

## تبارشناسی دلک در نمایش سنتی ایران\*

نغمه ثمینی<sup>۱</sup>، بهروز محمودی بختیاری<sup>۲</sup>، محمدباقر قهرمانی<sup>۳</sup>، شیوا مسعودی<sup>۴</sup>؛  
 ۱ استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
 ۲ دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
 ۳ دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
 ۴ عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷)

### چکیده

دلک، شخصیتی از ژرفای فرهنگ عامیانه کشورهاست که محبوبیت مردمی به آن جایگاهی ماندگار بخشیده است و آن را به الگویی ثابت، فراتر از زمان و مکان تبدیل کرده است. او هوشمندانه خود را با افق اجتماعی روز هماهنگ ساخته و جایگاه خود را در میان فرهنگ مردمی ثابت و استوار نگاه داشته است. شناخت بهتر مفهومی چون دلک نیاز به مطالعاتی تبارشناسی در چگونگی شکل‌گیری و گونه‌شناسی در بررسی نمونه‌های موجود دارد. دلک سنتی نمایش‌های ایرانی در سه گونه بقال‌بازی، سیاه‌بازی و خیمه‌شب‌بازی را می‌توان ادامه گروه‌های اجتماعی دانست که تبار آیینی، اجتماعی و تاریخی او به نظر می‌رسند و به شکلی کلی با محور «دیگری» مشخص شده‌اند. بلاگردان از نظر آیینی، خنیاگر، کولی و نیرنگ باز (عیار) از نظر تاریخی و دلک‌های میدانی و دربار از نظر اجتماعی، تبارهای دلک سنتی ایرانی هستند. جستجوی تباری ویژگی‌های دلک‌های نمایش سنتی در گروه‌های تباری، هم‌چنان که آنها را ژرف و چند لایه می‌سازد، افقی برای مطالعه ادامه کار کرد دلک سنتی ایرانی تا امروز به دست می‌دهد.

### واژه‌های کلیدی

دلک، دیگری، بقال‌بازی، سیاه‌بازی، خیمه‌شب‌بازی.

\*این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده چهارم تحت عنوان: "تبارشناسی دلک در ادبیات نمایشی ایران" به راهنمایی نگارندگان اول، دوم و مشاور نگارنده سوم است.

\*\*نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۱۹۶۶ - ۰۲۱ - ۶۶۴۱۱۵۰۴ - ۰۲۱ - E-mail: massoudi.sh@gmail.com

## مقدمه

گونه‌هایی چون بقال‌بازی، سیاه بازی و خیمه شب بازی، حول محور شخصیت‌های دلک‌گونه‌ای چون خریدار، سیاه و مبارک پیش می‌رود. دلک سنتی از زمان پیدایش در نمایش واره‌ها و نمایش‌های سنتی ایران تا امروز راهی طولانی طی کرده است و هم‌چنان می‌توان او را به صورت یک شخصیت کامل یا پراکنده در شخصیت‌های مختلف در تئاتر معاصر ایران ردیابی کرد. اما آنچه مسیر ما را برای شناخت این الگوی قدرتمند و پیچیده روشن می‌سازد، بررسی تبارشناسانه دلک در نمایش سنتی ایران است. پرسش پژوهش حاضر این است که چه الگوهای شخصیتی در جامعه ایران، موجب تکوین شخصیتی شده‌اند که سایه قدرتمندش تا به امروز قلمرو هنرهای نمایشی را رها نکرده است؟ دلک سنتی ایران به عنوان یک چهره مؤثر نمایشی، از چه گروه‌ها و الگوهای اجتماعی وام گرفته است و کارکرد شادی ساز و آگاهی سازش مدیون کدام تبارهای مشخص قوم ایرانی است؟

دلک به مثابه الگویی قدرتمند در فرهنگ و تاریخ اجتماعی هر قوم است چرا که طنز و شوخی و خنده ضرورت و نیاز ناگزیر حیات اجتماعی مردمان است. خندیدن، یکی از برتری‌های انسان بر سایر جانداران است و دلک، کسی است که این برتری را صادقانه و بی دریغ به ما می‌بخشد. کسی که بی‌ترس از تهمت‌هایی چون «سبک سری»، «کوته فکری» و «بی اخلاقی»، لحظاتی ناب سرشار از سرخوشی و شادی برای ما می‌سازد و به پاداش آن، عنوان حقیر «طرب‌ساز» را پذیرفته است. مطالعات فرهنگی نشان می‌دهند طنزآوری دلک که به ظاهر نتیجه‌ای جز شادسازی لحظه‌ای ندارد، حضوری ماندگار در فرهنگ مردمی هر قوم داشته و می‌تواند کارکردهای اجتماعی موثری را برعهده گیرد.

دلک سنتی، نقش مهمی در تکوین نمایش سنتی طنزآمیز ایرانی و پیشبرد آن داشته است. نمایش سنتی طنزآمیز با

## روش تحقیق

مربوط به آن دلالت می‌کند. اما در این تحقیق، به دلیل همخوانی با مفاهیم مورد نظر، تنها کارکرد آن در گفتمان نشانه‌شناسانه مورد توجه قرار می‌گیرد. در این گفتمان، کلی‌ترین تعریف از دیگری، سوژه‌ای است که به دلیل ویژگی‌هایش متمایز شده است. چنان که سجودی می‌گوید: «پیش شرط هر کنش ارتباطی عبارت است از وجود یک «من» و «تو» و یا آن طور که گفته می‌شود «خود» و «دیگری». این پیش فرض ما را به سوی پذیرش اصل تمایز هدایت می‌کند. این تمایز بین «من» و «تو» است که ساز و کار ارتباط را به کار می‌اندازد» (سجودی، ۱۳۸۸، ۱۳۵).

به جز تقابل فرد و دیگری یا جمع خود و جمع دیگری، سومین گونه دیگری مواجهه یک فرد با یک جمع است و چون گونه‌های دیگر با تمایز ساخته می‌شود، تمایزی که می‌تواند یک فرد را در مقابل یک جمع دیگری می‌کند. طبیعی است قلمروی این ویژگی‌هایی تمایز ساز می‌تواند بی‌شمار و گوناگون باشد. اما با توجه به این که در این تحقیق از مفهوم دیگری برای تبارشناسی دلک استفاده می‌شود، پس می‌توان با استفاده از ویژگی‌های عمومی دلک، این قلمروی وسیع را مشخص و محدود ساخت. دلک نمایشی، دو ویژگی در خود دارد که اولی اجراگری و دومی دلکی (شادسازی) است. اولین عامل ویژگی اجرایی دلک است که در دیگر شده‌گی اش مؤثر است؛ او فردی است که با ویژگی‌هایی متفاوت در مقابل جمعی قرار می‌گیرد. دومین عامل کارکرد ذاتی دلک است که برای تماشاگرانش خنده و شادی می‌سازد و با خنده سازی دیگری جمع می‌شود. پس دو عامل، گستره جستجوی تبارشناسانه این تحقیق را با محور دیگری محدود می‌سازد:

۱- شخصیتی با ویژگی‌های متفاوت، در برابر جمع دیگری شود.

برای مطالعه تبارشناسانه دلک سنتی ایران می‌توان روشی تحلیلی-قیاسی به کار گرفت. در این جستار با مقایسه‌ای تحلیلی میان خصوصیات دلک سنتی ایران و گونه‌هایی از گروه-شخصیت‌های اجتماعی درجه‌ای گسترده به شناخت الگوی دلک گشوده می‌شود. دلک در کلی‌ترین نگاه، کسی است که به دلیل ویژگی‌های متفاوتش در مقابل مردم قرار می‌گیرد و دیگری جمع می‌شود، پس «دیگری» در این تحقیق می‌تواند محور مطالعه تبارشناسانه دلک قرار گیرد. در مرحله اول (بخش تحلیلی)، با مقدمه‌ای درباره چگونگی تکوین «دیگری» و خصوصیت‌های برخاسته از او از منظر نشانه‌شناسانه، به جستجوی این ویژگی در الگوهای شخصیتی اسطوره‌ای و اجتماعی ایرانی پرداخته می‌شود و تبارهای دلک سنتی ایران شناسایی می‌شوند. در مرحله دوم (بخش قیاسی)، خصوصیات این تبارها با خویشکاری دلک سنتی ایران در سه گونه نمایش طنزآمیز بقال بازی، سیاه بازی و خیمه شب بازی مقایسه و چگونگی و دلایل این تاثیرات تباری در هر سه‌گونه مورد بررسی قرار می‌گیرد. قرائن نشان می‌دهند که این تبارشناسی الگوی رفتاری دلک سنتی را گسترده‌تر و چند بعدی‌تر می‌سازد و چگونگی شکل‌گیری او را از نمونه‌های تاثیرگذار و مردمی نشان می‌دهد؛ تکوینی که برخاسته از ضرورتی اجتماعی و نیازی مردمی است.

## ۱- دیگری

دیگری در گفتمان‌های مختلف به عنوان واژه‌ای دلالت‌گر به کار می‌رود و بر اساس نوع گفتمان، به مفاهیم مشخص

داشته باشد، ویژگی هایی که گاه معیار انتخاب دلفک‌های دربار نیز بود مانند کوتوله هایی که دلفک دربار بودند. "کوتوله‌ها به راستی میمون‌های کوچکی هستند، هزاران گونه شکلک و ادا بی نیاز از گفتار برای خندیدن شاه در می‌آورند تا او را بخندانند. این شاه به راستی آنها را دوست دارد" (اوتو، ۲۰۰۷، ۲۶).

۲- بلاگردان در طی اجرای مراسمی آیینی که به معنی نمادین بر دوش گرفتن شر و بلا است، کشته یا زخمی و یا تبعید می‌شود. دلفک‌های دربار نیز گاه مسئول رساندن خبر ناگواری به شاه می‌شدند که شاه برای خبر رسانش مجازات مرگ تعیین کرده بود و بلا را از او بر می‌گرداندند. همچنین آیین میرنوروزی که در پی می‌آید بر پیوند بلاگردان و دلفک تاکید می‌کند.

۳- بلاگردانی، آرامش و رهایی به مردم می‌دهد و شادی و نشاط از دفع خطر را برایشان به ارمغان می‌آورد. همراهی دلفک با شاه یا ارباب به عنوان نماد قدرت و نیرویی ترساننده، برای مردم عادی می‌تواند نماد رهایی و شادی از تهدیدی باشد از حضور شاه قدرتمند و خطراتی که از فرمان‌های او در پی آنهاست.

## ۲-۱- بلاگردان در ایران

خدایان گیاهی یکی از شاخص‌های تفکر اسطوره‌ای و تجسم بلاگردان هستند، چرا که یکی از پیچیده ترین رازهای طبیعت برای مردمان باستان، چگونگی تغییر طبیعت از زمستانی سرد به بهار و تابستانی گرم و باروری و زایش به زوال و سترونی بود. این خدا همه ساله مرگ زمستانی اش با جشنی به زندگی دوباره اش در بهار پیوند می‌خورد. بسیاری از پژوهشگران سیاهش را تجسم خدای گیاهی و بلاگردان می‌دانند.

«جشن باززایی سیاوش در رویکردی تبارشناسانه به دسته‌های حاجی فیروز در ابتدای سال می‌رسد و سیاهی نشانگر برخاستن از مرگ تاویل می‌شود... او همان خدایی است که هر ساله به هنگام نوروز از جهان مردگان باز می‌گردد، و عیاشی‌ها و دسته‌های نوروزی به سبب بازگشت وی و ازدواج مجدد او با الهه باروری است، پس محتمل است که نام سیاوش در اوستا: syāvārsan به معنای مرد سیاه باشد. ... حاجی فیروز نیز بازمانده آیین بازگشت سیاوش است. چهره سیاه او نماد بازگشت او از جهان مردگان و لباس سرخ او نماد خون سیاوش و حیات مجدد ایزد شهیدشونده، و شادی او شادی زایش دوباره آنهاست که رویش و برکت را با خود می‌آورند» (بهار، ۱۳۷۶، ۲۳۱-۲۲۶).

در تفکر اسطوره‌ای، مرگ آیینی خدایان گیاهی به تدریج به شکل آیینی در کشتن دلاور-فرمانروایی در آغاز سال و ریختن خون او بر کشتزارها درآمد و در ادامه از آن جشنی کارناوال ساز به وجود آمد که در جاهای مختلف نام‌های متفاوتی یافت. شاه دروغین یا بدلی که محور مشترک همه این جشن‌ها بود، همان بلاگردان یا قربانی بود، او برای مدت کوتاهی به عنوان شاه انتخاب می‌شد تا بلاگردانی را او برعهده گیرد. این انتخاب

۲- شخصیتی که با عملی یا اجرایی، در برابر جمع دیگری شود.

۳- شخصیتی که با خنده سازی، دیگری جمع می‌شود. از این منظر می‌توان تبارشناسی دلفک سنتی ایران را در دو حوزه تبار آیینی با بلاگردان‌ها و تبار اجتماعی با خنیگران، کولی‌ها و نیرنگ‌بازها محدود کرد که در بخش‌های بعدی این پژوهش به آنها می‌پردازیم.

## ۲- بلاگردان

به نظر می‌رسد که جستجوی نظام مند هر مفهومی را می‌توان از تباری آیینی - اسطوره‌ای آغاز کرد. بلاگردان از کهن‌ترین الگوهای «دیگری» در حوزه آیین است که جستجوی ما با آن آغاز می‌شود. «بلاگردان، به معنی دفع کننده بلا، حراست، حافظ و چیزی است که انسان را از بلا دور گرداند» (معین، ۱۳۷۱، ۵۶۴). بلاگردان، حیوان یا انسانی است که شر، گناه یا بلایا به او منتقل می‌شود تا صاحب آن را از کیفر یا آسیب آن ایمن و محفوظ نگاه دارد. «... چنان که می‌توان تخته سنگی و هر چیز دیگری را از دوش خود برداشت و بر دوش دیگری گذاشت، وحشی تصور می‌کرد که بار درد و محنتش را نیز ممکن است به دیگری انتقال دهد و به جای او بر دوش کشد» (فریزر، ۱۳۸۶، ۵۹۳).

بلاگردان برای مردمان یک «دیگری» می‌شد. یعنی به فردی با ویژگی‌های متفاوت در مقابل جمع تبدیل می‌شد و بار درد و رنج آنها را با کشته شدن، مجروح شدن یا تبعید شدن متحمل می‌شد. او از بین جمعی انتخاب می‌شد تا عقوبت گناه یا بلای همگانی را به تنهایی بر عهده گیرد و این بلاگردانی برای مردم، رهایی از درد و شادمانی از دوری شر را در پی داشت. اولین مسئله‌ای که در بلاگردانی انسانی قابل توجه است، ویژگی‌های شخص بلاگردان است. چه کسی برای این کار مناسب یا قابل اعتماد است. پس به نظر می‌رسد که یک بنیان طبقاتی یا فکری در عمل بلاگردانی وجود داشته باشد. با مطالعه متون به نظر می‌رسد که بلاگردان از دو منظر انتخاب می‌شد:

- شخص بلاگردان از طبقه ضعیف تر، برده یا مجرم است.  
- شخص بلاگردان نقص‌های فیزیکی داشته یا منسوب به نوعی دیوانگی بوده است" (همان، ۶۳۸-۵۹۳).

«یونانیان آسیای صغیر در قرن ششم پیش از میلاد، وقتی طاعون یا قحطی بر شهر نازل می‌شد، آدم زشت یا عجیب الخلقه‌ای پیدا می‌کردند که همه مصائب و بلاهای جامعه را بر او بار کنند. او را به جای مناسبی می‌بردند و انجیر خشک، قرصی نان و پنیری به دستش می‌دادند تا بخورد... آن گاه او را به درون آتشی که با درختان جنگلی برافروخته بودند می‌انداختند و خاکسترش را به دریا می‌ریختند» (همان، ۶۳۰). پس مفهوم دیگری در بلاگردان می‌تواند در سه عامل پیوندی تباری با دلفک پیدا کند.

۱- بلاگردان برای انتخاب شدن باید ویژگی‌های خاصی

شاد می‌سازد که موجب سرخوشی، لذت و خنده مردم می‌شود.  
 ۴- قربانی یا مجازات (میرایی): اما حکومت او موقت و زودگذر است و پایانی تلخ دارد؛ بلاگردان قربانی می‌شود و میر نوروزی عقوبت، مجازات یا برکنار می‌شود.  
 ۵- شادی آغاز و غم پایان (دوگانه گی): او در میانه شادی و اندوه ایستاده است. در یک سو فضایی کارناوالی به راه انداخته است با خوشی و لذت و خنده و در سوی دیگر غمی است بر پایان رهایی و سرخوشی که شاید از مجازات و تنبیه هم دردناک‌تر باشد.

### ۳- تبارهای تاریخی

جستجوی دیگری با رویکردهای دلک‌گونه گی از منظری تاریخی، به سه الگوی شخصیتی اجتماعی می‌رسد که پیوندهای آشکاری با دلک دارند: خنیاگران، کولی‌ها و نیرنگ بازاها.

#### ۳-۱- خنیاگران

در قرون وسطی، در مقابل روح مذهبی حاکم، جریان‌هایی متفاوت نیز وجود داشتند که شاید بتوان آنها را شکل‌گیری ناگزیر گونه‌ای کارناوال برای رهایی از مطلق‌انگاری حاکمیت دانست. اگرچه به طور معمول تاریخ برای گونه‌های غیرهم‌سو با جریان اصلی، نمونه‌های اندکی نشان می‌دهد، ولی همین نشانه‌های محدود یکی دیگر از تبارهای الگوی دلک را آشکار می‌کند؛ کسانی که در تنگنا و فشار دوره‌ای طولانی پیشرو تکوین لحظاتی متفاوت برای مردم خود بودند و آشکارا در یک جامعه تک‌صدایی به عنوان دیگری شناخته می‌شدند. این گروه شاعران-آوازه‌خوانانی بودند که در حدود قرن‌های ۱۱ تا ۱۴ میلادی در نقاط مختلف اروپا با نام‌های متفاوتی چون تروبا دورها، مینه سینگرها، مینسترل‌ها و... شناخته می‌شدند (نک دورانت، ۱۳۷۳).

#### ۳-۱-۱- خنیاگران ایرانی

گوسان، واژه‌ای است که به ترانه‌سرایان- نوازندگان پارسی گفته می‌شود و در دوره ساسانیان (فارسی میانه) هونیاگر، خنیاگر جایگزین آن شد که معادل‌هایی چون نواگر، رامشگر و چامه‌گو نیز دارد. در منظومه ویس و رامین که اصلی پارسی دارد به آن اشاره شده است.

"نشسته گرد رامینش برابر به پیش رام گوسان نواگر  
 سرودی گفت گوسان نوایی درو پوشید حال ویس و رامین"  
 (گرگانی، ۱۳۶۲، ۴۱).

گوسان، نوازنده- آوازخوانی است که در مجلس شاهان جسورانه ترانه می‌خواند و گاه گمنام و دوره‌گرد است و همراه غم و شادی مردمان در گورستان و عروسی می‌نوازد و می‌خواند. او آوازه‌هایش را از داستان‌های پهلوانی و عاشقانه با سنت شفاهی و سینه‌به‌سینه از پیشینیانش به ارث برده است و آن روایت‌های کهن را بدیهه‌سرایانه اجرا می‌کند. ترانه‌های وجدانگیز و پرشورش، تماشاگران را سرشار از لذت و سرخوشی می‌کند.

که اغلب از میان قشر فرودست یا ناتوان جامعه انجام می‌گرفت، همان دیدگاه بنیادی ارزش‌گذاری طبقاتی را تأیید می‌کند. حاشیه‌ای بودن، خصلتی است که از بلاگردان به شاه دروغین و سپس به دلک رسید. بلاگردان، چون گونه‌ای دلک، دوره‌ای خوش ولی کوتاه را برای مردمان می‌ساخت، دوره‌ای که خود را به عنوان دیگری به جامعه معرفی می‌کرد و با صدور قوانین مضحک و مسخره به مقابله با قوانین سخت و جدی جاری جامعه می‌پرداخت.

#### ۱-۱-۲- میر نوروزی

هم زمانی جشن نوروز با بلاگردانی انتها یا ابتدای سال از آن ترکیب «میر نوروزی» را ساخت که همراه با گسترش مراسم نوروزی تا مدت‌ها در ایران برگزار می‌شد. میر نوروزی در تکراری آیینی بلاگردانی بود که پایان ناگوارش در ملایمتی تاریخی یا اجتماعی به آسیب‌های جسمی تبدیل شده بود. به نظر می‌رسد این تغییر ناگزیر آیین‌های کهن است که در سیر تکرار تاریخی، خود به جشنی تبدیل می‌شوند، اگرچه خصوصیات آن به مرور زمان تغییر می‌کند یا تعدیل می‌شود اما جوهره اصلی آن پایدار می‌ماند.

"در این مراسم، مردی را از توده مردم و از پایین‌ترین اقشار اجتماعی به منصب میر نوروزی تعیین می‌کنند و حکومت شهر را... چند روز برعهده او می‌سپردند. میر نوروزی تنی چند از مردم را به عنوان ندیم و خدمه و عمال خود انتخاب می‌کرد. او در مدت امیری یا پادشاهی خود، اقتدار فراوان داشت و می‌توانست هرگونه دستور و فرمانی صادر کند... میر نوروزی پنج روز می‌آید و در پنج روز خمره مستتره که در آن... آشوب برپا می‌شود، کارهای بیرون از نظم و آیین می‌کند" (بلوکباشی، ۱۳۸۴، ۴۱).

به نظر می‌رسد در این مسیر تاریخی، از بلاگردان به میرنوروزی تغییراتی رخ می‌دهد که می‌توان آن را با مقایسه آیین و بازی بررسی کرد چرا که میر نوروزی نه خود آیین، بلکه شکل تغییر یافته‌ای از آیین است که شکل و چگونگی اجرائیش آن را به یک بازی تبدیل می‌کند. اگر هدف آیین را سودمندی و هدف بازی را سرگرمی قرار دهیم، این بازی چون آیین پیشینش اهداف سودمندی را در خود دارد؛ چرا که میر نوروزی با احکام مسخره و تلافی جویانه اش علیه نظم حاکم طغیان کرده، گونه‌ای بازی سیاسی به راه می‌اندازد.

ویژگی‌های بلاگردان و میرنوروزی را می‌توان بر اساس مسیر حرکتشان این‌گونه دسته‌بندی کرد:

۱- انتخاب (دیگری): هنگامی که او به دلایل ویژگی‌های شخصی یا به شکلی تصادفی (میر نوروزی) انتخاب شد، برای جمع تبدیل به دیگری می‌شود.

۲- شاه شدن (طغیان و تمرد): شاه شدن با لباس شاهی و بر تخت نشینی آغاز خروج از نظم موجود و طغیان و تمرد از قوانین و رسوم جاری است.

۳- حکم دادن (مسخرگی و خنده‌سازی): احکامی مسخره و نقیضه‌ای که در مسند شاهی صادر می‌کند، فضایی کارناوالی و

اخلاقی و باور مذهبی مشخصی ندارند و به نظر می‌رسد همین مسئله است که این قوم را از یک سو با آزادی و از سوی دیگر با بی بند و باری همراه کرده است. «دروغویی، جیب بری و مکر جزو عادت‌های عمومی و حقیقی ترین ضعف شان است... مستی و میخوارگی در میان آنها رواج دارد... آنچه در نظر کولی‌ها عزیز است، همان شور و نشاط ابدی و رقص جان بخش است» (افشار سیستانی، ۱۳۷۷، ۱۳۵). آشکار است که ماهیت کوچنده کولیان، موجب ادراک عمیق اجتماعی آنان شده است و پیوندشان با نغمه‌ها و آواهای موجود در طبیعت، نواها و آوازهای آنها را دلنشین و تاثیرگذار کرده است.

### ۱-۲-۳- کولی‌ها در ایران

ایران به دلیل نزدیکی به خاستگاه کولی‌ها شاهد حضور آنها در نقاط مختلف بوده است و در متون ادبی فارسی نشانه‌های مشخصی از ورود آنها به ایران وجود دارد. به نظر می‌رسد که کولی‌ها از هند وارد ایران شدند و در سراسر کشور از خراسان و آذربایجان تا فارس و خوزستان ساکن شدند. اولین اشاره تاریخی به ورود کولی‌ها در زمان بهرام گور است که پادشاهی طرب دوست و لذت گزین بود. «در جنگی که با شنگل پادشاه هند کرد و او را شکست داد، برای پرداخت غرامت جنگی از او خواست گروهی از سازندگان و نوازندگان هند را به ایران گسیل دارد، تا در دشت و کشتزار هنگام کاشت و برداشت غله برای کشاورزان و چادرنشینان چنگ بزنند و آنها را به کار خود سرگرم و شاداکام سازند. اینان که لوری خوانده شدند به اسم لور یا چنگ به زبان یونانی که در نواختن به کار می‌بردند، ستوده و نامور گشتند» (همان، ۴۴). قدمت حضور کولی‌ها در ایران آنها را وارد حوزه اصطلاحات و مثل‌های اقوام مختلف کرده است و بسیاری از ویژگی‌های آنها را در قالب همین مثل‌ها به تصویر کشیده شده است. از صفت کولی معنی‌هایی چون بی‌شرم و بی‌حیا، جنجالی، بی‌ادب، جلف و سبک و شلوغ و شارلاتان برمی‌آید. در بعضی از شهرها، کولی‌ها به تدریج عهده دار مراسم شادی و طرب شده، به عنوان مطرب شناخته شدند به طوری که:

"... هنوز هم در تبریز کوچه‌ای به نام «قره چیلر سی» (کوچه قره‌چی‌ها) وجود ... «قره‌چی»هایی که در این محل ساکنند اغلب به رقاصی و مطربی و... کف بینی... مشغولند. مطرب‌های تبریز محصول این محله هستند و در جشن‌ها و عروسی‌ها اغلب زنان یا پسران جوان کولی که لباس زنانه در بر می‌کنند، دعوت می‌شوند که مدعین را با رقص‌ها و ساز و آوازا و احیانا نمایش‌های گوناگون خود مشغول دارند" (ذکاء، ۱۳۷۷، ۳۳).

ویژگی‌های کولی‌ها را با توجه به مطالب فوق می‌توان این گونه دسته بندی کرد:

۱. قریحه و ذوق موسیقی: به نظر می‌رسد آنها یکی از پایه‌گذاران موسیقی مردمی در تمامی جهان باشند. نواها و نغمه‌های این قوم مهاجر به دلیل همنشینی با طبیعت و برخورداری از بار فرهنگی مکان‌های مختلف ژرف و دلنشین شده است.

گوسان‌ها دوره گرد و در میان مردم عادی و گاه در خانه بزرگان یا دربارها بودند. «...رامشگری در دوره ساسانیان منحصر به دربار نبود... تشکر از خنیاگران پس از اجرای برنامه در جشن‌ها به عنوان یک سنت اجتماعی مقرر شده است... از دوران پادشاهی بهرام گور به بعد، به علت ورود «گوسان‌های» هندی، تعداد رامشگران بر سر میز افراد فقیر فزونی یافت» (بویس، ۱۳۶۸، ۷۶۶). نوازندگی و ترانه خوانی گوسان‌ها و خنیاگران که پیوند ناگزیر موسیقی و شعر را یادآور می‌شود، بعد از اسلام تغییر کرد و قواعد و وزن‌های جدیدی در شعر به کار گرفته شد. شاید بتوان رودکی را که در کنار شاعری نوازنده نیز بوده است، واپسین گوسان یا رامشگر ایران دانست. اما به نظر می‌رسد سنت خنیاگری در بخش‌هایی از موسیقی نواحی ایران باقی مانده است چنان که عاشیق‌های آذری و بخشی‌های دوره گرد خراسان از نمونه‌های گویای آن هستند.

کارکردهای گوسان‌ها- خنیاگران- را می‌توان در پنج عنوان بخش بندی کرد:

۱- نوازندگی و آوازخوانی، که کارکرد اصلی و بنیادین آنها به شمار می‌رود.

۲- شادی سازی و سرگرمی سازی، از پیامدهای نوازندگی و خوانندگی است چرا که «اشعار حماسی همواره در طول تاریخ نشاط آور، فترت زا و مسرت آفرین بوده است» (ابوالحسنی ترقی، ۱۳۸۳، ۱۹۶).

۳- انتقال میراث ادبی: آنها حافظ داستان‌های کهن و ملی ایران بوده اند و آنها را به صورت شعر با موسیقی اجرا می‌کردند. اشعاری چون ویس و رامین، یادگار زیریران و بخش‌هایی از شاهنامه یادگار میراث داری گوسان‌ها (خنیاگران) است.

۴- انتقاد از حاکمان: نزدیکی به شاه و شادسازی و سرگرم سازی وی، امکانی را برای انتقادهایی از او را نیز فراهم می‌کند.

۵- بديهه سرایی: گوسان‌ها و خنیاگران با اتکا به سنت شفاهی داستان‌ها را بديهه سرایانه اجرا می‌کردند.

اگرچه به نظر می‌رسد جایگاه والای اجتماعی خنیاگران با دلفک‌های متعلق به فرهنگ مردمی تفاوت داشته باشد، ولی با توجه به تقسیم‌بندی فوق، شباهت‌هایی در کارکردهای این دو گروه دیده می‌شود که مهم‌ترین آنها شادسازی و سرگرمی‌سازی است.

### ۲-۳- کولی‌ها

کولی‌ها قومی مهاجر و پراکنده در سراسر جهان بوده اند اگرچه اکنون به صورت واحدهای نسبتاً مستقری درآمده‌اند. اغلب منابع خاستگاه آنها را هند می‌داند اما ماهیت سیال و مسافرشان هیچ منطقه‌ای از جهان را خالی از وجودشان ثبت نکرده است. آنها ویژگی‌های خاصی در آداب و معتقدات دارند که آنها را از تمامی فرهنگ‌ها متمایز می‌کند. خصوصیات کولی‌ها مانند علاقه به موسیقی و سرکشی از قوانین و رسوم جاری، آنها را در مقابل دیگر تمدن‌ها و فرهنگ‌های مستقر، دیگری می‌سازد و نقش تبارگونه آنها را در الگوی دلفک آشکار سازد. آنها اصول

آنها راهزنانی دلیر، نیرنگ باز و طرار، ولی جوانمرد بوده اند که از ثروتمندان می‌زدیدند و به نیازمندان می‌بخشیدند. این توانمندی‌های شخصی و منش اخلاقی، همواره آنان را قهرمانانی متفاوت در جایگاه «دیگری» نشان می‌داد که همواره در کنار مردم و در برابر حاکمان بودند.

### ۲-۳-۳- قصه‌های عیاری

محبوبیت عیاران به دلیل دلاوری، نیرنگ بازی و دادگستری، آنها را برای مردم به «دیگرانی» متفاوت و قهرمان تبدیل کرد که شرح دلاوری‌ها و طراری هایشان بخش گسترده‌ای از ادبیات عامیانه ایران را تشکیل می‌دهد. ویژگی عیاران در این قصه‌ها را می‌توان در پنج عنوان دسته بندی کرد.

۱- شکل و جلوه: عیاران برای فریبکاری تغییر شکل می‌دهند و هر بار به هیئتی درمی‌آیند. «عیاران با مهارت تمام، چهره و جامه خود را تغییر می‌دهند... در کیسه خود داروهای دارند که هر گاه بر صورت خود می‌مالند یا سیه چرده می‌شوند یا سرخ روی» (کیا، ۱۳۷۵، ۲۳).

۲- تیز پایی: چنان که گفته شد عیاران چون باد می‌دوند و چون مرغ می‌پرند و در چشم به هم زدنی مسافت‌های دراز را می‌پیمایند. «...عمر در زمان پیران شد. هنوز سیوم روز باقی بود که شش ماه راه را مداین رسید... نام نسیم گویای جنبیدن باد مانند اوست. نسیم که «بابای روندگان عالم» نیز لقب دارد به شیوه‌ای خاص می‌دود» (همان، ۹۰-۸۷).

۳- زیرکی و فریبکاری: جنگاوری این عیاران بیشتر از فریبکاری است تا دلاوری. آنها با مهارت فنون نیرنگ بازی را برای سلطه بر حریف به کار می‌گیرند و دشمنان را به رعب مکر و نیرنگ از پای درمی‌آوردند. «...سمک پهلوان میدان نیست، یکبار که ناچار پا به میدان می‌نهد حریف را نه به قوت بازو بلکه به نیرنگ می‌کشد» (همان، ۹۴-۸۵).

۴- مسخره گی: این عیاران شوخ و شیرین سخن بودند و برای جلب توجه دوست و دشمن یا مجلس آرای رفتار و گفتار مسخره‌آمیز پیشه می‌کردند. «عمر مسخره‌ای است تمام عیار، شکل و قیافه و اداهای او چنان مضحک است که همه را می‌خندانند» (همان، ۸۹).

۵- زبان آوری: این عیاران نیرنگ باز صریح و حاضر جوابند و بخشی از کارزار را با زبان آوری به انجام می‌رسانند. «عمر امیه حاضر جواب است و زبان دراز، هیچ کس از نیش زبان وی در امان نیست» (همان).

این پنج ویژگی نقش تبارگونه عیار را برای الگوی دلک و قطعی و مسلم می‌سازد. او توان شکل دادن به فضایی متفاوت و دادگسترانه برای مردمی دارد که همواره در انتظار عدالتی از نظام مستبد حاکم بوده‌اند و این مجال را در فضای کارناوالیتة قصه‌های عیاری باز می‌یابند و با شخصیتی همراه می‌شوند که با نیرنگ بازی و حاضر جوابی و مسخره گی، خنده و شادی و لذت می‌آفریند. جدول ۱، ویژگی‌های تبار آیینی و ۳ گونه تبار تاریخی دلک سنتی ایران را نشان می‌دهد.

۲. شارلاتان و مکار: کولی‌ها در رابطه اجتماعی شارلاتان و نیرنگ بازند و بسیاری از کارهایشان را با مکاری پیش می‌برند.

۳. خانه به دوش و سرگردان: خانه به دوشی کولی‌ها، آنها را از بینش اجتماعی برخوردار کرده، توانایی تشخیص سلیقه‌های اجتماعی مختلف را به آنها می‌دهد.

۴. سرکشی از قوانین جاری و عرف جامعه: این هدف لذت‌جویانه در زندگی ناگزیر موجب سرکشی از قوانینی است که برای نظم و یک دستی جامعه تولید شده است.

۵. آرام بخشی و شادی سازی: نوای ساز و آواز کولی‌ها برگرفته از آوای طبیعت برای مردمان آرام بخش و شادی ساز است.

کولی‌ها نیز با وجود تفاوت اجتماعی با دلک‌ها، بر اساس موارد بالا شباهت‌هایی با یکدیگر دارند که مهم‌ترین آنها شادی‌سازی و سرکشی ویژگی اصلی دلک است.

### ۳-۳-۳- نیرنگ باز

یکی از کهن‌ترین الگوهای شخصیت در فرهنگ جهان نیرنگ‌باز است که از اسطوره‌ها و فرهنگ مردمی به قصه‌ها و افسانه‌ها راه یافته است. هیچ قوم و فرهنگی را نمی‌توان یافت که در آن ردپایی از این الگو نباشد. نیرنگ باز، الگویی گسترده و متنوع است چرا که تجسم آن از خدایان اسطوره‌ای تا قهرمانان مردمی، چهره‌های حیوانی و پهلوانان افسانه‌ای گسترده است. او کیمیاگر و جادوگر است که موانع را با حيله و نیرنگ پشت سر می‌گذارد. «او اغلب شکل حیوانی می‌گیرد: خرگوش در داستان‌های اقوام آمریکای شمالی یا عنکبوت در میان اقوام داکوتا<sup>۷</sup> و سیوکس<sup>۷</sup>... شباهت میان نیرنگ باز و دلک بی شمار است. نیرنگ باز از شوخی هایش برای رها کردن خود از موقعیت‌های سخت یا آشکار کردن طمع، تکبر و ریاکاری دیگران استفاده می‌کند. آنها اغلب طبیعت طنزآمیزی دارند و دارای ترکیب تناقض آمیز دلک در هوشمندی و حماقت هستند» (اوتو، ۲۰۰۷، ۲۸-۳۷). نیرنگ باز گاهی برای شیدادی تظاهر به حماقت کرده و طنزآفرینی می‌کند، این چهره دوگانه او را به گونه‌ای ابله دانا<sup>۸</sup> نزدیک می‌کند.

### ۱-۳-۳- عیاران ایرانی

عیاران، نمونه ایرانی نیرنگ بازها، گروهی از جوانمردان ایرانی و برخاسته از فرهنگ مردمی ایران بودند. آنها جنگاور و دلاور بوده به مهر و دوستی و پیمان داری شهره بوده‌اند. معنی عیار نیز یاری‌گری میان عیاران را نشان می‌دهد. «عیار واژه‌ای عربی نیست، بلکه در اصل «انیاور» بوده که به «ایبار» تبدیل شده و «ایبار» که در متون فارسی دری به شکل «عیار» نوشته شده که به معنی «یار» است... عیاران ملزم بودند که یار و مددکار یکدیگر باشند. این اصل شبیه به اصل یاری‌گری و پای بندی به مهر و دوستی در «آیین مهر» یا میترائیسم است... یحتمل قدمت عیاری به عهد اشکانیان و به رواج آیین مهر در آن دوران بازمی‌گردد» (افشاری، ۱۳۸۴، ۱۶-۱۵).

جدول ۱- مقایسه ویژگی‌های ۳ گونه تبار تاریخی.

گوسان ها	کولی ها	نیرنگ بازها
دیگری	دیگری	دیگری
انتقاد از حاکمان	سرکشی	تغییر شکل
شادسازی و سرگرمی سازی	آرام بخشی و شادسازی	مسخره گی
بدیهه سرایی	سرگردانی	تیزپایی
انتقال میراث ادبی	شارلاتانی و مکاری	زیرکی و فریبکاری
نوازندگی و خوانندگی	ترانه خوانی و نوازندگی	زبان آوری

محور شوخی‌های کلامی و لطیفه‌گویی و کنش‌های رفتاری و تقلیدی هجوآلود بود. دلک میدانی با تمرد از قوانین و سرگرمی‌سازی فضایی کارناوالی<sup>۱۱</sup> را برای تماشاگرانش می‌ساخت. از نمونه‌های شناخته شده آنها می‌توان به شیخ شیپور<sup>۱۲</sup> اشاره کرد.

## ۲-۴- دلک دربار

ترکیب «دلک دربار»، مقام یا شغلی را تعریف می‌کند که جایگاهی رسمی در نظام دربار دارد. وظیفه دلک دربار در ظاهر امر سرگرم‌سازی و شادسازی شاه و درباریان بود اما او با قدرت طنزآفرینی و مسخره گی اش دیگری شده و می‌توانست زیر سطح شادسازی هدف‌های بسیاری را برآورده سازد. با توجه به قدمت نظام پادشاهی در ایران از دوره مادها و هخامنشیان و نیاز روانی و اجتماعی همیشگی انسان به شادی و سرگرمی، منطقی می‌نماید که دلک درباری در ایران را همپای خنیاگران (به عنوان سرگرمی سازان) دارای قدمتی کهن دانست. «منشاء دلک بازی، به تاریخ پیش از اسلام می‌رسد. اطلاعات پراکنده‌ای از وجود لوده گران و مسخرگان و خنیاگران در دوره هخامنشی وجود دارد» (آژند، ۱۳۸۵، ۱۲۰). در سفرنامه‌ها، اشاره‌های مستقیمی به دلک‌های دربار، وظایف و ویژگی‌هایشان شده است که ضرورت وجودی آنها را تایید می‌کند. در گزارشی از پ. ام. ژوبر<sup>۱۳</sup> فرانسوی که در سال ۱۸۰۶ میلادی در زمان فتحعلی شاه قاجار به ایران سفر کرده بود، آمده است: «دلک‌ها که بیشتر در خدمت بزرگان روزگار می‌گذراندند، موظفند که با گفتن داستان‌های خنده دار و با جست و خیزهای مضحک و مسخره کردن دشمنان ولی نعمتان خود، موجبات سرگرمی و خنده و خوشوقتی آنها را فراهم سازند» (عزیزی، ۱۳۸۷، ۱۹۲). شاه و دلک دربار در ایران نیز چون الگوی کلی رابطه ویژه‌ای با هم داشتند چرا که هر یک در یکی از دو سوی قدرت اجتماعی قرار داشتند. شاه نماد قدرت حاکم است و دلک، انسانی حاشیه‌نشین از طبقات پایین اجتماع اما هوشمند و با قدرتی نامحدود در صراحت و سرکشی و طنزآوری. به ظاهر، دلک مطیع و بنده ارباب است اما در نهایت این دلک است که با کاردانی و زیرکی حرف خود را پیش می‌برد و به نتیجه دلخواه می‌رسد. دلک درباری در ایران نمونه‌های چون کریم شیرهای<sup>۱۴</sup> از دلک‌های ناصرالدین شاه قاجار داشته است که اگرچه کارکرد آنها گاه تنها به عنوان یک سرگرمی ساز درباری معرفی شده است، اما پژوهش‌های جامعه‌شناختی می‌تواند تاثیر پنهان و ژرف آنها را در دو سوی رابطه شاه و مردم به روشنی نشان دهد. ویژگی‌ها و کارکردهای دلک میدانی و دربار در جدول ۲ به جز تفاوت‌هایی اندک مشابه است.

## ۲-۴- تبار اجتماعی (پیش نمونه‌های دلک نمایشی)

این تبارشناسی آیینی و تاریخی، ما را به پیش‌نمونه‌های دلک نمایش سنتی می‌رساند که به دلیل وام‌گیری نمایش از جامعه و تاثیر شخصیت‌ها و رویکردهای اجتماعی بر خلق نمایش، می‌توان آنها را تبار اجتماعی نیز خواند. این پیش نمونه‌ها در دوگونه مشخص دلک درباری و دلک میدانی جای می‌گیرند که به دلیل وابستگی اجتماعی آنها به مکان، تنها در حوزه ایران به آنها می‌پردازیم.

### ۱-۴-۱- دلک میدانی

«پیشینه دلک‌های میدانی در ایران از نگاهی آیینی، به دسته‌های سرگرمی ساز نوروزی آتش افروز<sup>۱۵</sup> می‌رسد که از همراهان میر نوروزی یا کوسه<sup>۱۶</sup> بودند و در تداوم آیینی خود به حاجی فیروزها تبدیل شدند» (نک بلوکباشی، ۱۳۸۴) و از نگاهی اجتماعی، به سرگرمی سازانی بازمی‌گردد که اسباب سرگرمی مردمان را در کوچه‌ها و گذرها فراهم می‌کردند. بخشی از آنان سرگرمی‌هایی بود که با مهارت‌های فیزیکی و فنون نیرنگ بازی اجراگران ساخته می‌شد که شامل بندبازی و شعبده بازی بود و بخش دیگر گروه‌هایی بودند که با تقلید و تمسخرهای طنزآمیز خنده و شادی می‌آفریدند. «از انواع تقلید چندتایی به تدریج عنوان مستقل پیدا کرد، چون «مسخره بازی»، «دلک بازی»، «لال بازی» و غیره... از دلک‌های مناسب خوان هجوسرایی بوده است که با لباس ژنده و رنگارنگ، رفتار و گفتاری طنزآمیز و گستاخانه نسبت به اشراف داشت و مسخره نامیده می‌شد» (بیضایی، ۱۳۸۳، ۵۷). دلک‌های میدانی در ادامه سنت سرگرمی سازها، سرگردان در کوچه‌ها و میدان‌ها با انواع شگردهای گفتاری و رفتاری چون تقلید، مضحکه، تمسخر، لطیفه گویی، حرکات بدنی طنزآلود، شوخی‌های رکیک مردم را می‌خندانند. «اجرای داستان‌های خنده آور بوسیله افرادی موسوم به لوتی بوده است که در حقیقت این افراد به مثابه دلک‌کان (یوفن) اروپا بوده اند. کار این افراد این بود که جمعیت را با شکلک ساختن و قیافه سازی و شوخی‌های وقیحانه و ادا و اطوار مشغول بدارند» (جنتی عطایی، ۱۳۳۶، ۵۶). آنها برای مردم در جایگاه دیگری بوده و طنزپردازی‌شان در دو

جدول ۲- ویژگی‌ها و کارکردهای دلک دربار و میدانی.

ویژگی دلک دربار	ویژگی دلک میدانی	کارکرد دلک دربار	کارکرد دلک میدانی
دیگری	دیگری	آگاه سازی	آگاه سازی - پرده دری
سرکشی	سرکشی	انتقاد	انتقاد
هوشمندی	هوشمندی	سرگرمی سازی	شادسازی
صراحت - حاضر جوابی	صراحت	طنز آفرینی	طنز آفرینی
حقیقت گویی -	گفتار بی ادبانه و رفتار هجوآلود - حقیقت گویی	کارناوال ساز	کارناوال ساز - موازنه ی قدرت شاه و مردم (کارکرد سیاسی)

## ۵- دلک در نمایش‌های طنز آمیز ایرانی

دلک نمایش سنتی ایران را در سه گونه مشخص بقال بازی، سیاه بازی و خیمه شب بازی می‌توان معرفی کرد که به جز تغییرات متناسب با افق اجتماعی روز با مقایسه‌ای تحلیلی در ویژگی و کارکرد متاثر از تبارهای آیینی، تاریخی و اجتماعی هستند.

### ۱-۵- بقال بازی: دلک - مشتری دزد

بقال بازی، نمایشی است که با محوریت شخصیت بقال به وجود آمد، که حرفه‌ای جدید و چون خرده مالکی از طبقات مرفه بوده است. اهمیت مسائل اقتصادی به خصوص در حوزه نیاز اصلی زندگی مردم عادی - خوراک - بقال را به عنوان مالک نیازمندی‌های اساسی چون یک قدرت فئودالی می‌نمایند که همتای به روز شده قدرت رسمی (شاه) بود. نیروی مقابل او اغلب یک مشتری است که با رویکرد نیرنگ بازی یک دیگری می‌نماید و رابطه بقال - مشتری را مشابه شاه - دلک دربار می‌سازد. «در این نمایش ها، دزدی ماهر و حيله گر با لباس‌های گوناگون و لهجه‌های متفاوت از فروشندگان دزدی می‌کند... این بازیگران با این که حرفه‌ای نیستند، با کلمات به هنگام و شیرین کاری‌هایشان صحنه‌های مضحکی به وجود می‌آورند... دزدها باید همیشه حيله‌گرتر از فروشندگان باشند و برای هر پرسشی هر اندازه هم که پیچیده باشد، جوابی حاضر داشته باشد. من به چشم خود بازیگرانی دیده ام که سی دست لباس روی هم پوشیده بودند. آنها با چابکی خیره کننده‌ای با سرعت به پشت پرده می‌رفتند و با لباس تازه‌ای روی صحنه می‌آمدند» (کوچک‌زاده، ۱۳۸۶، ۱۹۵). مهم‌ترین رویکرد انتقادی بقال بازی در خلال مواجهه بقال با مشتری - دزد به فساد طبقه اشراف، خصوصیات اخلاقی منفی و نظام اجتماعی شکل می‌گرفت. طبیعی است که خط ساده روایت بقال بازی مجال زیادی برای طرح انتقادهای اجتماعی یا سیاسی نداشته باشد، پس ناگزیر در میانه نمایش‌ها و شاید بدون ارتباطی منطقی با کشمکش‌های آن، گریزهایی انتقادی به مسائل روز زده می‌شد که بر جذابیت مردمی آن می‌افزود. «یکی از دلایل علاقه مردم به این بازی‌ها این بود که گاه انتقادهای

تندی نسبت به اشراف در آنها می‌دیدند؛ انتقادهای در مسیر نمایش نبود و ناگهان خارج از متن ساخته و پرداخته می‌شد. ممکن بود نکته‌های انتقادی به سبب استقبال تماشاگران دائماً حالت تندتر و زنده‌تری به خود بگیرد و حتی سرانجام به گفتارهای رکیک هم بکشد» (بیضایی، ۱۳۸۳، ۱۶۰). تناقض این تقابل در قرارگیری دزد به عنوان شخصیت مثبت و بقال در جایگاه شخصیت منفی است، و تماشاگر با همذات پنداری خود با دزد در پرده‌داری از قدرتمندان فاسد در آرزوی به انجام رسیدن نیرنگ‌های او و دزدی است. او دلکی است که با تغییر شکل و بدل‌پوشی<sup>۱۰</sup> به تمسخر و فریب دادن بقال به عنوان تجسم ظلم و قدرت اقتصادی حاکم پرداخته و موجب شادسازی مردم می‌شود؛ او آرزوی جمعی برتری بر ظالم را دست کم در نمایشی ساده، برآورده می‌سازد. ویژگی‌ها و کارکردهایی چون دیگری شده گی، نیرنگ بازی، حاضر جوابی، تغییر شکل، آگاه سازی و انتقاد او را وامدار تبارهای خود می‌سازد.

### ۲-۵- سیاه بازی: دلک - نوکر (سیاه)

نمایش سیاه بازی بر محور دو شخصیت سیاه و حاجی ساخته می‌شود و دارای ساختار مشخص، تنوع موضوعی و شخصیت‌های اصلی و فرعی مختلف است. سیاه بازی امتداد بقال بازی است که در آن نوکر جایگزین خریدار شده است، هم چنان که حاجی (ارباب) جای بقال را گرفته است. زمینه شکل‌گیری این تغییر در دو سویه فروشندگی - ارباب و خریدار - نوکر با تغییر نظام اقتصادی از کاسبان خرده پا به تاجران و نیاز نوکرداری آنها در رقابت با طبقه اشراف به وجود آمد. این نظام رابطه جدیدی را برگرفته از ارتباط شاه - دلک دربار به وجود آورد که در مکان (دربار به بازار)، ماهیت سیاسی (دیکتاتوری شاه به استبداد اقتصادی تاجران) و کارکرد دلک - نوکر (از سرگرمی سازی به نوکری) تغییر کرد. سیاه در جایگاه نوکر - دلک در کنار ویژگی‌های عمومی چون صراحت، راست گویی، حاضر جوابی، هوشمندی و سرکشی، خصوصیات دیگری نیز دارد که متاثر از شرایط محیطی و اجتماعی اوست. او نوکری است با پوشش قرمز و صورت سیاه که با تسلطی هوشمندانه بر روابط اجتماعی در جایگاه دیگری از هر فرصتی برای طنزپردازی با ترفندهای نیرنگ بازان در هجو تمسخر ارباب و دیگر دولت‌مندان استفاده می‌کند. او



می‌کرد و واژه‌ها و مفاهیمی چون خیال، لعبت، صنم، پیکر، صورت، خیال بازی و پرده در ادبیات، نشانه‌هایی از حضور و رواج آن می‌داد. اما از دوره صفوی، با شکل‌گیری شاه سلیم بازی محدود‌های مشخص تر یافت. «شاه سلیم بازی ارجاع مستقیمی به سلطان سلیم اول پادشاه عثمانی است... او دشمن بزرگ شاه اسماعیل بود که به قتل و آزار شیعیان می‌پرداخت... تاثیر این خصومت و کشتار بر افکار مردمی موجب پیدایی الگوی داستانی شاه سلیم بازی در خیمه شب بازی به قصد تمسخر او شد» (مسعودی، ۱۳۸۶، ۲۴۹). سلطان سلیم به عنوان محور اصلی خیمه شب بازی شخصیتی است که نیروی مقابلی ندارد و به این دلیل ساختاری نمایشی نمی‌یابد. به نظر می‌رسد سیر تدریجی پیشرفت اجرایی خیمه شب بازی، ضرورت شکل‌گیری یک شخصیت مقابل برای سلطان را آشکارا نشان داد، شخصیتی که در برابر او قرار گیرد و یک چالش نمایشی بسازد. دربار به عنوان مکان حادثه (نمایش) نزدیک ترین انتخاب را برای قرارگیری در نقطه مقابل به یکی از درباریان می‌داد. اما این شخص، درباری باید ویژگی‌های خاصی می‌داشت و برای شاه و درباریانی که همواره مطیع فرمان و در کنار او بودند، یک «دیگری» بود؛ برای این دیگری در هر درباری جز حاشیه نشین متفاوتی چون دلکک انتخابی نبود. این دیگری - دلکک (مبارک) خیلی زود شخصیت اصلی نمایش خیمه شب بازی شد. مسئله قابل توجه در این شخصیت، ترکیب دو رابطه مشخص در جایگاه اجتماعی اوست که او را به نمونه متفاوتی میان دلکک‌های نمایشی ایران تبدیل می‌کند. او نوکر بارگاه

برای نشان دادن ضعف اخلاقی یا فساد مالی ارباب، گاه خود را به بلاهت می‌زند و با آزادی حاصل از آن پرده از خلاف کاری‌ها و دغل بازی‌های ارباب برمی‌دارد. آگاهی اجتماعی از جایگاه نوکر به عنوان طبقه ضعیف در مقابل قدرت‌های اقتصادی چون ارباب، گاه سرکشی او را از تمسخر به اعتراضی در شکل تحقیر، سرزنش و توهین‌های کلامی و رفتاری تبدیل می‌کند. این اعتراض طغیان‌گرانه در لحظاتی موجب حاکمیت سیاه و تعویض جایگاه ارباب با دلکک می‌شود که حکومت موقت میر نوروزی را یادآور می‌شود. «او گاه خراب کاری‌هایی در کار ارباب می‌کرد چنان که فرمان‌های او را به کار نمی‌بست یا نافرمانی و تجاهر می‌کرد... با وجود ظاهر مضحک و مسخره اش، گاهی از عمق وجود او سخنان دردآلود و تلخی بیرون می‌ریخت که خنده را به زهرخند بدل می‌کرد» (همان، ۱۷۰). او ماهیتی دوگانه دارد: شادی آور است و در درون، زیر چهره سپاهش، اندوهگین می‌نماید، با همه به آسانی همراه می‌شود اما خودش به هیچ مکان و تبار خانوادگی تعلق ندارد، هوشمند است ولی گاه نادان می‌نماید، نوکر است ولی گاه خود را ارباب می‌نماید و در حقیقت دلککی آگاه است که در ظاهر نوکری ساده می‌نماید. تعلق او به گروه‌های تباری از ویژگی‌هایی چون دیگری شده‌گی، سرکشی، نیرنگ بازی، تمسخر، نوازندگی، آگاهی بخشی و دوگانگی آشکار می‌شود.

### ۳-۵- خیمه شب بازی: دلکک - مبارک

خیمه شب بازی در ابتدا بر هر گونه نمایش عروسکی دلالت

جدول ۳ - ویژگی‌های سه دلکک نمایشی برگرفته از گروه‌های تباری.

نسب تباری / دلکک نمایشی	خریدار (بقال بازی)	سیاه (سیاه بازی)	مبارک (خیمه شب بازی)
گوسان	دیگری، انتقاد، شادسازی، بدیهه سرایی، نوازندگی و آواز خوانی (حفظ ریتم حرکت و بازی در نمایش)	دیگری، انتقاد، شادسازی، بدیهه سرایی، نوازندگی و آواز خوانی (حفظ ریتم حرکت و بازی در نمایش)، انتقال میراث ادبی (مانند زبان و موسیقی)	دیگری، انتقاد، شادسازی، بدیهه سرایی، نوازندگی و آواز خوانی (حفظ ریتم حرکت و بازی در نمایش)، انتقال میراث ادبی (مانند زبان و موسیقی)
کولی	دیگری، سرکشی، شادسازی، مکاری	دیگری، سرکشی، شادسازی، مکاری، سرگردانی (نداشتن تعلق اجتماعی، حاشیه ای بودن)	دیگری، سرکشی، شادسازی، مکاری، سرگردانی (نداشتن تعلق اجتماعی، حاشیه ای بودن)
نیرنگ باز	دیگری، تغییر شکل (بدل پوشی)، مسخره گی، تیزپایی (چابکی)، فریبکاری، زبان آوری (صراحت)	دیگری، تغییر شکل (صورت سیاه و لباس قرمز)، مسخره گی، تیزپایی (چابکی)، فریبکاری، زبان آوری (صراحت)	دیگری، تغییر شکل (بدل پوشی)، مسخره گی، تیزپایی (چابکی)، فریبکاری، زبان آوری (صراحت)
دلکک میدانی	دیگری، هوشمندی، سرکشی، صراحت	دیگری، هوشمندی، سرکشی، صراحت، گفتار بی ادبانه	دیگری، هوشمندی، سرکشی، صراحت، گفتار بی ادبانه و رفتار هجو آلود
دلکک دربار	دیگری، هوشمندی، سرکشی، حاضر جوابی	دیگری، هوشمندی، سرکشی، حاضر جوابی، حقیقت گوئی	دیگری، هوشمندی، سرکشی، حاضر جوابی

نمایی چون هدف یکسان برای طنزآفرینی و آگاهی سازی دارد به هر روی نظم موجود را می‌شکند و بر خلاف عرف جاری عمل می‌کند. طغیان گری مبارک را در سه گونه گفتاری (با استفاده از صفر و گفتارهای بی ادبانه)، اجتماعی (با هجو نظام اجتماعی درباری و نظام خرد- محور مرشد) و داستانی (با تخطی از داستان و ساخت داستان‌های میانه یا عوض کردن مسیر داستان) (مسعودی، ۱۳۹۰، ۹۰) می‌توان دسته بندی کرد. او در خصوصیات چون دیگری شده‌گی، طغیان گری، نیرنگ بازی، تمسخر و بددهنی و انتقاد، میراث تباری خود را نمایان می‌سازد.

شاه سلیم است که با پوشش قرمز و صورت سیاه، کارکردهای دلک گون دارد، نوکری او را در رابطه نوکر- ارباب و دلکی او را در رابطه شاه-دلک قرار می‌دهد. «مبارک، شخصیت پرشر و شوری است که پیوسته گرفتاری ایجاد می‌کند و یا در محصله‌ای گرفتار می‌شود» (صدیق، ۱۳۸۳، ۴۷). گرفتاری‌هایی که مبارک می‌سازد یا رخدادی که در آن گرفتار می‌شود همه برگرفته از سرکشی و خاطی گری اوست. مبارک یک سرکش ذاتی است که بر همه قوانین و قاعده‌های اطرافش می‌تازد و آنها را بر نمی‌تابد. «مبارک نوکری است که از سر حماقت‌ها و ندانم‌کاری‌ها و یا زرنگی هایش باعث می‌شود مردم به اسرار اربابش پی ببرند» (همان، ۴۶). مبارک در دو سوئیة نیرنگ بازی و زرنگی یا بلاهت

## نتیجه

به لایه‌های درونی‌تر و معنایی‌تری هدایت می‌کند و رویکردهای نمایشی به آن را از خوانش‌های متفاوت‌تر و معاصرتری برخوردار می‌سازد. آگاهی از تبارشناسی دلک سنتی می‌تواند چون راهنمایی در استفاده از گونه‌های نمایش سنتی ویژگی‌ها و کارکردهای شخصیت دلک گونه این نمایش‌ها (خریدار، سیاه و مبارک) را متنوع و متفاوت سازد و با توجه به آنها، موضوعات جدیدی را برای این نمایش‌ها طرح سازد. برخورداری از تاثیرات تباری دلک ایرانی را به الگویی کلان تبدیل می‌کند که نفوذ آن را در ادبیات نمایشی معاصر محتمل و امکان‌پذیر می‌سازد.

به نظر می‌رسد ماندگاری الگوی دلک می‌تواند پیشینه عمیق و گسترده آن را نشان دهد. نیاز مردمی و ضرورت اجتماعی دلک را به مثابه الگویی بدون وابستگی به مکان یا زمان ساخته است که از دل فرهنگ عامیانه مردمی برخاسته است، در نقطه‌ای ریشه‌های پراکنده‌اش، بدنه قدرتمند دلک سنتی نمایش را ساخته‌اند و همچنان به حرکتش ادامه می‌دهد. تبارشناسی دلک سنتی نمایش ایرانی که نقش گروه‌های مشخص و متمایز اجتماعی را در تکوین آن نشان می‌دهد، رابطه‌هایی را میان آنها و دلک آشکار می‌کنند که به آن ژرفا و پیچیدگی می‌دهد. پیوند دلک با خنیاگران، کولی‌ها و عیاران بی‌تردید نگاه ما را از او تنها با کارکردی شادی ساز

مردم به او می‌خندند و بر او آب می‌پاشند و برف و یخ به سوی او پرتاب می‌کنند (بیرونی، ۱۳۶۳، ۳۴۲).

۱۱ کارناوال در سده‌های میانه دو معنا داشت، یکی جشن‌های خیابانی که گاه چند روز طول می‌کشید و دوم نمایش‌های خیابانی که در آن فاصله‌ی میان بازیگر و تماشاگر از میان می‌رفت... کارناوال کامل‌ترین شکل فرهنگ مردمی است که در تضاد با جشن‌های رسمی همچون پیروزی (هر چند موقتی) حقیقت بر رژیم‌های موجود محسوب می‌شد، گونه‌ای از میان بردن موقتی مناسبات پایگاهی، امتیازها، قوانین و تابوها (احمدی، ۱۳۸۰، ۱۰۷).

۱۲ شیخ شیپور دلکی بود که در زمان ناصرالدین شاه قاجار زندگی می‌کرد. «می‌گویند شیخ با دماغ و شاید هم با دهان خود آن چنان صدای شیپور را تقلید می‌کرد که انسان را به حیرت وامی‌داشت و از همین جاست که لقب شیخ شیپور روی او مانده است (نوربخش، ۱۳۷۱، ۱۲۵).

### 13 P.M.Jober.

۱۴ کریم شیرهای بزرگ و سرآمد دلک‌های دربار ناصرالدین شاه قاجار (نیمه‌ی دوم قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ ه.ق). وی مردی بسیار شوخ طبع، زرنگ، باهوش و حاضر جواب بود... وی تنها کسی بود که در حضور شاه هر مطلبی را - ولو بسیار زننده - بر زبان می‌راند و مبلغی به طور مستمری دریافت می‌کرد (معین، ۱۳۷۱، ۱۰۷۳).

۱۵ بدل پوشی (Transvestitism) یعنی عوض کردن پوشش برای تغییر ظاهر و پنهان کردن هویت اصلی که در ادامه به زن پوشی در تعزیه و مرد پوشی در نمایش‌های زنانه تبدیل شده است.

## پی‌نوشت‌ها

- 1 Troubadours.
- 2 Minnesingers.
- 3 Minsterls.
- 4 Huniyagar.
- 5 Trickster.
- 6 Dakota.
- 7 Sioux.
- 8 Wise-Fool.

۹ گروهی بازیگر دوره گرد بودند که از چند روز پیش از نوروز تا سیزدهم فروردین در شهر می‌گشتند و مژده فرارسیدن بهار را به مردم می‌دادند. هر گروه آتش افروز چند بازیگر و نوازنده داشت... بازیگری صورت و گردن خود را سیاه می‌کرد، جامه سرخ یا رنگارنگ می‌پوشید، کلاه بلند و نوک تیز معروف به کلاه بوقی یا کلاه شیپوری با زنگ و منگوله بر سر می‌گذاشت و مشعلی به دست می‌گرفت و پی در پی شعله آن را در دهان می‌کرد (بلوکباشی، ۱۳۸۴، ۴۱).

۱۰ اولین روز آن، روز هرمز است و این روز سواری کوسه است و آن سنتی است مرسوم که مردی کوسه و خنده آور در این روز بر خری سوار شود... سپس بادبزی به دست می‌گیرد و خود را باد می‌زند و

## فهرست منابع

- ابوالحسنی ترقی، مهدی (۱۳۸۳)، تاملی در خنیاگری در ایران باستان، مجله علمی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، دوره دوم، شماره ۳۶ و ۳۷، صص ۲۰۲-۱۸۳.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تاویل متن، نشر مرکز، تهران.
- آزند، یعقوب (۱۳۸۵)، نمایش در دوره صفوی، فرهنگستان هنر، تهران.
- افشار سیستانی، ایرج (۱۳۷۷)، کولی‌ها: پژوهشی در زمینه زندگی کولیان ایران و جهان، انتشارات روزنه، تهران.
- افشاری، مهران (۱۳۸۲)، فنوت نامه‌ها و رسائل خاکساریه پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- بلوکباشی، علی (۱۳۸۴)، نوروز جشن نوزایی آفرینش، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- بویس، مری (اسفند ۱۳۶۸) و (فروردین ۱۳۶۹)، گوسان‌های پارتی و سنت خنیاگری در ایران، ترجمه مهری شرفی، چیستا، شماره ۶۶ و ۶۷، صص ۷۵۶-۷۸۰.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، جستاری چند در فرهنگ ایران، انتشارات فکر روز، تهران.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۳)، نمایش در ایران، انتشارات روشنگران، تهران.
- جنتی عطایی، ایرج (۱۳۳۶)، بنیاد نمایش در ایران، انتشارات صفی علی شاه، تهران.
- نکاء، یحیی (۱۳۳۷)، کولی و زندگی او، انتشارات اداره کل هنرهای زیبای کشور، تهران.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۸)، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، نشر علم، تهران.
- صدیق، یوسف (...)، پژوهشی در خیمه‌شب‌بازی، انتشارات نمایش، تهران.
- عزیزی، محمود (۱۳۸۷)، تئاتر روحوضی و تحول پذیری آن، فصلنامه تئاتر، شماره ۴۲ و ۴۳، صص ۲۰۰-۱۹۰.
- فخرالدین اسعد گرگانی (۱۳۶۵)، ویس و رامین، تصحیح اسماعیل حاکمی والا، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- فریزر، جیمز جورج (۱۳۸۶)، شاخه زرین، پژوهشی در جادو و دین، ترجمه کاظم فیروزمند، انتشارات آگاه، تهران.
- کوچک زاده، رضا (۱۳۸۶)، بقال بازی، نخستین نمایش شادی آور ایران، مجموعه مقالات نمایش گردهم آبی مکتب صفوی، انتشارات فرهنگستان هنر، صص ۲۰۵-۱۸۷.
- کیا، خجسته (۱۳۷۵)، قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی، نشر مرکز، تهران.
- مسعودی، شیوا (۱۳۸۶)، رمز سحرآمیز عروسک، کارکردهای معنایی خیمه‌شب‌بازی، مجموعه مقالات نمایش گردهم آبی مکتب صفوی، انتشارات فرهنگستان هنر، صص ۲۶۳-۲۳۹.
- مسعودی، شیوا (۱۳۹۰)، جلوه‌های روایی متون خیمه‌شب‌بازی در برابر دیگر متون طنزآمیز، فصلنامه تئاتر، شماره ۴۵، صص ۹۸-۴۵.
- معین، محمد (۱۳۷۱)، فرهنگ فارسی معین، چاپ هشتم، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- k.Otto, Beatrice (2007), *Fools Are Everywhere (The Court Jester Around the World)*, The University of Chicago Press, Chicago And London.