بقال‌بازی

تقلیدی از دوران فئودالی ایران

قطب‌الدین صادقی

بقال‌بازی در شمار بازی‌های نمایشی سنتی ایران است و با تأمل در ابعاد این شیوهٔ نمایشی می‌توان به محتوا و جانمایه‌های تئاتری آن پی‌برد. مقاله‌یی که می‌خوانید کوششی است پژوهشگرانه برای راهیابی به مفاهیم این سنت نمایش. شیوه پژوهیدن نویسنده و نیز آشنایی مجمل با منابع و مقلم فکری او، مجالی است مغتنم تا بر آگاهی‌های خوانندهٔ پژوهنده آن هم در قلمرو یک «تقلید نمایشی» بیفزاید.

قدمت

به‌نظر می‌رسد که استقرار رژیم ترک‌نژاد قاجار در سال ۱۷۹۴ میلادی ایران را که مدعیان سلطنت و میراث صفوی به‌مدت ۶۴ سال دچار کشمکش و جنگ و آشوب کرده بودند، یک‌بار دیگر ثبات و مرکزیت دوباره بخشید و به شیوه صفویان رفاهی نسبی در جامعه پدید آورد. و گرچه سلاطین آن به شهادت تاریخ از مستبدترین شاهان بودند، اما مقدمه‌چینان پیدایش دوره سرمایه‌داری نوین و تاریخ جدید ایران شدند. در هر صورت گمان ما بر این است که در دوران اقتدار این سلسله است که نمایش کمدی تازه‌پای ایران یعنی «تقلید» راه خود را هموار می‌سازد. نمایشی که به شهادت «شاردن» شکل خام‌ترش در دوره صفویه وجود

داشته است. بقال‌بازی که عالی‌ترین شکل «تقلید» پیش از دوران مدنیت جدید ایران است، تجلی کامل خود را در این محدوده تاریخی است که نشان می‌دهد.

پیش از بسط موضوع، یادآوری نکته‌یی در مورد عنوان تقلید را از هر نظر لازم می‌دانم: ما نمایش‌های مضحک و ساده بر اساس «تیپ‌سازی» را به‌طور کلی تقلید می‌نامیم، و تقلید محصول تکامل کار دلقکان بازیگری است که به‌مرور از تقلید حیوانات و لطیفه‌ها به تقلید لهجه و از تقلید لهجه به «تیپ» رسیده‌اند. به‌نظر می‌رسد که ایجاد «تیپ» نشانگر تمایل آن‌ها به خارج‌شدن از شوخی‌های جسمی و «بزن‌بکوب»های فیزیکی و بی‌معنا، و گرایش به‌سوی انتقادهای اجتماعی است. زیرا «تیپ» فرصت «حرف» و سخن بیش‌تری به آن‌ها می‌داد و به محتوای بازی‌شان شکلی منسجم‌تر می‌بخشید، و حتی وابستگی موضوع و کار افراد گروه مجری را نسبت به دو عنصر همیشگی تقلید یعنی رقص و موسیقی کم‌تر می‌کرد.

ویژگی ساختار

بقال‌بازی که خود از انواع نمایش‌های تقلید است، به مجموعه‌یی از ترفندها و حوادث ریز و درشت خنده‌دار گفته می‌شود که در مرکز آن‌ها یک «بقال» و یک «خریدار» ماست قرار دارند. اگرچه باید گفت این ماجرا یک شکل واحد ندارد و اغلب اوقات دعوا بر سر ماست (به‌عنوان تولید معیشتی یک جامعهٔ کشاورزی سنتی و بسته) نیست و میان فروشنده و خریدار جدل بر سر چیز دیگری است. در هرحال گروه‌های مختلف علاوه بر ماست، گوسفند، مربا و سرشیر را نیز موضوع نمایش خود قرار داده‌اند. اهمیت بقال‌بازی تنها در این نیست که کامل‌ترین شکل «فارس»[1] در دوران فئودالی است، بلکه هم‌چون سلسله قاجار که حد واسطی مابین قرون وسطی ایران و عصر بورژوای بود، بقال‌بازی نیز بهترین «واسطه» بین نمایش‌های پراکنده و بی‌شکل دلقک‌ها و ژانر روحوضی است. و هم‌چون قاجاریه، بقال‌بازی نیز یک شکل و مرحله گذرا است.

مجید رضوانی که بقال‌بازی را یک نمایش «بسیار ابتدایی و بی‌نزاکت» تعریف می‌کند، می‌نویسد: «مجریان این نمایش رقصندگان مضحک یا دلقکان لوده هستند و آن را در فواصل رقص‌ها بازی می‌کنند. تعداد آن‌ها عموماً دو و به‌ندرت سه یا چهار نفر است.»[2] او هم‌چنین در کتاب خود «تئاتر و رقص در ایران» به نقل از سفرنامه «کودریافسکی» که در ۱۸۱۲ نگاشته است، موضوع یک بقال را شرح می‌دهد که نویسنده در تبریز دیده و احتمالاً قدیمی‌ترین خلاصه‌یی است که تابه‌حال در دست داریم: «پس از برگشتن به خانه ییلاقی، ما در ایوانی نشستیم تا ناظر نمایشی باشیم که در ایران به‌عنوان کمدی اجرا می‌کنند. موضوع نمایشی که دیدیم کمابیش چنین بود: بازیگران دو مرد بودند. یکی از آن‌دو کوزه‌یی سرشیر برای فروختن داشت و دیگری که در هر صحنه با لباسی متفاوت ظاهر می‌شد، برای خریدن می‌آمد و هربار کوشش می‌کرد کوزه سرشیر را از فروشنده بدزدد. این نمایش مضحک برای تماشاگران ایرانی بسیار سرگرم‌کننده بود و همگی، حتی خود بیگلربیک تا سرحد بیهوشی به آن می‌خندیدند، مخصوصاً در پایان نمایش وقتی که بقال دریافت کوزه را از او دزدیده‌اند و تمام سر و صورتش توسط دزد با سرشیر، سفید شد.»[3]

این تقلید با آکسیون یا عمل درماتیک ساده، شوخی‌های تکراری و موضوع روستایی را «گاسپار درورویل» نیز در همان سال ۱۸۱۲ و ۱۸۱۳ در ایران دیده ولی این‌بار او به‌جز خلاصه موضوع، توضیحات دیگر و بیش‌تری می‌دهد که از نظر شناخت موضوعی و وجوه اجتماعی بقال‌بازی بسیار روشن‌تر از گزارش اولی است. درورویل مطلب خود را چنین آغاز می‌کند: «در ایران تئاتر وجود ندارد و آنچه را که نام نمایش بر آن گذارده‌اند عبارت از شوخی‌های رکیکی است که در باغ‌ها یا منازل

توسط اشخاص بینوا که به‌طور تصادفی از بین عمله‌جات برگزیده شده‌اند، اجرا می‌شود. در این نمایش‌ها که به لوده‌گری ایتالیایی‌ها شباهت دارد، دزدهای ماهر و محیل با لباس‌های جوروواجور و لهجه‌های گوناگون از چوپان‌ها یا بازرگانان به‌خصوص فروشندگان، سرشیر و مربا دزدی می‌کنند. این بازیگران با این‌که حرفه‌یی نیستند ولی با کلمات به‌موقع و شیرین‌کاری‌هاشان صحنه‌های مضحکی به‌وجود می‌آورند. در عالم مقایسه می‌توان آن‌ها را هم‌ردیف کمدین‌های درجهٔ دوم اروپا دانست. آن‌ها حرکات را با کلمات توأمان به‌کار می‌برند و همین امر باعث درخشش مهارت و حاضرجوابی‌شان می‌شود. ضمناً چون پایهٔ نمایشنامه‌ها بر بدیهه‌گویی است، چنانچه صاحبخانه مضمون خاصی را در نظر نداشته باشد کافی است بازیگران بین خود قبلاً درباره موضوعی به توافق رسیده باشد. از این به‌بعد دیگر میدان دست آن‌ها است که هرچه را بخواهند بگویند و عمل کنند، اما چنانچه کوتاه بیایند و یا گفت و شنودشان از موضوع خارج باشد برای همیشه شهرت خود را از دست می‌دهند. دزدها باید همیشه حیله‌گرتر از بازرگانان باشند و برای هر پرسشی، هر اندازه هم که پیچیده باشد، جوابی حاضر داشته باشند. آنچه این نمایشنامه‌ها را بیش‌تر جالب‌توجه می‌کند این است که چون غیر از خود بازیگران کسی از رموز کارشان آگاه نیست، سرتاسر نمایش صورت بدیهه‌سرایی را دارد. علاوه بر این دزدها باید با مهارت بهانه‌یی برای داخل‌شدن در دکان و یا آغل گوسفندان که از طرف صاحبان‌شان مراقبت می‌شود، پیدا نمایند و در صورتی که دلیل موجهی نداشته باشند، به‌وسیله صاحبان مال با چوب و چماق رانده می‌شوند. در این‌حال تماشاگران که از شادی در پوست خود نمی‌گنجند بازیگران را هو می‌کنند و به آن‌ها می‌فهمانند که به‌علت بی‌دست و پایی‌شان سزاوار این تنبیه هستند. اما درد با لباس مبدل دیگری برمی‌گردد. من به چشم خود بازیگرانی دیده‌ام که سی‌دست لباس روی هم پوشیده بودند. آن‌ها با چابکی خیره‌کننده‌یی به‌سرعت به پشت پرده می‌رفتند و با لباس تازه‌یی روی صحنه می‌آمدند و هربار با لهجه متفاوتی حرف می‌زدند. معمولاً نمایشنامه‌ها با ربودن یک گوسفند و یا چند کوزه سرشیر و مربا پایان می‌پذیرد.»[۴]

دروویل در مجموع جامع‌ترین اطلاعات مربوط به یک «فارس» بقال‌بازی را به ما می‌دهد. مخصوصاً تنوع موضوع و نحوه انتخاب آن، پایگاه اجتماعی پست بازیگران، وسایل و ابزار کار، نقش و اهمیت لباس، مناسبت و چگونگی اجرا و نیز رابطه بازیگران با تماشاگران و صاحبان مجلس را نسبتاً کامل توضیح می‌دهد. این گزارش هم‌چنین نشان‌دهنده این است که این شکل تقلید باید متکی بر تمام تجربیات نمایشی دلقک‌های سابق‌الذکر باشد. زیرا روشن است که در پشت این صحنه، به‌رغم نامنظم‌بودن اجراها، و محدودیت رفاه و امکانات، تجربیات عملی بسیار زیادی وجود دارد.

تحول

شواهد نشان می‌دهد که عمل دراماتیک ساده و ساختمان کوتاه بقال‌بازی ــ گرچه به کُندی ــ اما به‌مرور ایام متحول شده و رو به تکامل رفته است. بدبختانه به‌علت شفاهی‌بودن فرهنگ این نمایش مردمی، ما جزئیات تحول موضوعی و تکامل ساختمانی بقال‌بازی را نمی‌دانیم، اما در کل و بر اساس دو گزارش معتبر دیگر می‌توانیم ادعا کنیم که بقال‌بازی به‌زودی دو جریان مشخص پیدا می‌کند. جریان اول شکلی از بقال‌بازی است که هم‌چنان توسط گروه‌های دوره‌گرد در روستاها بازی می‌شود، و جریان دیگر شکلی است که توسط گروه‌های مستقر در قهوه‌خانه‌ها، در شهرها به اجرا درمی‌آید.

نمونه یا شکل روستایی آن، آن‌گونه که عبدالله

مستوفی در اوایل حکومت ناصرالدین شاه (۱۸۴۸ تا ۱۸۹۶) در یک روستا دیده و گزارش می‌کند، شکلی است ایستا، کمابیش دست‌نخورده، با همان سادگی موضوع، آدم‌های اندک و جنبه کمیک مردمی آن که هدفش بیش‌تر از هر چیز دیگر خنداندن تماشاگران است و بس. با روحیه‌یی روستایی و بی‌هیچ بُعد یا ادعای اضافی. او که در یک عروسی روستایی یک گروه دوره‌گرد مطرب «رقاص ـ نمایشگر» دیده است، می‌نویسد: «آن‌ها به‌جز رقص نمایشی «دیگ به‌سر» و اجرای موسیقی، بازی دیگری هم درمی‌آورند. این بازی دکان بقال بود. شخصی به دکان بقالی مراجعه کرده هرچه از او می‌خواست بقال یکنواخت جواب می‌داد: «غیر از این هرچه بخواهید دارم». تا بالاخره از دکان یک تغار ماست خرید و حمالی را صدا زد. حمال ابتدا می‌خواست تغار ماست را با طناب بسته روی پشتش گذاشته ببرد. صاحب‌کار دید تمام ماست‌ها می‌ریزد، به او حالی کرد. این‌بار حمال به این فکر افتاد که تغار را زیر بغلش بگذارد. باز هم صاحب‌کار که دید ماست‌هایش خواهد ریخت، منعش کرد. بالاخره حمال دراز کشید و تغار را روی شکم خود گذاشته به صاحب‌کار گفت حالا یک حمال گردن‌کلفت صداکن مرا با این تغار ماست به خانه برساند.»[۵]

گرچه گزارش مستوفی نیاز به تفسیر ندارد اما باید گفت افزودن صحنه حمال و صاحب ماست، و منتقل‌کردن بار کمیک به این بخش خود ابتکار دیگر و تازه‌یی در این مجلس است.

اما آن جریان یا نمونه بقال‌بازی که در شهرها توسط مطرب‌های شهری بازی می‌شود، از نظر موضوعی نمونه پویا و زنده‌تری است که در ارتباط دایم با مسایل اجتماعی و سیاسی قرار دارد و بُعدی که بقال‌بازی از این‌نظر پیدا می‌کند در اثر ارتباط نزدیک لوتیان شهر با مرکز قدرت و در رابطه مستقیم با تحولات اجتماعی، خودکامگی حکام و بی‌عدالتی‌های صاحبان ثروت است که نمود خود را در بافت بدیهه‌سازی بازیگران بر حاشیه‌های زمینه ساده و همیشگی بقال‌بازی نشان می‌دهد. در این‌باره یک تفسیر و گزارش به قلم نویسنده‌یی ایرانی موجود است که از هر نظر استعداد و ظرفیت انتقادی ـ سیاسی جدیدی را که این تقلید در اثر نزدیکی با قدرت و شناخت آگاهانه‌تر جامعه ستم‌زده آن‌وقت به‌دست آورده است بر خواننده آشکار می‌سازد. میرزا حسین تحویلدار در «جغرافیای اصفهان» ضمن توصیف انواع «لوتی»های شهر می‌نویسد: «در این شهر لوتی چند قسم است (...) قسم دیگر لوطی‌های سرخوانچه استاد بقال. حکمای قدیم بقال‌بازی را بنا بر مصالح چند اختراع نموده‌اند. ظاهراً این بازی را در عیش‌ها اسباب طرب و ضحک قرار داده‌اند، و باطناً مفید فواید بسیاری است در سیاست مدن. من‌جمله امور خلاف قاعده و حساب و حرکات بی‌هنگام (...) مبنای بازی مزبور در آن بوده که اعمال ناشایست از هرکس به ظهور رسد علی‌وجوه الاقبح به تمثال لغو و اقوال اشنع تقلید از آن‌ها نماید که نتایج را مجسم و در نظرها مشهود و محسوس کنند.»

نویسنده پس از این مقدمه ارسطویی، مثالی ذکر می‌کند که قوت استعداد بقال‌بازی را در نمایش سیاسی دوره قاجار نشان می‌دهد. او می‌گوید بعد از آن که ناصرالدین شاه برای تنبیه جهال «با چهل عراده توپ و چهل هزار قشون» به اصفهان آمد: «معبرها و قراول‌خانه‌های شهر جمیعاً چاتمه سرباز مستحفظ، از خان‌ها تفنگ می‌خواستند و از اعیان مقصر، از ساکنین بلاد و دهات سیورسات، اکابر و ارکان متهم، اعیان و اشراف مخوف، الواط خونخوار، مفسدین مخفی، کسبه و زارعین مستاصل، سلطان زمان در غضب، عساکر آذربایجانی ترک‌زبان، اصفهانی پارسی‌لسان، توپچیان و سربازان قیامت به‌پا کردند. میرغضبان خون اشرار ریخته، برات‌داران نابلد به اشخاص ناشناس آویخته، آحاد ناس به ذکر «وانفسا» گرفتار، فردی از افراد را یارای

گفتار نبود. عاقبت تدبیر شفاعت به‌دست تقلید این جماعت بود که روزی جهت تفریح شاهنشاه مبرور بقال‌بازی و اسباب خوانچه به حضور مبارک بردند. از تمثال لغومانند، بی‌اعتدالی‌های اتراک و مستحفظین و محصلین و مستوفیان و مباشران را تمام ظاهر کردند. همان روز از خاصیت این حکمت عملی، موکلین ممنوع، متهمین معاف، بقایا بخشیده شد. هم‌چنین در بسیاری از موارد مهمات بزرگ از لطایف این جماعت صورت‌پذیر شده است. همه این الواط مناسب‌دان و لطیفه‌پرداز و بدیهه‌گو و ظریف و بامزه، و هر یک در مضاحک مشهور، به نوعی که عباراتشان نوشتنی بود. با این کسب و کار غالب عری و بری از معاصی و مواظب نمازِ جماعت و مراقب آداب شریعت. سابق زیاد بودند و چندین دسته. اکنون بسیار کم‌اند و به طهران و سایر بلاد متفرق.»[۶]

بدبختانه نویسنده به‌رغم علاقه زیادی که برای این گروه و کارهاشان نشان می‌دهد، چیزی در مورد جزئیات اجرایی و خلاصه‌های نمایشی ایشان نمی‌نگارد، و اگر حدوداً پانزده سال بعد[۷] در سال ۱۸۹۲ یک روشنفکر اصلاح‌طلب، اعتمادالسلطنه، دست به نگارش نمایشنامه‌یی بر اساس طرح یک بقال‌بازی نمی‌زد شاید امروز ما از ثبت واقعی یک نمونه پیشرفته و کامل بقال‌بازی محروم بودیم.

این نمایشنامه که دو بار به چاپ رسیده است[۸]، ادغام و ترکیبی ساده‌لوحانه از کمدی بقال‌بازی و فن درام‌نویسی غربی است، و کسی که آن را نگاشته دست‌کم هم با اصول نظری فرهنگ تئاتر کلاسیک فرانسه آشنا بوده و هم بقال‌بازی را خوب می‌شناخته است. و خصوصاً با کارهای کریم شیره‌یی دلقک دربار ناصرالدین شاه که به‌جز دلقکی پیوسته مجالس تقلید بقال‌بازی در دربار ترتیب می‌داده، آشنا بوده است.

در هر صورت مهم این است که بدانیم چارچوب همیشگی بقال‌بازی صحنه دوم و سوم این نمایشنامه را تشکیل می‌دهد و باقی پیکره نمایشنامه شاخه‌هایی است که نویسنده روشنگر و معترض به آن افزوده است تا بدین‌وسیله به بیان حرف اصلی و انتقاد خود بپردازد.

در هرحال همین مختصر نیز چارچوب کلی یک بقال‌بازی، نوع بازی پر از بزن‌بکوب جسمی و پویای آن، زبان بی‌پرده و جسور، سادگی صحنه و محدودیت یا فقر ابزار نمایش که یک خوانچه بیش‌تر نیست، و نیز تعداد شخصیت ـ تیپ‌های آن را به ما نشان می‌دهد. و فرق بزرگ آن با نمونه روستایی‌اش را به‌خوبی می‌نمایاند. به‌ویژه نشان می‌دهد بقال‌بازی با جذب تیپ ـ دلقک‌های دیگری چون «رشکی» و «ماستی»[۹] که متعلق به فرهنگ کمیک آیین‌های نمایشی پیشین‌اند، بر تعداد تیپ‌های خود افزوده و از حالت محدودیت‌های معمولی گفتگوی دو دلقک به‌مرور بیرون آمده است.

بدین‌ترتیب وخامت شرایط اجتماعی و خودکامگی رژیم در دوره ناصری چنان می‌شود که بقال‌بازی، که از اساس یک تقلید مضحک است، به‌مرور به انتقادات کلی و موضوعات اجتماعی می‌پردازد و دامنه شوخی‌هایش را به مسایل جدی‌تری می‌کشاند که از هر نظر غنابخش آن است و لوتیان که مجریان بقال‌بازی بودند، در اثر توفیق کاری ظاهراً این‌بار انتقادی را به سایر نمایش‌های دیگر تقلید هم می‌کشانند و در مجموعه نمایشی خود که طبعاً از مضامین دیگر نیز استفاده می‌بردند این تحول موضوعی را بسط و گسترش می‌دهند.

این تأثیر انتقادی را مثلاً در تقلیدی که «خودسکو» در مقدمه «تئاتر ایرانی» خود می‌آورد به‌نوعی دیگر می‌بینیم.[۱۰] لازم به یادآوری است که آدم‌ها، طرح و ساختمان این تقلید در واقع همان آدم‌ها، طرح و ساختمان «عاروس‌گلی»[۱۱] است: نمایشی رقصی ـ آیینی که به چرخش زمین و رستاخیز بهار اشارت دارد. کاملاً پیداست بازیگران مقلد بر اساس یک نمایش آیینی کمیک و رقص‌گونه، یک تقلید موضوعی افزوده‌اند که

روح انتقادی ـ اعتراضی آن بسیار نزدیک به بقال‌بازی است و رابطه دو تیپ اصلی آن یادآور رابطه بقال و دزد می‌باشد. زیرا «پیر ثروتمند» هم‌چنان در برابر «جوان فقیر» قرار دارد و جدل همان است که بود: «جوان» تنها با ترفند و حیله است که بر «پیر» پیروز می‌شود و صحنه پایانی در واقع همیشه ستایش این پیروزی نیروی جوان بر ثروت و قدرت پیران است.

نکته دیگری که درخور توجه و یادآوری است، یک ویژگی دیگر بقال‌بازی از نوع شهری آن است که می‌توان آن را استعداد یا آمادگی تیپ‌های اصلی برای پذیرفتن دگرگونی و تبدیل‌شدن به تیپ‌های دیگر در اثر برخورد با اقشار اجتماع و طبقات آن نامید. تصور ما این است که همین دو تیپ «بقال» و «دزد» بقال‌بازی در اثر رشد طبقه بورژوا ـ تجاری شهرهای بزرگ، به‌مرور تحول یافته و تبدیل به «بازاری» و «نوکر»ی می‌شوند که دو تیپ پایه و اساسی روحوضی به‌شمار می‌روند. بقال ساده به‌مرور به مردی ثروتمند و بازاری تبدیل می‌شود و دزد چابک و تردست به نوکری نقاد و زرنگ که در این‌جا نیز مانند بقال‌بازی در عین جدایی و تعارض سخت به‌هم وابسته‌اند. در این مورد می‌توان به خلاصه‌یی از یک بقال‌بازی به نام «نوروزعلی» اشاره کرد که مجید رضوانی در کتاب خود آورده است و هویت تیپ‌های آن را می‌توان نشان‌دهنده مرحله‌یی از تحول فوق دانست. او که این نمایش را در ۱۹۲۳ در گرگان دیده است، می‌نویسد که مجریان آن از بازیگر ـ رقصندگان دامغان بودند و از دو بازیگر نمایش اولی یک بقال و دومی نوکری تنبل به‌نام نوروزعلی را بازی می‌کردند:

«نوروزعلی خوابیده است و خروپفش بلند است. ناگهان اربابش ظاهر می‌شود و او را صدا می‌زند: «نوروزعلی، نوروزعلی». اما او هم‌چنان خروپف می‌کند. بعد از آن که بقال او را بارها صدا کرد و فریادها زد، نوروزعلی سرانجام بیدار می‌شود. ارباب به او دستور می‌دهد تا اسب‌ها را ببرد آب بدهد. نوروزعلی بی‌آن‌که کم‌ترین زحمتی به خود بدهد با ناسزاهایی تند جواب می‌دهد که لئه‌هایش درد می‌کند. در پاسخ اربابش که می‌گوید تو را نمی‌گویم که آب بخوری اسب‌ها را می‌گویم، بنابراین لئه‌درد تو هیچ ربطی به آب‌خوردن اسب‌ها ندارد، نوروزعلی فریاد برمی‌آورد: «بدبخت سودپرست، برای همین است که تو این‌طور پول و ثروت به‌هم زده‌یی و صورتت سرخ و گردنت کلفت شده است، چون تنها نگران اسب‌هایت هستی و برایت اصلاً مهم نیست که من هم با اسب‌ها آب بخورم و در نتیجه لئه‌هایم سرما بخورند و بیفتم بمیرم.» ارباب بیچاره جواب می‌دهد: «خوب تو آب نخور.» و نوروزعلی درمی‌آید که: «برو اگر می‌توانی تو جلو خودت را بگیر، من که نمی‌توانم.» و دوباره می‌خوابد و صدای خروپفش بلند می‌شود. بقال که می‌بیند نمی‌تواند هیچ‌کار بکند، راهش را می‌گیرد و بیرون می‌رود. پس از مدتی دوباره برمی‌گردد و به نوروزعلی می‌گوید برود هیزم بیاورد. نوروزعلی جواب می‌دهد: «هیزم را می‌خواهی چه‌کنی؟» بقال می‌گوید: «می‌خواهم خودم را گرم کنم.» نوروزعلی: «من که سردم نیست، حسابی خودم را پوشانده‌ام. هرکس سردش است خودش برود هیزم بیاورد.» بقال یک‌بار دیگر خارج می‌شود بی‌آن‌که توانسته باشد این نوکر تنبل را به کار گرفته باشد. پس از آن بقال دوباره به درون می‌آید و از نوروزعلی می‌خواهد تا اتاق را آب و جارو کند. اما او اصلاً گوشش بدهکار این حرف‌ها نیست و ادعا می‌کند که این کار، کار زنان است و او زن خلق نشده است. بقال پس از آن که خود این کار را به انجام می‌رساند از نوروزعلی می‌خواهد به مزرعه برود بر کار کارگران کشاورز نظارت کند. در جواب نوروزعلی فریاد می‌زند: «من را به جای چه کسی گرفته‌یی؟ مگر من پسر تو هستم تا مواظب مال و ثروتت باشم؟ من تنها یک خدمتگزارم و هیچ هم برایم مهم نیست که نوکران دیگرت غارتت کنند یا نه. اگر از کار ایشان ناراضی هستی خودت برو و نظارت کن.

تکرار می‌کنم من نه پسر تو هستم و نه سگ نگهبانت و تازه هیچ چیز جای نگاه خود ارباب را نمی‌گیرد.»

این‌بار نیز ارباب غرولندکنان خارج می‌شود. سرانجام در بازگشت به خانه، بقال با اعتراض رو به نوکر می‌کند: «بلند شو و چراغ را روشن کن، امروز قرار است برای خواستگاری دخترم بیایند.» نوروزعلی برمی‌خیزد چراغ را از او می‌گیرد و ناسزاگویان شروع می‌کند با آن بقال را زدن، و فریاد می‌زند: «چطور؟ وقت آب‌دادن اسب‌ها من باید بروم، برای آب و جاروکردن منزل من هستم که باید کار کنم، آوردن هیزم هم که با من است، و حالا که قرار است دخترت عروسی کند، او را برای کس دیگری عقد می‌کنی؟ انگار من مرد نیستم و یا این که مرده‌ام، خیالت آسوده، من بهتر از هرکس دیگری از عهده این کار برمی‌آیم.» و نوکر هم‌چنان بقال را به باد کتک می‌گیرد تا این که بقال از پای افتاده قول می‌دهد دخترش را به عقد او درآورد، و نالان می‌افزاید: «آه، چه بقال‌بازی‌یی بر سرم درآوردی.»[12]

فرجام

در هرحال به‌عنوان ختم این گفتار بگوییم که اهمیت و رونق بقال‌بازی در دوره قاجار چنان می‌شود که حتی متفکر آرمانگرای بزرگی چون «کنت دوگوبینو» را که شیفته تعزیه است و آینده نمایش ملی ایران را در تعزیه می‌داند (در سفر دوم خود به ایران در سال ۱۸۶۲ و ۱۸۶۳) به فکر وا می‌دارد. او بنا به جهان‌بینی ویژه خود نتیجه‌گیری می‌کند که نظر به نظام فلسفی فرهنگ ایرانی، آینده نمایش راستین ایران را باید در تعزیه جست و نه در تقلید: «من گمان می‌کنم هیچ‌کس نتواند در این حقیقت شک روا دارد ملتی که مابین هند و ترکیه می‌زید و برای نظام فلسفی خود یک روش تجربی برگزیده است، دارای هنر نمایش نباشد. اگر او به بازی عروسک‌های قره‌گز و یا به تقلیدهای بی‌نزاکتی که به آن «بقال‌بازی» یا «نمایش افراد فقیر و رذل» می‌گویند و معرکه‌گیران اجرا می‌کنند، اکتفا کند، صاحب ذوق و قریحه نخواهد بود. نهایت او بتواند این تقلیدهای زمخت و بی‌نزاکت را به میان‌پرده‌های کوتاه تبدیل کند و میان‌پرده‌ها را به «وودویل»[13] و شاید هم به کمدی شخصیت دست یابد (...) اما قطعاً به تئاتر خود دست نخواهد یافت.»[14]

اما واقعیت چیز دیگری است. برخلاف تحولات هنری اروپا، در این‌جا نظریات گوبینو عملی نشد. البته تقلید رو به تحول رفت و شکل کمال‌یافته آن روحوضی شد، و طرح ساده بقال‌بازی خود کم‌کم در محاق فراموشی افتاد. اما هم تعزیه و هم تقلید پس از رسیدن به شکل نهایی به نوعی در مقابل تحولات سریع اجتماعی متوقف شدند. و هیچ‌کدام در برابر حریف زورمند «تئاتر دیالوگه» ارسطویی که از اروپا آمده بود و موضعی سخت انتقادی ـ سیاسی داشت، تاب مقاومت نیاوردند. گناه از کیست؟ ضعف انواع نمایش سنتی خودی پس از سپری‌شدن دوره‌های تاریخی خاص آن‌ها، یا نیرومندی شکل‌های جدید مهاجم؟ و راستی چگونه می‌توان به این اشکال سنتی مداومت تاریخی ـ هنری بخشید و آن‌ها و زبان آن‌ها را معاصر کرد؟

پاسخ به این پرسش، گفتاری دیگر می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Farce
2. Medjid Rezvani: *Le Theatre Et L Dance En Iran* Edition Maisonneuve Et Larose, Paris 1962, p112.
3. Preygang Kudriaski: *Lettre Sur Le Caucase Et La Georgie, Suivies D,une Relation D,un Voyage En Perse En 1812, Relation D,un Voyage En Tauris*, Hambourg, 1816, p338.

یادشده، به نقل از کتاب مجید رضوانی: نمایش و رقص در ایران، منبع صفحه ۱۱۴.

۴. گاسپار دروویل: سفر در ایران، ترجمه منوچهر اعتماد مقدم، انتشارات شباویز، تهران، ۱۳۶۴، صفحات ۲۱۳ و ۲۱۴.

۵. عبدالله مستوفی: شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه، در سه جلد، انتشارات زوار، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۰، جلد اول، صفحه ۳۴۰.

۶. میرزا حسین تحویلدار: جغرافیای اصفهان، به تصحیح م. ستوده، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۲، صفحات ۸۶ و ۸۷.

۷. جمشید ملک‌پور معتقد است: «متن اصلی (این نمایشنامه) در سال ۱۲۹۰ نوشته شده و بعدها در سال ۱۲۹۹ توسط خود نویسنده با کمی دیگری دوباره‌نویسی شده و شخصیتی چون مجدالملک به اسامی نمایشنامه اضافه شده است»:

ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳، صفحه ۲۹۷.

۸. الف.

دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی: بنیاد نمایش در ایران، انتشارات صفی‌علیشاه، چاپ اول، تهران، ۱۳۴۳، صفحات ۲۸ تا ۵۰ بخش ضمیمه.

ب

تئاتر کریم‌شیره‌یی، با مقدمه و حواشی باقر مؤمنی، نشر سپیده، تهران، ۱۳۵۷.

۹. رشکی و ماسنی که به‌ترتیب به معنی «سیاهی» و «سپیدی» است، نام دو تن از دلقکان جداشده از دسته‌های نوروزی‌خوان است. فعالیت آن‌ها بر کار فردی دلقک استوار است و دلقک را غالباً تنها یک نوازنده ضرب همراهی می‌کند. آنان خانه‌به‌خانه می‌روند و با ضرب و شعر و رقص و بدیهه‌سازی خنده‌آور خود مژده آمدن بهار و فرارسیدن عید نوروز را می‌دهند.

۱۰. خلاصه آن تقلید چنین است: دو باغبان نیمه‌رهه در حالی که تنها میان‌تنه خود را با پوست گوسفند پوشانده‌اند وارد صحنه می‌شوند. نازیگر مسن‌تر «باقر» نام دارد و پیرمرد ترونمندی است که دختری زیبا دارد. آن‌که جوان‌تر است «نجف» نام دارد: مردی ففیر و بسیار زبر و زرنگ که هم‌چون یک ایرانی واقعی بسیار مکار است. صحنه نمایش با تعریف و ستایش باغبانان از میوه‌های خود شروع می‌شود. به‌زودی کار به نزاع می‌کشد و با مشت و بیل به جان هم می‌افتند. سرانجام باقر شکست می‌خورد و پیشنهاد می‌دهد به خرج او سور و ساتی جور شود. در این‌جا شوخی و متلک و طنزهای بسیار گفته می‌شود و حتی از خیام چند رباعی می‌خوانند. مأمور خرید سور و سات نجف است. و او هربار که عزم رفتن می‌کند، باقر او را صدا می‌زند تا سفارش خریدن چیز دیگری بدهد. این کار چنان تکرار می‌شود که نجف جوان از شدت خستگی بیهوش می‌افتد. عاقبت نجف جفت گوشهایش را گرفته و می‌گریزد. باقر که تنها مانده است دست و رویش را با آداب و اصول، اما بسیار طنزآمیز می‌شوید و زاهدان ریایی را به باد تمسخر می‌گیرد. سرانجام نوبت به صحنه ضیافت می‌رسد. نجف در این مجلس تار می‌نوازد و هر دو نوشخواری می‌کنند. سرانجام باقر به خواب می‌رود و نجف به‌سوی دختر باغبان می‌شتابد.

خلاصه‌شده صفحات ۱۲، ۱۳ و ۱۴ کتاب: تئاتر ایرانی، اثر خودسکو، A. Chodzko: *Theatre Persan*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1878.

۱۱. اجرای این نمایش غالباً در جنگل‌های شمال و زمان اجرای آن چند روز مانده به عید است. سه شخصیت اصلی، دو مرد و یک زن، با چند نفر خواننده و نوازنده اعضای این رقص ـ نمایش مضحک‌اند. دو مرد، یکی با نقاب یا گریم سفید و لباسی از پوست گوسفند یا بز سفید (پیربابو)، و دیگری با نقاب یا گریم سیاه و لباسی از پوست گوسفند یا بز سیاه (غول) در حالی که هرکدام چوبدستی به‌دست چپ و شمشیری به‌دست راست گرفته‌اند، ضمن رقص و پایکوبی در حال نبردی طولانی‌اند. نمایش در همه مدت با موسیقی و شعر و آواز همراه است و همراهان ترجیع‌بند «نوروز مبارک باد، سال مبارک باد» را یک‌ریز می‌خوانند. پایان نمایش شکست رقصنده «سفید» و پیروزی «سیاه» است.

«عاروس‌گلی» آیینی است بسیار قدیمی برای ادای احترام به ریتم طبیعت و پیروزی نو بر کهنه و بهار بر زمستان. و زن کسی جز زمین نیست که در همه مدت می‌رقصد و می‌چرخد.

۱۲. مجید رضوانی، منبع یادشده، صفحات ۱۱۲ و ۱۱۳.

۱۳. (Vaudville) وودویل به‌گونه‌یی نمایش کمدی درهم‌گیرنده رقص و آوازهای مردمی گفته می‌شود که در اواخر قرن ۱۷ در فرانسه به‌وجود آمد. امروزه این نام را بر نمایش‌های کمیک سبک، پر از دسیسه و ماجرا، و پایان خوش‌بینانه‌یی می‌نهند که دارای هیچ‌گونه ادعا روشنفکرانه نباشد.

14. Gobineau: *Les Religions Et Les Philosophies Dans L'asie Centrale*, In: *Oeuvre II*, Paris, Biblio Theque De La Pleiade, Gallimard, 1983, p729.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی