دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۷، شمـارهٔ ۳۰، بهمن و اسفند ۱۳۹۸

مبادلهٔ مضمون و خیال در بازی‌های نمایشی و شعر کلاسیک فارسی؛ با تکیه بر نمایش‌های رسن‌بازی و شب‌بازی

سید ناصر جابری اردکانی[۱]* زهره ملاکی[۲]

(دریافت: ۱۳/ ۵/ ۱۳۹۸ پذیرش: ۳۰/ ۹/ ۱۳۹۸)

چکیده

شعر فارسی محملی برای بازتاب نمایش و بازی‌های نمایشی بوده است. بستری که اگر نبود، چه‌بسا تصور می‌شد در زمینهٔ هنرهای نمایشی تهیدستیم. بر این اساس، در این تحقیق سعی شده است که نشان داده شود، کدام مضامین و خصایص نمایش‌ها در گسترهٔ اشعار فارسی بیشتر نمود یافته است و در این ارتباط متقابل، شعر چه بهره‌ای از نمایش برده و چه مضامین و تصاویری را از دنیای نمایش برگرفته و پرورش داده است. روش تحقیق، تحلیلی ـ توصیفی و مبتنی بر بررسی کتابخانه‌ای و مراجعه به متون بوده و از دو نرم‌افزار عرفان نور و دُرج نیز بهره برده شده است. این تحقیق نشان می‌دهد که شعر فارسی بخشی از خصایص بازی‌های نمایشی را حفظ و به‌ویژه به دو بازی رسن‌بازی و شب‌بازی توجه بیشتری کرده است. شعرا در عین اینکه مضامین نمایشی را منعکس کرده‌اند، مضمون‌سازی و خیال شاعرانه برایشان مهم‌تر بوده است به‌طوری که تخیلات مبتنی بر بازی‌های نمایشی بسیار شگفت‌انگیزند. نخستین شاعران فارسی دری تا شاعران معاصر، مضامین نمایشی را در اشعارشان منعکس کرده‌اند، از فردوسی و منوچهری تا قاآنی و فراهانی. در این میان، نظامی بیش از دیگران به نمایش توجه داشته است. همچنین، در این پژوهش برای نخستین‌بار نگرش عرفا نسبت‌به نمایش بررسی شده است. آن‌ها بیشتر به‌شکل تمثیلی از نمایش بهره برده‌اند. تمثیل عرفا بیشتر رمزی است و

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس (نویسندهٔ مسئول)
*jaberi@pgu.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

بی‌شباهت به تمثیل فلسفیِ خیام نیست که با مضمون پرده‌بازی ساخته شده است. از نظر ادبی، بیشترین تصاویر به‌کمک استعاره، تشبیه، تمثیل و تمثیل رمزی ایجاد شده است.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، نمایش، بازی‌های نمایشی، خیال.

۱. مقدمه

بازی و نمایش در طبیعت انسان ریشه دارند و تعیین تاریخ دقیقی برای آغاز آن کار دشواری است. آن زمان که صیادی غارنشین برای شکار با جانوری گلاویز می‌شد، آن صحنه خود نوعی نمایش بود و کسی که آن را روایت می‌کرد نیز ناگزیر از بیانی توأم با نمایش بود. از آن فراگیرتر اینکه، تخیل خود نمایش است و انسان ماهیتاً خیال‌ساز و خیال‌پرداز است و مبالغه نیست اگر انسان را «حیوانِ خیال‌پرداز» بنامیم. اساساً تخیل ابتدا در درون انسان روی می‌دهد. سپس اگر فرصت یابد از زهدان خیال به عرصهٔ تجسم می‌آید:

بیا که پردهٔ گلریز هفت خانهٔ چشم   کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

(حافظ، ۱۳۸۷: ۳۰۰)

درواقع، بازی‌سازی و نمایش از کودکی رخ می‌دهد و آن هم در زمانی که کودکان با عروسک‌ها و اسباب‌بازی نمایش می‌دهند؛ چنانکه جامی به این موضوع اشاره کرده است:

بـه طفلـی در کـه لعبـت‌بـاز بـودی   بـه نـورس لعبتـان دمسـاز بـودی

دو لعبـت را کـه پـیش هـم نشـاندی   یکی عاشـق یکـی معشـوق خوانـدی

(جامی، ۱۳۷۸: ۱۸۶)

در دنیای شعر، شب‌بازی و شعبده، رسن‌بازی و ساحری و انواع بازی‌هایی که شگفتی می‌نمایند، یگانه می‌شوند تا قدرت جهان شگفت و سحرانگیز واژگان را نشان دهند، در این جهان شگفت، نمایش معنای بسیار گسترده‌ای می‌یابد و از خدای تا آدمیان هر یک نمایشی بر صحنه می‌آورند و حتی مانی ــ که ماه از چاه برمی‌آورد یا

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

آنکه در سومنات بتی به حرکت درمی‌آورد (سعدی، ۱۳۸۵: ۴۸۳، ۴۸۴) ـ نمایشگری است و گویی مخاطبان چنان‌اند که هر که را شگفتی بیش نماید، آسان‌تر ایمان می‌آورد.

۱ ـ ۱. بیان مسئله

بازی‌های نمایشی توانسته‌اند خیال را از درون به عرصهٔ تجسم بیرونی ببرند و نظر مخاطبان را جلب کنند. این نمایش‌ها در طول هزار سال شعر پارسی همواره رایج بوده است و درواقع، یکی از بهترین منابعی که وجود بازی‌های نمایشی را نشان می‌دهد شعر فارسی از عصر فردوسی تا دورهٔ معاصر است. بازی‌های نمایشی در طول تاریخ فراز و فرود بسیاری داشته است؛ اما همواره در میان مردم بوده و اساساً تجسم قصه و داستان در قالب نمایش عروسکی، روشی مناسب برای درک داستان در سطوح اندیشهٔ عامه بوده است. بندبازی و دیگر بازی‌های خطرناک و هیجان‌ساز نیز همواره در کوچه و بازار و در میان مردم اجرا می‌شده است. درواقع، بازی‌های نمایشی پایی در فرهنگ عامه و پایی در شعر فارسی داشته است.

در این پژوهش نشان داده می‌شود که کدام بازی‌های نمایشی در اشعار منعکس شده و کدام مضامین و خصایص نمایش‌ها در گسترهٔ اشعار فارسی بیشتر نمود یافته و در این ارتباط متقابل، شعر چه بهره‌ای از نمایش برده و چه مضامین و تصاویری را از دنیای نمایش برگرفته و پرورش داده است و در عین حال کدام عناصر نمایش را در نبود آثاری که اختصاصاً به نمایش بپردازد، منتقل کرده است و نیز کدام شاعران به نمایش توجه بیشتری کرده‌اند. اما در این پژوهش، از میان انواع بازی‌های نمایشی، تأکید بر دو نوع گستردهٔ آن است که بازتاب مفاهیم و اصطلاحاتشان در اشعار بیشتر بوده است.

روش تحقیق کتابخانه‌ای و مبتنی بر بررسی متونی بوده است که اشعاری با موضوع نمایش در آن‌ها به‌کار رفته است؛ اما از آنجا که بررسی این متون متعدد به سادگی ممکن نبوده است، از دو نرم‌افزار عرفان نور و درج نیز بهره برده شد. بدین‌شکل که واژه‌های گوناگون مرتبط با ادبیات نمایشی در متون قابل تحقیق این نرم‌افزارها جست‌وجو شده است و شواهد موردنیاز گردآوری و درنهایت، بررسی شده است.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

۲. پیشینهٔ تحقیق

یکی از بهترین منابعی که در این زمینه موجود است، کتاب *نمایش در ایران* اثر بهرام بیضایی است. بیضایی برخی از شواهد شعری را نیز آورده و بررسی کرده است. اثر دیگر، کتاب کوچکی است با عنوان *عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی و نقش آن‌ها در اجتماع*، نوشتهٔ پژوهشگری هندی است که زمان پیدایش خیمه‌شب‌بازی تا روزگار معاصر را بررسی کرده و در عین اختصار، کتاب مفیدی است. کتاب *نمایشنامه‌های ایرانی قبل و بعد از اسلام* دیگر اثری است که در یکی از فصول آن به نمایش عروسکی خیمه‌شب‌بازی پرداخته شده است. نویسندهٔ همین اثر چند کتاب دیگر با نام‌های *نمایش‌های عامیانه*، *نقالی* و *نمایش‌های آیین مزدیسنا* به چاپ رسانده است که تنوع آن‌ها بیانگر تنوع بازی‌های نمایشی در ایران بوده است، با این حال مباحث مقالهٔ حاضر با آنچه آن‌ها مطرح کرده‌اند، متفاوت است. استاد شفیعی کدکنی (۱۳۸۴: ۶۶) هم مقاله‌ای کوتاه با عنوان «پیشینهٔ هنر تئاتر در ایران» که برخی از ابیات را برای شاهد مثال انعکاس هنر خیال‌بازی آورده و در یکی از بندها گفته است، شواهد مربوط به این بازی از قرن ششم و هفتم بوده است.

اما مقالهٔ حاضر نشان می‌دهد که شواهد متعدد دیگری نیز از سایر قرون شعر فارسی - همچنین، در نثر و به‌ویژه نثر عرفانی ـ وجود دارد که تقریباً گونه‌ها و کم‌و-کیف شب‌بازی را نشان می‌دهد. مقالهٔ دیگری نیز به‌نام «پیشینهٔ نمایش در ایران باستان» نوشته شده است که نشان می‌دهد نمایش در ایران و هند باستان دارای وجهی مقدس بوده است؛ اما در ایران با وجود هند، به‌تدریج آن وجه مقدس ازبین رفته و به‌صورت نمایش‌های عامیانه که البته، دارای وجه انتقادی بوده، تداوم یافته است (زرشناس و شمسی، ۱۳۹۳: ۶۷). علاوه بر آن، می‌توان از مقاله‌ای با عنوان «معرکه‌گیران در فرهنگ عامه» یاد کرد که بر اساس *شهرآشوب* سیدای نسفی، برخی از نمایش‌هایی را که جنبهٔ معرکه‌گیری داشته است، به‌اجمال بررسی کرده و نشان داده که کدام بازی‌ها در این اثر نام برده شده است.

تفاوت پژوهش حاضر با دیگر تحقیقاتی که برشمرده شد این است که برای انجام این مقاله نرم‌افزارها امکان جست‌وجوی گسترده‌تری را به مؤلفان دادند و شواهد

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

مستخرج از دیوان‌های متعددی استخراج شده که تاکنون بدین‌شکل انجام نشده است. این دامنهٔ گسترده در گام نخست نشان می‌داد که این دو نمایش در اشعار نمود بیشتری داشته‌اند. بنابراین، تمرکز بر همان دو نوع نمایش قرار گرفت. دیگر اینکه نمایش‌ها بیشتر غیرمستقیم وارد جهان شعر شده‌اند؛ یعنی هدف تبیین نمایش نبوده است؛ اما مضمون‌سازی با اصطلاحات نمایش، شیوهٔ اجرای آن‌ها را نیز تاحدودی نشان داده و از این زاویه نیز این موضوع بررسی نشده است. اهمیت این ورود غیرمستقیم در خدمت متقابلی است که نمایش و شعر به یکدیگر کرده‌اند. همچنین، این پژوهش می‌تواند زوایایی از اجرای نمایش‌های شب‌بازی و رسن‌بازی را آشکار سازد که تاکنون به این شکل به آن توجه نشده بود. دیگر اینکه، در متون متعددی ازجمله متون عرفانی جست‌وجو صورت گرفته و گستردگیِ بازتاب بازی‌های نمایشی نشان داده شده است که البته، بیان دیدگاه عارفان شاعر و غیرشاعر برای اولین‌بار در این مقاله مطرح شده است.

۳. تنوع و ابعاد بازتاب نمایش در اشعار کلاسیک فارسی

از اعصار کهن گونه‌های مختلف نمایش در ایران وجود داشته است. یکی از روایت‌های قدیمی این است که در عصر ساسانیان، پادشاه عده‌ای از هنرمندان هند را برای شاد کردن مردم به ایران آورده است و آن‌ها همان‌اند که بعدها لوری یا لولی نامیده شده‌اند (ثعالبی نیشابوری، ۱۳۶۸: ۲۶۴). در *شاهنامه* و *هفت‌پیکر* نیز به این موضوع اشاره شده است. (فردوسی، ۱۳۷۶: ۷/ ۴۵۱؛ نظامی، ۱۳۷۸: ۱/ ۴۶۶). بنابراین، سابقهٔ کهنِ نمایش و بازی‌های نمایشی در ایران انواع مختلفی دارد (ویل دورانت، ۱۳۸۳: ۴۶۶).[۱]

از این نمایش‌های کهن، علاوه بر شب‌بازی و رسن‌بازی ـ که موضوع اصلی مقاله است ـ سوگ سیاوش و مراسم مربوط به آن اهمیت ویژه‌ای داشته و بعدها در قالب تعزیه ادامه یافته است: «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست؛ چنانکه در همهٔ ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه‌هزار سال است» (نرشخی، ۱۳۱۷: ۲۸). در اشعار فارسی از کم‌وکیف این نوع نمایش مطلبی یافت نشد؛ اما در آثار نظامی آنجا که از سرودهای مختلف نام می‌برد، به گوشه‌هایی با عناوین «کین سیاوش» و «کین

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

ایرج» اشاره می‌کند. شکل اجرای این گوشه‌ها که با گریهٔ مخاطبان همراه بوده به این برنامه‌ها جنبهٔ نمایشی می‌داده است و این چیزی مشابه مطلب ذکرشده در کتاب *تاریخ بخارا* و نیز شبیه تعزیه بوده است.

چو زخمه راندی از کین سیاوش   پر از خون سیاوشان شدی گوش
چو کردی کین ایرج را سرآغاز   جهان را کین ایرج نو شدی باز
(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۶۸)

دربارهٔ بازی‌های موسوم به «کوسه‌برنشین»[۲] و «میرنورزی»[۳]- که بیشتر یک بازی پنداشته شده‌اند؛ اما محققان آن‌ها را دو جشن یا بازی متفاوت دانسته‌اند[۴] ـ در اشعار فارسی مطلبی یافت نشد. گویا بیتی از حافظ (۱۳۸۷: ۴۳۱) از معدود اشاراتی است که در آن به «میرنوروزی» اشاره شده است[۵]. نمایش‌های «تخت‌حوضی»[۶] نیز بازتابی در اشعار فارسی ندارد؛ اما دربارهٔ نمایش «لوطی‌گرد»[۷] شواهدی دیده می‌شود. لوطیانی که اهل نمایش بوده‌اند، با کاسه نمایش اجرا می‌کرده‌اند و کاسه‌باز، جام‌باز یا کاسه‌گردان هم گفته شده‌اند.

همچنین، به‌صورتی پراکنده از بازیگرانی مانند «مهره‌باز»[۸]، «شیشه‌باز»[۹]، «نفت‌انداز»[۱۰]، دلقک و مسخره[۱۱] سخن گفته شده است؛ اما بیشترین تأثیر نمایش در جهان شعر، مربوط به دو بازی رسن‌بازی ـ معادل بندبازی و طبقه‌ای که غازی نامیده می‌شده‌اند ـ و شب‌بازی ـ معادل خیمه‌شب‌بازی و عروسک‌گردانی ـ است.

۴. رسن‌بازی؛ نمایشی بی‌باکانه و متهورانه

رسن‌بازی (بندبازی) نمایشی کهن بوده و تا امروز نیز تداوم یافته است. در تعریف این بازی آورده‌اند: «آنکه بر روی ریسمان راه رود و عملیات شگفت‌انگیزی کند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «رسن‌باز»). ادیب‌الممالک فراهانی در بیتی این بازی را تعریف کرده و رسن‌بازان را همان غازیان دانسته است. بنابراین، واژهٔ «غازی» دو مصداق دارد؛ جنگجو و دارباز (رسن‌باز):

بـازیِ ریســمان را گوینـد داربـازی   و آن‌کس که بر فرازش بازیگر است؛ غـازی
(فراهانی، ۱۳۱۲: ۷۳۷)

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]
[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

پژوهش‌ها نشان می‌دهد که رسن‌بازان همان لولیان هستند (جلالی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹ به بعد) و غازیان، لولیان و رسن‌بازان، همگی بازی پرخطر طناب‌بازی را انجام می‌داده‌اند؛ اگرچه به اشکال دیگری نیز نمایش اجرا می‌کرده‌اند.

در *کیمیای سعادت*، نگاهی فقهی به رسن‌بازی شده است و اشارهٔ نویسنده از نظر قدمت و تبیین کیفیت این بازی اهمیت دارد. غزالی (۱۳۸۱: ۳۴۱) این نوع بازی‌ها را روا نمی‌دانسته و دلیل او صرفاً مبتنی بر خطرات آن‌ها بوده است. در ادب عرفانی نیز به رسن‌بازان و عملیات آکروباتیکی که روی بند انجام می‌داده‌اند برای تمثیل اشاره شده است: «نبینی که ریسمان‌باز چون نظر از قدم بردارد و به یمین و یسار نگرد و به قول این و آن گوش دهد ناچار نگون‌سار افتد و با خاک یکسان گردد» (عزلتی خلخالی، ۱۳۸۱: ۷۴۱).

۴ ـ ۱. بازتاب مضامین نمایش رسن‌بازی در اشعار

شاعران از طریق بازتاب رسن‌بازی در شعر، برخی از جنبه‌های اجرای آن را نشان داده‌اند. در این بخش آنچه از اشعار قابل دستیابی بوده فهرست‌وار بیان می‌شود.

۴ ـ ۱ ـ ۱. استفاده از ستون و طناب

بدین‌شکل که طنابی را به دو ستون می‌بسته‌اند و بر روی طناب عملیات متهورانه انجام می‌داده‌اند ـ امروزه نیز به همین شکل است ـ و چنانکه شاعر اشاره کرده است؛ به شکل نمایش دو نفره بر روی طناب نیز اجرا می‌شده است.

دو گیسویت دو هندوی رسن‌ساز ز شمشاد سرافرازش رسن‌باز

(جامی، ۱۳۷۸: ۲/ ۴۵)

۴ ـ ۱ ـ ۲. معلق‌زدن و انجام کارهای شگفت روی طناب

این مضمون با توصیف گلاویزشدن با ریسمان نیز آمده و بیشتر به مهارت هندوان در این فن اشاره شده است.

تحقیق سخن‌گوی نخیزد ز سخن دزد تعلیق رسن‌باز نیاید ز رسن‌تاب

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۸۷)

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

در بیت بعدی مجیرالدین بیلقانی غازیان را ستوده است و آن به‌دلیل خطرناکی کار ایشان و صداقتی است که در این خطر کردن پنهان است و درنهایت، این بازی را به عملی شگفت در نظر مردم تبدیل می‌کرده است:

سالک به سینه شو نه به صورت که عنکبوت غازی نگردد ارچه برآید به ریسمان

(مجیرالدین بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۵۲)

در ابیات بعدی، نظامی برای بیان چگونگی هدایت کشتی در وضعیتی دشوار، از تمثیل رسن‌بازی استفاده کرده؛ زیرا رسن‌بازی نیازمند حفظ تعادل در شرایطی نامساعد بوده است:

چو هندوی شب زین رواق کبود رسن بست بر فرضهٔ هفت رود

بر آن فرضه بی‌آنکه اندیشه کرد رسن‌بازی هندوان پیشه کرد

(۱۳۸۷: ۹۱۵)

۴ ــ ۱ ــ ۳. تقارن شادی و رسن‌بازی

انجام کارهای خارق‌العاده، هم تماشاگران را به وجد می‌آورده، هم مستلزم شادی و هیجان اجراکنندگان بوده است:

پریزادگان در هوا از نشاط رسن‌باز با ریسمان شهاب[۱۲]

(هاتف اصفهانی، ۱۳۴۷: ۲۷)

۴ ــ ۱ ــ ۴. جان‌بازی و خطر کردن

بخشی از جذابیت رسن‌بازی به خطرکردنِ بازیگر بوده است؛ این جان‌بازی برای مخاطبان جذاب و عجیب بوده است:

در رسن‌های دو زلف کافرت پیچیده‌ام غازی‌ام غازی، به جان خویش بازی می‌کنم

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۴۵۷)

۴ ــ ۱ ــ ۵. تمرکز رسن‌باز

به‌دلیل خطرناکی این نمایش، بازیگر نهایت تمرکز را داشته و این مضمون در اشعار آورده شده است.

به جاده‌های نفس فرصت اقامت عمر همان تأمل شاگرد ریسمان‌باز است

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

فریب شعبدهٔ زندگی مخور بیدل به پردهٔ نفست و هم ریسمان‌باز است
(بیدل، ۱۳۸۴: ۳۴۰، ۳۹۹)

۴ ـ ۱ ـ ۶. شهرت رسن‌بازان

به‌دلیل کارهای خطرناک، مشهور ـ معادل سلبریتی‌های امروزی ـ می‌شده‌اند.

سُغبهٔ خلقم چو صوفی در کنش شهرهٔ شهرم چو غازی بر رسن
(سعدی، ۱۳۴۲: ۳۵۹)[۱۳]

۴ ـ ۱ ـ ۷. حضور کودکان در نمایش رسن‌بازی

انجام کارهای شگفت به‌وسیلهٔ کودکان، شگفتی را دوچندان می‌کند و این، امروزه نیز در سیرک‌ها و بازی‌های نمایشی وجود دارد و می‌توان آن را فرهنگ موروثی این نمایش‌ها دانست؛ چنان‌که عبید زاکانی (۱۳۲۱: ۲۷۴) در داستان لولی و پسرش به آن اشاره کرده است. در شعری که می‌آید، خاقانی عبارت طفل غازیان را به‌کار برده است:

کف در آن ساغر معلق زن چو طفل غازیان **کز** بلور لوریانش طوق و چنبر ساختند
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۷۶)

۴ ـ ۱ ـ ۸. استفاده از طبل

طبل هم موسیقی بوده و هم برای ایجاد هنگامه و تبلیغ به‌کار می‌رفته است.

باشد ز در خنده چو چوبک زن لوری خاتون فلک را دف و طنبور فرستد
(مجد همگر، ۱۳۷۵: ۲۲۳)

۴ ـ ۱ ـ ۹. استفاده از چنبر (حلقه) و پریدن از آن

در ابیات بعدی از امیرمعزی و منوچهری به این موضوع اشاره شده است و نشان می‌دهد که بازیگران با طناب حلقه‌هایی می‌ساخته‌اند و در حالت جستن، از آن عبور می‌کرده‌اند:

گاه بازیگر شود قمری گهی بلبل خطیب آن جهد بیرون ز چنبر وین سوی منبر شود
(امیر معزی، ۱۳۱۸: ۱۳۲)

چو چنبرهای یاقوتین به روز باد گلبن‌ها جهنده بلبل و صلصل چو بازیگر به چنبرها
(منوچهری، ۱۳۷۵: ۳)

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

۴ ـ ۱ ـ ۱۰. خطر لغزش و افتادن از رسن

مولوی در بیتی که می‌آید، ضمن بیان مضمونی عرفانی علاوه بر اشاره به غازیان و عمل رسن‌بازی، به کنایه به مسئلهٔ لغزش رسن‌بازان و فروافتادن آن‌ها اشاره کرده است:

بر زلف شب آن غازی چون دلو رســن بــازی　　　آموخت که یوسف را در قعر چهی بایــد

(۱۳۷۶: ۲۵۹)

۴ ـ ۲. خیال‌آفرینیِ شاعرانه با موضوعات رسن‌بازی

بیشتر شاعران در اشارات خود به رسن‌بازی، تشابهی میان زلف و رسن یافته‌اند یا مقام عاشقی و جان‌بازی را به بازی پرخطر و هیجان‌انگیز رسن‌بازی تشبیه کرده‌اند. قد یار مانند است به ستونی که طنابِ رسن‌باز به آن وصل می‌شده و دو گیسویی که از دو سوی روی و قامت آویزانند، مانند دو هندوی بازیگراند (جامی، ۱۳۷۸: ۲/ ۴۵) و زلف به روش استعارهٔ مکنیه، بسان رسن‌بازی است که با مهتاب (استعاره از چهره) بازی می کند (خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۴۹۵) و گرفتاری دل در زلف گرهگیرِ یار به گلاویزی بندباز با طنابِ بازی مانند است (همان، ۴۱۴). دل به غازیِ رسن‌باز می‌ماند که از طناب به دست و پایِ آویزان (معلق) است (قاآنی، ۱۳۸۰: ۱۵۸) و به روش تلمیحی، شهاب به ریسمان مانند شده و پریزادگانی، غازی‌آسا در آسمان و از روی شادی و نشاط با آن طناب‌بازی می‌کنند (هاتف اصفهانی، ۱۳۴۷: ۲۷)؛ اما بیدل راه دورتری رفته است. او به روش تمثیل و اسلوب معادله، احوال درونی رسن‌باز را واکاویده است. از درنگ شاگرد رسن‌باز، مضمون کوتاهی فرصت عمر و لغزندگی آن را بیان کرده است (بیدل، ۱۳۸۴: ۳۴۰، ۳۹۹) و نیز گاهی شهرگی در عشق‌ورزی به شهرت غازیِ رسن‌باز تشبیه شده است (سعدی، ۱۳۴۲: ۳۵۹) که نشان می‌دهد این بازی طرفدارانِ بسیاری داشته و غازیان، مشاهیر جهان نمایشِ زمان خود بوده‌اند. آن‌گونه که سعدی شهرگی خود را در عشق به آنان مانند کرده است.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]
[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

جدول ۱: مضامین نمایشی و ارزش‌های ادبیِ رسن‌بازی

مضمون نمایشی	مضمون شعری	روش بلاغی	ارزش‌گذاری نمایش	شاعر
استفاده از طناب و ستون	آویختگی دو گیسوان از دو سوی قامت	تشبیه	مثبت (شگفتی رسن‌بازی)	جامی
معلق زدنِ رسن‌باز	برتری رسن‌بازی در مقایسه با رسن‌تابی	تمثیل	مثبت (معلق زدن کار هر کسی نیست)	خاقانی
خطر راه رفتن روی طناب	خطر دل دادن به زلف یار	تشبیه	مثبت	خواجو
رسن‌بازی هندوان	رسن‌بازی شب بر رواق کبود	تمثیل	مثبت	نظامی
برآمدن غازی به ریسمان	هر که ریسمان‌بازی کند غازی نیست (ظاهر مهم نیست)	تمثیل	مثبت (غازی هنرش حقیقی است)	مجیر بیلقانی
شادی و هیجان رسن‌باز	شادی پریزادگان در هوا	تشبیه	مثبت (شادی رسن‌باز ارزشمند است.	هاتف
درنگ کوتاه ریسمان‌باز	کوتاهی فرصت زندگی	اسلوب معادله	خنثی	بیدل
شهرت رسن‌باز	شهره‌شدن شاعر در عشق	تشبیه	مثبت (غازی مشهور است)	سعدی
معلق‌زدن کودکان	معلق‌زدن کف در ساغر	تشبیه	مثبت (معلق زدن زیباست)	خاقانی
چوبک‌زدن لوری	ناچیزی نوازندگیِ لوری در مقابل نوازندگی خاتون فلک	مثل	منفی (ناچیزی طبل غازی در برابر ساز ناهید)	مجد همگر
جهیدن از چنبر (حلقه)	پریدن قمری و شادی طبیعت	تشبیه	مثبت	منوچهری
از رسن فرو افتادن	در چاه رفتن (کنایه از عزلت...)	تمثیل رمزی	مثبت	مولوی

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

۵. شب‌باز (لعبت‌باز، خیال‌باز)

شب‌باز به‌لحاظ لغوی به معنی عروسک‌باز و عامل خیمه‌شب‌بازی است.

> شب‌بازی دو نوع است یکی آنکه در شب به‌صور مختلف و به هیئت‌ها برآیند و مردان را به‌شکل زنان متشکل سازند و دوم آنکه خیمه را برپا کرده اشکالی منقوشه بر صفحهٔ چرم و کاغذ در نظر جلوه دهند، غایتش اینکه قسم اول گاهی روزانه هم این عمل کنند و قسم ثانی مخصوص شب است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «لعبت‌باز»).

غزالی دربارهٔ لعبت‌بازی جملاتی می‌آورد که چگونگی اجرای آن را تاحدودی نشان می‌دهد: «چنان‌که لعبتانِ مُشَعبد را بینی که پای کوبند و حرکت‌های موزونِ مناسب کنند. از لعبتان تعجب منمایَ که آن خرقه‌های محرک است نه متحرک؛ ولیکنَ تعجب نمای از حذق مُشعبَد که آن را به رابطه‌های باریکِ پوشیده از چشم‌ها، حرکت می‌دهد» (۱۳۸۶: ۲۰۲). همچنین، در کتاب *مقالات شمس*، سخنی آمده که به شب‌بازان اشاره شده است و نشان می‌دهد که اصطلاح لعبت‌باز و شب‌باز عیناً دارای یک معنای واحدند. «خاک کفش کهن یک عاشق راستین را ندهم به سر عاشقان و مشایخ روزگار که همچون شب‌بازان که از پس پرده خیال‌ها می‌نمایند ... » (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۹۹). در کتاب *اشعه‌اللّمعات* نیز مطالبی آمده است که به‌خوبی کیفیت اجرای نمایش شب‌بازی را نشان می‌دهد، در این مثال به مفاهیم و موضوعاتی مانند استاد لعبت‌باز، ایستادن او در پس پرده، استفاده از قاعدهٔ تخیل در اجرای نمایش، بهره‌گیری از تمثال‌های گوناگون اشاره شده است. اگرچه هدف غایی مؤلف بیان نکته‌ای عرفانی بوده است:

> یک استاد؛ یعنی یک لعبت‌باز مستور، پس پرده ظل و خیال، چندین صور مختلف از اسب و سواران و اسلحه و غیرها، اشکال متضاد می‌نماید و حرکات و سکنات و احکام و تصرفات همه به حکم او و او پس پرده پنهان (جامی، ۱۳۸۳: ۱۶۳).[۱۴]

تصویر چند عروسک خیمه‌شب‌بازی مربوط به اواخر دورهٔ قاجار را می‌توان در عکس‌هایی که آمده است، دید:[۱۵]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]
[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

بنابراین، بر اساس این منابع، شب‌بازی دارای دست‌کم سه نوع اجرا بوده است؛ نوع اول بازی با عروسک‌هایی که با نخ به حرکت در می‌آمده‌اند، نوع دوم نمایشی که بر اساس تصاویر - گاهی نیز سایه‌های عروسک‌ها ـ بوده است و نوع سوم به کمک افرادی که تغییر چهره می‌داده‌اند. اصطلاح «پرده‌باز» نیز در همین معنای شب‌باز به‌کار رفته است:

هر جا که شگرف پرده‌بازی است در پردهٔ زلف تست جانباز
(عطار، ۱۳۶۸: ۳۳۷)

بهرام بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* تعدادی از اشعاری را که در آن‌ها به خیال‌بازی اشاره شده است ذکر کرده است. بهترین شاهد مثالی که آورده از عطار و از کتاب *اشترنامه* بوده است؛ زیرا در آن مثال دقیقاً به عروسک‌های مختلفی اشاره شده که فرد خیال‌باز با آن‌ها نمایشی را اجرا می‌کرده است (بیضایی، ۱۳۴۴: ۸۹ ـ ۹۱).

۵ ـ ۱. مضامین نمایش شب‌بازی در اشعار فارسی

برخی از مضامین نمایشی که بر اساس شب‌بازی در جهان شعر منعکس شده‌اند، از این قرار است:

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

۵ ـ ۱ ـ ۱. استفاده از پردهٔ نمایش و اجرای بازی عروسکی در پس پرده (چادر)

مخور جام فریب از نقش صورت خانهٔ گـردون　　　به لعبت‌باز بنگر کز پس چادر کند بـازی

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۱۳۲۳)

۵ ـ ۱ ـ ۲. عروسک‌گردانی

این مضمون بارها اشاره شده است. روش کار عروسک‌گردانی بدین شکل بوده است که عروسک‌گردان پشت پرده می‌ایستاده و عروسک‌ها (لعبت‌ها) را به حرکت در می‌آورده و نمایش را اجرا می‌کرده است.

بـــازی‌آمـــوز لعبتـــان طـــراز　　　از پـــس پـــرده گشـــت لعبـــت‌بـــاز

(نظامی، ۱۳۷۸: ۵۲۵)

۵ ـ ۱ ـ ۳. روایت داستان در قالب نمایش

از برخی اشعار چنین برداشت می‌شود که لعبت‌باز، با حرکات عروسک‌ها، داستان و به عبارتی نمایش‌نامه‌ای را اجرا می‌کرده است. می‌توان چنین برداشت کرد که نظامی نمایش‌هایی را می‌دیده که با صحنه‌ای (پلان) آغاز می‌شده است و بر همین اساس در توصیف داستان خود به این شیوهٔ اجرای نمایش تمثل جسته و در توصیف آغاز عشق شیرین و فرهاد، اولین صحنه را به‌صورت توصیف لبخند معشوق و وقوع عشق در دیدار اول بیان کرده است.

در اندیشه که لعبت‌باز گردون　　　چه بازی آردش از پرده بیرون
جهان ناگه شبیخون‌سازی‌ای کرد　　　پس آن پرده لعبت‌بازی‌ای کرد
به شیرین خنده‌های شکّرین ساز　　　درآمد شکّر شیرین به آواز

(همان، ۱۷۸)

۵ ـ ۱ ـ ۴. استفاده از نور و تاریکی

ابیاتی که در آن‌ها به مضمون نور و سایه اشاره شده است متفاوت‌اند، برخی مستقیماً اشاره کرده‌اند و برخی نیز در لفافهٔ صور خیال. حزین لاهیجی در بیتی اشاره کرده است که شعبده‌بازان به‌کمک پرده، چراغ و تخیل کارهای خیال‌انگیز انجام می‌داده‌اند:

پـــردهٔ شـــب‌بـــاز بـــه پـــیش چـــراغ　　　شـــعبده‌انگیـــز بـــود در دمـــاغ

(۱۳۶۲: ۵۶۷)

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

در اشعار زیر تشبیهات بدیعی به‌کار رفته است که متأثر از وجود نور و سایه در شب‌بازی بوده است. در بیت نخست، دقیقاً مضمون بازی با نور و سایه بیان شده است و در ابیات دوم و سوم گیسوان آویزان از دو سوی روی سپید، به هندوان شب‌باز تشبیه شده است.

بیا که زلف رسن‌باز هندوآسایت — شبی دراز به مهتاب می‌کند بازی
دلم ز بی‌خردی همچو طفل بازیگر — بدان کمند رسن تاب می‌کند بازی
تفرجی است که شب‌باز طره‌ات همه شب — به نور شمع جهان تاب می‌کند بازی

(خواجو، ۱۳۶۹: ۴۹۵)

۵ ـ ۲. مضامین شعری ـ فلسفی با شب‌بازی

در مقایسه با رسن‌بازی، دامنهٔ خیال در ارتباط با نمایش شب‌بازی عمیق‌تر بوده و مفاهیم فلسفی - عرفانی عمیقی به وسیلهٔ آن تبیین شده است.

۵ ـ ۲ ـ ۱. تمثیل‌هایی برای بیان کارگردانی جهان و حوادث آن

کارگردانیِ فرد لعبت‌باز و نمایشی که با عروسک‌ها اجرا می‌کرده، زمینهٔ تخیلاتی شگفت در قالب تمثیل، تمثیل رمزی و تشبیه شده است. یکی از این تخیلات دربارهٔ فلسفهٔ وجودی انسان است. بر اساس این برداشت، آدمیان به‌منزلهٔ لعبتانی در دستان لعبت‌بازند. آن‌ها را به بازی می‌آورد و هرگاه اراده کند از صحنه بیرون می‌برد. بر همین اساس گفته شده «نمایش عروسکی، یکی از فلسفی‌ترین و جذاب‌ترین و معنی‌دارترین نمایش‌هایی است که ایرانی و انیرانی تاکنون بدان دست یازیده است و آن را طراحی و ابداع کرده است» (عاشورپور، ۱۳۹۰: ۷۵). این تفکر تنها در اندیشهٔ خیام یا کسانی که اندیشه‌های مشابه داشته‌اند، نیامده است؛ بلکه در متون عرفانی نیز با هدفی دیگر، مطرح شده است: «جملهٔ اقوال و احوال و افعال از لعبت ظاهر می‌گردد، اما درحقیقت، از لعبت‌باز است که در پس پرده هر چه می‌خواهد، می‌کند» (ترکه، ۱۳۷۵: ۱۵۱).

گاهی نیز مضمونی عرفانی ساخته شده که بی‌شباهت با مضامین قبل نیست. با این تفاوت که در اینجا بازی به‌منزلهٔ جدایی و فراق است و نه صرفاً نوعی نمایش که بیهودگی حیات را تبیین می‌کند:

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

لعبت‌بازی پس این پرده هست / گر نه، بر او این همه لعبت که بست
(نظامی، ۱۳۸۷: ۴۲)

صیاد ازل چو دانه در دام نهاد / مرغی بگرفت و آدمش نام نهاد
هر نیک و بدی که می‌رود در عالم / خود می‌کند و بهانه بر عام نهاد
(افضل کاشانی، ۱۳۵۱: ۹۳)

در ابیاتی که آمده است باز هم از شاعری با مسلک عرفانی است؛ خدا به لعبت‌باز مانند شده است:

حبذا اوستاد چابک دست / که پس پردهٔ خیال نشست
رشتهٔ جنبش و سکون همه / در خم حلقهٔ ارادت بست
(جامی، ۱۳۷۸: ۱/ ۱۴۴)

در مثالی که آورده می‌شود، هدف شاعر بیان تمثیلی ـ رمزی از انسان است که حرکات و سکنات او از جای دیگری هدایت می‌شود و چه‌بسا او خود از این ناآگاه است:

عاقلان را بس بود رمزی از آن / چون نباشد عقل چه سود از بیان
لعبت اندر دست لعبت‌باز بین / گشته جنبان گه یسار و گه یمین
گه شود غالب گهی مغلوب و پست / گه سوی بالا برآرد هر دو دست
نبود آن جنبش ز لعبت نیک دان / کُل ز لعبت‌باز باشد بی‌گمان
نیست لعبت هیچ‌گون جنبان ز خود / هر طرف گر آید و گر می‌رود
آلت مطلق بود در دست مرد / آلت از خود کی تواند کار کرد
(سلطان‌ولد، ۱۳۷۶: ۲۳۷)

۵ ـ ۲ ـ ۲. شب‌بازی؛ تمثیلی برای آسمان و جهان[۱۶]

در این تمثیل، آسمان لعبت‌بازی است که مهره‌های گوناگونِ شگفت خود را در طول شب و روز به بازی در می‌آورد؛ اما علاوه بر بازی‌گردانیِ با اجرام آسمانی، زندگی انسان و آنچه برای او روی می‌دهد متأثر از اوست:

به رسم لعبت‌بازان سپهر آینه‌رنگ / زمان زمان بنومدی عجایب دیگر
(انوری، ۱۳۸۹: ۲۰۵)

به قهر، خصم تو کردند کارهای عجیب / چو مهره‌باز و چو بازیگر آسمان و زمین
(معزی، ۱۳۱۸: ۶۳۰)

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]
[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

فردوسی نیز مضمون پرده‌بازی جهان را به‌کار برده است. در تمثیلی که آورده می‌شود، عمل جهان به نمایش شب‌بازی تشبیه شده است. بدان‌گونه که فاعل، فاعلیت خود را پنهان می‌کند و این عملِ نمایشگر است که مثال خوبی برای کار جهان و روزگار بوده است:

چنین است رسم جهان جهان — که کردار خویش از تو دارد نهان
همی با تو در پرده بازی کند — ز بیرون تو را بی نیازی کند
(فردوسی، ۱۳۹۲: ۱/ ۴۶۹)

دیگر بازیگر بزرگ هستی، چرخ و به عبارتی جهان است که گاهی نیز جای خود را به تقدیر داده است. به‌نظر می‌رسد در این گونه اشعار تفاوت چندانی میان جهان، تقدیر و خدا نباشد؛ اما آنچه مهم است این است که شاعران تمامی رویدادهای جهان را به نمایش تشبیه کرده‌اند؛ نمایشی پایان‌ناپذیر که هر زمان بازی نویی بر پرده می‌آورد (نظامی، ۱۳۷۸: ۶۱۲).

۵ ـ ۲ ـ ۳ . شب‌بازی؛ تمثیلی برای پوچی و خیالی بودن جهان

از آنجا که هر نمایشی به‌منزلهٔ محاکات است، می‌تواند محمل این باور باشد که نمایش حقیقتی ندارد و سایه‌ای از حقیقتی دیگر است. در هر سه مثالی که آورده می‌شود، به روش‌های تشبیهی و تمثیلی، جهان به‌منزلهٔ نمایشی خیال‌انگیز است که حقیقتی ندارد:

این هفت فلک به پرده‌سازی — هست از جهت خیال‌بازی
(نظامی، ۱۳۸۷: ۳۰۴)

همین مضمون به شکلی دیگر در ابیاتی که آورده می‌شود، اشاره شده است:

در پردهٔ پندار چو بازی و خیال است — جز عشق تو هر چیز که در هر دو جهان است
(عطار، ۱۳۶۸: ۶۱)

این جهان نیست چون هستان شده — وآن جهان هست بس پنهان شده
خاک بر باد است و بازی می‌کند — کژنمایی پرده‌سازی می‌کند
(مولوی، ۱۳۷۳: د ۲/ ۱۲۸۰ ـ ۱۲۸۱)

۵ ـ ۲ ـ ۴. شب‌بازی؛ تمثیلی برای بیان تفاوت درون و برون

جنبهٔ محاکاتی نمایش سبب شده است که گاهی تمثیلی برای بیان دورویی و تفاوت ظاهر و باطن شود. همچنان که در معنای توطئه نیز به‌کار رفته است: «چاکران به حکم

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

فرمان رفتند و آن بازی در پردهٔ شب با بزرگمهر نمودند» (وراوینی، ۲۵۳۵: ۱۷۳). مثالی که آورده می‌شود، دورویی جهان را به روش تمثیل نشان می‌دهد:

منگر تو به خلخالش ساق سیهش را بین　　　خوش آید شب‌بازی لیک از سپس پرده

(مولوی، ۱۳۷۶: ۸۶۲)

۴ ـ ۲ ـ ۵. شب‌بازی: تشبیهی برای شاعری و داستان‌سرایی

نظامی بارها داستان‌سرایی خود را به بازی و نمایش تشبیه کرده است. این مطلب نشان‌دهندهٔ دو چیز است؛ نخست اینکه شب‌بازی حاوی داستانی بوده است؛ دیگر اینکه نمایش‌های خیالی جذابیتی داشته که می‌توانسته است مشبه‌به داستانی باشد که شاعر می‌سروده و سعی داشته نمایش خود را که در قالب واژگان رخ می‌نموده است، برتر از شب‌بازی نشان دهد.

گزارندهٔ حرف این حسب حال　　　ز پرده چنین می‌نماید خیال

(نظامی، ۱۳۸۷: ۷۴۴)

برآنم که این پرده خالی کنم　　　درین پرده جادو خیالی کنم

خیالی برانگیزم از پیکری　　　که نارد چنان هیچ بازیگری

(همان، ۶۱۲)

۵ ـ ۲ ـ ۶. شب‌بازی، تشبیهی برای تخیلات عاشقانه

طبیعتاً تخیل مسبوق به نمایش بوده است؛ اما شاعران با دیدن نمایش شب‌بازی، خیال خود را به آن تشبیه می‌کرده‌اند:

در پردهٔ دل آمد دامن‌کشان خیالش　　　جان شد خیال‌بازی در پردهٔ وصالش

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۰۷)

گاهی نیز معشوقان به شب‌بازان مانند شده‌اند. این مضمون بر این اساس به‌وجود آمده است که زیبارویان نیز پرده‌نشین بوده‌اند و از نظر موزونی و تناسب قد و قامت به لعبت مانند می‌شده‌اند و مهم‌تر اینکه داستان عشق و عشق‌ورزی را آغاز کرده و به نمایش درمی‌آورده‌اند.

بازی‌آموز لعبتان طراز　　　از پس پرده گشت لعبت‌باز

(نظامی، ۱۳۷۸: ۵۲۵)

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

جدول ۲: مضامین و صورخیال ساخته‌شده بر اساس شب‌بازی

مضمون نمایشی	مضمون شعری ـ فلسفی	روش بلاغی	ارزش‌گذاری نمایش	شاعر
استفاده از پردهٔ نمایش و بازیگردانیِ پنهان	بیان فریبکاری جهان و بیان داستان‌سازی معشوق	تمثیل رمزی	مثبت	بیدل نظامی
استفاده از نور و تاریکی	۱. ناتوانی در درک تفاوت سایه‌روشنِ شب‌بازی و آمد و شد روز و شب ۲. توصیف روی و موی (سفید و سیاه)	تمثیل تشبیه	خنثی مثبت	سنایی، خواجو،
بازی‌گردانیِ شب باز	کارگردانی آفرینندهٔ جهان کارگردانی و بازی‌گردانی جهان، آسمان، تقدیر	تمثیل رمزی	مثبت	جامی، سلطان‌ولد انوری، معزی فردوسی، نظامی
بازی‌بودگیِ نمایش شب‌بازی	۱. پوچی جهان به‌دلیل بازی‌نمایی؛ ۲. واقعیت داشتن عشق و ۳. غیر-واقعی بودن جهان مادی.	تمثیل	منفی (بر این اساس که نمایش را مثل یک بازی پوچ دانسته است)	نظامی، عطار، مولوی
پنهان‌بودگیِ بازی‌گردان	تفاوت ظاهر و باطن	تمثیل	منفی	مولوی
داستان‌پردازی بازی‌گردان	سرایش داستان	تشبیه	مثبت	نظامی
خیالی بودن حرکاتِ عروسک‌های نمایشی	خیال معشوق در ذهن شاعر و حرکات لعبت‌گون معشوق	تشبیه	مثبت	خاقانی، نظامی

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

۵. نتیجه

بازی‌های نمایشی در اشکال متنوعی در اشعار منعکس شده؛ اما دو بازی رسن‌بازی و شب‌بازی نمود بیشتری داشته است. دلیل گستردگی شب‌بازی این است که این بازی دارای جنبهٔ نمادین و تمثیلی بوده است و بستر مناسبی بوده است تا شاعران مضامین مهمی را به‌کمک آن‌ها تبیین کنند. مضامینی مانند انسان لعبت است، جهان خیال است و... . دربارهٔ گستردگی بازتاب رسن‌بازی نمی‌توان به سادگی اظهارنظر کرد؛ اما مسلم است که به خطرکردن به‌منزلهٔ مهم‌ترین وجه اشتراک آن با بازیِ عشق و عشق‌ورزی توجه شده است.

اگرچه انعکاس مضامین نمایشی بخشی از این میراث را حفظ کرده است؛ اما برای شعرا، مضمون‌سازی و خیال شاعرانه مهم‌تر بوده است و تقریباً همهٔ شواهد شعری نشان می‌دهد که مضامین نمایشی به قصد ساخت مضمون و خیالی ثانوی وارد دنیای شعر شده‌اند.

از نخستین شاعران فارسی دری تا شاعران معاصر و از شاعران عارف تا شاعران غیرعارف، همگی از مضامین نمایشی در نوشته‌هایشان استفاده کرده‌اند. در این میان نظامی استثناست. او حتی داستان‌سرایی خود را به کار شب‌بازان تشبیه کرده است. عرفا نیز بر اساس نمایش تمثیلات زیادی ساخته‌اند که بیشتر رمزی است و از جهاتی به تمثیل فلسفی خیام که با مضمون پرده‌بازی ساخته شبیه است. با این تفاوت که عرفا برای بیان پردگی بودن حق و هدفمندی جهان از این تمثیل بهره برده‌اند؛ اما در نگرش‌های فلسفی، پوچی جهان تبیین شده است.

از لحاظ ارزش‌گذاری، در بیشتر اشعار نگاهی مثبت به نمایش دیده می‌شود؛ اما شاعران عارف، بعضاً برای مفاهیم پوچی یا دورویی از ویژگی‌های نمایش بهره برده‌اند که این نیز لزوماً به منزلهٔ نگرش منفی به نفس نمایش نیست؛ بلکه از جنبهٔ محاکاتیِ آن برای بیان مضمونی عرفانی استفاده کرده‌اند.

از نظر ادبی، بیشترین تصاویر به‌کمک استعاره، تشبیه و تمثیل و تمثیل رمزی ایجاد شده است.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

پی‌نوشت‌ها

۱. در مقاله‌ای با عنوان: «معرکه‌گیران در فرهنگ عامه» کاوشی در *شهرآشوب* سیدای نسفی شده است و بازی‌هایی منحصربه‌فرد از این اثر با این عناوین استخراج شده است: خواص‌گوی، رمال، سقا، قصه‌خوان، مسئله‌گوی، مَشکاب، واعظ، اهل زور، جنگ‌مشتی کن، داربازِ، کشتین‌گیر، بلبل‌باز، تخم‌باز، تسمه‌باز، سیه‌کار، شب‌باز، کاسه‌باز، کبوترباز و ماربازِ (بلوری، ۱۳۹۷).

۲. کوسه برنشین مراسمی بوده است که در ابتدای آذرماه برگزار می‌شده و کوسه‌ای که سوار بر الاغی می‌شده، همراه با غلامان پادشاه در شهر می‌چرخیده و از مردم و دکانداران پول و هدایایی می‌گرفته است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل کوسه‌برنشین؛ با تلخیص).

۳. پادشاه نوروزی؛ آنکه در نوروز، تفریح و انبساط خاطر را به شاهی برگزیده می‌شد و از بامداد تا نماز دیگر نام پادشاهی داشت (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل پادشان نوروزی).

۴. برای مطالعهٔ بیشتر می‌توان به این منابع رجوع کرد: *گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان* اثر هاشم رضی (ص ۲۲۵) و مقالهٔ «میرنوروزی (میر میرین)» اثر صادق عاشورپور.

۵. در کتاب *مرزبان‌نامه* نیز داستانی با عنوان «غلام بازرگان» (وراوینی، ۱۳۷۳: ۱۰۴ به بعد) آمده است که محققان آن را مرتبط با همین نمایش و مبنای آن را در آیین‌های باروری جست‌وجو کرده‌اند (ر.ک: «تحلیل ساختاری - اسطوره‌ای حکایت غلام و بازرگان در مرزبان‌نامه» نوشتهٔ نسرین علی‌اکبری و میثم روستایی).

۶. نمایشی که به وسیلهٔ بازیگران دوره‌گرد و در منازل و با انداختن تخته بر روی حوض، اجرا می‌کرده‌اند.

۷. مردی که بز، میمون و خرس رقصانَد با نواختن تنبک و خواندن شعرهای زشت (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل لوطی‌گرد).

۸. در بیتی واژهٔ مهره‌باز به‌کار رفته است (قطران تبریزی، ۱۳۶۴: ۴۰۴).

۹. کمال خجندی اصطلاح شیشه‌باز را به‌کار برده است: «ساقی بیار شیشه می تا به هم خوریم/ کز چرخ شیشه‌باز جگرخون چو ساغریم» (۱۳۷۲: ۲۶۱).

۱۰. اصطلاح نفت‌انداز را در اشعار نیافتیم؛ اما در *گلستان* حکایتی دربارهٔ این بازی آمده است (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۵۴).

۱۱. مسخره‌ها شبیه دلقکان بوده‌اند با این تفاوت که دلقکان بیشتر با پادشاهان در ارتباط بوده‌اند؛ اما این گروه در کوچه و بازار نقش بازی می‌کرده‌اند.

۱۲. آیه‌ای از *قرآن* کریم که شاعر بر اساس آن این مضمون را بازآفرینی کرده چنین است: «إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ» (الصافات/۳۷/ ۱۰).

۱۳. غزلی که این بیت در آن آمده است، در کلیات مصحح فروغی دیده نمی‌شود؛ اما در منبعی که مشخصات آن در فهرست منابع آمده است، وجود دارد.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

۱۴. بازی با نور مهتاب در شکلی داستانی در *کلیله و دمنه* نیز دیده می‌شود (ر ک. *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینوی، ۴۹).

۱۵. این تصاویر از موزهٔ اسباب‌بازی و عروسک خیمه‌شب‌بازی کاشان گرفته شده است. گفته می‌شود برخی از عروسک‌های این موزه تا ۱۵۰ سال قدمت دارد. امیر سهرابی و همسرش، فرزانه ثابت؛ توانسته‌اند این موزه را راه‌اندازی کنند و طی تفحصاتی از پیران عرصهٔ خیمه‌شب‌بازی چند عروسک قدیمی دریافت کنند و در موزه به نمایش بگذارند.
(http://biografiaka.akaup.com/ و https://www.donyayesafar.com).

۱۶. «در اساطیر هندو، از آفریدگار جهان، برهما، به‌منزلهٔ سوتره داره (sotrahdarha) یاد شده است کسی که سر رشتهٔ نخ‌ها را به‌دست دارد تمامی جهان بازیگاه اوست و همهٔ مخلوقاتش همچون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، بازیچهٔ دست او هستند» (ساویتری، ۲۵۳۷: ۵). در این کتاب تصاویری از عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی درج شده و تصویری که آمده در صفحهٔ ۷۷ آن آمده است:

منابع

ـ *قرآن* کریم.

ـ انوری، محمد بن محمد (۱۳۸۹). *دیوان*. به سعی پرویز بابایی. تهران: نگاه.

ـ بلوری، مریم (۱۳۹۷). «معرکه‌گیران در فرهنگ عامه به روایت شهرآشوب سیدای نسفی»، *فرهنگ و ادبیات عامه*. س ۵. ش ۱۹، صص ۲۱۸– ۱۹۵.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

ـ بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۸۴). *دیوان اشعار*. به تصحیح خلیل‌الله خلیلی و به اهتمام مختار اسماعیل‌نژاد. تهران: سیمای دانش.
ـ بیلقانی، مجیرالدین (۱۳۵۸). *دیوان اشعار*. تصحیح محمد آبادی. تهران: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
ـ بیضایی، بهرام (۱۳۴۴). *نمایش در ایران*. تهران: کاویان.
ـ ترکه، صاین‌الدین علی (۱۳۷۵). *شرح گلشن راز*. به سعی کاظم دزفولیان. تهران: آفرینش.
ـ ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل (۱۳۶۸). *تاریخ ثعالبی*. ترجمهٔ محمد فضائلی. تهران: قطره.
ـ جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۸). *هفت اورنگ*. تصحیح جابلقا داد علیشاه و همکاران. تهران: میراث مکتوب.
ـ ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۳). *أشعه‌اللمعات*. تصحیح هادی رستگار گوهری. قم: بوستان کتاب.
ـ جلالی، مهدیه و همکاران (۱۳۹۷). «جایگاه لولی در ادب فارسی با تکیه بر کلیات شمس». *ادب عرفانی (گوهر گویا)*. س ۱۲. ش ۳۶. صص ۱ ـ ۲۴.
ـ حافظ، شمس‌الدین (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. به‌تصحیح سلیم نیساری. تهران: سخن.
ـ خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی (۱۳۷۵). *دیوان*. به سعی میرجلال‌الدین کزازی. تهران: نشرمرکز.
ـ خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ابوالعطا (۱۳۶۹). *دیوان اشعار*. به‌تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: پاژنگ.
ـ خجندی، کمال‌الدین مسعود (۱۳۷۲). *دیوان کمال خجندی*. به‌تصحیح احمد کرمی. تهران: ما.
ـ دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۸۳). *تاریخ تئاتر به روایت ویل دورانت*. گردآوری و تدوین عباس شادروان. تهران: علمی و فرهنگی.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
ـ رضی، هاشم (۱۳۷۱). *گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان*. تهران: بهجت.
ـ زرشناس، زهره و فاطمه شمسی (۱۳۹۳) «پیشینهٔ نمایش در ایران باستان». *زبان‌شناخت*. س ۵. ش ۲. صص ۵۱ ـ ۷۷.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

ـ سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۴۲). *غزلیات*. بر مبنای نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمدعلی فروغی. تهران: اقبال.

ـ ـــــــــــــــ (۱۳۸۵). *کلیات سعدی*. به‌تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس.

ـ ساوجی، جمال‌الدین سلمان (۱۳۷۱). *دیوان اشعار*. تصحیح ابوالقاسم حالت. تهران: ما.

ـ ساویتری، شیوا لینگاپا (۲۵۳۷). *عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی و نقش آن در اجتماع*. ترجمهٔ علی آقابخشی. تهران: مرکز فرهنگی آسیا.

سلطان‌ولد، بهاءالدین (۱۳۷۶). *انتهانامه*. تصحیح محمد علی خزانه‌دار لو. تهران: روزنه.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). «پیشینهٔ هنر تئاتر در ایران». *بخارا*. ش ۴۱. صص ۶۳ ـ ۶۷.

ـ شمس‌الدین، محمد بن علی بن ملک‌داد تبریزی (۱۳۶۹). *مقالات شمش تبریزی*. به‌تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

ـ فراهانی، محمد صادق بن حاج میرزا حسین (۱۳۱۲). *دیوان اشعار*. تصحیح و حواشی از حسن وحید دستگردی. تهران: ارمغان.

ـ فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۶). *شاهنامه*، متن انتقادی از روی چاپ مسکو. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـ ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). *شاهنامه*. بر اساس چاپ مسکو. تهران: هرمس.

ـ قاآنی (۱۳۸۰). *دیوان حکیم قاآنی شیرازی*. به تصحیح امیر صانعی. تهران: نگاه.

ـ قطران تبریزی، شرف‌الزمان ابومنصور (۱۳۶۴). *دیوان اشعار*. به‌تصحیح محمد نخجوانی. تهران: ققنوس.

ـ کاشانی، افضل‌الدین محمد مرقی (۱۳۵۱). *دیوان اشعار*. به‌تصحیح مصطفی فیضی و همکاران. کاشان: ادارهٔ فرهنگ و هنر کاشان.

ـ عاشورپور، صادق (۱۳۷۶). «میر نوروزی (میر میرین)». *سینما تئاتر*. ش ۲۵. صص ۶۴– ۶۹.

ـ ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). *نمایشنامه‌های ایرانی*. ج ۵. تهران: سورهٔ مهر.

ـ عبید زاکانی (۱۳۲۱). *کلیات عبید زاکانی*. به‌تصحیح پرویز اتابکی. تهران: زوار.

ـ عزلتی خلخالی، ادهم (۱۳۸۱). *رسائل فارسی عزلتی خلخالی*. به‌تصحیح عبدالله نورانی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ـ عطار، فریدالدین محمد (۱۳۶۸). *دیوان عطار*. به اهتمام تقی تفضلی. تهران: علمی و فرهنگی.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

ـ غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۸۶). *ترجمهٔ احیاء علوم‌الدین*. ترجمه و تصحیح حسین خدیوجم. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۸۱). *کیمیای سعادت*. به‌تصحیح حسین خدیوجم. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ لاهیجی، محمد علی بن ابوطالب (۱۳۶۲). *دیوان حزین لاهیجی*. به‌تصحیح بیژن ترقی. تهران: خیام.
ـ معزی، محمد بن عبدالملک (۱۳۱۸). *دیوان اشعار*. به سعی عباس اقبال. تهران: اسلامیه.
ـ منوچهری، ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد (۱۳۷۵). *دیوان منوچهری دامغانی*. به‌تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
ـ مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی*. به‌تصحیح رینولد نیکلسون. به سعی نصرالله پورجوادی. تهران: امیرکبیر.
ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۷۶). *کلیات غزلیات شمس*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
ـ نرشخی، ابوبکر محمد بن جعفر (۱۳۱۷). *تاریخ بخارا*. ترجمهٔ ابونصر احمد بن محمد بن نصر القباوی. تلخیص محمد بن زفز بن عمر و به‌تصحیح مدرس رضوی. تهران: چاپخانهٔ سعادت.
ـ نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸). *کلیات خمسه*. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی. به‌کوشش سعید قانعی. تهران: بهزاد.
ـ وراوینی، سعدالدین (۲۵۳۵). *مرزبان‌نامه*. به‌تصحیح محمد روشن. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
ـ هاتف اصفهانی، سید احمد حسینی (۱۳۴۷). *دیوان اشعار*. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: ابن‌سینا.
ـ همگر، خواجه مجدالدین هبه‌الله (۱۳۷۵). *دیوان اشعار*. به‌تصحیح احمد کرمی. تهران: ما.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]

Culture and Folk Literature_____Year. 7, No. 30, Jan & Feb 2020

The Exchange of Themes and Image in Theatrical Games and Classic Persian Poetry: A Focus on Acrobatics and Puppet Shows

Seyed Naser Jaberi Ardakani[1] * Zohreh Melaki [2]

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Khalij Fars University.
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Khalij Fars University.

Accepted: 21/09/2019 Received: 04/08/2019

Abstract

Persian poetry has been a vehicle for reflecting plays and theatrical games, a source if absent might reduce the quality of performative arts. Accordingly, this study attempts to show which themes and features of the plays have been most prominent in the Persian poetry, and in this interplay, what the poetry has gained from the play, and which themes and images are taken from the world of play. The research method is descriptive-analytical based on the library study and document analysis. Two programs called *Erfan e Noor* and *Darj* have also been used. This study shows that the Persian poetry has retained some of the features of the play, and more attention has been paid to two games called acrobatics and puppet shows. Reflecting the themes of the play, the poets have paid more attention to theme creation and their poetic imagination, and the imagination based on the play has a significant role in this regard. The earliest Persian poets of Dari as well as the contemporary poets have reflected theatrical themes in their poems; from Ferdowsi and Manouchehri to Qa'aani and Farahani. Among them, Nizami Ganjavi has paid more attention to this aspect than the others. Also, for the first time in this study, the mystic attitude towards the plays has been examined; it has been realized that they have often used the allegorical form of the plays. The mystic allegories are rather codified. They are similar to Khayam's philosophical allegories. In terms of literary analysis, most images are created by metaphor, simile, allegory, and coded allegory.

Keywords: Persian poetry; performance; puppet shows; imagination.

***Corresponding Author's E-mail:** jaberi@pgu.ac.ir

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-26]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1398.7.30.6.2]