتبر ۱۴۰۵ خیلی سودمند بود. تیمور دستور داد: "هر صنفی باید نمایشی اجرا کند و داخل اردوگاه شود. یعنی مردم باید سرگرم شوند..... هر صنفی برای سرگرمی نقشی ایفا کرد و وارد اردو شد."^۳ گزارش علی یزدی جزئیات بیشتری را بیان می‌کند: "در این موقع تیمور سبب بهره‌مندی مردم از انواع سرگرمی شد. محل نمایش مبدل، قالی فرش شد، زنان به شکل بز و دیگران به مانند گوسفند و جادوگران لباس پوشیدند و به دنبال یکدیگر دویدند. دباغ‌ها و قصاب‌ها مانند شیران و روباه‌ها ظاهر گردیدند و تمام کاسبکارهای دیگر به نمونه مهارت خودشان کمک می‌کردند."^۴ این اطلاعات نشان می‌دهد که علاوه بر آن چه گمان می‌رفت (شعبده‌بازان، موسیقی‌دانان و غیره) و معمول بود نمایش نیز جایگاه خود را داشت. آن‌طور که از گزارش یزدی در مورد رقص نقاب‌دار و نمایش میم و همچنین از توصیفات مفصل بعدی برمی‌آید اجرای نمایش‌ها از انواع مختلف داستان‌ها بوده است.

۱. احمد ابن عربشاه، تیمور لنگ یا تیمور امیر کبیر ترجمه جی اچ سندرس (لاهور بدون تاریخ) ص ۲۲۱، ۲۹۸، ۳۰۰. موسیقی دانان در دربار او بیش از دیگران قرب داشتند. «عبدالقادر مراغه ای، فرزندش صفی الدین، نوه اش ناشرین، قطب موصول، اردشیر جنکی و دیگران.» همان منبع ص ۳۱۴.

۲. روی گونزالس دو کلاویجو، روایت سفیر از روی گونزالس دو کلاویجو در دربار تیمور در سمرقند ۱۴۰۳ میلادی ترجمه آر مرخام کلمنتس (لندن ۱۸۵۹) ص ۱۴۷، ۱۵۴.

۳. داستان دو کلاویجو ص ۱۴۹.

۴. داستان دو کلاویجو ص ۱۴۹.

در قرن پانزدهم، مهتر نقاره‌خانه نه تنها مسئول نقاره‌چی‌ها یا موسیقی‌دانان بلکه مسئول گروه‌های ذیل نیز بود: نقال‌های دوره‌گرد سرگرم‌کننده (قریب‌زادگان)، قصه‌گوها (قوالان)، تردست‌ها (فرت مالان)، موسیقی‌دانان سیار (لولیان)، همچنین ملازمان حمام، مشیت و مال دهندگان، سلمانی‌ها، و مرده‌شوی‌ها. مسئولیت رسمی به این مفهوم بود که این گروه‌ها به این مسئول "پول حفاظتی" می‌دادند، و او در مقابل از آن‌ها در برابر مقامات پایین‌تر حمایت می‌کرد. به سرگرم‌کنندگان دیگر مانند خیمه‌شب‌بازها، حقه‌بازان و کشتی‌گیران اشاره نشده است و معلوم نیست چه کسی مسئول آنها بود؛ البته اگر مسئولی داشتند. احتمال دارد که زیر گروه قریب‌زادگان و لولیان بوده باشند.^۱ تنوع، آن‌طور که یک منبع غیرقابل انتظار ادبی روشن می‌کند، خیلی گسترده بود. منابع ادبی به ندرت به طبقات پایین‌تر توجه می‌کنند و چیزی درباره‌شان می‌نویسند. کتاب "فتوت‌نامه‌ی سلطانی" نوشته حسین واعظ کاشفی استثناء قابل توجهی است که اشاره می‌کند سرگرم‌کنندگان (اهل معرکه) بخشی از جنبش فتوت، یک نوع برادری مذهبی بودند که بیشتر از طبقه پایین تشکیل یافته بود و به یک جماعت درویش و یا بیشتر مربوط بودند. سرگرم‌کنندگان به سه گروه تقسیم می‌شدند، یعنی:

۱- گروه سخن‌وران (اهل سخن) و هنرپیشه‌گان (معرکه‌گیران) که خودش به سه زیر گروه تقسیم می‌شد:

الف- نوحه‌خوانان (مداحان)، شعرسرایان (غزل‌خوانان) و حاملان آب (سقایان).

ب- حکایت‌گویان (خواص‌گویان) و فرش‌گستران یعنی داستان‌سرایانی که روی فرش می‌نشستند (بساط‌اندازان).

ت- داستان‌گویان (قصه‌خوانان) و افسانه‌گویان

۲- گروه مردان قوی (اهل زور) که هشت گروه را دربرمی‌گرفت: پهلوانان، وزنه‌برداران (سنگ-گیران)، گچ‌کاران (نوه‌گیران)، حاملان سبد

1. Hans Robert Roemer. Staatsschreiben der Timuridenzeit. Das Sharaafnama des Abdallah Marwarid in Kritischer Auswertung (Wiesbaden 1952), pp. 90-01, 174-75.

(سله‌کشان)، باربران (حمالان)، چماق‌داران (موقورگیران)، بندبازان (رسن‌بازان)، مردان قوی (زورگران).
 ۳- گروه بندبازان (اهل بازی)، که از سه گروه تشکیل می‌شد: شعبده‌بازان (تاس‌بازان)، عروسک‌بازان (لعبت‌بازان)، تردستان (حقه‌بازان)^۱



شکل ۳- گوسان میم با صورتک گرگ (مینیاتور ارمنی قرن سیزدهم)

در ادبیات معروف به "شهر آشوب"^۲ همچنین به هنرمندان مجری نمایش (اهل معرکه) یا سرگرم‌کنندگان و نیز به کشتی‌گیران (پهلوانان)، تردستان (حقه‌بازان) و داستان‌سرایان (قصه‌خوان) اشاره شده است.^۳

۱. حسین واعظ کاشفی، فتوت نامه‌ی سلطانی به تصحیح محمد جعفر محبوب (تهران ۱۳۵۰/۱۹۷۱) ص ۲۸۰-۳۳۳.

۲. احمد گلچین معانی، شهر آشوب در شعر فارسی (تهران، ۱۳۴۶/۱۹۶۷)

۳. مهدی کیوانی زندگی صنعتگران و اصناف در اواخر دوره صفویه (برلین ۱۹۸۲) ص ۲۹۰ (دیوان رضوان میرزا طاهر وحید).