بازشناسی پهلوان‌کچل، کهن‌ترین نسخه‌ی مکتوب نمایش عروسکی در ایران

شهرام حبیب الله زرگر
مربی پایه ۵ .دانشکده ی سینما تئاتر. دانشگاه هنر

چکیده
نمایش‌های عروسکی از متداول‌ترین شکل‌های نمایشی هستند. نمایش عروسکی پهلوان‌کچل نیز در ایران با نام‌های مختلف پهلوان‌کچلک، جی‌جی وی‌جی و ...رواج داشته است.این مقاله سعی دارد با دستمایه قراردادن متن ثبت‌شده‌ای از اجرای نمایشی عروسکی که حدود یک قرن پیش توسط ایران‌شناس روس، «رومان آندریویچ گالونُف» در تهران ثبت شده ـ و تا امروز قدیمی‌ترین متن ثبت‌شده از این گونه‌ی نمایشی محسوب می‌شود ـ به تحلیل و واکاوی عناصر موجود در آن پرداخته و شناختی از بازتاب شرایط اجتماعی ـ فرهنگی آن دوران در شکل‌دهی به اجزا و ترکیبات این گونه‌ی نمایشی ارایه دهد. به‌این‌منظور با تحلیل متن مکتوبِ گردآورده‌ی گالونُف، عناصر موجود در آن استخراج شده و با عناصر موجود یا شناخته‌شده‌ی نمایش‌های عروسکی متأخر مقایسه می‌شود تا چشم‌اندازی از تفاوت‌های اجرایی بین اجرای ثبت‌شده و اجراهای متأخر تبیین شده، و تأثیرات اجتماعی ـ فرهنگی آن دوره بر شکل اجرایی این گونه‌ی نمایشی ترسیم شود. در ادامه، با تحلیل ویژگی‌های متن هم‌چون طرح داستانی، شخصیت‌های نمایشی، ویژگی‌های اجرایی شامل صحنه، محل اجرای نمایش و زبان نمایشی، در رویکردی ترکیبی و پژوهش‌محور، بازتاب تأثیرات فرهنگی ـ اجتماعی متن از روزگار خود بررسی شده است.

واژگان کلیدی:
نمایش ایرانی ـ نمایش عروسکی ـ خیمه‌شب‌بازی ـ پهلوان‌کچل ـ گالونُفقک

مقدمه

سنّت نمایش ایرانی ـ غیر از تعزیه، که نیاز به روخوانیِ شبیه‌خوان‌ها از روی نسخه‌ی مکتوب داشته ـ ضرورت نگارش متن، ثبت و ضبطِ محتوای اجراها را منتفی دانسته است. انواع مختلف نمایش ایرانی، معمولاً بدون متنِ ازپیش‌نگاشته و براساس بدیهه، حضور ذهن و قدرت به حافظه‌سپاری و تکرار آن طی اجراهای پیاپی بوده و انتقال آن نیز توسط شاگردی‌کردن و طبعاً ادامه‌ی همین روند ثبت‌نکردن میراثِ استاد. بنابراین امروزه آن‌چه از این نمایش‌ها به ما رسیده تنها مبتنی بر گزارش سیاحان، جهانگردان، تذکره‌نویسان و خاطره‌نگاران ـ یا هرکس‌دیگر، غیر از نویسنده یا اجراکننده‌ی آن ـ است. به‌همین‌دلیل هرگونه سندی از چگونگی متن و چندوچونِ اجرای نمایش‌های ایرانی، غنیمت به‌شمار می‌رود.

اقدام به مکتوب‌کردن میراث معنوی و فرهنگی در کشورمان به کمتر از یک‌صد سال پیش بازمی‌گردد. نسخه‌ی مکتوبی از انواع نمایش ایرانی ـ به‌جز تعزیه که به دلیل دارا بودن خصیصه‌ی ادبی، این امکان را یافت که هم‌چون تذکره‌ها و دواوین شعری مکتوب شود ـ در هیچ سندی گزارش نشده است. البته متن بقال بازی در حضور[1] را شاید ـ با اغماض ـ بتوان استثناء برشمرد. مقاله‌ی حاضر بررسی نخستین متن مکتوب اجرای یک نمایش عروسکی است موسوم به پهلوان‌کچل که در حدود ۹۰ سال پیش در ایران، به گردآوری و تحریر دانشمند شرق‌شناس روسیه‌ی شوروی، روم‌ان آندریویچ گالونُف صورت گرفته، و در نشریه‌ی IRAN II فرهنگستان علوم اتحادجماهیرشوروی سوسیالیستی در تاریخ ۱۹۲۸ در لنینگراد منتشر شده است.

هدف از این پژوهش، تحلیل نخستین متن ثبت‌شده از نمایشی‌ست که روبه‌فراموشی است. به‌این‌منظور عناصر موجود در متن موردبررسی قرار گرفته‌است. رمزگشایی از تأثیرات متقابل فرهنگی ـ اجتماعی میان پدیده‌های هنری و روزگار خود، از اهداف جنبی این پژوهش است که می‌تواند زمینه‌ی پژوهش‌های مطالعات فرهنگی، و تحقیقات در حوزه‌های دیگر هم‌چون جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و فرهنگ‌عامه را فراهم کند.

پیشینه‌ی پژوهش

اشارات متون کهن که بتواند ما را به وجود گونه‌ای از نمایش عروسکی نخی در آن روزگاران هدایت کند محدود است به اشارات شعری و تضمین واژگانی هم‌چون لُعبت، لُعبت‌باز، مُطرب، دَستانْ‌ساز، شبْ‌بازی، پیکر، صَنم، صورت و... در اشعار خاقانی، نظامی‌گنجوی، خیام، عطارنیشابوری، مولوی، حافظ و عصار. بهرام بیضائی در پژوهش خود **نمایش در ایران** ـ که هم‌چنان تا امروز مهم‌ترین پژوهش عمومی درباب نمایش‌های ایرانی ست ـ با توجه به سابقه‌ی اشاره به واژه‌های «خیال»، «خیال‌بازی»، «شب‌بازی»، «پرده‌بازی»، «لُعبت»، «لُعبت‌بازی » و...دراشعار شاعران قرن پنجم هجری به بعد این‌طور نتیجه گرفته است که: "از دوره‌ی 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 تعدادی از واژه‌های آن‌ها دیده می‌شود."(بیضائی،۱۳۴۴: ۸۴) و به دنبال آن اشعاری از گرشاسپ‌نامه‌ی اسدی‌طوسی، نظامی‌گنجوی و خاقانی‌شروانی ذکر می‌کند و سپس نتیجه می‌گیرد: «از وجود این واژه‌ها در زبان ادبی می توان پی برد که نمایش‌های عروسکی و اصطلاح‌های مربوط به آن در چهار قرن اولیه‌ی اسلامی نیز ـ لااقل به طور پراکنده ـ بین مردم رایج بوده است تا همچنان که معمول است پس از گذشت زمانی دراز رفته‌رفته مورد قبول سخنوران قرار گیرد و وارد زبان ادبی شود.»(بیضایی،۱۳۴۴:۱۷۰)

اما ظاهراً کهن‌ترین اشاره‌ی مکتوبِ موجود را که بیان‌گرِ آشنا بودن مردمان آن دوره با گونه‌هایی از

نمایش عروسکی‌ست باید در یکی از متون فقهی و دینی جست‌وجو کرد.
ابوحامد محمّد غَزالی (۵۰۵ـ۴۵۰ قمری) فیلسوف، متأله و فقیه قرن پنجم در اثر مفصّلش **احیاءُالعُلوم** "[:**احیاءِ عُلوم اِلدّین**، نگاشته‌ی سال ۴۹۲ قمری]، در رُبع چهارم، رُبعِ مُنجیات آورده است :
پس در عجایبِ صُنعِ خدای تعالی کار هم‌چنین باشد؛ چه همه‌ی عالَم از تصنیفِ اوست، بلکه تصنیفِ مُصَنّفان از تَصنیف اوست که به واسطه‌ی دلِ بندگان آن را تصنیف کرده است. پس اگر تعجب نمایی از تصنیفی، از مُصَنّف تعجب منمای، بلکه از آن‌کس 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 حرکت‌های موزون و مناسب کنند، از لُعبتان تعجب منمای که آن خرقه‌های مُحَرَّک است نه متحرک است، ولیکن تعجب نمای از حِذقِ مُشَعبِد که آن را به رابطه‌های باریکِ پوشیده از چشم‌ها حرکت می‌دهد."(غزالی،۱۳۸۹: ۲۰۲)
این نکته مؤید وجود گونه ای از بازی با عروسکِ نخی است که در آن دوره به‌قدری رایج بوده که فقیه متعصّب آن روزگار هم با آن آشنایی داشته است. مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری (۹۱۰ ـ ۸۴۰ قمری)، منجّم، ریاضیدان و فقیه نامدار عصرِ تیموری نیز در کتاب **فتوّت نامه‌ی سلطانی**[۲]، در شرح‌حال اَرباب معرکه می‌نویسد :
"عزیزی گفته است که روزی به هنگامه‌ی لَهوی حاضر شدم. شخصی را دیدم نشسته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر نگاه‌داشته، گاه به زبان یک صورت سؤال می کند با آواز (مردی بالغ بلند آواز و باز خود)، جواب می گوید به زبان صورت دیگر به آواز دخترِی خُرد باریک آواز (و باز) در یک حالت چنان سخن می گوید که سؤال‌وجواب ایشان به اختلافِ اَصواتِ هر دو از وی توان شنید. و در اثنای سؤال‌وجواب به خصومت شد و بر یکدیگر زدند و باز به صلح مشغول شدند، و همه قول و فعل یک‌کس بود که در زیر آن چادر بازی می‌کرد." (کاشفی سبزواری،۱۳۵۰ : ۳۴۰)
که شاید بتوان این اشاره به «خصومت» و «بر یکدیگر زدن» صورتک‌ها توسط یک نفر را تعبیر کرد به بازی‌دهیِ دو عروسک دستکشی با دو دستِ همان‌کس. از دیگر متونی که در آن به وجود نمایش عروسکی از نوع خیمه‌ای آن اشاره دارد، مربوط می شود به مکتوبات میرزاحسینعلی بهاء (۱۲۷۱ـ۱۱۹۶ هجری) در مجموعه‌ای به نام **مجموعه‌ی الواح مبارکه**، نوشته‌ای موسوم به "لوح رییس" (فارسی) که به سلطان عبدالعزیز عثمانی فرستاده شده و در آن نوشته است:
"وقتی که این غلامْ طفل بود...در یکی از غُرَفِ عمارت نشسته ملاحظه می نمود تا این‌که در صحن عمارت خیمه برپا نمودند. مشاهده شد صُوَری به هیکل انسانی که قامت‌شان به قدر شِبْری[۳] به نظر می آمد، از خیمه بیرون آمده ندا می نمودند که سلطان می آید کرسی‌ها را بگذارید. بعد صُوَری دیگر بیرون آمدند، مشاهده شد که به جاروب مشغول شدند و عده‌ی آخری به آب‌پاشی. بعد شخصی دیگر ندا نمود، مذکور نمودند جارچی‌باشی است. ناس را اخبار نمود که برای سلام در حضور سلطان حاضر شوند. بعد جمعی با شال و کلاه، چنان‌چه رسم عجم است، و جمعی دیگر با تبرزین، و همچنین فراشان و میرغضبان با چوب‌وفلک آمده در مقام‌های خود ایستادند. بعد شخصی با شوکت سلطانی و اکلیل خاقانی...آمده در کمال وقار و سکون و تمکین بر تخت مُتِمکّن شد و حین جلوس صدای شلیک و شیپور بلند گردید و دُخان خیمه و سلطان را احاطه نمود."(بهاء، ۱۹۲۰: ۱۰۷)
سپس تجربه‌ی خود را از مشاهده‌ی نمایشی که دیده بیان می کند. از توصیفات او این‌گونه بر می‌آید که نمایش اجرا شده، که می تواند سلطان‌سلیم بوده باشد، دارای صحنه‌های پر آب‌وتابی

بوده است. استفاده از جلوه‌های ویژه، هم‌چون آب قرمز رنگ به جای خون و دودی که خیمه را پر می‌کند، در گزارش‌های موجود از نمایش‌های عروسکی تاکنون اجراشده بی‌سابقه است:
" در این اثناء دزدی گرفته آوردند. از نفس سلطان اَمر شد که گردن او را بزنند. فی الفور میرغضب‌باشی گردن آن را زده و آب قرمزی که شبیه خون بود از او جاری گشت. بعد سلطان به حضار بعضی مکالمات نموده، دراین اثناء خبر دیگر رسید که فلان سَرحَد یاغی شده‌اند. سانِ عَسکر دیده چند فوج از عَساکر با طوپخانه مأمور نمودند که حال در جنگ مشغولند. این غلام بسیار متفکر و متحیر که این چه اسبابی ست. سلام منتهی شد و پرده‌ی خیمه را حائل نمودند. بعد از مقدار 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 مُنبَسطه و اشیاء مشهوده و سلطان و اُمرا و وزرا و جلال و اِستجلال و قدرت و اقتدار که مشاهده فرمودید الآن در این جعبه است."(بها،۱۹۲۰: ۱۰۹)
سند اخیر نمایانگر رواج خیمه‌بازی و بازی‌دهی عروسکِ نخی در اوایل دوران ناصرالدین‌شاه قاجار است. در حوزه‌ی نمایش عروسکی نخستین‌بار الکساندر خوتسکو[۴] شاعر، ایران‌شناس و دیپلمات لهستانی (۱۸۹۱ – ۱۸۰۴) بود که گزارشی از یک نمایش خیمه‌شب‌بازی را منتشر کرد، و بعدتر هم رومان آندریویچ گالونُف[۵]، با همین متن مکتوبِ **پهلوان‌کچل** . نگارنده در جست‌وجوی خود به منابع دیگری که حاوی اطلاعاتی درباره‌ی عنوان پژوهش حاضر باشد برنخورده است.

بحث و بررسی

حوزه‌ی مطالعات مردم‌شناسی در زمینه‌ی بررسی عناصر فرهنگی به‌ویژه آیین‌ها، سرگرمی‌ها و نمایش‌های اقوام و ملل، به سال‌های میانی قرن نوزدهم بازمی‌گردد. یکی از فعال‌ترین کشورها دراین‌زمینه، روسیه بوده، به‌طوری‌که مکتب پژوهشی شکل‌گرفته در دوران پس از انقلاب کمونیستی را «شرق‌شناسی سرخ» می‌نامند. اتابکی درباره نظام دانشگاهی روسیه‌ی پس از انقلاب می‌نویسد: "دانشکده‌ها و پژوهشکده‌های نوبنیادی چون پژوهشکده‌ی شرق‌شناسی نریمانُف[۶] در مسکو، پژوهشکده‌ی استادان سُرخ و دانشگاه کمونیستی زحمتکشان شرق(کوتو)[۷] با درسنامه‌های آموزشی ای که دربرگیرنده‌ی 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)
پهلوان‌کچل نیز متنی‌ست به گردآوری و تحریر دانشمند شرق‌شناس روسیه‌ی شوروی رومان آندریویچ گالونُف که برای نخستین‌بار در صفحات ۵۳ تا ۷۲ نشریه‌ی IRAN II فرهنگستان علوم اتحادجماهیرشوروی سوسیالیستی در تاریخ ۱۹۲۸ در لنینگراد منتشر شد. این متن پنج سال بعد در دی ماه سال ۱۳۱۲ با عنوان «کمدی پهلوان‌کچل در سه پرده» در شماره‌ی دوازدهم مجله‌ی گل‌های رنگارنگ (نک: گالونُف، ۱۳۱۲) منتشر شد و ۶۷ سال بعد در جلد هشتم **کتاب کوچه** گردآوری احمد شاملو مدخل حرف پ، ذیل پهلوان‌کچل از صفحه‌ی ۸۴۹ تا۸۷۰ بدون ذکر نام گالونُف بازنشر و دو سال بعد در سال ۱۳۸۰ نیز در شماره‌ی ۲۹ و ۳۰ فصلنامه‌ی تئاتر با عنوان «دو سند از خیمه‌شب‌بازی» این‌بار هم بدون ذکر نام گالونُف به عنوان گردآورنده آورده شده است. (نک: فصلنامه‌ی تئاتر، ۱۳۸۰: صص۱۵۶ـ۱۰۵)
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 ـ که استادان و پژوهشگران پژوهشکده‌ی نریمانُف و دانشگاه کمونیستی زحمتکشان شرق را هم

دربر گرفت و طی چند هفته به دستگیری و اعدام صدها تن از آن‌ها انجامید ـ در ۱۹ دسامبر ۱۹۳۷ به جرم همکاری با ضدّانقلاب دستگیر و سه ماه بعد، در تاریخ ۱۹ مارس ۱۹۳۸ به جوخه‌ی‌اعدام سپرده شد. از او و تعدادی دیگر از اعدام‌شدگان دوران استالین، پس از مرگ رهبر شوروی، در ۸ دسامبر سال ۱۹۵۶ اعاده‌ی‌حیثیت شد.

آن‌چه از گردآورده‌ها و پژوهش‌های گالونُف پیرامون نمایش‌های ایرانی منتشر شده، عبارت است از :

۱ـ "خیمه‌شب‌بازی". منتشرشده در نشریه‌ی آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی(IRAN III)، لنینگراد، ۱۹۲۹، صص ۵۰–۴ (به همراه چهار عکس)

۲ـ "معرکه‌گیری"[۸]. منتشرشده در نشریه‌ی آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی(IRAN III)، لنینگراد، ۱۹۲۹، صص ۱۰۷–۹۴ (به‌همراه یک عکس)

۳ـ "پهلوان‌کچل"[۹]. منتشرشده در نشریه‌ی آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی(IRAN II)، لنینگراد، ۱۹۲۸

نخستین اشاره‌ای که به گالونُف و گردآورده‌هایش شده مربوط می شود به یادداشتی از صادق هدایت با عنوان «تحقیقات: پهلوان‌کچل تئاتر ایرانی[۱۰]». هدایت زیرِ عنوان یادداشتِ تحقیقی خود نام پ. آ. گالونف را ذکر کرده که این تصور را به‌وجود می آورد مطلَب او ترجمه ای از یادداشت تحقیقی گالونُف بوده باشد.

در چند مقاله‌ی فارسی نیز ـ جسته‌گریخته و به اجمال ـ از گالونُف نام برده شده است:

نخستین اشاره‌ی مکتوبِ موجود به نمایش **پهلوان‌کچل** را باید در آثار خوتسکو یافت. وی در کتابش **تئاتر ایرانی**[۱۱] روایتی از پهلوان‌کچل را که خود شاهدش بوده توصیف می‌کند:

"قهرمان عامیانه کچل‌پهلوان [:پهلوانْ‌کچل] است. پوشش خاصی ندارد، طاسی سر نمودار مشخص اوست... پهلوانْ‌کچل عابد، ادیب، و حتی مثل همه‌ی ایرانیان شاعر است. کار مهمش این است که ملاها را گول بزند و سر به سرِ زنان و جوانان زیباروی بگذارد... پهلوان‌کچل نمودار مردم ایران است. ملت والاتر ازنظر تمدن نسبت به همسایگانش، و ملتی که باوجود این بالاتری از سیزده قرن پیش تابه‌حال همیشه مورد تسلط نژادهای بیگانه واقع شده، همیشه بَرده بوده اما حس بالاتری خود را حفظ کرده، در نتیجه‌ی مقاومت داخلی که در مقابل اربابانش داشته کم‌کم تبدیل به یک نوع دوروئی و ریا شده‌است."(بیضائی، ۱۳۴۱: ۳۲–۳۱)

بهرام بیضایی در نقد ارزیابی خوتسکو می‌افزاید:"...اما پهلوان‌کچل شخصیت دیگری نیز دارد که خوچکو[: خوتسکو] به آن برنخورده است، و آن پهلوان و لوطی بزرگواری است که بدون چشمداشتی به کمک زیردستان می رود و نمایش این هر دو را هنوز هم گاه‌به‌گاه می‌بینیم."(بیضایی، ۱۳۴۱: ۱۰۲)

بازتاب مطلبِ خوتسکو در آن روزگار تنها در یادداشتی از صادق هدایت نیز به‌چشم می‌خورد: "[خوتسکو] در مقدمه‌ی کتاب خود موسوم به تئاتر ایرانی (صفحات ۱۴–۱۹) چند صفحه راجع به پهلوان‌کچل نوشته و موضوع مختصر یک پیسی را ذکر کرده‌است."(هدایت، ۱۳۷۸ الف: ۴۱۹)

احمد خانْ‌ملکِ ساسانی، دیپلمات اسبق ایران و معلم اختصاصی احمدشاه که سابقه‌ی تدریس ادبیات‌نمایشی در هنرستان هنرپیشگی تهران را نیز در کارنامه‌ی خود دارد، در کتاب شاهد شیراز چندصفحه‌ای را به نمایش پهلوان‌کچل اختصاص داده‌است:

"نمایش پهلوان‌کچل را بازیِ پنج هم می‌نامند زیرا حداقل بازیکنان از پنج‌نفر کمتر ممکن نیست. اول پهلوان‌کچل که پهلوان است. دوم شیطان بدکاره اغواکننده‌ی پهلوان است. سوم رستم رقیب پهلوان که نقطه‌ی مقابل اوست در دوستی و صمیمیت و جوانمردی، چهارم آخوند دهکده هدف

تمسخر و شوخی، پنجم زن عفیفه ای که پهلوان‌کچل و رستم به رقابت یکدیگر می‌خواهند او را عاشق و فریفته‌ی خود نمایند.(خان‌ملک ساسانی، ۱۳۴۱: ۱۶۴)

احمد شاملو در جلد ۸ **کتاب کوچه**، مدخل حرف پ، از صفحه‌ی ۸۴۷ تا۸۷۰ متن گردآوری‌شده‌ی گالونُف را(با گراور صفحه‌ی اول متن چاپ روسیه‌ی آن) منتشر کرده (نک: شاملو، ۱۳۸۰ج ۸: ۸۴۸) که از مقایسه‌ی همان صفحه‌ی آغازین تفاوت‌های فاحشی بین آن و متن چاپ‌شده در مجله‌ی گل‌های رنگارنگ به‌چشم می‌خورد. عمده‌ترین تفاوت‌ها مربوط می‌شود به تعداد شخصیت‌ها و اسامی آنان، و مهم‌تر ـ و تأسف‌بارتر ـ از همه ویرایش متن، کاری که نسخهْ‌پژوهیِ علمی هرگز برای هیچ پژوهنده‌ای مجاز نمی‌داند.

الف: پهلوان‌کچل کیست؟

در توصیف پهلوان‌کچل در **لغت‌نامه دهخدا** آمده است: "پهلوان‌کچل قهرمان عامیانه‌ی خیمه‌شب‌بازی[ست] که سرِ طاس و پوشش‌های گوناگون دارد، موجودی‌ست زیرک و کمی موذی. از غایتِ شهرت گاهی نام او به کُلِ خیمه‌شب‌بازی اطلاق شده است؛ همچنین نام یکی از بازی‌ها(تئاترها)ی متداول ایران است که مَقلدین و بازیگرها در مجلس عروسی و غیره آن را اجرا می‌نمودند."(لغت نامه‌ی دهخدا، ذیلِ پهلوان‌کچل)

بنا به نوشته‌ی فرخ غفاری: "معروف‌ترین آدم‌های این نوع بازی‌ها پهلوان‌کچل یا پهلوان‌پنبه بود که زنی باوفا نداشت و خودش مردی بود هم جنگجو و هم ترسو، با ماجراهایی با مُلّاها، که با رقص و میگساری پایان می‌گرفت."(غفاری، ۱۳۷۰: ۱۸۰)

احمد خانْملک ساسانی که خود شاهد اجراهای پهلوان‌کچل بوده می‌نویسد:

"پهلوان‌کچل مردی است حیله‌گر که برای رسیدن به مقصود سیاستی مدبرانه و پشتکاری مزورانه دارد. از شدت دانایی و زرنگی خود را ظاهرالصلاح جلوه می‌دهد ولی درحقیقت از او با تزویرتر و ریاکارتر دیده نمی‌شود...اصول و فروع دین و دستورهای شرع را بهتر از هرکس می‌داند، دیوان همه‌ی شعرا را زیروزِبَر کرده و اصل منظورش از زندگی این‌است که در قلب زنها نسبت بخودش عشق و علاقه تولید کند ولی این عمل را در صورتی که به هیچ دین‌وآیینی پابند نیست با امثال و حکایات مذهبی و ذکر اشعار مناسب با ظرافت و نزاکت کامل انجام می‌دهد. در حقیقت مردی‌است دیندارِ مصنوعی، نوکیسه، نفس‌پرست و ریاکار. بزرگ‌ترین عشقش این است که آتش هوسرانی را در زنها روشن کند...پهلوان‌کچل لباس مخصوص ندارد، بیشتر لباس ارباب عَمائِم را بر او می‌پوشانند." (خانْ ملک ساسانی، ۱۳۴۱: ۶۵ ـ ۱۶۴)

این که در آغاز شخصیت پهلوان‌کچل، شخصیتی عروسکی بوده که از خیمه به تقلید راه پیدا کرده، و یا اینکه از نمایش‌های تقلید پایش به خیمه باز شده است، هنوز بر ما پیدا نیست.

بهرام بیضایی در باره‌ی منشاء و حدود تاریخی پیدایش پهلوان‌کچل عقیده دارد که گردش نمایش‌های عروسکی بین مردم، طی قرن‌ها مقداری سُنت و نیز چندین قهرمان برایش پدید آورده. نمونه‌ی این قهرمانان عامیانه پهلوان‌کچل است که حدود تاریخی پیدایشش پیدا نیست، اما در مورد اصل و اساسش بین خیمه‌شب‌بازان فارس دو عقیده هست. عده‌ای معتقدند که این پهلوان یک شخصیت افسانه‌ای است که قصه‌ی کارهای بزرگش و ازآن‌جمله ماجرای حمله‌اش به قلعه‌ی‌طلسم‌شده و جنگش با وروره‌ی‌جادو داخل در خیمه‌شب‌بازی شده و برخی دیگر می‌گویند که او وجود خارجی داشته: لوطی و خیمه شب‌باز معتبری بود که پس از مرگ نامش روی یکی از قهرمانان بازی و سپس بر تمامی این بازی مانده است. (ر. ک: بیضایی، ۱۳۴۴: ۹۹)

یوسف صدیق نیز دراین‌باره معتقد است که پهلوان‌کچل معمولاً در قصه‌ها در جهت

مخالف سلیم‌خان مبارزه می‌کند، وگاهی نیز خود مجری اوامر سلطان‌سلیم است و این زمانی است که‌شاه سلطان‌سلیم پادشاهی‌ست عادل و دادگستر. وی می افزاید زمانی که مبارک دچار دردسر می‌شود این پهلوان‌کچل است که او را نجات می‌دهد و حقش را از دشمن می‌گیرد و به وصال معشوق می‌انجامد. در اکثر نمایش‌هایی که پهلوان‌کچل حضور دارد مبارک در سِمَت خدمتکارِ او انجام وظیفه می‌کند. ریشه‌های به‌وجودآمدن چنین شخصیتی در خیمه‌شب‌بازی ایران چندان مشخص نیست.(ر.ک: صدیق، ۱۳۸۳: ۴۹-۴۸)

ب: برخی ویژگی‌های متن پهلوان‌کچل:

طرح داستانی

نمایش با اجرای آواز راکِ هندی شروع می‌شود و بعد گفت‌وگوی لوطی با فیروز است که شاگرد آن را می‌خواند و سپس گفت‌وگوی مرشد با پهلوان‌کچل و دعواهای دیو و پهلوان برای به دست آوردن سرونازخانم (خواهر دیو)، و در ادامه کشته‌شدن حاجی‌مبارک به دست پهلوان‌کچل ـ چون از او دزدی کرده ـ و پشیمان‌شدن او و سراغ حکیم‌فرنگی فرستادن. شکستن طلسم دیو و فریب ورِوره‌جادو و در پایان ازدواج با سروناز حوادث بعدی داستان است.

احمد مُرده‌خور معروف به مرشد احمدی از واپسین پیش‌کسوتان این حرفه در پایتخت بود که روایتی از پهلوان‌کچل را در "فصلنامه‌ی تئاتر" بازمی‌گوید:

"براساس این روایت، پهلوان‌کچل در روستا زندگی می‌کند. دیوی می‌آید و به گله‌ی گاوها و گوسفندها می‌زند. مردم به نزد پهلوان شکایت می‌برند. او هیچ‌کاری نمی‌کند. زمستان می‌شود و دیو بچه‌ها را می‌رباید و می‌خورد و این‌بار او تصمیم می‌گیرد که به جنگ دیو برود. در نبرد با دیو شکست می‌خورد و دیو او را سرِدست بلند می‌کند و از او می‌پرسد کجا بندازمت، خشکی یا دریا؟ پهلوان می‌گوید: خشکی، و دیو او را به دریا می‌اندازد. پهلوان‌کچل با شنا خود را به ساحل می‌رساند و این بار دیو را شکست می‌دهد."(احمدی، ۱۳۷۰: ۴۲ـ۱۴۱)

روایت‌های محلی اصفهانی و تهرانی پهلوان‌کچل با یکدیگر متفاوت است، اما همیشه پایانی خوش داشت و عشاق به وصال یکدیگر می‌رسیدند. جعفر شهری نیز درباره‌ی یکی از نمایش‌های پهلوان‌کچل که دیده می‌نویسد:

"نمایشات این پرده‌ها غالباً دو نوع پهلوان‌کچل بود که عاشق گلرخ شده، پدرش رضایت نداده، کار به گرفتاری می‌کشید و عاقبت سیاهِ معرکه پادرمیانی نموده پهلوان‌کچل را می‌آموخت که سبیل پدر گلرخ را با پول و پیشکشی ای چرب بکند و پیشکش روانه شده، پدر گلرخ راضی شده، اما هرگاه صحبت عروسی پیش می آمد باز بدقلقی کرده حرف و رضایت خود را پس‌گرفته که پول و پیشکشها به دهانش مزه کرده چندباره می طلبید، تا آخر که پول به یک دست پدر گلرخ نهاده شده، از دست دیگرش مچ دست گلرخ کشیده می‌شد و چندین شهود هم که مهمانان جشن عروسی بودند، تا دومرتبه تو نزده دبّه نکند شاهد ماجرا گردیده بخوبی و خوشی جشن عروسی برپا و همه با هم به رقص و طَرب برمی‌خاستند...و خیمه‌گردان در آخر پرده و هنگام برچیدن آن می‌گفت خدایا همچه که این دو دلداده بهم‌رسیده خوشحال شدند، همه‌ی دلداده‌ها را بهم‌رسانیده دل همه را خوش بفرما." (شهری، ۱۳۷۸: ۳۷)

با مقایسه‌ی طرح داستانی نمایش پهلوان‌کچل و نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی(به‌خصوص شاه‌سلیم و نمونه‌های مشابه) درمی‌یابیم خط داستانی پهلوان‌کچل ـ با تمام تفاوت‌هایش در مناطق مختلف ـ از الگوهای افسانه‌های ملی و حکایات محلی تبعیت می‌کند. تنها توجه به همسانی شخصیت‌های

پهلوان، دیو، وروره‌جادو، دختر زیباروی میان این نمایش و افسانه‌ها و حکایت‌ها کافی‌است تا تعلق و تَبارِ این گونه‌ی نمایش‌عروسکی را به دوره‌های اساطیری ـ پهلوانی مرتبط کند.

شخصیت‌های نمایش عروسکی پهلوان‌کچل

شخصیت‌های نمایش‌های مردمی، به دلیل ماهیت شفاهی و غیرنوشتاری‌شان، همچون سایر سُنت‌های شفاهی مرتب در معرض تغییر و تبدیل بوده‌اند و در هر اجرا و متناسب با شرایط مخاطب و جامعه، تغییراتی در آن ایجاد می‌شده‌است. شخصیت‌های عروسکی پهلوان‌کچل براساس متنِ بازنشرِ آن در مجله‌ی «گل‌های رنگارنگ»عبارتند از:

صف اول از چپ به راست: ۱ـ سرکار سَرونازخانم ۲ـ مسیو هامبورسون ضِرضِریانس یا (حکیم چُس‌فِس فرنگی) ۳ـ مقرّب‌الخاقان صَمصام همایون (دیو) – صف دوم از چپ به راست: ۱ـ جناب افتخارُالحاج حاجی‌وَردار دَررو (دزد) ۲ـ–مُخلص سرکار (فیروزکاکا) ۳ـ مُلّاشمعون مدیر مؤسسه رهنی ۴ـ قهرمان کمدی آقای پهلوانْ‌کچل. سایر هیئت محترم آکتورها: لوطی‌رمضان–ـ وِروِره‌جادو –ـ مبارک کاکا–ـ ضَرغام دیو (انصاری، ۱۳۱۲: ۱۷)

در متن منتشرشده در **کتاب کوچه** (که بر اساس متن اصلی‌ست) اسامی ـ بدون ذکر صفِ اول از چپ به راست و صف دوم از چپ به راست ـ بدین‌قرار است:

"صورت ها: پهلوان‌کچل / فیروز (کاکا)/ مبارک (کاکا) / سرونازخانم/ حکیم چس‌فس (فرنگی)/ حاجی وَردار ودَررو (دزد)/ صَمصام دیو/ ضَرغام دیو/ وِروِره‌جادو/ لوطی‌رمضان" (شاملو، ۱۳۸۰: ۸۴۹)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در متن در مقابل نام فیروز و مبارک (کاکا) یعنی سیاه آمده، و این بدین‌معناست که این نمایش دو سیاه دارد که با مطالعه‌ی متن درمی‌یابیم مبارک نقش بسیار کوتاهی در نمایش دارد و فیروز درواقع سیاه نمایش است! نقش مبارک منحصر می‌شود به آمدن در صحنه، معرفی‌کردن خود:"من حاجی مبارکم، داداش حاجی فیروز."(شاملو، ۱۳۸۸: ۸۵۵)، طلب‌کردن ظرفِ ناهار لوطی، و بعد دعوا و کتک‌کاری دو سیاه با لوطی و سپس خروج او! البته شخصیت حاجی وَردار و دَررو (دزد) با حاضرجوابی و بدیهه‌گویی‌ها ـ و البته رِکاکت‌کلام‌اش هم می‌تواند بدیلی برای مبارک تلقی شود؛ اما نقشش آن‌قدر کوتاه است و عاقبتش آن‌قدر شوم (سرش توسط پهلوان بریده می‌شود) که نمی توان این جابه‌جایی و پیکرگردانی را جدی گرفت. نکته‌ی دیگر این که در متن اصلی از مُلّاشَمعون مدیر مؤسسه‌ی رهنی هیچ اثری نیست بر ما معلوم نیست که تغییر نام‌ها و افزودن القابی هم‌چون جناب مقرب‌الخاقان برای صَمصام دیو و جناب افتخارُالحاج برای حاجی وَردار ودَررو، موسیو هامبارسون ضِرضِریانس برای حکیم‌فرنگی ـ و مهم‌تر از همه افزودن شخصیت ملاش معون که در نمایش نقشی ندارد ـ از کجا به بازنشر آن در مجله‌ی گل‌های رنگارنگ راه پیدا کرده است. نکته‌ی جالب اینکه صادق هدایت در یادداشت‌های خود مطلب کوتاهی دارد به نام «صاحب تئاتر: لوطی رمضان » که در آن می‌نویسد لوطی‌رمضان در تهران متولد شده پدرش کربلایی محمد نقال بوده و در بچگی مقدار زیادی از نقل های پدر را فراگرفته بود. سپس در طفولیت با درویشی که شاعری می‌کرده و در سخن‌وری‌ها شرکت می‌جسته آشنا می‌شود. درویش به استعداد و هوش فوق العاده لوطی رمضان جوان پی می برد و او را دعوت می‌کند که در سخن‌وری‌ها با او شرکت کند. لوطی کفاشی را ترک می‌کند و دست به کار جدید می‌زند و برای هر مجلسی از درویش ۳–۲ قران می‌گیرد. قدری پول جمع می کند و برای زیارت به مشهد و از آن‌جا به کرمان می‌رود. وی که تمام وجه صرفه‌جویی خود را خرج کرده بود برای اعاشه خود به عنوان درویش در کوچه‌ها می‌گردد و مداحی می‌کند. پس‌ازچندی موفق می‌شود به سمت شاگردی

یک حقه‌باز[۱۲] کرمانی درآید. پس از مرگ حقه‌باز دارایی او ازجمله لوازم حقه‌بازیش به ارث به او می‌رسد. لوطی‌رمضان چندسال در شهرها می‌گردد بعد در طهران به سِمَت شاگردی لوطی‌عظیم در عروسک‌بازی شرکت می‌کند. وی در انواع تئاتر عروسکی شامل پهلوان‌کچل و خیمه‌شب‌بازی قریب بیست سال کار می‌کند. (هدایت، ۱۳۷۸، ۴۲۱ – ۴۲۰)

تشابه نامی لوطی‌رمضانِ مرشدِ نمایش پهلوان‌کچل و لوطی‌رمضانِ صاحب تئاتری که صادق هدایت معرفی کرده، نمی‌تواند تصادفی باشد. احتمالاً گالونُف اجرای پهلوان‌کچل همان لوطی‌رمضانِ معرفی شده توسط هدایت را تقریر کرده‌بوده‌است. مطلب هدایت را می‌توان نخستین تک‌نگاری در زمینه‌ی معرفی نمایشگران ایرانی به‌شمار آورد. نام و خویش‌کاری شخصیت‌های پهلوان، ضرغام و صمصام دیو، و وِروِره‌ی‌جادو نشان از تأثیر افسانه‌های محلی و ملی بر این گونه‌ی نمایشی دارد. چنان‌چه پیشتر نیز اشاره شد، در این نمایش بیش از تمام نمایش‌های عروسکی دیگر می‌توان بستگی میان افسانه، اُسطوره و نمایش را مشاهده کرد. حکایت تعلّقِ‌خاطرِ قهرمان (:پهلوان) به دختری که در اسارتِ اژدها یا دیو است، و نبرد با اژدها یا دیو و نجات دختر و ازدواج با او، در این نمایش به شکل خواستگاری پهلوان از دختری که خواهرِ دیو است نمود یافته‌است.

ویژگی‌های اجرایی نمایش عروسکی پهلوان‌کچل

این‌که این شخصیت از آغاز شخصیتی عروسکی بود، یا از تقلیدهای همان دوره راه به خیمه‌ی عروسکی باز کرده، هم‌چنان نامعلوم است. تنوع ساخت و گردانندگی آن، و روحیات رفتاری پهلوان‌کچل آن‌قدر تنوع دارد که احتمال بده‌بستان از تقلید به خیمه، و یا از بازی‌های عروسکی دیگر به خیمه و تقلید را منتفی نکند.

تاکنون در هیچ‌یک از متون یافته‌شده‌ی کهن، به وجود عروسکی سیه‌چُرده اشاره نشده‌است. اگر بتوان رنگِ سیاه چهره‌ی مبارک در نمایش‌های عروسکی را پدیده ای نو ـ نهایتاً معطوف به دوران صفویه و ورود برده های سیاه از سواحل خلیج‌فارس ـ تلقی کرد، می‌توان تصور کرد که قهرمان سنتی نمایش‌های عروسکی بایستی عروسکی غیر از مبارک (سیه‌چُرده) بوده باشد؛ و دراین‌صورت چه‌کسی بهتر از قهرمان حماسه‌ها، قصه‌ها و افسانه‌های این سرزمین: پهلوان. با این فرضیه، پهلوان‌کچل نمایش عروسکی را می‌توان بدیل قهرمانان حماسی ـ هم‌چون رستم، اسکندر، ابومسلم، سَمَک عیار، شیرویه، حسین کُرد شبستری و امیرارسلان ـ تصور کرد، با افزودن چاشنی و نمک طنز در ارتباط میان او و لوطی صحنه‌گردان، یا شخصیت‌های دیگر نمایش. ذاتِ شادی‌آور، سرگرم‌کننده و خنده‌دارِ این نمایش‌ها بُروز رفتار و بیانِ گفتارِ خنده‌دار برای این شخصیتِ در آغاز جدی و عبوس را محتمل جلوه می‌دهد. پهلوانی که هم از ویژگی‌های پهلوانی (جوانمردی، شجاعت و نجات بخشی) برخوردار است و هم از خصایل پسندیده‌ی مردمی(صمیمیت، بخشندگی و حُسنِ سلوک با دیگران).

ساخت و حرکت‌دهی عروسک‌ها به دو روش صورت می‌گرفته است: صادق هدایت در یادداشتی کوتاه که خودش نام تحقیقات را بر سرآغاز آن گذاشته ـ و احتمالاً درصدد گسترش آن بوده ـ می‌نویسد: "ساخت هیکل و البسه‌های عروسک منوط به تأثیرات آن زمان است بطوری که خود نگارنده در این تابستان مشاهده نمود قزاق‌ها با کلاه مدلِ اخیری که سربازی است در ایران مرسوم‌شده در بر داشتند." (هدایت، ۱۳۷۸: ۴۱۷)

در متنِ گردآورده‌ی گالونُف، جایی در انتهای نمایش، پهلوان‌کچل سرِ صَمصام دیو، ضَرغامِ دیو و وِروِره‌ی‌جادو را از تن‌شان جدا می‌کند که باتوجه به اقتضای صحنه، احتمال نخی‌بودن عروسَک‌ها

برای باوراندن و اجرایی کردنِ این صحنه بیشتر قابل‌تصور است تا عروسک‌های دستکشی یا کیسه ای. بهرام بیضائی نیز شخصیت‌های نمایش پهلوان‌کچل را این‌گونه نام می‌برد:
چند شخص مهم این نمایش‌ها عبارتند از: پهلوان‌کچل، پهلوان‌پنبه ای که تنها برای ضعیف‌تر از خودش صاحب شجاعت است، عروس که هم خجالتی و هم پُرمدعاست، مادرزن، ملا، عروسکی شبیه به دیو که کار مهمی انجام نمی‌دهد و غیره. یکی از داستان‌های خیمه‌شب‌بازی راجع به پهلوان‌پنبه ای است که همه‌کس حتی مادرزن خود را می‌کشد و آخرسر تنها خودش و زنش باقی می‌مانند.(بیضائی،۱۳۴۱ :۳۴ـ۳۳)
موسیقی در جذابیت‌افزایی نمایش‌های ایرانی نقش به‌سزایی دارد چنانکه حضور یک یا دو نفر نوازنده در کنار خیمه، از ضروریات اجرایی بوده‌است. حضور ساز و موسیقی در نمایش ایجاب می‌کرده در نمایش تصنیف و آواز خوانده‌شود، یا دست‌کم کلام ریتمیک بازگو شود. در این نمایش‌ها موسیقی کارکردهای مختلفی هم‌چون تأخیر انداختن زمان، فضاسازی عاطفی، زمینه‌سازی حضور عروسک‌های خاص هم‌چون شاه یا پهلوان و ...را ایفا می‌کرد. در متن گردآورده‌ی گالونُف[:پهلوان‌کچل] تعداد دفعات نواختن موسیقی را اگر بنا بر اشعار خوانده‌شده بگذاریم، به نسبت متن گردآورده‌ی دیگرش[:خیمه شب بازی]، ترانه و تصنیف کم‌تری اجرا می‌شود. در آغاز نمایش شاگرد شروع می‌کند به خواندن دوبیتی در مایه‌ی آواز راک هندی:

شاگرد: سه پنج روز است بوی گل نیومد صدای چهچه بلبل نیومد
برین از باغبون گل بپرسین چرا بلبل به سیر گل نیومد؟
لوطی رمضان: از دور خیمه و خرگاه آیدم به نظر ز سمتِ دیگرِ این خیمه فوجی از لشگر
و فیروز که از توی‌خیمه تصنیف می‌خواند:
فیروز: زمن نِگارم خبر ندارد ز حال زارم خبر ندارد
(شاملو،۱۳۸۸: ۵۰ ـ ۸۴۹)
لوطی: (می‌خواند)
از هر چه بگذری سخن دوست خوش‌تر است
پیغام آشنا سخن روح‌پرور است
هرگز وجود حاضروغایب شنیده‌ای؟
خود در میان‌جمع و دلت جای دیگر است. (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۱)
لوطی : هند رفته بودی راک هندی یاد گرفتی؟
پهلوان پس چی؟
لوطی: یه‌دَهَن بخون بینم .
پهلوان: (می‌زند زیر آواز)
خودم سبزم که یارسبزه دارم میون سبزه‌ها افتاده کارم
میون سبزه‌ها یک‌یک بگردم نبینم سبزه‌ئی مانند یارم (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۹)
و در خاتمه‌ی نمایش، جایی که سرونازخانم زاییده و لوطی و پهلوان می‌خوانند:
لوطی:(می‌خواند) دستش نزن بیدار می‌شه بیدار می‌شه بدخواب می‌شه لالالالا
پهلوان: بیدار که شد شراب می‌خواد شراب که خورد کباب می‌خواد
لای لای لای لای
لوطی:(می‌خواند) بیدار که شد خمار می‌شه لای لای لای لای (شاملو،۱۳۸۸: ۸۷۰)

صحنه و محل اجرای نمایش عروسکی پهلوان‌کچل

گردانندگان نمایش ایرانی در ارتباط مستقیم با مخاطب، فضای عرضه‌ی هنر خود را نیز از مکان‌های عمومی برمی‌گزیده‌اند. بازارچه‌ها، میدان‌گاهی‌ها، قهوه‌خانه‌ها، کاروانسراها و حیاطِ منازل از فضاهای معمول نمایش‌های ایرانی بوده‌است. صادق هدایت در باره‌ی مکان این نمایش‌ها، هم‌چنین عایدات گردانندگان آن می‌نویسد:

"نمایش تئاتر عروسک معمولاً در میدان‌های شهر داده می‌شود. در تهران بر اثر تعقیب پلیس پهلوان‌کچل رفته‌رفته از میدان‌ها رخت‌بربسته و به دعوت اشخاص به خانه‌های آن‌ها می‌رود. فقط در دو سه نقطه اطراف تهران هنوز اجازه داده می‌شود نمایش بدهند. تماشاچیان خیابانی از عملیات و ظرافت‌گویی عروسک لذت می برند. یکی از مواقع جالب توجه نمایش جمع آوری پول از تماشاچیان است. صاحب تئاتر عروسک باید خیلی زرنگی و خوش‌صحبتی به خرج بدهد تا بتواند تماشاچیان را مجبور به دادن پول نماید. نمی‌شود به عطای به‌طور دلخواه پس از ختم نمایش امیدوار بود. لذا جمع‌آوری پول در حین نمایش به‌عمل‌آمده نمایش برای این منظور چندمرتبه قطع می‌شود." (هدایت، ۱۳۷۸الف:۲۲ـ۴۲۱)

و هم‌چنین در جای دیگر می‌افزاید که در این نمایش ها اجرت و مزد عروسک‌دار پیوسته از نَظار و اغلب در وسط بازی درخواست می‌شود. به‌همین‌سبب از شروع تا اختتام بازی چنددفعه جهت دریافت اجرت[نمایش] بریده می‌شود.

اغلب پول را بدین‌وسیله طلب می‌کنند. موقعی که اتومبیل سفرایِ خارجه و شاه داخل در محوطه بازی شد اتومبیل متوقف شده و جهت صرف چای و تغییر ذائقهَ راننده اتومبیل پول جمع آوری می‌شود و تا پول مطلوب جمع نشود اتومبیل از جای خود حرکت ننموده و بازی ادامه پیدا نمی‌کند. همچنین هنگامی که شخصی مولد بچه را زاییده و ماما جهت بریدنِ نافِ بچه درخواست تنخواه می‌نماید و یا پس از اختتام مشق‌های خطرناک گاهی و یا بخوبی انجام دادن رقصی[، مرشد] درخواست وجه جهت عهده‌داران رقص می‌نمایند." (هدایت، ۱۳۷۸: ۴۱۸)

شیوه‌ی ارتباط کلامی و زبان نمایشی

زبان نمایشی متن، مطابق روح بدیهه‌پردازانه‌اش، زبانی‌است عامیانه و کوچه‌بازاری. شخصیت‌های نمایشی درون خیمه، و مخاطب بیرونی‌شان لوطی، زبانی مشترک دارند که از یک آبشخور سیراب می‌شود. گفت‌وگوهای بین لوطی و فیروز در آغاز نمایش، و بین لوطی و پهلوان (شاملو،۱۳۸۸: ۵۸ ـ ۸۵۶) و کمی بعدتر بین فیروز و اربابش پهلوان (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۹)، و جلوتر بین لوطی و حاجی وَردار و دَررو (شاملو، ۱۳۸۰: ۶۲ ـ۸۶۱) کاملاً یادآور ارتباط سیاه و اربابش در تخت‌حوضی ست، با همان بِدهْبستان‌ها، شوخی‌ها، متلک‌ها، خنده‌ستانی‌ها ازطریق تکنیک بَدشنوی، پَکری و همان دورِ باطل ارتباط که معمولاً به کامیابی سیاه ختم می‌شد. با توجه به این‌که در متن، گفته‌های عروسک‌ها ـ برخلاف خیمه‌شب‌بازی‌های دیگر ـ برای مفهوم‌شنیده‌شدن، توسط لوطی (اوستا) تکرار نمی‌شود، این گمان وجود دارد که اجرایی که متن موجود براساس آن بر کاغذ پیاده‌شده، بدون استفاده از صفیر اجرا شده‌است. در متن موجود حتی یک نمونه از این روش که برای مفهوم‌شنوی، گفته های عروسک‌ها توسط لوطی تکرار شود به‌چشم نمی‌خورد. جناس‌هایی که باید به‌عنوان بدشِنوی ـ و جهت گرفتن خنده از حضارـ به‌کار رود نیز بسیار خام‌دستانه و ابتدایی به‌کار برده شده‌است. در این متن ارتباط درون و بیرون خیمه، توسط عروسک‌ها و لوطی (به‌خصوص پهلوان‌کچل و لوطی) بسیار برجسته‌است. تقریباً گفت‌وگویی بین عروسک‌ها وجود ندارد که یک رأس آن لوطی نباشد. حتی در جایی از نمایش "لوطی با سیاه ها جنگ می‌کند" و کمی بعد در گلایه از آن‌ها به ارباب‌شان

پهلوان‌کچل می‌گوید: "...پهلوان، این رسم مَردونگیه که من بیام در خانه‌ی تو و بچه‌هات منو کتک بزنن؟" (شاملو، ۱۳۸۸: ۸۵۶) که همه‌ی این‌ها نمایانگر ارتباطی افزون بر رابطه‌ی متداول میان لوطی و عروسک‌ها در اَشکال دیگر خیمه‌شب بازی‌ست. زدوبندِ لوطی با حاجی وردار و دَررو برای تقسیم پولِ دزدیده‌شده از پهلوان نیز مؤیدِ این ارتباطِ افزون بر قاعده ست.

مایل بکتاش نخستین کسی است که در بابِ شکل‌گیری این رابطه و احتمال انتقال شخصیت عروسکی به خارج از دستگاهِ خیمه نوشته‌است:

در یک متن خیمه‌شب‌بازی که به همت ر.آ. گالوئوف [: گالونُف] شرق‌شناس روسی در زمان متأخر ثبت شده...یکی از اشخاص مسؤول خیمه شب‌بازی که در اصطلاح «لوطی» نامیده می‌شود بیش از ارباب عروسکی کاکاسیاه با او رابطه دارد که به نظر ما این رابطه مقدمه‌ی انتقال یک شخصیت عروسکی به خارج از دستگاه خیمه است. لوطی، معمولاً ضرب‌گیری است که همراه کمانچه‌کش کنار دستگاه نشسته ساز می‌زند، آواز می خواند و علاوه‌بر این‌ها نقش زنده یکی از شخصیت‌های نمایش را به‌عهده دارد. در نمونه گالوئوف[: گالونُف]... رابطه‌ی بین سیاه عروسکی و لوطی واقعی‌است که حاکی از پیدایش یک نقش زنده در کنار عروسک‌ها و در رابطه‌ی نزدیک با تماشاچیان است. (بکتاش، ۱۳۷۷: ۷-۴۶)

ایده‌ی انتقال و یا تحول یک شخصیت نمایشی، از یک شیوه‌ی نمایشی به‌شکلی‌دیگر از اشکال نمایش پدیده‌ای است که با تحلیل شرایط دگردیسی و پیکرگردانی آن بنابر شرایط تاریخی، دگرگونی‌های اجتماعی و تغییرات سیاسی مُیسر است.

اما مهم‌ترین نکته‌ی متن حاضر اشاره‌ای است که در آن به ارتباط مستقیم لوطی با تماشاگران دارد:

لوطی: شاهد دارم که ناهار نیاورده.
مبارک: خب، کو شاهدت؟
لوطی: ایناها...(و به بچه‌هایی که برای تماشا جمع شده‌اند اشاره می‌کند. خطاب به آن‌ها) بچه ها، داداشِ این به من پلو داد؟
بچه‌ها: نه. (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۵)

این اشاره سند مهمی برای اثبات ارتباط لوطی با تماشاگران در حین اجرای نمایش در آن دوره، و از آن مهم‌تر بیانگر ارتباط متقابل تماشاگران با اوست.

اجرای این نمایش‌ها بر اساس تکرار شکل می‌گیرد. بدین‌معنی که آمدورفت و نقش‌آفرینی عروسک‌ها، با حفظ روال قصه انجام نمی‌گیرد، بلکه آن‌ها هربار که به صحنه وارد یا از آن خارج می‌شوند از متن قصه بیرون‌آمده و با تأکید بر اینکه ابزار کار بازی‌اند، ادامه‌ی قصه را منوط به خواست و اراده‌ی مرشد و عروسک‌گردان بازی می کنند و به‌این‌ترتیب است که مرشد به اعتباری روایت‌گر می شود.این عمل نیز به‌این‌نحو 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 اجازه‌ی ادامه‌ی بازی را می‌گیرد. (نصری اشرفی، ۲،۱۳۹۲: ۱۶۶۱)

این متن، هم‌چون خیمه‌شب‌بازی ـ متن فراهم‌آورده‌ی دیگر گالونُف از نمایش عروسکی ایران ـ سرشار از بی‌پردگی، رِکاکت و استهجان در کلام و رفتار است. صرف‌نظر از ارزش استنادی و تاریخی این متون، تصور اجرای این نمایش‌ها با این سطح از رکاکت و پرده‌دَری، در کوچه‌وبرزن و در برابرِ طیف متفاوتِ سنّی و جنسیتی دور از تصوّر است؛ تا آن‌جا که صادق هدایت که ظاهراً قصد بازنویسی آن را داشته نیز در مطلبی دراین‌باره نوشته است: "تئاتر ایرانی پهلوان‌کچل مثل کلیه تئاترهای مثل خود دارای جنبه مستهجنی‌ست که مجبور کرده در محل‌های خیلی بی‌پرده

نقطه بگذارم."(هدایت، ۱۳۷۸الف:۴۲۰) بهروز غریب‌پور نیز که ارتباط و نزدیکی زیادی با پیش‌کسوتان این حرفه دارد دراین‌خصوص می‌نویسد:"...در دوره‌ی قاجار فُحش‌دادن و کاربرد کلمات رکیک و اجرای صحنه‌های مستهجن در این‌گونه نمایش‌ها، تماشاگران را از خنده روده‌بُر می‌کرد."(غریب‌پور، ۱۳۶۹: ۳۰) باتوجه به آن‌چه در متن گردآورده‌ی گالونُف آمده این‌که این اجراها ـ با این‌حد از صراحت و رکاکت در کلام و عمل ـ در برابر «بچه ها» اجرا می‌شده، قابل‌تصور نیست.

نمودهای تأثیرپذیری این نمایش از نهادهای دوران تجدد را نیز می‌توان از چند اشاره‌ی متن دریافت:

پهلوان: (سر دزد را با چاقو می‌بُرد) دِ بگیر، پدرسوخته!

لوطی: بَد کردی کُشتیش پهلوون. قانون امروز می گه دزدو که گرفتی باس بدیش دستِ نظمیه. حالا می‌گیرن پدرمونو میارن پیش چشمامون.

پهلوان: بابا نمُرده، جوهودبازی درآورده.(حاجی را تکان می‌دهد) های، داداش پاشو بیشین ببینم. (خطاب به لوطی) تو بِش بگو.

لوطی: این مُرده، پهلوون. ممکنم هَس که هنوز کار از کار نگذشته باشه. باس بری حکیم بیاری. یه حکیم از لندن اومده اسمش حکیم چُس‌فِسه، برو بیارش شاید بتونه کاری براش بکنه."(شاملو،۱۳۸۰: ۸۶۲)

اشاره به نظمیه و حکیم لندنی، از مظاهر شکل‌گیری نهادهای مدنی، اهمیت رعایت قانون، پرهیز از خودمرجعی و گسترش و رشدِ طبِ غیرِ سنتی و غربی است.

نتیجه‌گیری

با تحلیل و بررسی متن گردآورده‌ی گالونُف و تدقیق در جایگاه کنونی نمایش‌های عروسکی ـ به‌خصوص پهلوان‌کچل ـ می توان به نتایج زیر دست یافت:

۱: نبودن سُنت ثبت و ضبطِ عناصر و مواد فرهنگی (ازجمله متن نمایش‌ها) آسیبی جدی‌ست که تداوم هر پدیده‌ی فرهنگی را تهدید می‌کند. بدون آگاهی از چندوچون زیستِ یک پدیده‌ی فرهنگی و اجتماعی، تصور ادامه‌ی حیات آن پدیده بسیار خوش‌بینانه است. این آسیبی‌ست که بقای بسیاری از داشته‌های فرهنگی ما را تهدید کرده‌است.

۲: با تدقیق در عناصر متنی به‌نظر می‌رسد تلقی و بازتعریف جامعه‌ی امروز از مفهوم اخلاق، بسیاری از نمایش‌های ایرانی را غیراخلاقی جلوه داده‌است؛ 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 ـ در یک آگاهی جمعی و توافق اجتماعی ـ حذف و سانسور شده، تا آن‌جا که در گذر زمان به حذف‌وطَردِ اصل موضوع ـ اجرای نمایش ـ انجامیده‌است.

۳: بازشناخت طرح و پلات نمایشی، شخصیت‌ها و ارتباط بین آن‌ها در نسخه‌ی‌مکتوب پهلوان‌کچل و جایگاه فعلی این نمایش ـ که در محاق فراموشی است ـ این‌گونه حکم می‌کند که عامل از رونق افتادن آن، فقدان جذابیت و تکرار مکرّر آن طی سال‌ها، و بی‌هیچ تحول و نوآوری در شکل و معناست.

۴: بازشناسی و تحلیل متون و اسناد قدیمی و معتبر می‌تواند پژوهشگران را برای تحلیل چندوچون شکل‌گیری و شیوه‌های اجرایی نمایش‌ها و سرگرمی‌ها یاری کرده و زمینه را برای رمزگشایی از تأثیرات متقابل فرهنگی ـ اجتماعی پدیده‌های هنری و روزگار معاصر، در جهت احیاء و بازسازی میراث معنوی ملی فراهم کند.

■ پی‌نوشت

۱: با نام کامل بقال‌بازی در حضور یا شرحی از بدبختی و مُجملی از زبونی و سختیِ اهالی ایران، به جهتِ عبرت و اطلاع مطالعه‌کنندگان در لباسِ قصه و طرزِ طیاترِ فرنگیان. بنابه گفته‌ی ابوالقاسم جنتی‌عطائی "نسخه‌ی ناقص این متن پیش‌تر در جزوه‌ی درسی تاریخ تئاتر توسط سیدعلی‌خان نصر، و بعدتر در سال ۱۳۲۳ توسط آقای امیرمعزّ در مجله‌ی هولیوود منتشر گردیده بود." (جنتی عطائی، ۱۳۳۳: ۲۹ـ ۲۸).
یحیی آرین‌پور(نک: از **صبا تا نیما**) و جمشید ملک‌پور(نک: **ادبیات نمایشی در ایران**) محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه را نویسنده‌ی این متن می دانند.

۲: **فتوت‌نامه‌ی سلطانی** یکی از منابع شناخت آداب فَتیان و جوانمردان است. در یکی از فصل‌های آن به شرح‌حال اَرباب مَعرکه پرداخته‌شده که امروزه برای پژوهشگرانِ تئاتری سندی مهم در باب نمایش‌ها و بازی‌های ایرانی به‌شمار می‌رود.

۳: شِبْر: واحد اندازه‌گیری معادل یک وجب

۴– Aleksander Borejko Chodzko

۵– Roman Andreevich Galunov

۶– Nariman Karbalayi Najaf Uglu Narimanov

۷– Communist University of the Toilers of the East (KUTV) :

۸: نکته‌ی تعجب‌برانگیز این‌که در تمام منابع، کتاب‌ها و مقاله‌ها که اسمی از گالونُف آمده، از نوشته‌ای منسوب به او تحت‌عنوان **زورخانه** نام برده شده که اساساً وجود خارجی ندارد، بلکه همین مطلب **معرکه‌گیری** منظور نظر است که درصفحات ۱۰۷ ـ ۹۴ نشریه‌ی IRAN III (منتشرشده در سال ۱۹۲۹ به دو زبان روسی و فارسی) آمده و معلوم نیست نخستین‌بار این سَهو توسط کدام پژوهنده‌ای به مقالات بعدی راه یافته‌است.

۹: بازنشرها:
بار اول: انصاری، حسین خان. (۱۳۱۲) **پهلوان‌کچل، مجله‌ی گل‌های رنگارنگ**، سال اول، شماره (۱۲)، صص۱۸۷ـ۱۷۰، ناشر علی‌اکبر سلیمی .
بار دوم: ناشناس[: گالونُف]. (۱۳۸۰) **دو سند از خیمه‌شب‌بازی، فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره (۲۹ و ۳۰)، زمستان ۱۳۸۰ و بهار ۱۳۸۱، صص۱۵۶ـ۱۰۵
بارسوم: شاملو، احمد. (۱۳۸۰) **کتاب کوچه**، جلد ۸، حرف پ، با همکاری آیدا سرکیسیان، صص۸۷۰ ـ۸۴۸ ، تهران: انتشارات مازیار.
بار چهارم: آژند، یعقوب. (۱۳۹۵) **نمایش در دوره‌ی قاجار**، تهران، صص۴۰۶ـ۳۸۹، انتشارات مولی.

۱۰: نک: هدایت، صادق. (۱۳۷۸ب) "**پهلوان‌کچل، تئاتر ایرانی**"، **فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، گردآورنده جهانگیر هدایت، صص ۴۲۲ ـ ۴۱۹، چاپ اول، تهران: نشر چشمه

۱۱– Theatre Persan

۱۲: حقه‌باز: شعبده‌باز، تردست

■ فهرست منابع

ـ آژند، یعقوب.(۱۳۹۵) **نمایش در دوره‌ی قاجار**،صص۴۰۶ـ۳۸۹، تهران: انتشارات مولی.
ـ اتابکی، تورج .(۱۳۹۴) **ایران‌شناسی سُرخ، ایرانnامه**، سال ۳۰ شماره(۲)، تابستان ۱۳۹۴، صص۱۹۰ـ۱۷۴
ـ اسدی طوسی.(۱۳۱۷) **گرشاسپ‌نامه**، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران: کتابخانه‌ی بروخیم
ـ بکتاش، مایل.(۱۳۷۷) **تحول انتقالی تقلید، فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره‌ی (۱۷)، صص ۱۵۶ـ۱۰۵
ـ بهاء، میرزاحسینعلی.(۱۹۲۰) **مجموعه‌ی الواح مبارکه**، به سعی مُحی‌الدین صَبری کُردی سنندجی کانیمُشکانی، قاهره: مَطبعه‌ی سَعاده
ـ بیضائی، بهرام. (۱۳۴۱) «**خیمه‌شب‌بازی در ایران**»، **ماهنامه‌ی آرش**، اردیبهشت ۱۳۴۱، شماره (۳)، صص ۳۱ـ ۲۵
ـ بیضائی، بهرام. (۱۳۴۴) **نمایش در ایران**، تهران: چاپ کاویان
ـ تقیان، لاله. (۱۳۷۰)**گفتگو با اصغر احمدی خیمه‌شب‌باز سنتی، فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره‌ی(۱۴)، صص۱۴۳ـ۱۳۳
ـ خاقانی شیروانی. (۱۳۳۵) **خسرو و شیرین**، به کوشش دکتر سیدضیاءالدّین سجادی، تهران: انتشارات زوّار
ـ خان‌ملک ساسانی، احمد. (۱۳۴۱) **شاهدِ شیراز**، بی جا، بی نا
ـ شاملو، احمد. (۱۳۸۰) **کتاب کوچه**، جلد ۸، حرف پ، با همکاری آیدا سرکیسیان، صص۸۷۰ ـ۸۴۸ تهران: انتشارات مازیار.
ـ شهری، جعفر. (۱۳۷۸) **تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم**، چاپ سوم، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگ رسا
ـ صدیق، یوسف. (۱۳۸۳) **پژوهشی در خیمه‌شب‌بازی ایران**، با همکاری فاطمه داودی، تهران: انتشارات نمایش
ـ غریب پور، بهروز. (۱۳۶۹) **تئاتر عروسکی در گذشته و حال**، ادبستان، شماره‌ی (۱۱)، ص ۳۰
ـ غزالی،محمدبن محمد.(۱۳۸۹) **احیاء علوم‌الدّین**، ترجمه‌ی مؤیدالدّین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خَدیوجَم، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی
–ـ غفاری، فرخ. (۱۳۷۰) **درآمدی بر نمایشها ی ایرانی، ایرانnامه**، سال ۹ شماره (۲)، صص ۱۸۵ـ۱۷۷
– ـ کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ. (۱۳۵۰) **فتوّت‌نامه‌ی سلطانی**، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران
– ـ گالونُف، رومان آندریویچ. (۱۳۱۲) **کمدی پهلوان‌کچل**، به همت حسین‌خان انصاری، مجله‌ی گل‌های رنگارنگ، سال اول، شماره (۱۲)، دی ماه ۱۳۱۲، صص ۱۸۷ـ۱۷۰
– ـ ناشناس [:گالونُف]. (۱۳۸۰) **دو سند از خیمه‌شب‌بازی،فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره (۲۹ و ۳۰)، زمستان ۱۳۸۰ و بهار ۱۳۸۱، صص۱۵۶ـ۱۰۵
– ـ نصری اشرفی، جهانگیر و گروه مؤلفان و پدیدآورندگان. (۱۳۹۲) **وازیگاه**، جلد دوم، تهران: نشر آرون
– ـ نظامی گنجوی. (۱۳۳۵) **مخزن الاسرار**، به کوشش وحید دستگردی، تهران: کتابخانه‌ی ابن سینا
– ـ هدایت، صادق. (۱۳۷۸الف) **پهلوان‌کچل: تئاتر ایرانی، فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، گردآورنده جهانگیر هدایت، چاپ اول، صص۴۲۲ـ۴۱۹ ، تهران: نشر چشمه.
– ـ هدایت، صادق. (۱۳۷۸ب) **تئاتر ایرانی: خیمه‌شب‌بازی، فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، گردآورنده جهانگیر هدایت، چاپ اول، صص ۴۱۸ـ۴۱۶ ، تهران: نشر چشمه.

- Chodzko, Alexander Borejko.(1878) *Le Theatre Persan*, Paris
- Galunov, Roman Andreevich.(1928)*"Pahlavan Kachal"*, in Iran II, Leningrad, pp 53-72