تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۲۲

شهرام حبیب‌الله زرگر[۱]

بازشناسی نخستین نسخهٔ مکتوبِ خیمه‌شب‌بازی در ایران

چکیده

اگرچه عمر نمایش‌های عروسکی در ایران ــ به تصریح مدارک موجود ــ عمر کوتاهی نیست، اما عدم ثبت و ضبط آن ــ که محصول ذاتِ متنْ‌گریزِ آن است ــ راه را بر پژوهش‌های جدی‌تر می‌بندد. هرگونه اشاره و یادداشتی در تواریخ، سفرنامه‌ها، تذکره‌ها، حکایات و...که مُبَیّن اجرایی از یکی از همین نمایش‌ها باشد، می‌تواند فرصتی مغتنم برای هر پژوهشگری فراهم سازد. این مقاله سعی دارد با دست‌مایه‌قراردادن یکی از دو متن ثبت‌شده از دو اجرای نمایش عروسکی که حدود یک قرن پیش توسط ایران‌شناس روسی، «رومان آندریویچ گالونُف»[۱] در تهران ثبت گردیده ــ و تا امروز قدیمی‌ترین متون ثبت‌شده از این گونهٔ نمایشی محسوب می‌گردد ــ به تحلیل و واکاوی عناصر موجود در آن بپردازد و شناختی از بازتاب شرایط اجتماعی‌ــفرهنگی آن دوران در شکل‌دهی به اجزا و ترکیبات این گونهٔ نمایشی ارائه دهد. به این منظور با تحلیل متن مکتوبِ گردآوردهٔ گالونُف، عناصر موجود شامل طرح داستانی، تعداد شخصیت‌های عروسکی، روابط بین شخصیت‌ها، ویژگی‌های زبانی، موسیقی، تصنیف، آواز و رقص موجود در آن استخراج گردیده و با عناصر موجود ــ یا شناخته‌شدهٔ ــ نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی متأخرتر مقایسه می‌شود تا چشم‌اندازی از تأثیرات اجتماعی‌ــفرهنگی آن دوره بر شکل اجرایی این گونهٔ نمایشی ترسیم گردد.
بازشناسی و تحلیل روند تحول این نمایش‌ها در یک قرن اخیر، و بررسی زمینه‌های تأثیرگذار اجتماعی بر آن می‌تواند زمینه‌سازِ پژوهش‌هایی جدید در زمینهٔ دیگر نمایش‌های در حال افول ــ باهدف شناخت، بازیافت و احیای آن‌ها ــ باشد.

کلید واژه‌ها: نمایش ایرانی، نمایش عروسکی، خیمه‌شب‌بازی، مبارک، گالونُف.

[۱] مربی پایه ۵، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: zargar@art.ac.ir

مقدمه

سنّت نمایش ایرانی ــ جز تعزیه، که نیاز به روخوانیِ شبیه‌خوان‌ها از روی نسخهٔ تحریرشده داشته ــ ضرورت نگارش متن یا حتی ثبت و ضبطِ محتوای اجراهای مبتنی بر بدیهه را منتفی دانسته است. گونه‌های مختلف نمایش ایرانی، اغلب بدون متنِ ازپیش‌نگاشته و مبتنی بر بدیهه، حضور ذهن و درنهایت به‌حافظه‌سپاری و تکرار آن در دفعات مکررِ اجرا بوده و انتقال آن نیز از طریق شاگردی‌کردن و ادامهٔ همین روند ثبت‌نکردن میراثِ استاد! و امروزه آنچه از این نمایش‌ها به ما رسیده چیزی است در حد هیچ، و تنها به استناد گزارش سیاحان، جهانگردان، تذکره‌نویسان و خاطره‌نگاران ــ و هر کس دیگر، غیر از نویسنده یا اجراکنندهٔ آن ــ است که اندکی از آن آگاهی داریم. به همین دلیل هرگونه سندی از چگونگی متن و چندوچونِ اجرای نمایش‌های ایرانی، غنیمت به شمار می‌رود.

در دورهٔ صفویه، بازشدن پای خارجیان به ایران به عنوان سیاح، جهانگرد، ایلچی، سفیر، وزیرمختار، مستشار و...و علاقمندی آنان به نگارش خاطرات، سیاحت‌نامه و سفرنامه، گزارش و راپورت، و معدودی گردآوری‌های مردم‌شناختی، برای پژوهشگر امروز، سندی است گرانبها (همچون گردآورده‌های هانری ماسه پیرامون معتقدات و آداب ایرانی، والنتین ژوکوفسکی دربارهٔ ترانه‌های مردمی، الکساندر خوتسکو در حوزهٔ تئاترِ ایرانی و شعر مردمی ایران، آرتور کریستن سِن، لوریمر و هانری ماسه در زمینهٔ قصه‌های ایرانی، راماسکویچ در خصوص دوبیتی‌های ایرانی و بسیاری دیگر).

در این بین گالونُف نیز با گردآورده‌هایش در زمینهٔ خیمه‌شب‌بازی، پهلوان کچل و معرکه‌گیری نزد پژوهشگران هنرهای نمایشی سهم قابل توجهی را به خود اختصاص داده است.

مقالهٔ حاضر بررسی نخستین متن مکتوب یک اجرای خیمه‌شب‌بازی است که در حدود ۹۰ سال پیش در ایران، به گردآوری و تحریر دانشمند شرق‌شناس روسیهٔ شوروی، رومان آندریویچ گالونُف، صورت گرفته، و در نشریهٔ *IRAN III* فرهنگستان علوم اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی در تاریخ ۱۹۲۹ در لنینگراد منتشر گردیده است.

صفحات ۴ـ ۲۶ کتاب حاوی ترجمهٔ متن خیمه‌شب‌بازی به روسی و صفحات ۲۷ ــ ۵۰ دربردارندهٔ متن نمایش به فارسی است، به انضمام چهار تصویر سیاه و سفید از مُرشد، عروسک‌گردان و تعدادی از عروسک‌ها.

آنچه از گردآورده‌ها و پژوهش‌های گالونُف در حوزهٔ نمایش‌های ایرانی سراغ داریم عبارت است از:

۱. خیمه‌شب‌بازی. منتشر شده در نشریهٔ آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی (*IRAN III*)، لنینگراد، ۱۹۲۹، صص ۴۰ ــ ۵۰ (به همراه چهار عکس)؛

۲. معرکه‌گیری[۲]. منتشرشده در نشریهٔ آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی (*IRAN III*)، لنینگراد، ۱۹۲۹، صص ۹۴ ــ ۱۰۷ (به همراه یک عکس)؛

۳. پهلوان کچل[۳]. منتشرشده در نشریهٔ آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی (*IRAN III*)، لنینگراد، ۱۹۲۸.

هدف از این پژوهش، تحلیل نخستین متن ثبت‌شده از نمایشی است که در تقابل و رقابت با رسانه‌های فراگیر (تلویزیون و سینما) و سرگرمی‌های نوپدید (فناوری دیجیتال و بازی‌های کامپیوتری) رو به فراموشی است. به این منظور عناصر موجود در متن و عناصرِ همسانِ گونه‌های نمایشی دیگر ــ همچون روحوضی ــ از منظر تعامل احتمالی موجود، مورد بررسی قرار گرفته است.

بازشناسی و تحلیل روند تحول این نمایش در یک قرن اخیر، و بررسی زمینه‌های تأثیرگذار اجتماعی بر آن می‌تواند آغازگر پژوهش‌هایی جدید در زمینهٔ دیگر نمایش‌های درحال افول ــ با هدف شناخت، بازیافت و احیای آن‌ها ــ باشد.

روش تحقیق

روش پژوهشی مقالهٔ حاضر، بررسی اَسنادی و کتابخانه‌ای است.

پیشینهٔ تحقیق

حوزهٔ مطالعات مردم‌شناسی در زمینهٔ بررسی عناصر فرهنگی به‌ویژه آیین‌ها، سرگرمی‌ها و نمایش‌های اقوام و ملل، به سال‌های میانی قرن نوزدهم بازمی‌گردد. یکی از فعال‌ترین کشورها در این زمینه، روسیه بوده است، به طوری که مکتب پژوهشی شکل‌گرفته در دوران پس از انقلاب کمونیستی را «شرق‌شناسی سرخ» می‌نامند. «دانشکده‌ها و پژوهشکده‌های نوبنیادی چون "پژوهشکدهٔ شرق‌شناسی نریمانُف" در مسکو، "پژوهشکدهٔ استادان سُرخ" و "دانشگاه کمونیستی زحمت‌کشان شرق(کوتو) " با درس‌نامه‌های آموزشی‌ای که دربرگیرندهٔ علوم اجتماعی و زبان‌های رایج در شرق بود، پیش‌گام گسترش مکتب شرق‌شناسی سرخ در سرزمین شوراها بودند؛ پیش‌گامانی که دستاوردشان خیلی زود مرزها را درنوردید و به سرزمین‌های دیگر نیز رسید» (اتابکی،۱۳۹۴، ۱۷۷).

یکی از پژوهشگران نهادهای پژوهشی نوپای پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه، گزارشگر همین متن، رومان آندریویچ گالونُف بود که حوزهٔ تخصصی شرق‌شناسی‌اش بر ایران تمرکز داشت.

آنچه از زندگی گالونُف می‌دانیم بسیار اندک است؛ تنها می‌دانیم در سال ۱۸۹۳ در مسکو به دنیا آمد و پس از دو دهه فعالیت پژوهشی در این پژوهشکده‌ها، با اوج‌گیری موج ترورِ سُرخ استالینی که استادان و پژوهشگران «پژوهشکدهٔ نریمانُف» و «دانشگاه کمونیستی زحمتکشان شرق» را هم دربرگرفت ــ و طی چند هفته به دستگیری و اعدام صدها تن از آن‌ها انجامید ــ در ۱۹ دسامبر ۱۹۳۷ به جرم همکاری با ضدّانقلاب دستگیر و سه ماه بعد، در تاریخ ۱۹ مارس ۱۹۳۸ به جوخهٔ اعدام سپرده شد. از او و تعدادی دیگر از اعدام‌شدگان دوران استالین، پس از مرگ رهبر شوروی، در ۸ دسامبر سال ۱۹۵۶ اعادهٔ حیثیت شد.

در ایران، نخستین اشاره به گالونُف و گردآورده‌هایش مربوط می‌شود به یادداشتی از صادق هدایت با عنوان «تحقیقات: پهلوان کچل تئاتر ایرانی»، که در سال ۱۳۷۸ در چاپ نخست مجموعه‌ای از مطالب منتشرنشدهٔ او با عنوان فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران منتشر گردید[۴]. هدایت در زیرِ عنوان یادداشت تحقیقی خود نام پ. آ. گالونف را ذکر کرده که این تصور را به‌وجود می‌آورد که مطلب او ترجمه‌ای از یادداشت تحقیقی گالونُف است. با احتمال هم‌زمانی تقریبی این یادداشت و یادداشتی دیگر از هدایت در همان مجموعه با عنوان «تیاتر ایرانی: خیمه‌شب‌بازی» که در ذیل آن تاریخ «طهران اکتبر ۱۹۲۷» ذکر شده، می‌توان این‌گونه پنداشت که زمان اشاره به نام گالونُف ــ که نخستین تحقیقش« پهلوان کچل»، در تاریخ ۱۹۲۸(= ۱۳۰۷ شمسی) منتشر شده بود ــ حول‌وحوش یکی دو سال بعدتر، یعنی پیش از سال ۱۳۱۲ و بازنشر آن در مجلهٔ *گل‌های رنگارنگ* بوده باشد؛ وگرنه احتمالاً هدایت به انتشار آن در نشریه‌ای فارسی‌زبان اشاره می‌کرد.

در چند مقالهٔ فارسی دیگر نیز ــ جستهْگریخته و به‌اجمال ــ از گالونُف نام برده شده است:

صادق همایونی در مقاله‌ای تحت عنوان « کوشش‌هایی که برای جمع‌آوری فولکلور ایران صورت گرفته است» می‌نویسد:«...گالونو[: گالونُف] در زمینهٔ زورخانه، پهلوان کچل، خیمه‌شب‌بازی کتاب‌هایی در سال‌های ۱۹۲۷ و ۲۸ و ۲۹ در لنینگراد به طبع رسانید» (همایونی، ۱۳۴۹، ۳۲۰).

فرخ غفاری نیز در مقالهٔ «درآمدی بر نمایش ایرانی» نوشته:«...متن نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی بسیار کمیاب است و من فقط دو مجلس از این نوع کار را می‌شناسم که ایران‌شناس شوروی ر. گالونوف پیش از ۱۳۱۰ شمسی با کوشش زیاد فراهم آورد و متن فارسی و ترجمهٔ روسی آن را نشر کرد» (غفاری، ۱۹۹۱، ۱۸۰).

و مایل بکتاش نیز در مقالهٔ «تحول انتقالی تقلید» نوشته:

> در یک متن خیمه‌شب‌بازی که به همت ر.آ. گالوئوف[:گالونُف] شرق‌شناس روسی در زمان متأخر ثبت شده (در کتاب *ایران* جلد سوم چاپ ۱۹۲۹ لنینگراد ــ زیر عنوان *خیمه‌شب‌بازی* ــ پرسیچیسکی تیاتر ماریونتوک) نقشی از غلام سیاه به نام «مبارک» وجود دارد که یکی از شخصیت‌های عروسکی به‌نام «جارچی باشی» در معرفی او می‌گوید: این سیاه خوشمزه زرخرید ما است. این را از برای خوشمزگی آورده‌ام... نکته درخور توجه اینکه در این نمایش عروسکی یکی از اشخاص مسئول خیمه‌شب‌بازی که اصطلاحاً «لوطی» نامیده می‌شود بیش از ارباب عروسکی کاکاسیاه با او رابطه دارد که به نظر ما این رابطه مقدمهٔ انتقال یک شخصیت عروسکی به خارج از دستگاه خیمه است ــ لوطی، معمولاً ضرب‌گیری است که همراه کمانچه‌کش کنار دستگاه نشسته ساز می‌زند، آواز می‌خواند و علاوه بر این‌ها نقش زنده یکی از شخصیت‌های نمایش را به عهده دارد ــ در نمونهٔ گالوئوف[:گالونُف] که به عنوان یک خیمه‌شب‌بازی رواج داشته لوطی نقش دیلماج افضل شاه را به عهده می‌گیرد. رابطهٔ بین سیاه عروسکی و لوطی واقعی است که حاکی از پیدایش یک نقش زنده در کنار عروسک‌ها و در رابطهٔ نزدیک با تماشاچیان است (بکتاش، ۱۳۷۷، ۴۶-۴۷).

احمد شاملو در جلد ۶ *کتاب کوچه*، حرف ب، در بخش تصحیحات و تغییرات از صفحهٔ ۲۲۳۳ تا ۲۲۵۵ متن نمایش عروسکی خیمه‌شب‌بازی گالونُف را بازنشر کرده و در توضیح کوتاهی آورده است: «آنچه در زیر می‌آید منقح‌شدهٔ یک متن خیمه‌شب‌بازی است که به احتمال قوی توسط رُمان *گالاونف* R.Galaunoff ــ ایران‌شناس روس ــ ضبط شده. این متن آشفتهٔ پر غلط در مجلدات ۶ و ۷ ماهنامهٔ *گل‌های رنگارنگ* به چاپ رسیده. عنوان آن «خیمه‌شب‌بازی» است و زیر عنوان مرقوم رفته است: «اقتباس از کتاب *ایران* جلد سوم، منطبعهٔ خارجه» ! و در پایان آن هم نام حسین انصاری دیده می‌شود که گمان می‌رود رونویس‌کنندهٔ متن باشد زیرا به هرحال نمی‌توان گفت که آن را، مثلاً، مجدداً از روسی به فارسی برگردانده‌اند» (شاملو، ۱۳۷۷، ۲۲۳۳).

در مطالب دیگر، همین اندازه هم از گالونُف نام برده نشده، و تنها به ذکر سه عنوان گردآوری او شامل «پهلوان کچل»، «خیمه‌شب‌بازی» و «زورخانه» [: معرکه‌گیری] بسنده شده است.

با این‌حال در مهم‌ترین کتابِ تخصصی در این حوزه، یعنی *نمایش در ایران* اثر بهرام بیضائی، با آنکه از صفحهٔ ۸۲ تا ۱۱۵ به شکل مبسوطی به نمایش‌های عروسکی پرداخته شده، اما اشاره‌ای به دو متن نمایش عروسکی گالونُف نشده است.

اما ناگهان در یک شماره از نشریهٔ تخصصی *فصلنامهٔ تئاتر*، هر دو متنِ گردآوردهٔ گالونُف، پشتِ سرِ هم و بی‌هیچ اسمی از او منتشر می‌شود! در یادداشتِ کوتاهِ پیش از شروعِ نمایشنامه‌ها آمده است:

> چندی پیش احمدرضا احمدی شاعر گران‌قدر فتوکپی اسنادی را که دوستی از کشور دانمارک برایش فرستاده بود به *فصلنامهٔ تئاتر* داد. این اسناد دو متن از خیمه‌شب‌بازی است. اسناد فوق متأسفانه فاقد مأخذ است و معلوم نیست از کدام کتاب برداشته شده، اما صفحاتی از کتاب نیز همراه با متن به زبان روسی است که نشان می‌دهد در کتاب به جز نمایشنامه‌های ذکرشده مبحثی نیز در باب خیمه‌شب‌بازی وجود دارد. نمایشنامه‌ها نیز به زبان روسی ترجمه شده و مقابل هر صفحه ترجمهٔ روسی آن نیز به چاپ رسیده است. از ترجمهٔ متن روسی صفحات کتاب دانستیم که این کتاب در سال ۱۳۰۶(۱۹۲۷) به چاپ رسیده است. به هرحال از آنجا که این متن برای خیمه‌شب‌بازی اهمیتی ویژه دارد، آن را عیناً به چاپ می‌رسانیم با ذکر این نکته که به جای برخی لغات غیراخلاقی، نقطه‌چین قرار داده‌ایم (*فصلنامهٔ تئاتر*، ۱۳۸۰، ۱۰۷).

و این در حالی است که یکی از این متن‌ها (پهلوان کچل)، ۸۵ سال پیش ازین، با ذکر نام و نشان گردآورنده و مأخذ اصلی، در یکی از شماره های مجلهٔ *گل‌های رنگارنگ* منتشر گردیده بود (نک: گالونُف، ۱۳۱۲).

در جست‌وجوی نگارنده در حوزهٔ مقاله و پایان‌نامه، با محوریتِ متن خیمه‌شب‌بازی گردآوردهٔ گالونُف، مطلبی یافت نگردید. البته در زمینهٔ خیمه‌شب‌بازی مقاله‌ها، کتاب‌ها و پایان‌نامه‌هایی تألیف گردیده که در مقالهٔ حاضر به مهم‌ترین آن‌ها اشاره یا ارجاع شده است.

مطالعات و بررسی‌ها

بهرام بیضائی در پژوهش خود ــ که همچنان تا امروز مهم‌ترین پژوهش عمومی در باب نمایش ایرانی‌ست ــ با توجه به سابقهٔ اشاره به نام واژه‌های «خیال»، «خیال‌بازی»، «شب‌بازی»، «پرده‌بازی»، «لُعبت»، «لُعبت‌بازی» و... در اشعار شاعران قرن پنجم هجری به بعد، این‌طور نتیجه گرفته است که :

از دورهٔ اسلامی این نمایش‌ها تا چهار قرن اطلاع مستقیمی نداریم، و از قرن پنجم به بعد است که در شعرهای شاعران اشاره به این نمایش‌ها و تعداد از واژه‌های آن‌ها دیده می‌شود. از وجود این واژه‌ها در زبان ادبی می‌توان پی برد که نمایش‌های عروسکی و اصطلاح‌های مربوط به آن در چهار قرن اولیهٔ اسلامی نیز ــ لااقل به طور پراکنده ــ بین مردم بوده است تا همچنان‌که معمول است پس از گذشت زمانی دراز رفته‌رفته مورد قبول سخن‌دانان قرار گیرد و وارد در زبان ادبی شود (بیضائی، ۱۳۴۴، ۸۴).

و به دنبال آن اشعاری از *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی ذکر می‌کند:

چه چابوک‌دست است بازیْ سِگال — که در پرده داند نمودنْ خیال
دو پرده بدین گنبدِ لاجورد — ببندد همی گَه سیه گاه زرد
به بازی همی زین دو پردهْ برون — خیال آرد از جانورْ گونه گون

(اسدی طوسی، ۱۳۱۷، ۶)

و بعدتر اشاره‌ای به تکرار صریح‌تر آن واژگان در *مخزن الاسرار* نظامی گنجوی می‌کند:

لُعبتِ بازی پسِ این پرده هست — گرنه بر او این همه لُعبت که بست؟

(نظامی گنجوی، ۱۳۳۵، ۹۸)

و همچنین:

وعدهٔ تاریخ به سَرْ نامده — لُعبتی از پرده به دَر نامَده

(همان، ۱۱۰)

و:

چو لُعبت‌بازِ شبْ پنهان کند راز — من اَندَر پرده چون لُعبت شوم باز

(نظامی گنجوی، ۱۳۳۴، ۳۷۶)

اما ظاهراً قدیم‌ترین اشارهٔ مکتوب موجود را، که بیانگرِ آشنابودن مردمان آن دوره با گونه‌هایی از نمایش عروسکی است، باید در یکی از متون فقهی و دینی جست‌وجو کرد.

ابوحامد محمّد غَزالی (۴۵۰ ــ۵۰۵ قمری) فیلسوف، متکلم و فقیه قرن پنجم در اثر مفصّلش *احیاءالعُلوم* [*احیاءِ عُلوم الدّین*، نگاشتهٔ سال ۴۹۲ قمری]، در رُبع چهارم، رُبع مُنجیات، می‌نویسد:

پس در عجایبِ صُنعِ خدای تعالی کار همچنین باشد؛ چه همهٔ عالَم از تصنیفِ اوست، بلکه تصنیفِ مُصَنّفان از تصنیف اوَست که به واسطهٔ دلِ بندگان آن را تصنیف کرده است. پس اگر تعجب نمایی از تصنیفی، از مُصَنّف تعجب منمای، بلکه از آن کس که مصَنّف را برای تألیف آن مُسَخّر کرده است، بدانچه

بر او اِنعام فرموده است از هدایت و تَسدید و تَعریفِ خود. چنان‌که لُعبتان مُشَعبِد را بینی که پای کوبند و حرکت های موزون و مناسب کنند، از لُعبتان تعجب منمای که آن خرقه های مُحَرّک است نه متحرک است، ولیکن تعجب نمای از حِذقِ مُشَعبِد که آن را به رابطه های باریکِ پوشیده از چشم‌ها حرکت می‌دهد (غزالی، ۱۳۸۹،جلد۴، ۲۰۲).

دومین اشاره نیز از مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری (۸۴۰ ــ ۹۱۰ قمری) در کتاب *فتوّت‌نامهٔ سلطانی*، در باب ششم، فصل چهارم، در شرحِ حال اَربابِ معرکه است:

> عزیزی گفته است که روزی به هنگامهٔ لَهوی حاضر شدم. شخصی را دیدم نشسته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر نگاه داشته، گاه به زبان یک صورت سؤال می‌کند با آواز [مردی بالغ بلند آواز و باز خود] جواب می‌گوید به زبان صورت دیگر به آواز دختری خُرد باریک آواز [و باز] در یک حالت چنان سخن می‌گوید که سؤال و جواب ایشان به اختلافِ اَصواتِ هر دو از وی توان شنید؛ و در اثنای سؤال و جواب به خصومت شد و بر یکدیگر زدند و باز به صلح مشغول شدند، و همه قول و فعل یک کس بود که در زیر آن چادر بازی می‌کرد (کاشفی سبزواری، ۳۴۰، ۱۳۵۰).

که شاید بتوان این اشاره به «خصومت» و «بریکدیگرزدن» صورتک‌ها توسط یک نفر را تعبیر کرد به بازی‌دهی دو عروسک دستکشی با دو دستِ همان کس.

سند مهم دیگری که به وجود نمایشی عروسکی از نوع خیمه‌ای آن اشاره دارد در مکتوبات میرزاحسینعلی بهاء (۱۱۹۶ــ۱۲۷۱ هجری)، در مجموعه‌ای است موسوم به *مجموعهٔ الواح مبارکه* ــ نوشته‌ای موسوم به لوح رئیس (فارسی) که برای سلطان عبدالعزیز عثمانی فرستاده ــ و در آن نوشته است:

> وقتی که این غلامْ طفل بود و به حد بلوغ نرسیده، والِد از برای یکی از اَخوان که کبیر بود در طهران ارادهٔ تَزویج نمود؛ و چنان‌که عادت آن بَلد است هفت شبانه روز به جشن مشغول بودند. روز آخر مَذکور نمودند امروز بازی شاه سُلطان سَلیم است و از اُمراء و اَعیان و اَرکان بَلَد جمعیت بسیار شد، و این غلام در یکی از غُرَف عمارت نشسته ملاحظه می‌نمود تا اینکه در صحنِ عمارتْ خیمه برپا نمودند. مشاهده شد صُوَری به هیکلِ انسانی که قامتِ‌شان به قدرِ شِبْری[5] به نظر می‌آمد، از خیمه بیرون آمده ندا می‌نمودند که سلطانْ می‌آید کرسی‌ها را بگذارید. بعد صُوَری دیگر بیرن آمدند، مشاهده شد که به جاروب مشغول شدند و عده‌ی آخری به آب پاشی. بعد شخصی دیگر ندا نمود، مذکور نمودند جارچی باشی است. ناس را اخبار نمود که برای سلام در حضورِ سلطان حاضر شوند. بعد جمعی با شال و کُلاه، چنانچه رسم عَجَم است، و جمعی دیگر با تَبرزین، و همچنین فراشان و میرغَضَبان با چوب و فلک آمده در مقامَ های خود ایستادند. بعد شخصی با شوکتِ سُلطانی و اکلیل خاقانی، با کمال تَبَختُر و جلال یَتَقَدَم مَرّهً و یَتَوَقّفْ اُخری، آمده در کمالِ وقار و سکون و تمکین بر تخت مُتمکن شد و حینِ جُلوس صدای شلیک و شیپور بلند گردید و دُخان، خیمه و سلطان را احاطه نمود. بعد که مُرتفع گشت مشاهده شد که سلطان نشسته، وزرا و اُمرا و ارکان بر مقام‌های خود مستقر در حضور ایستاده‌اند. در این اثناء دزدی گرفته آوردند. از نفس سلطان امر شد که گردن او را بزنند. فی‌الفور میرغضب باشی گردن آن را زده و آبِ قرمزی که شبیه خون بود از او جاری گشت. بعد سلطان به حضار بعضی مکالمات نموده، در این اثناء خبر دیگر رسید که فلان سرحد یاغی شده‌اند. سان عَسکَر دیده چند فوج از عَساکِر با طوپخانه مأمور نمودند که حالْ در جگ مشغولند. این غلام بسیار متفکر و متحیر که این چه اَسبابی‌ست. سلام منتهی شد و پردهٔ خیمه را حائل نمودند. بعد از مقدارِ بیست دقیقه شخصی از ورای خیمه بیرون آمد و جعبه‌ای در زیر بغل. از او سؤال نمودم این جعبه چیست و این اسباب چه بود. مذکور نمود که جمیع این اسبابِ مُنبسطه و اشیای مشهوده و سلطان و اُمرا و وُزرا و جَلال و اِستجلال و قُدرت و اقتدار کَه مشاهده فرمودید الان در این جعبه است (بَهاء، ۱۹۲۰، ۱۰۷ــ۱۰۹).

صورت‌های مختلف نمایش‌های ایرانی ــ به‌جز تعزیه و نقالی که دارای نسخه‌هایی مکتوب برای خواندن یا به‌خاطرسپردن نسخه‌خوان‌ها و نقالان است ــ هرگز ثبت نمی‌شده‌اند. این به دو عامل ذاتی این‌گونه نمایش‌ها مربوط می‌شده است:

۱. طبیعت بدیهه‌سرایانهٔ بسیاری از این‌گونه نمایش‌ها همچون معرکه‌گیری، تقلید، خیمه‌شب‌بازی و ... که سیرِ نمایش را به ذوق لحظه‌ای نمایشگر و قبول و خواست ــ و همراهی احتمالی ــ مخاطب وابسته می‌کرد.

۲. نبود سنتِ ثبت در بین نمایشگران و اینکه خود را ملزم و موظف به خواندن از روی متنی ازقبل‌نگاشته نمی‌دانستند (که می‌توانست یکی از دلایل آن نداشتن سواد بوده باشد). شاید همین امر که می‌توانست باعث پویایی و یکه‌بودن هر اجرا در مقایسه با اجراهای دیگر باشد، درعین حال باعث ناماندگاری این نمایش‌ها شد.

تک و توک متون مانده از این شکل‌های نمایشی مربوط می‌شود به صد و اندی سال پیش، و ثبت نمایشی که ــ به‌غلط ــ به بقال‌بازی موسوم گردیده و نسخه‌ای ناقص از آن در *بنیاد نمایش در ایران*[۶] اثر ابوالقاسم جنتی عطائی نیز بازنشر شده است (نک: جنتی عطائی، ۱۳۳۳، ۳۰ ــ۵۱).

عدم سنتِ ثبت و ضبط را گاهی می‌تواند اطلاعات جنبی موجود در متن نمایشی ــ کم و بیش ــ جبران کند. برای مثال در همین متن گردآوردهٔ گالونُف «...در اواخر بازی یک جا لوطی مصرعی از یک تصنیفِ عارف را می‌خواند: ای دستِ حق پشت و پناهت، بازآ؛ مصراع بعدی آن ــ که نیامده ــ این است: قربان کابینهٔ سیاهت، بازآ! و می‌دانیم که منظور از کابینهٔ سیاه، دولت مستعجَلِ کودتای سیدضیاءالدین طباطبایی است و این نشانهٔ آن است که متن باید حداقل در حدود دههٔ اول قرنِ خورشیدی حاضر ضبط شده باشد» (شاملو، ۱۳۷۷، ۲۲۳۳).

در اواخر دههٔ ۳۰ و آغاز دههٔ ۴۰ و با رویکرد به احیای شیوه‌های نمایش ایرانی در جهت شکل‌دهی به «تئاتر ملی»، نگارش متون نمایشی با استفاده از مؤلفه‌های تخت‌حوضی توسط علی نصیریان و الگوقراردادن نمایش عروسکی ــ با نگارش سه نمایشنامهٔ عروسکی ــ توسط بهرام بیضائی، گام‌های آغازین احیای این گونه‌های نمایش ایرانی ــ از طریق بازنویسی آن ــ بودند (نک: *کتاب تماشاخانه‌ی* علی نصیریان سال ۱۳۴۲ و *سه نمایش عروسکی* بهرام بیضایی سال ۱۳۴۳).

برخی ویژگی‌های متن خیمه‌شب‌بازی

۱: طرح داستانی

ماجرای نمایشِ مکتوبِ گالونُف، همچون بسیاری دیگر از نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی بدون خطِ محوری مشخص، به‌صحنه‌کشیدنِ گفت‌وگو و بگومگوی لوطی (صحنه‌گردان) است با شماری از عروسک‌ها که در بخش اول (پیش از ده دقیقه آنتراکت) به بهانهٔ ورود افضل‌شاه، برای سِقایت و آب‌پاشی، چیدن صندلی، گردوغبارروبی، جاروکشی، قُرُق‌کردن، شیپور و طبل‌زدن، نقاره‌زدن، راندن اتوموبیل، یا به عنوان مهمانان افضل‌شاه به خیمه می‌آیند، شیرین‌کاری می‌کنند، هنرشان را به نمایش می‌گذارند و از صحنه بیرون می‌روند؛ و تعدادی دیگر که در بخش دوم (پس از آنتراکت) برای رقص و شادکردن، آوردن عروس و داماد، کمک به زایاندنِ زنِ حاجی محمدِ لاسی[لاشی؟]، خرس بازی، بندبازی، گدایی، شیشه‌بازی، میل‌بازی، رقص چوپی، امربه‌معروف، و خوردن دشمنان به صحنه می‌آیند، هنرشان را نمایش می‌دهند، شیرین‌کاری می‌کنند و بیرون می‌روند.

خط و ربط خاصی بخش اول و دوم را به هم ربط نمی‌دهد و شاید اساساً جست‌وجو برای پیداکردن منطق نمایشی در این‌گونه نمایش‌ها، امری بیهوده باشد.

بهرام بیضائی در مقالهٔ «خیمه‌شب‌بازی» دراین‌باره می‌نویسد:«...داستان و حرف‌ها شامل مقداری بامزه‌گی‌هایی است که ربط چندانی به یکدیگر ندارند... داستان‌های خیمه‌شب‌بازی تماماً داستان‌های عامیانه است، و ادبای ایران که دائماً مدارج سیروسلوک و شهرهای عشق را طی می‌کرده‌اند هیچ‌کدام این نمایش ــ و نظایر آن را ــ قابل ندانسته‌اند که داستانی برایش طرح کنند» (بیضائی، ۱۳۴۱، ۳۳-۳۴).

صادق هدایت نیز دراین‌باره می‌نویسد:«در ادبیات ایران تقریباً ذکری از تئاتر مدنی به استثنای چند اشاره به وجود تئاتر ایرانی تقریباً در قرن ۱۲ در نظم ایرانی نیست. ما تصور می‌کنیم علت را باید در این موضوع تجسس نمود که این تئاتر در اوضاع زندگی ایران معمولی بوده و به آن در مجامع علمی و ادبی ایران هنوز هم با دیده ملاحظه می‌نگرند و آن را قابل توجه یک مطالعهٔ سطحی هم نمی‌دانند» (هدایت، ۱۳۷۸الف، ۴۱۹).

کارکرد این شکل از نمایش مردمی، سرگرم‌کنندگی و شادی‌بخشی مخاطب بوده و به زَعم نمایشگران، این حجم از ضیافتِ بصری و تنوع شخصیت‌ها، حرفه‌ها و اصناف برای این منظور کفایت می‌کرده است.

متن گردآوردهٔ گالونُف از منظر طرح داستانی ــ همچون دیگر نمونه‌های آن ــ دارای ارزش و انسجام نمایشی نیست، داستانی را طرح نمی‌کند، کشمکشی را بنا نمی‌نهد و همچون رژه‌ای‌ست از عروسک‌هایی که به شتاب می‌آیند، با مرشدِ خیمه چند کلمه‌ای حرف می‌زنند و با عجله بیرون می‌روند.

۲: شخصیت‌های عروسکی

متن گردآوری‌شدهٔ گالونُف دارای ۷۴ شخصیت عروسکی‌ست ــ که در ابتدای متن با نام «صورت‌ها» فهرست شده‌اند ــ که البته تعداد ۲۹ تای آن تکراری است؛ یعنی در قالب ۲ قراول، ۴ قزاق پیاده،۲ غلام دورْاندرون، ۲ غلام جای دَهنهْاندرون،۲ فراش، ۴ شاطر،۲ نقاره‌چی [سوار بر شتر]،۲ زن با روبند، ۲ پهلوان، ۴ سوزمانی و ۲ راهب در قالب عروسک‌های مشابهِ ترکیبی ــ و چسبیده‌به‌هم، که با حرکت یک رشته نخ و توسط یک گرداننده به حرکت در می‌آیند ــ در خیمه حاضر می‌شوند. پنج تا از عروسک‌ها نیز، یعنی پلکونیک با دو نفر نظامی، خانم خرسوار، لوطی خرسی با خرس و بندباز با پسره هم از عروسک‌های ترکیبی هستند که در آن‌ها سه یا دو عروسکِ ناهمْشکلِ به‌هم‌چسبیده در خیمه حضور دارند. در فهرست نام یاور با فوج هم آمده که در جایی از نمایش، یاور به یک‌سو، و فوج به سوی دیگر خیمه حرکت می‌کنند که همین مبین موجودیت مجزا، و تعداد دست‌کم چهار یا پنج عروسک برای « فوج » است که با این تفصیل تعداد عروسک‌ها به بیش از ۸۰ تا می‌رسد.[۷]

جالب اینکه در جایی از متن آمده « شوفرِ اتوموبیل انعام می‌خواهد»، بی‌آنکه نامِ او در فهرستِ «صورت»های آغاز متن ذکر شده باشد!

این حجم از حضور عروسک‌ها در یک نمایش عروسکی در آن دوره نشانگر تشخیص لزوم ارائهٔ تنوع بصری در خیمه بوده که با افزایش تعداد عروسک‌ها صورت گرفته است. می‌دانیم که این تعداد عروسک، در نهایت با صفیر یک نفر به حرف می‌آمده‌اند که همین تکرارِ وجهِ صوتی و گفتاری ــ بی‌جایگزین‌کردن جذابیت‌افزایی توسط تنوعِ پیکرِ عروسک‌ها ــ می‌توانست بیننده را دچار ملال و خستگی کند.

از متن پیداست حضور بخش اعظمی از این عروسک‌ها صرفاً منحصر می‌شده به ورود از یک‌سو، و خروج از سوی دیگرِ خیمه، بی‌آنکه کارکرد خاصی از آن‌ها منظور نظر باشد.

بنابه نوشتهٔ بهرام بیضائی در مقالهٔ «خیمه‌شب‌بازی در ایران»: «اغلب شخصیت‌های یک نمایش عروسکی محدودند، برای چگونگی کارهای آن‌ها یا نوع شخصیت ایشان قبلاً توسط گرداننده چیزی نوشته نشده است، تنها برابر با سنت و قرار قبلی با خود، آن‌ها را حرکت می‌دهد و تماشاچی را پیش می‌برد. داستان مشخصی در بین نیست و می‌توان آن را به نسبت تعداد و رغبت تماشاگران کِش داد یا کوتاه کرد» (بیضائی، ۱۳۴۱، ۳۳).

در نمایش‌های عروسکی متأخرتر ــ یعنی بیست سی سال بعد از زمان گردآوری متن حاضر ــ به مرور تعداد عروسک‌ها به نصف تقلیل یافته و از حضور مابقی در بازی‌های خیمه‌ای جدید صرف نظر شده است، تا آنجا که بسیاری از آن‌ها جایی در خاطرهٔ تماشاگر خیمه‌شب‌بازی‌های نوتر ندارند.

۳: روابط بین شخصیت‌ها

شخصیت‌های عروسکی خیمه‌شب‌بازی بیش از آنکه در یک تقابل و تبادل با همتاهای خود قرار بگیرند، در ارتباطی بیرونی با صحنه‌گردان نمایش که مرشد یا لوطی نامیده می‌شود قرار دارند. در بدو ورود با او خوش‌وبِش می‌کنند، خودشان را به او معرفی می‌کنند و با او کَل‌کَل دارند؛ حتی ارتباطشان با همتاهایشان اغلب به واسطه و یا به معارفهٔ لوطی است. این ارتباط شاید به سبب لهجه و لحن نامفهوم صفیر نیاز به دخالت صحنه‌گردان ــ برای تکرار گفته‌های عروسک‌ها با لحنی مفهوم ــ را ایجاب کرده است. همین نارسایی و نامفهوم‌بودن جملات عروسک‌ها، حتی در زمان گفت‌وگویشان با یکدیگر نیز، دخالت مرشد صحنه‌گردان را اجتناب‌ناپذیر می‌کرده است.

بهرام بیضائی دراین‌باره می‌نویسد:

> ترتیب بیان داستان چنین بوده است و هنوز هست: نمایشگردان، که عروسک‌ها را حرکت می‌داد و استاد خوانده می‌شد با همکاری شاگردش به جای عروسک‌ها حرف می‌زدند و آواز می‌خواندند. برای این کار سوتکی به اسم صفیر در دهان می‌گذاشتند تا صدا زیر و نازک شود. یک نوازندهٔ اصلی که ضرب یا تار یا کمانچه می‌زد، جلوی صحنه می‌نشست و می‌گفت و می‌خواند و با عروسک‌ها گفت‌وگو می‌کرد. این آدم را مُرشِد می‌خواندند... دوصدایی‌بودن بازی ــ یعنی جداکردن صدای عادی مُرشِد از صدای نازک عروسک‌ها ــ به این بازی رنگ می‌بخشید. اما چون صدای نازُکِ عروسک‌ها گاه مفهوم نبود، برای فهماندنش به تماشاگر، کم کم سنتی شد که مرشد قبل از پاسخ‌گفتن به عروسک یک بار حرف او را با لحن استفهام بازگو کند، و این خود نوع ممتازی در گفت‌وگوی صحنه‌ای است (بیضائی، ۱۳۴۴، ۱۰۶ــ۷).

در متن گالونُف نیز، نمایش با آوازخوانی «لوطی شُکرعلی» آغاز می‌شود. در پی آن مبارک و جارچی‌باشی رقص‌کنان وارد می‌شوند و گفت‌وگوی آنان با لوطی که خودش را دیلماج افضل‌شاه معرفی می‌کند آغاز می‌شود. قرار است به مناسبت ورود افضل‌شاه جشنی برپا شود، و ورود و خروج بیش از هشتاد عروسک در ادامهٔ نمایش، آماده‌سازی و نمایش خدمات و هنرهای در چنتهٔ مستقبلین و مستخدمین است. در این متن دیگر از مبارک نشانی نیست تا اواخر نمایش، جایی که عروسی به‌پاست و با دم‌گرفتن تصنیف بادابادا مبارک بادا، سروکلهٔ مبارک پیدا می‌شود که پی ماما آمده است! و بلافاصله با گازگرفته‌شدن پایش توسط سگ، از صحنه بیرون می‌رود و دیگر بازنمی‌گردد!

جای تعجب است که مبارک، شخصیتِ ــ به‌ظاهر ــ اصلی نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی ، چگونه در یک متن مستند و معتبر قدیمی نقشش تا این اندازه کم‌رنگ بوده است!

شخصیت عروسک‌ها معمولاً با سؤال مرشد(«علیکِ سلام باباجونِ من، شما چه‌کاره باشید؟») و پاسخ

آنان، به تماشاگر معرفی می‌شود. رفتار عروسک‌ها و مرشد دو جنبهٔ متضاد را توأماً نشان می‌دهد: مرشد هم بزرگ‌تر و هم به نوعی پدر محسوب می‌شود، چنان‌که بیشتر عروسک‌ها ــ حتی شاه و پهلوان ــ او را «باباجون» خطاب می‌کنند و برای کارهایشان از او اجازه می‌گیرند، او را بیش از هر کس دیگر ــ حتی در بین عروسک‌های همنوع‌شان ــ مَحرَم قلمداد کرده و با او درددل می‌کنند. حتی رابطهٔ کلامی نیز بین آن‌ها و عروسک‌های دیگر وجود ندارد و مرشد، رابط و ناقل گفته‌های بین عروسک‌هاست.

این رابطهٔ هم‌کلامی بین مبارک و مرشد «راه را بر بداهه‌سازی می‌گشاید، چنان‌که حضور او برای گردانندگان بازی این فرصت را به وجود می‌آورد که از موضوع و متن اصلی خارج شوند و مسائل اجتماعی روز را در نمایش بگنجانند» (نصری اشرفی و همکاران، ۱۳۹۲/۲، ۱۶۶۰).

می‌توان این رابطهٔ نوپدید میان عروسکِ سیاهِ خیمه‌شب‌بازی و لوطیِ خیمه‌گردان را محصول نوع رابطه‌ای دانست که اخلاف رِندش ــ سیاهِ تخت‌حوضی و مشتریِ بقال‌بازی در حضور ــ با ارباب خود و بقال داشته‌اند. رابطهٔ مبارک و مرشد البته، در گستره‌ای وسیع‌تر، انواع دیگر روابط همچون رابطهٔ فرزندــولی، خاطیــسرزنشگر، یا موکلــوکیل را به ذهن متبادر می‌کند. این رابطه هرگز بین مرشد و هیچ‌یک از عروسک‌های دیگر وجود ندارد.

> اجرای این نمایش‌ها بر اساس «تکرار» شکل می‌گیرد. بدین معنی که آمد و رفت و نقش‌آفرینی عروسک‌ها، با حفظ روال قصه انجام نمی‌گیرد، بلکه آن‌ها هر بار که به صحنه وارد یا از آن خارج می‌شوند از متن قصه بیرون آمده و با تأکید بر اینکه «ابزار» کار بازی‌اند، ادامهٔ قصه را منوط به خواست و ارادهٔ مرشد و عروسک‌گردان بازی می‌کنند و به این ترتیب است که مرشد به اعتباری «روایتگر» می‌شود. این عمل نیز به این نحو صورت می‌گیرد، هریک از عروسک‌ها که به صحنه می‌آید، نخست خطاب به مرشد می‌گوید: «سلام بر باباجان بنده!» و علت حضورش را نیز برای وی شرح می‌دهد و از او اجازهٔ ادامهٔ بازی را می‌گیرد (نصری اشرفی و همکاران، ۱۳۹۲/۲، ۱۶۶۱).

نقش مرشد در نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی تنها نقش روایتگری نیست، بلکه مرشد و عروسک‌ها ــ به‌خصوص مبارک ــ با یکدیگر قهر و آشتی دارند، و ارتباط بین آن‌ها از جنبهٔ کلامی فراتر رفته و فیزیکی هم می‌شود. برای مثال می‌توان به مشت‌ومال‌دادن مبارک توسط مرشد، یا کتک‌زدن او، و یا دست‌دادن مرشد با عروسک‌ها اشاره کرد.

باتوجه به این نکته که از شکل‌های نمایش‌های عروسکی پیش از این متن اطلاع دقیقی وجود ندارد، در مقایسهٔ متن گردآوردهٔ گالونُف و نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی پس از آن، حضور چند شخصیت عروسکی نظر را به خود جلب می‌کند: وزیرمختار انگلیس، وزیر مختار روس، مؤذن و آشیخ که در نمایش‌های عروسکی دست‌کم نیم قرن اخیر، جایی در خیمه ندارند.

بهرام بیضائی دراین‌باره می‌نویسد:

> در اواخر عهد قاجاریه و خصوصاً احمدشاه هم بسیاری نمایش‌های عروسکی سیاسی در اطراف اجرا می‌شده است...در تعداد کمی از این نمایش‌ها عروسکی شبیه به احمدشاه (با همان لباس و کلاه) درست می‌کردند، و کسی که سرنخ عروسک‌ها را به دست می‌گرفت هم خود لباسی مانند لباس‌های اروپایی (خصوصاً انگلیسی) می‌پوشید و او دیگر همراهان او را حرکت می‌داد و به‌جایشان صدا درمی‌آورد. اما امروز این نمایش از آن جهت جالب است که صحنه‌گردان هم در اصل نمایش رُلی بازی می‌کرده و مردم او را روی صحنه یا خیمه می‌دیده‌اند (بیضائی، ۱۳۴۱، ۳۲).

صادق هدایت نیز از تأثیرات اجتماعی بر ساخت عروسک‌ها این‌گونه می‌نویسد: « ساخت هیکل و البسه‌های عروسک منوط به تأثیرات آن زمان است به‌طوری که خود نگارنده در این تابستان مشاهده

نمود قزاق‌ها کلاهِ مدلِ اخیری که سربازی است و در ایران مرسوم شده دربرداشتند، شاه و سُفرا و نمایندگان خارجه با اتومبیلی که جهت بازی تعیین شده ایاب و ذهاب می‌شوند» (هدایت، ۱۳۷۸ب، ۴۱۷).
طرح، ساخت و ورود دو عروسک وزیر مختارِ روس و انگلیس به این متن را نیز می‌توان واکنش اجتماعی آن دوره نسبت به وقایع سیاسی قلمداد کرد و حضور عروسک‌های مؤذن و آشیخ را، بازتابی از شیطنت نمایشگرانِ دوره‌گرد خیابانی نسبت به صنف و طبقه‌ای که میانه‌ای با حرفهٔ آنان ندارد.
الکساندر خوتسکو[۸] هم در کتاب *تئاتر ایرانی*، نمونه‌ای از یک خیمه‌شب‌بازی را که در آن پهلوان کچل با یک آخوند در صحنه‌اند ذکر کرده است: «پهلوان کچل پیش یک آخوند می‌رود. لباسش چون لباس عابد مسلمانی است...آه می‌کشد، وِرد می‌خواند، و با مهارت عجیبی ادای عربی‌دان‌ها را در می‌آورد. با آخوند تسبیح می‌اندازد. حدیث می‌گوید. ولی خصوصاً روی خیرات و مَبرّات و زکات تأکید می‌کند. آخوند بسیار خوشش آمده..» (بیضائی، ۱۳۴۴، ۱۰۲).
در تصاویر موجود از اجرای تعزیه‌ای در همین سال‌ها، شِمر را نیز مُلبّس به کُتِ فراک و کلاه سیلندر بر سر مشاهده می‌کنیم. در خیمه‌شب‌بازی ، این بروز و ظهور مظاهرِ تجدّد را در اتوموبیلِ لیموزینِ افضل‌شاه ــ یا سلطان سَلیم ــ نیز شاهدیم.

۴: ویژگی‌های زبانی

شیوهٔ اداکردن کلمات و جملات توسط عروسک‌ها که با استفاده از صفیر شکل می‌گیرد (و در نمایش روحوضی با تغییر لهجهٔ سیاه) هم خود عاملی خنده‌ساز است، و هم در تعامل کلامی با لوطی (صحنه‌گردان) بهانه‌ای‌ست برای شکل‌گیری اَشکالی از کمدی همچون بدفهمی ناشی از عنصر جِناس لفظی، ایهام، عنصرِ تکرارِ طوطی‌وارِ یک کلام، تکرارِ سؤال و جواب، پَکری، کِنِف‌کردن و ...
بخشی از این عناصر شوخی‌ساز در متن گردآوردهٔ گالونُف معطوف می شود به اشتباهْ شِنَوی‌هایی همچون تیماج به جای دیلماج، بستنی به جای صندلی، سلام‌ارّه‌کن و سلام‌هاف‌هاف‌کن و سلام‌دَمَرکن به جای سلام‌علیکم و...، و شکل‌گیری گونه‌ای شوخی کلامی موسوم به پَکری که احتمالاً رهاوردِ دادوستَدِ مبارکِ عروسکی و همتایِ زنده‌اش، مبارک(یا الماس، کافور، یاقوت، زُمرُد، فیروز و...)، سیاهِ نمایش‌های تقلید و روحوضی در یک دورهٔ مشترک اقبال عامّه‌ست.
مایل بکتاش نخستین کسی است که تلویحاً به تحول شخصیتِ لوطی(صحنه‌گردان خیمه‌شب‌بازی) به شخصیت حاجی(یا ارباب، اوستا و ...)در نمایش روحوضی اشاره کرده است (نک: بکتاش، ۱۳۷۷، ۷-۴۶).
شیوا مسعودی نیز در پژوهش خود به این تحول اشاره دارد:

> «سلطان سَلیم» شخصیت اصلی خیمه‌شب‌بازی است که چون شخصیت مقابل ندارد، ساختار نمایشی پیدا نمی‌کند. به نظر می‌رسد سیر تدریجی پیشرفت اجرایی خیمه‌شب‌بازی ضرورت شکل‌گیری یک شخصیت مقابل را برای سلطان آشکارا نشان داد، شخصیتی که در برابر او قرار بگیرد و منجر به چالشی نمایشی شود. در دربار به منزلهٔ مکان حادثه (نمایش)، نزدیک‌ترین گزینه برای این منظور یکی از درباریان بود. اما این فرد درباری باید ویژگی‌های خاص داشته باشد و برای شاه و درباریانی که همواره مطیع فرمان و در کنار شاه بودند، «دیگری» محسوب شود؛ برای این «دیگری‌شدن» در هر درباری فقط یک انتخاب وجود داشت: حاشیه‌نشینی متفاوت مانند دلقک. این دیگری (دلقک) به زودی شخصیت اصلی نمایش خیمه‌شب‌بازی شد (مسعودی، ۱۳۹۵، ۱۸۹).

وی سیر تکوین عروسک مبارکِ نمایش خیمه‌شب‌بازی را حاصل ارتباط دوسویهٔ شخصیت سیه‌چُردهٔ

خواجه‌های اندرونی حرم‌خانهٔ قاجاری با دلقک‌های درباری می‌داند و پیشتر، تکوین شخصیت دلقک را برآیند تحول و پیکرگردانی اسطوره‌های باروری (همچون دُوموزی، تموز و سیاوش)، و شخصیت‌های شادی‌ساز نمایش‌های آئینی (همچون میرنوروزی و آتش‌افروز در آیین‌های پیشوازِ بهار، یا حاجی‌فیروز در آئین‌های نوروزی) برمی‌شمارد (نک: مسعودی،۱۳۹۵، ۲۸ـ۴۲)

بی‌پردگی، صراحت در بیان، رکاکت و استهجان یکی از ویژگی‌های این متن به شمار می‌رود. مدرکی در دست نیست که آیا تمام این گونه‌های نمایشی در زمان‌ها و مکان‌های دیگر ــ مثلاً «جی‌جی‌ویجی» و «پهلوان‌کچل» در شیراز و جاهای دیگر ــ نیز همین اندازه رکیک و مُستَهجَن بوده‌اند، یا به تناسب جایگاه اجرا، پرده‌پوشی و عفتِ کلام در آن‌ها رعایت می‌شده است. گمان می‌رود طبیعت دوره‌گرد این گونهٔ نمایشی و حضور یا عدم حضور زنان و کودکان در بین تماشاگران، در گشاده‌دستی نمایشگر برای برزبان‌راندن یا نمایشِ اقوال و افعالِ رکیک بی‌تأثیر نبوده است.

احمد شاملو نیز دراین‌باره نوشته است :«...متن حامل حکایت یا واقعه‌ای نیست و مجری بازی به جای هرگونه ظرافتی به قصد خنداندن تماشاییان تنها از دشنام‌ها یا کلمات رکیک استفاده می‌کند»(شاملو، ۱۳۷۷، ۲۲۳۳).

بهروز غریب‌پور نیز ــ که ارتباط و نزدیکی زیادی با پیش‌کسوتان این حرفه دارد ــ در این خصوص می‌نویسد: «...در دورهٔ قاجار فحش‌دادن و کاربرد کلمات رکیک و اجرای صحنه‌های مستهجن در این گونه نمایش‌ها، تماشاگران را از خنده روده‌بُر می‌کرد»(غریب‌پور، ۱۳۶۹، ۳۰).

۵: موسیقی، تصنیف، آواز و رقص

ساز و آواز و تصنیف و ترانه بخش مهمی از نمایش‌های مردمی را همراهی می‌کرده است. صادق هدایت درمورد مشاهداتش از خیمه‌شب‌بازی نوشته است:

> هنگام بازی ارکستری که از ضرب‌گیر و کمانچه‌زن و یک پسربچهٔ قاشق‌زن تشکیل یافته مترنم است. آرتیست‌ها دو نفرند. یک نفر در چادرِ نشان دادن تئاتر قرار گرفته و به جای عروسک‌ها با سوتی که در دهان خود قرار داده مذاکره می‌نماید، و دیگری آرتیستی که در پهلوی چادر استقرار یافته و با عروسک‌ها صحبت کرده و دُمبک را در حال نشستنِ چمباتمه می‌زند و در بعضی مواقع هم شرکت در بازی را عهده‌دار می‌شود» (هدایت، ۱۳۷۸ب، ۴۱۷).

باتوجه به همراهی معمولِ دستِ‌کم یک ساز ــ و اغلب دو سازِ تنبک و کمانچه ــ این امکان برای مرشد صحنه‌گردان فراهم بوده است که در جای جای اجرا برای شادی‌بخشی، ایجاد تنوع، فضاسازی، پرکردن فواصل خالی غیاب و حضور عروسک‌ها، انتقال مفهوم گذرِ زمان و... از موسیقی، تصنیف و ترانه بهره ببرد.

تصنیف‌ها معمولاً شاد و ضربی‌اند و از بافتی عامیانه برخوردارند. گاه تصنیف یا ترانه توسط همخوانی و همراهی یک یا گروهی از عروسک‌ها خوانده می‌شود. «طیاره خانم» یکی از عروسک‌هایی است که معمولاً در کنار مبارک، هم می‌خواند و هم می‌رقصد.

نوازندهٔ یکی از سازها (معمولاً تنبک) لوطی یا استاد خیمه‌گردان بود که در بیشتر موارد همو خوانندهٔ تصنیف‌ها یا آوازها بوده است. همسانی و تکرار یک تصنیف یا ترانه و آواز توسط عروسکِ مبارکِ خیمه‌شب‌بازی و سیاه تخت‌حوضی بسیار رایج بوده است.

هدایت دراین‌باره نوشته است:

تصنیف‌هایی که هنگام بازی هر دو آرتیست می‌خوانند مطالب و موضوعش مختلف است. مثلاً آوازهای ملی و آوازهای قدیمی و آوازهایی را که مُطرب‌های عمومی در خانه‌های طهران می‌خوانند و خانه‌های شهرِنو شنیده می‌شود و تصنیف‌هایی که تازه مُد می‌شود می‌خوانند. تصنیف‌ها تا اختتام بازی خوانده نمی‌شوند بلکه انتهای آن تا شروع به بازی بیشتر نمی‌شود... قسمت‌های تئاتر خیمه‌شب‌بازی ایران که در آن از لحاظ فنی زیاد کار شده است قسمت رقص و بازی‌های خطرناک و کشتی‌گیری پهلوانی می‌باشد. عنصر بازی‌های خیمه‌شب‌بازی مختلف‌النوع است: رقص (کاملاً نزدیک به رقصِ رقاص‌های ایرانی است)، تنبیه با چوب لادار، شرکت در عزاداری، چرخیدن شخصی که حجلَه با چراغ زیاد روی سرش می‌گذارد، مشق پلیس‌های سوار، کارهای خطرناک، ازدواج و انواع و اقسام بازی‌های دیگر» (هدایت، ۱۳۷۸ب، ۴۱۷-۸)

در متن گردآوردهٔ گالونُف غیر از تصنیف آغازین، در میانهٔ نمایش لوطی و کمانچه‌کِش تصنیف «زِ من نگارا خبر نداری / زحال زارم خبر نداری / کجا رود دل که دلبرش نیست / کجا پَرَد مرغ که پَر ندارد» را می‌خوانند که با دخالت سرایدار و همخوانی او با لوطی و کمانچه‌کش، ادامهٔ تصنیف قطع و به دعوا و مرافعهٔ لوطی و سرایدار ختم می‌شود.

سپس باز می‌خوانند :

امان ازین دل که داد　　به دست شیرین، عِنان فرهاد

کمی جلوتر در صحنهٔ ورود شاه، ارکستر مارش می‌زند و باز لوطی می‌خواند:

امروز شاهِ انجمن دلبران یکی‌ست　　دلبر اگر هزار بوَد، دلبرْ آن یکی‌ست
از بهر آن یکی دل و دین داده‌ام به باد　　قربانِ آن کسی که دلش با زبان یکی‌ست

و باز کمی بعد، با آمدن نصرت خانم رقاص، باز طبع لوطی گل می‌کند:

سلسلهٔ موی تو حلقهٔ دامِ بلاست

و:　روزی به طفلی گفتم، من مایلم شما را　　خندید و زیرِلب گفت شُل‌کن پولِ سیاه را

و در ادامه، با آمدن افسر خانم می‌خواند:

آمد بهار ای باغبان　　بشتاب سوی بوستان

و با آمدن خانم بزرگ می‌خواند:

من دانم تو هم دانی خرابه آباد نمی‌شه　　چادر صد تومانی بردند به غارت گیلکان

و بلافاصله با آمدن فرنگیس خانم:

ای دستِ حق پشت و پناهت باز آ

و با آمدن خانم خرسوار:

یاد از آن شبی که بودی کنارم نشسته　　در کنار جویی که ازهار رَسته
ماه از کنار ابری کمی پاره پاره　　می‌نمود به ما که عاشق به حسرت نظاره

و در جایی که خرسی، خرس را می‌رقصاند:

ای داد و بیداد، حالم خرابه　　داروی دردم، جام شرابه
قربان رویت، روی چو ماهت　　زنجیر بسته، زلفِ سیاهت

و لختی بعد، وقتی بندباز شیرین‌کاری‌اش را نمایش می‌دهد:

پس من چه گفتم حبیب من تو چه شنیدی از حرف مردم حبیب من از ما رمیدی
چه خوش نوشته مامان گوشهٔ قالی شجاع لشگر، جای تو خالی
هفت تیر آلمان، کار فرنگه شجاع لشگر حبیب من، میلش به جنگه

و آخرین چیزی که دم می‌گیرد:

غولُ باش غولچه را باش دیوُ باش دیوچه را باش
لیلی را باش، مجنون را باش شیرین را باش، فرهاد را باش
منُ باش این‌ها را باش

تنها در یک‌جاست که کسی غیر از لوطی آواز می‌خواند: طهماسب، یکی از عروسک‌ها که کُره‌اسب فراری را گرفته به پیشنهاد لوطی که از او می‌خواهد « یک دَهن دشتی برای من بخوان »، تنها یک مصرع می‌خواند:

عجب آب و هوایی دارد شیراز

آشکارا اشعار و تصانیف یا به غلط و خارج از وزن خوانده شده، و یا محرّر ــ چنان‌که خود گالونُف بوده باشد ــ در تحریر درست آن اِهمال ورزیده.
در مورد حرکت‌دهیِ عروسک‌ها، به‌خصوص رقص آن‌ها با مراجعه به متن نمی‌توان اظهار نظر کرد. دورهٔ مورد اشاره، دوره‌ای است که چندین نوع رقص در نمایش‌های شاد خانگی (همچون خاله رورو، عموسبزی‌فروش، مورچه داره و...) و نمایش‌های تخت‌حوضی (همچون رقص استکانِ سیاه، رقص دیگ به سر، رقص شکم، رقص شاطری و...) رواج داشته و اجرا می‌شده، در چندین جای متن از رقصیدن شخصیت‌های عروسکی سخن رفته است، اما بدیهی است نقص تکنیکی در ساخت و درنتیجه حرکت‌دهی عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی آن روزگار، امکان نمایش رقصی شبیه آنچه سیاهِ نمایش‌های روحوضی انجام می‌داده، برای عروسکِ مبارک ــ یا دیگر عروسک‌های نمایش خیمه‌شب‌بازی ــ فراهم نمی‌کرده است.

نتیجه‌گیری

می‌دانیم که نمایش‌های ایرانی ــ و در این مقاله، نمونهٔ موردی خیمه‌شب‌بازی ــ در تقابل و رقابت با رسانه‌های فراگیر(تلویزیون و سینما) و سرگرمی‌های نوپدید (فناوری دیجیتال و بازی‌های کامپیوتری) رو به فراموشی است.
به منظورِ شناخت آسیب‌هایی که نمایش ایرانی را در محاق فروبرده است، چنانچه در چکیده عنوان گردید «بازشناسی و تحلیل روند تحول این نمایش‌ها در یک قرن اخیر، و بررسی زمینه‌های تأثیرگذار اجتماعی بر آن می‌تواند آغازگر پژوهش‌هایی جدید در زمینهٔ دیگر نمایش‌های در حال افول ــ با هدف شناخت، بازیافت و احیای آن‌ها ــ باشد».

۱. عدم سنت ثبت و ضبط عناصر و مواد فرهنگی (از جمله متن نمایش‌ها) آسیب جدی است که تداوم هر پدیدهٔ فرهنگی را تهدید می‌کند. بدون آگاهی از چندوچون زیست یک پدیدهٔ فرهنگی و اجتماعی، تصور ادامهٔ حیات آن پدیده بسیار خوش‌بینانه است. این آسیبی است که بقای بسیاری از داشته‌های فرهنگی ما ایرانیان را تهدید کرده است.
۲. عناصر موجود در متن و عناصرِ همسانِ گونه‌های نمایشی دیگر ــ همچون روحوضی ــ در دوره‌هایی

که اقبال عمومی را به همراه خود داشت استخراج و از منظر تعامل احتمالی موجود، مورد بررسی قرار گرفت. با تدقیق در عناصر متنی به نظر می‌رسد تلقی و بازتعریف جامعهٔ امروز از مفهوم اخلاق، بسیاری از نمایش‌های ایرانی را غیراخلاقی جلوه داده است؛ این بازتعریف، هرگونه صراحت در کلام، شوخی قومیتی و جنسیتی را مذموم تلقی کرده و طبعاً کارکردهای کمدی‌ساز و شادی‌آفرین این ابزارهای لفظی و معنایی ــ در یک آگاهی جمعی و توافق اجتماعی ــ حذف و سانسور گردیده، تا آنجا که در گذر زمان به حذف و طَردِ اصلِ موضوع (اجرای نمایش) انجامیده است.

۳. پس از بازشناخت طرح و پلات نمایشی، شخصیت‌ها و ارتباط بین آن‌ها در خیمه‌شب‌بازی درمی‌یابیم که فقدان جذابیت و تکرار مکرر آن طی سال‌ها بدون هیچ‌گونه تحولِ همگام با واقعیت زمانه، همچنین عرضهٔ پرشتاب سرگرمی‌های جدید، مخاطب بسیاری را از این نمایش‌ها رویگردان کرده و متاع خیمه‌شب‌بازان ــ که نتوانستند جنس خود را با نیاز مخاطب تطبیق دهند ــ بی مشتری مانده است.

۴. در روزگار حاضر نمی‌توان صورت و گونه‌ای از هنرهای نمایشی ایران سراغ کرد که در شرایط مطلوب زیست و تکوین خود باشد. نمایش‌های متکی به نقل گویی(همچون نقالی، پرده‌گردانی، سخنوری و...)، گونه‌های متکی بر زورآزمایی (همچون معرکه‌گیری، خرس‌بازی، مارگیری و...)، شیوه‌های مبتنی بر عروسک‌گردانی (همچون خیمه‌شب‌بازی، پهلوان‌کچل، نمایش سایه‌بازی، خُم‌بازی و...) و نمایش‌های متکی بر حضور بازیگر زنده (همچون تعزیه، تخت‌حوضی) هریک از آسیب‌های خاص زندگی شهری دوران معاصر ضربه خورده‌اند.

کندوکاو این مقاله در متون نخستین، تأثیر و تأثُر گونه‌های نمایشی از همدیگر و نتایج حاصل از آن دستاویزی برای پژوهشگران دیگر به منظور پژوهش‌های مطالعات فرهنگی در حوزهٔ تأثیرپذیری گونه‌های نمایش ایرانی از تحولات اجتماعی و فرهنگی روزگار خود خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1.Roman Andreevich Galunov

۲. نکتهٔ تعجب‌برانگیز اینکه در تمامی منابع، کتاب‌ها و مقاله‌ها که اسمی از گالونُف آمده، از نوشته‌ای منسوب به او تحت عنوان «زورخانه» نام برده شده که اساساً وجود خارجی ندارد، بلکه همین مطلب «معرکه‌گیری» منظور نظر است که در صفحات ۹۴ ــ ۱۰۷ نشریهٔ *IRAN III* (منتشرشده در سال ۱۹۲۹ به دو زبان روسی و فارسی) آمده و معلوم نیست نخستین بار این سَهو توسط کدام پژوهنده‌ای به مقالات بعدی راه یافته است!

از گالونُف یک فرهنگ روسی به فارسی نیز با نام Russko-persidskiĭ slovar در مسکو به سال ۱۹۲۲منتشر شده است.

وی همچنین صاحب مجموعه‌ای بوده است شامل عکس‌های مردم‌نگارانه از جمله تعدادی عکس از دسته‌های عزاداری محرّم در صحن حرم امام رضا (ع) که پس از مرگش در اختیار موزهٔ مردم‌شناسی و قوم‌شناسی پیتر مقدس قرار گرفت.

۳. بازنشر: مجلهٔ *گل‌های رنگارنگ*، سال اول، شمارهٔ ۱۲، دی ماه ۱۳۱۲ ناشر علی اکبر سلیمی.

در آن مجله، در مقدمه‌ای که پیش از متن درنظر گرفته شده بود، آمده است:

> دوست باذوق و فاضل ما آقای میرزا حسن‌خان انصاری که مقالات فکاهی ایشان در روزنامهٔ هفتگی امید معروف می‌باشد قبول نموده و برعهده گرفته‌اند که برای هریک از شماره‌های *گل‌های رنگارنگ* یک موضوع دل‌چسب و پیس فرح‌انگیز تهیه نمایند؛ کمدی پهلوان کچل را برای این کتاب فرستاده‌اند که ذیلاً درج می‌گردد و خوانندگان را از مطالعهٔ آن فرح و انبساط خاطری دست خواهد داد و وعده فرموده‌اند برای درج در شمارهٔ دوم *کتاب نمایش* «خیمه‌شب‌بازی» را با چند فقره عکس نمایش مزبور بفرستند که البته مانند طبع گراور کمدی پهلوان کچل در این کتاب تصاویر مزبور در کتاب دوم نیز گراور خواهد شد. گراور این نمایش در صفحهٔ بعد چاپ شده و با موضوع نمایش از *کتاب ایران* جلد دوم منطبعه خارجه اقتباس گردیده است.

که البته نه در شمارهٔ بعد، و نه در شماره‌های بعدتر *گل‌های رنگارنگ*، به این وعده عمل نشد تا ۶۸ سال بعد در شمارهٔ ی ۲۹ و ۳۰ *فصلنامهٔ تئاتر*[اسفند ۱۳۸۰و فروردین ۱۳۸۱] که این متن به همراه پهلوان کچل، و با عنوان «دو سند از خیمه‌شب‌بازی» و بدون ذکر گردآورنده [گالونُف] و با حذف بخش‌هایی از آن منتشر شد.

۴. نک: هدایت، صادق (۱۳۷۸ب) پهلوان کچل، تئاتر ایرانی در فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران، گردآورنده جهانگیر هدایت، چاپ اول، تهران: نشر چشمه صص ۴۱۹-۴۲۲.

۵. شِبْر: واحد طول معادل یک وجب

۶. با نام کامل «بقال‌بازی در حضور یا شرحی از بدبختی و مجملی از زبونی و سختی اهالی ایران، به جهت عبرت و اطلاع مطالعه‌کنندگان در لباس قصه و طرز طیاتر فرنگیان». بنابه گفتهٔ ابوالقاسم جنتی عطائی نسخهٔ ناقص این متن پیشتر در جزوهٔ درسی تاریخ تئاتر توسط سیدعلی خان نصر، و بعدتر در سال ۱۳۲۳ توسط آقای امیرمعزّ در مجلهٔ هولیوود منشر گردیده بود (جنتی عطائی، ۱۳۳۳، ۲۸ــ ۲۹). یحیی آرین‌پور (در از صبا تا نیما) و جمشید ملکَ‌پور (در ادبیات نمایشی در ایران) محمدحسن خان اعتمادالسلطنه را نویسندهٔ این متن نمایشی می‌دانند.

۷. بهرام بیضائی نیز در نمایش در ایران دربارهٔ تعداد عروسک‌های یک بازی می‌نویسد:

خیمه‌شب‌بازی یا شب‌بازی شکل دیگری بود که شب‌ها و در خیمه‌ای که در دو طرفش دو چراغ روشن بود نمایش داده می‌شد. صحنه صندوقی بود به درازای سه ربع و بلندی نیم ذرع. یک طرف صندوق به طرف تماشائیان باز بود و سه طرف دیگرش اطاقی را نشان می‌داد. صندوق در خیمه بود و نمایشگردان پشت صندوق مخفی می‌شد و عروسک‌ها را با نخ یا یال‌های نازک تکان می‌داد. عروسک‌ها چوبی بودند و اندکی کمتر از یک وجب بلندی داشتند و گاه تعدادشان در یک بازی به هشتاد می‌رسید (بیضائی، ۱۳۴۴، ۱۰۴ ــ۵).

و همچنین:

تعداد عروسکها به نسبت هر نمایش متفاوت بود، و این تعداد ممکن بود تا به هشتاد عروسک برسد (همان، ۱۰۸).

8. Alexander Chodzko

فهرست منابع

- اتابکی، تورج (۱۳۹۴). «ایران‌شناسی سرخ». *ایران‌نامه*، س ۳۰، ش ۲، ۱۷۴ــ۱۹۰.
- اسدی طوسی (۱۳۱۷). *گرشاسپ‌نامه*، (به تصحیح حبیب یغمایی). تهران: کتابخانهٔ بروخیم.
- بکتاش، مایل (۱۳۷۷). «تحول انتقالی تقلید». *فصلنامهٔ تئاتر*، ش ۱۷، ۳۳ ــ۶۲.
- بَهاء، میرزاحسینعلی (۱۹۲۰). *مجموعهٔ الواح مبارکه*، (به سعی مُحی‌الدین صَبری کُردی سنندجی کانیمُشکانی). قاهره: مطبعهٔ سعاده.
- بیضائی، بهرام (۱۳۴۱). «خیمه‌شب‌بازی در ایران». *ماهنامهٔ آرش*، ش ۳، ۲۵ ــ۴۳.
- بیضائی، بهرام (۱۳۴۳). *سه نمایش عروسکی*، [بی نا].
- بیضائی، بهرام (۱۳۴۴). *نمایش در ایران*. تهران: چاپ کاویان.
- جنتی عطائی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). *بنیاد نمایش در ایران*. چاپ اول. تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا.
- شاملو، احمد (۱۳۷۷). *کتاب کوچه*، جلد ۶، حرف ب، با همکاری آیدا سرکیسیان. تهران: انتشارات مازیار.
- غریب پور، بهروز (۱۳۶۹). «تئاتر عروسکی در گذشته و حال». *ادبستان*، ش ۱۱، ص ۳۰.
- غزالی، محمدبن محمد (۱۳۸۹). *احیاء علوم‌الدّین*، (ترجمهٔ مؤیدالدّین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خَدیوجَم). تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.
- غفاری، فرخ (۱۹۹۱). «درآمدی بر نمایش‌های ایرانی». ایران‌نامه، سال ۹، شماره ۲، بهار ۱۳۷۱ (۱۹۹۱)،۱۷۷ ــ۱۸۵.
- کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ(۱۳۵۰). *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، (به اهتمام محمدجعفر محجوب). چاپ اول. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- گالونُف، رومان آندری یِویچ (۱۳۱۲). «کمدی پهلوان کچل»، (به همت حسین انصاری). *مجلهٔ گل‌های رنگارنگ*، س اول، ش ۱۲.
- مسعودی، شیوا (۱۳۹۵). *کارنامهٔ تلخکان*. تهران: نشر نی.
- ناشناس [: گالونُف] (۱۳۸۰). «دو سند از خیمه‌شب‌بازی ». *فصلنامهٔ تئاتر*(ش ۲۹ و ۳۰، ۱۰۵ ــ ۱۵۶).

- نصری اشرفی، جهانگیر و گروه مؤلفان و پدیدآورندگان (۱۳۹۲). *وازیگاه*. جلد دوم، تهران: نشر آرون.
- نصیریان، علی (۱۳۴۲). *کتاب تماشاخانه*. چاپ اول، بی‌نا، بی‌تا.
- نظامی گنجوی (۱۳۳۴). *شیرین و خسرو*، (به کوشش حسن وحید دستگردی). تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا.
- نظامی گنجوی (۱۳۳۵). *مخزن‌الاسرار*، (به کوشش حسن وحید دستگردی). تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا.
- هدایت، صادق (۱۳۷۸الف). *پهلوان کچل: تئاتر ایرانی*، «فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران»، (گردآورنده جهانگیر هدایت). چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
- هدایت، صادق (۱۳۷۸ب). *تیاتر ایرانی خیمه‌شب‌بازی*، «فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران»، (گردآورنده جهانگیر هدایت). چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
- همایونی، صادق (۱۳۴۹). «کوشش‌هایی که برای جمع‌آوری فولکلور ایران صورت گرفته است». *مجلهٔ کاوه مونیخ*، ش ۳۱، ۳۱۸–۳۲۳.

- Chodzko, Alexander Borejko (1878). *Le Theatre Persan*. Paris.
- Galunov, Roman Andreevich (1929). " Kheyme shab bazi " . in *Iran III* (pp 27–50). Leningrad.

Received: 2016/12/26
Accepted: 2017/01/11

Recognition of the Earliest Written Text of 'Kheyme Shab Bazi' in Iran

Shahram Habibollah Zargar, Faculty Member, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

As evident in the available set of documents, puppet shows have a long history in Iran. However, due to the non-scriptable nature of this type of art, there are not sufficient records of the backgrounds available to facilitate further, more substantial research work. Any reference to a given performance of the type in history books, travel literature, menologies or fictions could serve as a splendid opportunity for scholars. The present article is an attempt to analyze the elements of this style, and to cast light on the sociocultural context of Iran which contributed to the formations of this style and its attributes. To this end, the author has made use of one of the two written accounts of the puppet shows in Tehran dating back to a century ago, compiled by the renowned scholar in the Iranian studies, Roman Andreevich Galunov, which are considered to be the oldest known records of the type. In an analysis of Galunov's script, the elements incorporated in the show including the plot, number of puppet characters, the relationship between the characters, linguistic features, musical aspects, and the songs and dance fused into the performance were extracted and compared to more recent, and more exquisite elements of marionette shows to provide a prospective of the performance of this theatrical genre. The study and analysis of the evolution of such performances in the course of the past century, coupled with an examination of the influential social backdrops can act as an overture to the study of other waning dramatic forms aiming at their recognition, retrieving and revival.

Keywords: Iranian Theatre, Puppet show, Kheyme Shab Bazi, Mubarak, Galunov