

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۸/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۱۰/۲۰

نغمه ثمینی^۱، بهروز محمودی بختیاری^۲، محمد باقر قهرمانی^۳، شیوا مسعودی^۴، رضا صمدپور^۵

دلک واژگون به مثابه‌ی گونه‌ی تغییر یافته‌ی دلک ایرانی (بررسی موردی شخصیت داود در نمایشنامه لبخند باشکوه آقای گیل)^۶

چکیده

هر تیپ شخصیتی برخاسته از فرهنگ مردمی در سیر زمان و متأثر از شرایط اجتماعی دچار تغییراتی می‌شود که او را نسبت به گونه‌ی اصلی متفاوت و گاه متضاد می‌سازد. دلک نمایش‌های سنتی ایران، یعنی سیاه‌سیاه‌بازی و مبارک در خیمه‌شب‌بازی متأثر از گونه‌های تباری مانند دلک‌های دربار، و میدانی، ویژگی طنزآفرینی و آگاهی‌بخشی داشته‌اند؛ اما این تیپ شخصیتی در طول زمان دچار تغییراتی شده است که بررسی آن نیاز به پیش‌نمونه^۱ دارد. تغییر گروه-شخصیت^۲ عیار به لوتی و لمین‌الگوی مناسبی برای مطالعه‌ی تغییرات یک تیپ شخصیتی متأثر از شرایط اجتماعی است؛ تغییراتی که یک شخصیت با کارکردهای مثبت (عیار) را به شخصیتی با رویکردی مخرب (لمین) تبدیل می‌کند. با استناد به این مسیر پیش‌نمونه‌ای تغییر یافته از دلک طراحی و معرفی می‌شود که دارای ویژگی‌ها و کارکردهای دلک در سویه‌ای وارونه است و از این رو نام دلک واژگون را بر خود می‌گیرد. این گونه‌ی تغییر یافته در نمایشنامه‌ی لبخند باشکوه آقای گیل اثر اکبر رادی بازیابی شده و ویژگی‌های آن در مقایسه با گونه‌ی اصلی دلک نمایش سنتی طنزآمیز تحلیل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: دلک واژگون، نمایشنامه‌ی ایرانی، اکبر رادی، لبخند باشکوه آقای گیل.

^۱ استادیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران
E-mail: naghmehsamini@yahoo.com

^۲ دانشیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران
E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

^۳ دانشیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران
E-mail: mbgh@ut.ac.ir

^۴ مربی دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران
(نویسنده مسئول)

E-mail: massoudi.sh@gmail.com

^۵ کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران

E-mail: samadpourreza@gmail.com

^۶ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه شیوا مسعودی با عنوان «تبارشناسی دلک در ادبیات نمایشی ایران» به راهنمایی نغمه ثمینی و بهروز محمودی بختیاری و مشاوره محمدباقر قهرمانی و همکاری رضا صمدپور است.

۱. مقدمه

دلک یک کلان‌الگوی شخصیتی در تاریخ است که پیشینه‌اش به فرهنگ مردمی اقوام باز می‌گردد. این شخصیت با تنوع گسترده‌ای در حوزه‌های اجتماعی، ادبی و هنری تجلی یافته است. در قلمرو تئاتر، دلک‌های نمایشی جایگاهی قابل توجه و ماندگار در تکوین نمایش‌های سنتی و مردمی و نمایشنامه‌های کلاسیک و نمونه‌های معاصر دارند. چنانچه رد پای آن‌ها در فارس‌های قرون وسطی و کم‌دیلا دل آرته^۱، در آثار شکسپیر^۲ و همین‌طور آثار بکت^۳ دیده می‌شود. در ایران نیز پس از شکل‌گیری دلک‌های سنتی از گونه‌های رایج و تباری دلک، مانند دلک‌های درباری و میدانی، این الگوی شخصیتی قدرتمند فراموش یا طرد نشد، بلکه به همان شکل و یا با تغییراتی وارد ادبیات نمایشی ایران شد. نمونه‌های دلک‌های برگرفته از سیاه‌سیاه‌بازی و مبارک‌خیمه‌شب‌بازی در نمایشنامه‌های ایرانی، انتقال مستقیم این الگوی شخصیتی از نمایش سنتی به تئاتر روش‌مند (کلاسیک) را نشان می‌دهد. شکل دیگر، ورود همراه با تغییرات این الگو به ادبیات نمایشی ایران است که یکی از گونه‌های مشخص آن را می‌توان با عنوان دلک واژگون معرفی و بازیابی کرد.

۲. روش پژوهش

در این پژوهش از روشی مقایسه‌ای-تحلیلی استفاده خواهد شد. پس از ارائه‌ی مقدمه‌ای از ویژگی‌ها و کارکردهای دلک ایرانی با توجه به دلک‌های سنتی طنزآمیز، با هدف دستیابی به روشی برای تدوین مسیر تغییرات الگوی دلک ایرانی از تغییر تاریخی گروه-شخصیت‌هایی چون عیاران به لوتی‌ها و لومپن‌ها استفاده خواهد شد. یکی از دلایل این تغییر را تغییر شرایط اجتماعی می‌دانند که زمینه‌ی شکل‌گیری گونه‌ی تغییریافته‌ای از دلک را با عنوان دلک واژگون فراهم می‌سازد. در نهایت، نمونه‌های آن در دو نمایشنامه‌ی اکبر رادی معرفی و تحلیل خواهد شد.

۳. دلک‌های سنتی ایران

به نظر می‌رسد که دلک ایرانی از منظری اجتماعی از تبار گروه-شخصیت‌هایی چون گوسان‌ها، عیاران و کولی‌ها و از منظر تاریخی از تبار دلک‌های دربار و میدانی باشد. با این پیشینه‌ی تباری او شخصیتی است که بدیهه‌سازی و آوازخوانی گوسان‌ها، زیرکی و بدل‌پوشی عیاران و سرکشی و فریبکاری کولی‌ها، حاضر جوابی و آگاه‌سازی دلک دربار و افشاگری و شادسازی دلک میدانی را در خود دارد.

با توجه به دو گونه‌ی مشخص دلک در نمایش‌های سنتی طنزآمیز ایرانی، یعنی سیاه در سیاه‌بازی و مبارک در خیمه‌شب‌بازی، ویژگی‌های او را می‌توان در ۴ طبقه‌ی زیر طبقه‌بندی کرد: ویژگی‌های شکلی، ویژگی‌های رفتاری، تقابل دوتایی سیاه با ارباب و مبارک با مرشد و ترفندهای طنزآوری و انتقاد برای آگاهی‌سازی یا افشاگری. بررسی این ویژگی‌ها کلید راهنمایی برای بازیابی شخصیت‌های دلک‌گون در نمایشنامه‌های ایرانی است، همچنان که معیاری برای تحلیل تغییرات دلک ارائه می‌دهد.

الف) ویژگی‌های شکلی: سیاه و مبارک همچون هم‌تایان اروپایی خود در نمایش‌هایی چون کم‌دیلا دل‌آرته که صورتک و لباس خاصی دارند، دارای پوشش و آرایش شکلی خاصی هستند که آن‌ها را از دیگر شخصیت‌های نمایش متمایز می‌کند. آن‌ها با شباهتی آشکار، هر دو لباس و کلاه‌ی قرمز رنگ و صورتی سیاه‌شده که مانند گونه‌ای صورتک است، دارند. رنگ قرمز لباس‌شان که به

حاجی فیروز، از پیام‌آوران نوروزی باز می‌گردد، نشان از شادی‌بخشی آن‌ها دارد و رنگ سیاه چهره‌شان شاید به روایت مهرداد بهار، از تبار اسطوره‌های آن‌ها برخاسته باشد.

«اگر باور کنیم که افسانه‌های مربوط به سیاوش با دومی^۱ یا تموز^۲ بین‌النهرینی مربوط است، و او همان خدایی است که هر ساله به هنگام عید نوروز از جهان مردگان بازمی‌گردد، و نیز آئین‌های عیاشی و راه افتادن دسته‌های مردم را در بین‌النهرین باستان با صورتک‌های سیاه و بازمانده‌ی آن را به صورت حاجی فیروز در ایران، به خاطر آوریم، شاید نام سیاوش نیز معنای آئینی و اسطوره‌ای دقیق پیدا کند» (بهار، ۱۳۷۶: ۲۲۶).

این پوشش متفاوت دلک را نسبت به دیگر شخصیت‌های نمایش متفاوت و از او در مقابل جمع یک دیگری می‌سازد، مفهومی که از گونه‌های تباری همراه دلک بوده است.

ب) ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری: ویژگی‌هایی مانند صراحت، زیرکی، هوشمندی، ترانه‌سرایی‌های هجوآلود، انتقاد، تمسخر، تخطی‌گری‌های آشکار از قدرت حاکم (ارباب در سیاه‌بازی و مرشد در خیمه‌شب‌بازی) که با کارکردهای اجرایی و در موقعیت‌های نمایشی آشکار می‌شوند و همگی در راستای اهداف الگوی شخصیتی دلک هستند.

ج) تقابل با نیروی بالاتر: دلک سنتی نمایش ایرانی همواره در رابطه‌ای دو قطبی با قدرتی برتر از خود، ارباب در سیاه‌بازی و مرشد در خیمه‌شب‌بازی، این تقابل بنیاد شکل‌گیری این نمایش‌های سنتی است و در آن ویژگی‌ها و کارکردهای دلک متجلی می‌شود. «سیاه آدمی بود نسبت به اربابش از طرفی وفادار و از طرفی عصبانی. عصبانی به خاطر ضعف‌های اخلاقی ارباب یا به دلیل فاصله‌ی صوری و هم طبقاتی که بین آن‌ها بود... او گاه خراب‌کاری‌هایی در کار ارباب می‌کرد، چنان که فرمان‌های او را به کار نمی‌بست یا نافرمانی و تجاهل می‌کرد (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۷۰).

د) آگاه‌سازی: یکی از اهداف اصلی دلک نمایشی که با اهداف گونه‌های تباری او، مانند دلک دربار، همسو است، استفاده از ویژگی‌های رفتاری برای آگاه‌سازی و افشاگری نیروی مقابل خود است. دلک با زبانی صریح و طنزآلود عادات زشت و رفتار نادرست را به انتقادی تمسخرآمیز می‌گیرد و با افشاگری او به آگاه‌سازی همگان می‌پردازد. او به مثابه‌ی نماینده‌ی قشر فرودست می‌تواند با کارکردهایش عاملی مؤثر در تنظیم رابطه‌ی فرادست و فرودست باشد.

در نمایش سنتی ایرانی، دلک در موقعیت شخصیتی بینابین قرار دارد. از سویی ویژگی‌ها و کارکردهای خود را وامدار گونه‌های تباری است، و از سوی دیگر سرچشمه‌ی تکوین گونه‌هایی همسان یا تغییر یافته از دلک در ادبیات نمایشی ایران است. طبیعی است که هر الگوی شخصیتی در طول زمان و متأثر از شرایط اجتماعی دستخوش تغییراتی شود که شکل و خصوصیات آن را تغییر می‌دهند و گاه دگرگون می‌سازند. این تغییر می‌تواند گروه-شخصیت‌هایی با کارکردهای مثبت و مفید را به نمونه‌هایی با کارکردهای منفی و مخرب تبدیل کند. برای نمایش مسیر تغییر دلک، به نمونه‌ای نیاز است که بتواند به مثابه‌ی راهنمایی برای تغییر یک گروه-شخصیت اجتماعی مورد استفاده قرار گیرد. در این پژوهش تغییر گروه-شخصیت عیاران به لوتی‌ها و سپس لومپن‌ها به عنوان مسیر نمونه انتخاب شده است.

۴. نمونه‌ی تغییر: از عیار تا لومپن

عیاران که نمونه‌ی ایرانی گروه تیپ شخصیتی نیرنگ باز^۱ هستند و بطور مشخص در قصه‌های عیاری نمود دارند با تغییر شرایط اجتماعی وارث دو تیپ شخصیتی دیگر یعنی لوتی‌ها و لومپن‌ها شدند.

عیاران

عیاران، گروهی از جوانمردان ایرانی و برخاسته از فرهنگ مردمی ایران بودند. آن‌ها جنگاور و دلاور بوده به مهر و دوستی و پیمان‌داری شهره بوده‌اند. معنی عیار نیز یاری‌گری میان عیاران را نشان می‌دهد، به گونه‌ای که «عیاران ملزم بودند که یار و مددکار یکدیگر باشند» (افشاری، ۱۳۸۴: ۱۵). آن‌ها راهزنانی دلیر، نیرنگ‌باز و طرار، ولی جوانمرد بودند که از ثروتمندان می‌زدیدند و به نیازمندان می‌بخشیدند. آن‌ها درکنار راهزنی دارای صفاتی همچون راستگویی، خوش خلقی، دادگستری، وفای به عهد، امانت‌داری، رازداری، فداکاری و بخشش بودند. تغییر شکل و بدل‌پوشی، تیزپایی و فریبکاری و زبان‌آوری و مسخرگی از ویژگی‌های ثابت آنان بوده است. «عمر مسخره‌ای است تمام‌عیار، شکل و قیافه و اداهای او چنان مضحک است که همه را می‌خندانند...» (کیا، ۱۳۷۵: ۸۹). نام عیاران در ادبیات و فرهنگ عامیانه باقی ماند اما در سیری زمانی دارای نمونه‌هایی معاصر و همخوان با شرایط اجتماعی روز شد.

لوتیان

لوتیان از آخرین بازماندگان جوانمردان ایرانی، یعنی عیاران، هستند. آن‌ها نیز مانند عیاران به صفاتی همچون بخشندگی، مهمان‌نوازی، وفاداری و جوانمردی منتسب بودند. چنان که هنوز در گفتارهای مردمی لوتی همتای جوانمرد به کار برده می‌شود. لوتی وجودی دوگانه است؛ از سویی ستودنی و از سویی دیگر نکوهیدنی است. او چنان که به جوانمردی و حمایت از ضعیفان شهره است، در بعضی متون نیز به زشتی به باج‌گیری و راهزنی او اشاره شده است. گروهی نیز به تفکیک لوتی از پنطی می‌پردازند. «پنطی کسی است که نزد لوطی‌ها به بی‌غیرتی و بی‌کفایتی معرفی شده و صفات لوطی‌گری در او نباشد...» (مستوفی، ۱۳۸۴: ۳۰۳). لوتیان صریح و بی‌پروا، شوخ و لوده، دلیر و زورمند و گاه فریبکار و دغل‌باز بودند. بدیهی است که آن‌ها با این خصوصیات گاه ستودنی و گاه نکوهیدنی به نظر می‌آمدند و همین نکته است که سبب می‌شود آن‌ها ماهیتی دوگانه داشته باشند.

لمپن‌ها

در سیر تاریخی، شرایط اجتماعی طبقه‌ی لمپن‌ها را جایگزین لوتیان کرد. با وجود آن که خصوصیات و کارکردهای آن‌ها با هم متفاوت و گاه متناقض است. «لومپن^۱ اصطلاحی است آلمانی به معنای ژنده و پاره و معمولاً بطور عام برای افراد رانده از طبقه، وازده، به فساد کشیده شده و فاقد جایگاه و هویت طبقاتی به کار گرفته می‌شود...» (زاده محمدی، ۱۳۸۹: ۵). شکل‌گیری لمپن‌ها در ایران مانند دیگر جوامع متأثر از شرایط اقتصادی و اجتماعی جامعه‌ای در حال گذار است. «در پی تغییراتی که در ساختار اقتصادی کشور به وجود آمد، یعنی توجه به بخش صنعت و عدم توجه به بخش کشاورزی، بسیاری از روستاییان برای یافتن کار بهتر، به شهرها مهاجرت نمودند، اما عملاً به علت عقب‌ماندگی نیروهای تولیدی، ضعف صنایع و فعالیت‌های اقتصادی، فقدان کار و غیره، به اجبار به صفوف لومپن‌ها پیوستند» (همان، ۱۰). لوتیان بسیاری از صفات نیک خود همچون جوانمردی و مردم‌داری را از دست می‌دهند و به سمت ویژگی‌هایی منفی همچون فریبکاری، بزه‌کاری و قدرت‌نمایی می‌روند. این سیر تدریجی تغییر از عیار به لمپن می‌تواند به عنوان نمونه‌ای برای تغییر تیپ‌های شخصیتی متناسب با شرایط اجتماعی جامعه استفاده شود. همسانی شرایط اجتماعی ایران برای

این دو تیپ شخصیتی، دلک و عیار، می‌تواند تغییرات مشابهی را برای دلک نیز به وجود آورد و کارکردهای سازنده‌ی او را به رویکردی مخرب و ستیزه‌جویانه تبدیل سازد.

دلک واژگون

چنان چه گفته شده است، اصلی‌ترین کارکرد دلک استفاده از روش‌های گوناگون شادی‌سازی و طنزآفرینی با هدف انتقاد و آگاهی‌سازی است اما از دوره‌ی پهلوی و با تثبیت جریان نمایشنامه‌نویسی کلاسیک در ایران، به تدریج در آثار نمایشی با شخصیت‌هایی مواجه می‌شویم که کارکرد دلک را دارند اما اهدافی متضاد با اهداف گونه‌ی سنتی را دنبال می‌کنند. این گونه دلک‌ها در آثار نمایشی، در جایگاه شخصیت‌های منفی با ابعاد خبیثانه قرار می‌گیرند و از ویژگی‌های دلک بودن‌شان برای اهداف پلید و یا در برابر شخصیت‌های مخالف‌شان استفاده می‌کنند. در این کارکرد ویژگی‌ها جهتی مخالف می‌یابند و وارونه و واژگون می‌شوند؛ صراحت به امرکردن، سرکشی به گستاخی و تمسخر به توهین و تهمت تبدیل می‌شود. این دلک‌های واژگون یا بطور ذاتی شوخ و لوده بوده‌اند که تمسخر، تحقیر و آزار رساندن به دیگران در آن‌ها عادت یا خصلتی پایدار شده است و یا بی‌بهره از توانایی شوخ طبعی، تلاش می‌کنند که از ویژگی‌های یک دلک برای انتقاد، تمسخر و سرکوب مخالفان‌شان استفاده می‌کنند. به نظر می‌رسد که با از میان رفتن رابطه‌ی شاه-دلک یا نوکر-ارباب و متناسب با شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی رابطه‌های جدیدی به وجود آمده باشد. در این افق جدید مواجهه و کشمکش میان طبقات فرادست و فرودست، قدرتمند و ضعیف و اکثریت و اقلیت موجب تکوین رابطه‌ای برگرفته از دلک-شاه یا نوکر-ارباب میان آن‌ها شد. در الگوی اصلی نوکر به تمسخر ارباب می‌پرداخت که با توجه به تعلق دلک به فرهنگ مردمی محور شکل‌گیری گونه‌ی راستین و حقیقی دلک است؛ اما در رابطه‌های جدید گاهی این دلک بودن شکلی واژگون به خود می‌گیرد و سویه‌ی فرادست، قدرتمند و اکثریت به تمسخر، تحقیر و سرکوب سویه‌ی فرودست، ضعیف و اقلیت می‌پردازد. در این رابطه است که فردی از جایگاهی قدرتمند در مواجهه با فرد ضعیف رویکرد دلک بودن واژگون می‌یابد. این گونه‌ی تغییر یافته از دلک را می‌توان در نمایشنامه‌ی لبخند باشکوه آقای گیل اثر اکبر رادی مشاهده کرد.

داود گیل به مثابه‌ی دلک واژگون

نمایشنامه‌ی لبخند باشکوه آقای گیل اثر اکبر رادی که در سال ۱۳۵۲ نوشته شده است، زوال یک خاندان اربابی را به تصویر می‌کشد. این روایت با شرح احوال فرزندان، این زوال را توصیف می‌کند و با مرگ «گیل»، پدر خانواده به آن قطعیت می‌بخشد. «داود» پسر ۴۲ ساله‌ی گیل بزرگ با ویژگی‌ها و کارکردهایی مانند تمسخر، متلک‌گویی و طنزآفرینی می‌تواند عنوان «دلک» این خاندان اربابی را به خود بگیرد. او در برابر جناب گیل و فرزندان دیگر یک دلک خوش‌گذران و در مقابل خدمه و بطور مشخص کلفت جوان، «طوطی»، یک دلک واژگون، فاسد و آزاردهنده است. «داود چهل و دو ساله، مجرد، تفنن شکار و قمار، شغل مجهول است» (رادی، ۱۳۸۷:۸).

ویژگی‌های دلکی

یکی از ترفندهای داود برای تمسخر نامگذاری‌های اوست که خصوصیت واژگون سیاه سیاه‌بازی در نامگذاری‌های طنزآمیز است. او از سر خوش طبعی و متلک‌گویی برای دیگران اسم‌هایی می‌گذارد که با موقعیت و جایگاه آن‌ها در بارگاه اربابی ارتباط دارد و یا نمادی از

ماهیت واقعی آنهاست. فروغ‌الزمان خواهر داود و مدیر اصلی بارگاه گیل است که داود با نام «امپراطریس»، با طعنه و کنایه جایگاه او را یادآور می‌شود.

«داود- اون دختر عاقلیه خانوم جان؛ منم هیچوقت به علیاحضرت امپراطریس بی‌احترامی نکرده‌ام» (همان، ۳۱).

وابستگی خواهر دیگر به شوهرش را که به جای شوهر به نوکر می‌ماند، و سرسپردگی آنها به جناب گیل را با نامگذاری طنزآمیزی به ریشخند می‌گیرد:

«تجدد- عافیت باشه قربان!

داود- به به گل گلاب و عرق بیدمشک! مخلصان جفت!» (همان، ۵۱).

و در جایی دیگر ماهیت واقعی آنها را در پشت ظاهر آن سرسپردگی و بندگی با نامگذاری دیگری آشکار می‌کند:

«داود- ولی شامه‌ی منم خیلی تیزه خانم جان. (دستی به پالتوی خز آویخته به مجسمه می‌کشد) بوی یه جفت کفتارو این طرفا می‌شنم. وجود مبارک کسالتی پیدا کرده؟» (همان، ۱۹).

در مقابل، خانواده‌ی اربابی نیز به او لقب‌هایی می‌دهند که انتخاب او به عنوان دلک این خاندان اربابی را تأیید و در تقابل با دلک راستین نمایش سنتی، بر ماهیت لوده و درگیر با نیازهای جسمانی‌اش تأکید می‌کنند.

«علیقلی خان- نظر تو چیه گوشت؟

داود- زانوی ارادت ما بر خاکه قربان!

علیقلی خان- گاهی وقتها حرف حساب رو باید از بهلول‌ها و لات و پیت‌ها شنید» (همان، ۵۳).

خواهرانش نیز به لوده‌گری و ویژگی جسمانی‌اش اشاره می‌کنند.

«فخر ایران- تو هنوزم همون لوده‌ای داود!

مهرانگیز- بی‌خود نیست روزبه‌روز داره شکل نوزنقه می‌شه!» (همان، ۵۱).

دلک واژگون

در تقابل با صراحت و راست‌گویی او به مثابه‌ی یک دلک خانوادگی، در برابر «طوطی»، کلفت خانه که از طبقه‌ی رعیت است، دلکی پلید، آزاردهنده و واژگون است که کارکردهای دلکی در او وارونه و واژگون شده‌اند. صراحت دلک در او به فرمان‌دادن‌های اربابانه به طوطی و سرکشی به گستاخی و آزار دادن طوطی تبدیل شده است. او شکارچی‌ای قمارباز و زنباز است، از این رو از جایگاه ارباب‌زادگی طوطی را مانند شکاری می‌بیند که باید شکار شود.

«طوطی به اتاق ناهارخوری می‌رود. داود نظربازانه به رفتن او خیره مانده است تا ناپدید می‌شود.

داود- به به... باغت آباد شه! خوشاب!...

گیلان‌تاج- یه شب، فقط یه شب نفسش بگیره به آقا، مٹ دم عیسی زنده‌ش می‌کنه داود» (همان، ۲۹).

داود ارباب‌زاده‌ای است که طوطی را دارایی خود می‌داند و با او به عنوان شکار خود رفتار می‌کند. او با نیرنگ‌بازی شرورانه‌ی یک دلک واژگون و با ایده گرفتن از گفته‌ی مادر مجنونش شکار خود را راه درمان جناب گیل معرفی می‌کند. او با شرارت برای رسیدن به جایگاهی برتر در عمارت گیل، پیشنهاد می‌دهد که طوطی را همچون خرگوشی سفید برای علیقلی خان قربانی کنند. «طوطی با یک لیوان شیر در سینی ناهارخوری می‌آید. سینی را روی میز می‌گذارد و از تالار خارج می‌شود. علیقلی خان چند لحظه با نگاه سودایی در پی طوطی خیره مانده است... داود خرگوش را به زمین رها می‌کند.

داود- شکار ملوسیه علیجناب، نیس؟...

علیقلی خان- سابق کبک می زدی، ترنگ... بز کوهی.

داود- اینو به نذر شما ناز دادم جناب گیل. (لیوان شیر را برمی دارد) نگاه رندانه ای مراقب علیقلی خان است) مطمئن چه می دونه، شایدم باکره س. (جرعه ای می نوشد و با نگاه رندانه ای مراقب علیقلی خان است) مطمئن باشین عالیجناب، طلسم شما در تن یه خرگوش باکره ی سفیده و... حاجت به استخاره هم نیس.

علیقلی خان- (روی میل جنبان می نشیند، مغشوش) خیال می کنی افسار بده؟

داود- من افسارش می کنم قربان» (همان، ۶۸).

همانطور که دلک دربار برای خوشنودی شاه اسباب تفریح، سرگرمی و آرامش را فراهم می کند، داود نیز به مثابه ی دلک بارگاه گیل برای خوشنودی او طوطی را مانند یک شکار به او پیشنهاد می کند. طرح شیادانه ی او در ظاهر برای سلامت و در واقع، برای به دست آوردن رضایت، توجه و ارثیه ی جناب گیل است. کارکرد سرگرمی ساز دلک دربار که موجب نشاط شاه و درباریان می شود در داود نابودی طوطی را در پی خواهد داشت؛ این کارکرد وارونه از مشخصات دلک واژگون است.

دوگانه گی و خود ویرانگری دلک واژگون

چنان که در آغاز گفته شد، داود از دو بعد دوگانه است؛ یکی دلک بودنش در مقابل خانواده و دلک واژگون بودنش در برابر طوطی، و دیگری دو نیمه ی دلک بودنش؛ نیمه ی سرخوش و لوده و نیمه ی ناامید و خودویرانگر که تنها در پایان به تمامی آشکار می شود. به نظر می رسد علیقلی خان گیل بهتر از همه او را می شناسد که از او با عنوان دلکی نیمه خندان نیمه گریان یاد می کند. «علیقلی خان- من تو رو خوب می شناسم گوشت! (ته عصا را به سینه ی داود می گذارد و با فشار آهسته او را می نشاند) تو دلکی هستی که با یه ور صورتت می خندی و با یه ورش گریه می کنی» (همان، ۹۸). مسیر آشکار شدن نیمه ی سرگشته، متجاوز و ناامید داود در چهار مرحله قابل بررسی است، مسیری که به خودویرانگری پایان می یابد. مرحله ی اول دستیابی به گنجینه ی ارثیه ی پدری است که او را پریشان می سازد و لحن متفاوت و دردمندش نشانگر بعد دیگری از وجود دلکی اوست. «داود- مهربی، مهربی جان، خواهر؟ (صندوقچه را برمی دارد) صندوقچه ی منو دیدی؟ ارثیه ی منه، تمام جبروت گیل، نگاه کن... (و چون مهرانگیز در پاگرد پلکان پیچیده است، سرگشته رو می گرداند) کجاس؟ اون همیشه این جا بود، کجاس؟ (ناگهان در برابر میل جنبان خالی زانو می زند) آقا، عالیجناب، حضرت مقدس! (در هیجان شدید گریه) حالا بگو با اینا چی کار کنم؟» (همان، ۱۲۶).

چندی پس از این بهت و آشفتگی، مرحله ی دوم با رسیدن خبر مرگ پدر آغاز می شود و طغیانگری شروانه ی او را در آزار رساندن و بی حرمتی همانند یک دیو نشان می دهد. با زوال دوران اقتدار پدری، اکنون داود خود را ارباب می پندارد و تمام عقده ها و امیال خفته ی روزگار ارباب زادگی را با ادعای اربابی آشکار می کند.

«داود- ...حالا دیگه نباید از من رم کنی. حالا من یه نجیب زاده ام، یه گیل بزرگ و باشکوه!... اگه می دونستی به خاطر اینا چقدر بدبختی کشیدم! رنج، خفت! پاهاشو سنگ پا زدم، کفشاشو لته کردم، براش آفتابه گذاشتم... چه اهانتی!... حالا دیگه منم، گیل... برو تو برو تو خرگوش باکره ی سفید... بعد از ده سال این غول داره تنوره می کشه و با یک نی لبک طلایی از شیشه بیرون می آد...» (همان، ۱۴۶). مرحله ی سوم سرخوشی پیش از خودویرانگری است. او که با هر به دست آوردنی بیشتر از دست می دهد، پس از تصرف گنجینه و شکار به شادی و لودگی موقتی چون دوره ی آغازین

دلکی خود بازمی‌گردد. او شاد و بی‌خیال می‌نماید، شوخی می‌کند و گویی در همین حالت که ظاهری دلک و درونی دردمند و ناامید دارد، نقطه‌ی پایان را برمی‌گزیند.

«مهرانگیز- نمی‌دونم چرا دلم شور می‌زنه...

داود- (شوخ و لوده کنار گوش گیلانتاج) یوهو...

گیلانتاج- (از خواب می‌پرد و چشمانش در نور مچاله می‌شود) وای خدا... چشمام!

مهرانگیز- چرا بیدارش کردی؟

داود- (می‌خندند و گلی از سبد می‌چیند) بذار آب نباتشو لیس بزنه (سوت‌زنان می‌رود جلوی آینه و گل

را به سینه‌اش وصل می‌کند) «همان، ۱۴۷».

و در حالی که که گلی به پیراهنش زده است و سوت می‌زند به حیاط می‌رود و بعد از شنیدن

صدای تیر و همهمه‌ی جمع از زبان فروغ شنیده می‌شود:

«فروغ- داود بود، کنار استخر...» (همان، ۱۵۰).

داود در پایان این نیمه‌ی ناامید دلک بودنش، در تعلیق میان دوگانگی دلک راستین و دلک

واژگون، ناتوان از یک ارباب کامل شدن و دانا به مسیر گذشته و آینده‌اش خودویرانگری را

برمی‌گزیند. او ارباب‌زاده‌ای است که همزمان هم دلک است و هم دلک واژگون، و مرگش به خوبی

بعد ناامید و دردناک دلک بودن را تأیید می‌کند. این گونه شخصیت‌ها ممکن است در ظاهر دلک

نمایند اما تحلیل ویژگی‌ها و رفتارشان نشان می‌دهد که آن‌ها دارای کارکرد دلک بودن هستند.

تغییر ویژگی‌های دلک نمایش سنتی به دلک واژگون در شخصیت داوود گیل را می‌توان در

جدولی نشان داد. جدول شماره ۱ تبدیل یک تیپ شخصیتی با رویکرد مثبت و سازنده را به

شخصیتی با ویژگی‌های منفی و کارکردی مخرب نشان می‌دهد.

جدول ۱- مقایسه‌ی ویژگی‌ها و کارکردهای دلک نمایش سنتی طنزآمیز با ویژگی‌ها و کارکردهای داوود گیل به

مثابه‌ی دلک واژگون

خصوصیات	دلک نمایش‌های سنتی طنزآمیز	داوود گیل به مثابه‌ی دلک واژگون
ویژگی‌ها	نام‌گذاری‌های هوشمندانه و افشاگرانه	نام‌گذاری‌های تمسخرآمیز و انتقام‌جویانه
	صراحت	فرمان دادن‌های ارباب‌منشانه
	تمسخرهای آگاهی‌بخش	طعنه‌های تحقیرآمیز
	سرکشی	گستاخی
	دلکی	لودگی
	مردم‌داری و درگیری با نیازهای اجتماعی	خودبینی و درگیری با نیازهای جسمانی خود
کارکردها	شادسازی برای آگاهی‌سازی	شادسازی با قربانی‌کردن زیردستان برای جاه‌طلبی
		خودویرانگری

۵. نتیجه‌گیری

قدرت یک تیپ شخصیتی در قلمرو فرهنگی هر کشور را تداوم و ماندگاری آن در طول سال‌ها

نشان می‌دهد. دلک در ایران شخصیتی برخاسته از فرهنگ مردمی است که به دلیل توانایی‌ها

و کارکردهایش توانسته است با گذار از شرایط اجتماعی متفاوت خود را به امروز برساند. اما

طبیعی است که این گذار او را نیز دچار تغییرات و دگرگونی‌های متأثر از افق فکری و اجتماعی کرده است. مسیر مشخص تبدیل عیار به لوتی و لمپن که از شخصیتی با کارکردی سازنده فردی با رویکردی مخرب و منفی می‌سازد، به عنوان الگویی برای پیش‌بینی تغییرات دلک استفاده می‌شود. گونه‌های تغییر یافته با توجه به ویژگی‌های گونه‌ی اصل دلک ایرانی در نمایش‌های سنتی طنزآمیز، به عنوان معیار اصلی شناخته می‌شوند. یکی از این گونه‌های تغییر یافته دلک واژگون است که در او ویژگی اصلی طنزآفرینی و شادسازی دلک به یک ویژگی مخرب و ویرانگر تبدیل می‌شود و همچون تغییر عیار به لمپن، دلک با کارکرد سازنده و مؤثر اجتماعی را به دلکی واژگون با کارکردی پلید و سودجویانه برای دیگران و ویرانگر برای خود تبدیل می‌کند. داود گیل در نمایشنامه‌ی *لبخند با شکوه آقای گیل* از نمونه‌های دلک واژگون است که سرخوشی آغازینش به خودویرانگری پایانی تبدیل می‌شود. این تحقیق درآمدی بر گستردگی و ژرفای شخصیت دلک است که حضور تغییر یافته اما مؤثر او را در درام معاصر نشان می‌دهد و می‌تواند زمینه‌ی مطالعات بیشتری را درباره‌ی او فراهم آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. prototype
2. Type-character
3. Commedia dell'arte
4. Shakespeare
5. Beckett
6. Dumuzi
7. Tamuz
8. trickster
9. Lumpen

منابع

- افشاری، مهرا، ۱۳۸۴، *آیین جوانمردی*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- بهار، مهرداد، ۱۳۷۶، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، انتشارات فکر روز، تهران.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۸۳، *نمایش در ایران*، انتشارات روشنگران، تهران.
- رادی، اکبر، ۱۳۸۷، *لبخند با شکوه آقای گیل*، نشر قطره، تهران.
- زاده محمدی، مجتبی، ۱۳۸۵، *لومپن‌ها در سیاست عصر پهلوی (۱۳۴۲-۱۳۰۴)*، نشر مرکز، تهران.
- کیا، خجسته، ۱۳۷۵، *قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی*، نشر مرکز، تهران.
- مستوفی، عبدالله، ۱۳۸۴، *شرح زندگانی من (تاریخ اجتماعی و ادواری دوره‌ی قاجاریه)*، چاپ پنجم، انتشارات زوار، تهران.