تبیین جامعه‌شناختی عناصر کارناوالیته در نمایش‌های عصر ناصری

شیوا مسعودی*

چکیده

در این مقاله نمایش‌ها و نمایشواره‌های عصر ناصری از منظری جامعه‌شناسی بررسی شده‌اند. هدف از این تحقیق دریافت دو مسئله است: یکی درک چگونگی تأثیر این نمایش‌ها در تکوین فضایی که به تماشاگران آن مجال رهایی موقت از شرایط سخت و استبدادی آن زمان را می‌داد و دیگر پاسخ به این سئوال که ناصرالدین شاه در مقام نمایندهٔ قدرت مسلط در پدید آمدن این شرایط، چه نقشی داشته است. چارچوب نظری این مقاله نظریهٔ کارناوال باختین است که در ادامهٔ بحث منطق گفتگویی، تکوین شرایط کارناوالی را دستیابی به نوعی دموکراسی موقت و زندگی غیررسمی در برابر شرایط استبدادی و زندگی غیررسمی می‌داند. با توجه به زمینهٔ تاریخی حوزهٔ مطالعاتی، روش تحقیق این مقاله اسنادی-تحلیلی است. برای دستیابی به چگونگی نمایش‌های آن دوره، بازخورد مردم، شرایط اجتماعی و ویژگی‌های فکری ناصرالدین شاه از منابع و اسناد تاریخی آن زمان استفاده شده و بر اساس ضرورت بحث، اطلاعات گرفته شده مقایسه، تحلیل و ارزیابی شده‌اند. در این مقاله، وضعیت اجتماعی عصر ناصری و ویژگی‌های نمایش‌های تعزیه، شبیه مضحک و نمایش واره‌های دلقک بازی درعصر ناصری شرح داده شده و با توجه به نشانه‌های نمایشی استخراج شده از شرایط کارناوالی بررسی شده‌اند م تلاش شده است تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که این که چگونه اجرای این‌گونه نمایش‌ها نوعی تکوین کارناوالیته قلمداد می‌شود، نقش ناصرالدین شاه در این تکوین چه بوده است و چگونه کارکردهای دوسویهٔ آن هم به تداوم قدرت شاه و هم به حس آزادی موقت و آرامش مردم در شرایط دشوار کمک می‌کرده است.

واژگان اصلی: کارناوال، نمایش، ناصرالدین شاه، تعزیه، شبیه مضحک، دلقک.

دریافت: ۸۹/۲/۲۰ پذیرش: ۸۹/۶/۱۳

*. عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی. پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران massoudi.sh@gmail.com

مقدمه

نمایش در ایران تا پیش از دورهٔ مشروطه‌خواهی و آشنایی با فرهنگ غربی به سبب ورود از فرنگ برگشته‌ها خصلتی مردمی داشته است و گونه‌های نمایشی این دوره با نام عمومی «سنتی» شناخته می‌شوند. این نمایش‌ها و نمایش‌واره‌ها در ارتباط مستقیم و نزدیکی با مردم، خلق و اجرا می‌شدند، اما در عصر ناصری که به استناد منابع تاریخی نسبت به دوران دیگر قاجار طولانی‌تر و آرام‌تر بوده است، عنصر دیگری به آن اضافه شد که رابطهٔ دوسویه این نمایش‌ها و اجراکنندگانشان با مردم و حکومت (دربار) بود که مورد توجه این پژوهش است. این نمایش‌ها در گونهٔ طنز (تقلید) هم برای دربار و هم برای مردم و در گونهٔ جدی (تعزیه) با حضور همزمان درباریان (شاه) و مردم اجرا می‌شد و این اجراها گردهمایی‌هایی مردمی و پرشوری پدید می‌آورد که مجالی برای انتقاد، طعنه، کنایه، مضحکه و قدرت ستیزی بود. پرسش این تحقیق چگونگی کارکردهای این گردهمایی‌های اجتماعی برای تکوین شرایط برابری، مشارکت و آزادی نسبی است؟ آیا این نمایش‌ها می‌توانست لحظاتی آرام، به دور از مشکلات و سختی‌های زندگی رسمی را به‌صورت یک زندگی غیررسمی تجسم بخشد؟ نقش ناصرالدین شاه در تکوین این شرایط چه بوده است؟ و حمایت آگاهانه یا ناآگاهانهٔ او در شکل‌گیری چنین گردهمایی‌های عمومی چه منافع متقابلی برای حکومت و مردم داشت؟ برای پاسخ به سوالات این تحقیق از نظریهٔ جامعه‌شناختی باختین دربارهٔ کارناوال استفاده می‌شود. از آنجایی‌که تکوین شرایط کارناوالی می‌تواند وضعیتی شبه دموکراسی پدید آورد و مجالی برای آزادی نسبی مردم از اختناق و استبداد حاکم بسازد پس جامعه را به سوی یک آرامش نسبی با وجود مشکلات جاری و ستم‌های برآمده از طبقهٔ حاکم هدایت می‌کند و این کارکردی است که این مقاله می‌کوشد در نمایش‌های عصر ناصری بیابد و نقش ناصرالدین شاه را در آن جستجو کند.

نظریهٔ جامعه‌شناختی باختین

اگرچه پایهٔ مطالعاتی این تحقیق مفهوم «کارناروالیته» باختین است، اما گذری اجمالی بر نظریه‌هایش می‌تواند نشان‌دهندهٔ چگونگی دستیابی او به این مفهوم، ضرورت اجتماعی و کارکردهای مؤثر جامعه‌شناسانهٔ آن از دیدگاه او باشد.

الف- منطق گفتگویی/ چندآوایی

زندگی یک مکالمه و زنده بودن شرکت در مکالمه است. در مکالمه خصلت فردی یک شخص در مقابل شخص دیگر قرار می‌گیرد و هویت اجتماعی آنها شکل می‌گیرد. به تعبیر خود باختین«وقتی دیالوگ تمام می‌شود، همه‌چیز تمام می‌شود. از این رو، دیالوگ ماهیتا نمی‌تواند و نباید به پایان برسد». یک صدا هیچ چیز نیست. «دو صدا» حداقل مبنای زندگی و حداقل مبنای هستی است. (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۳). هرگفتار از یک افق اجتماعی با زمینه‌های زمانی، مکانی، اخلاقی و موارد دیگر سرچشمه گرفته است پس تنوع اجتماعی ناگزیر چندگونه‌گی کلامی را می‌سازد. برقراری مکالمه‌ای میان افرادی با افق‌های اجتماعی و سطوح آگاهی متفاوت موجب خلق مفهوم «چند آوایی» می‌شود. «چندآوایی[1]» تأثیر متقابل صداهاست. در فضای چندآوایی مانند آثار داستایوفسکی جهان روایت شده جهان روایت‌هایی گوناگون از شخصیت-هاست که به وسیلهٔ دیدگاه دگرگون شدهٔ راوی بیان می‌شود. (احمدی، ۱۳۸۵: ۹۹) قدرت غالب در جامعه حالتی «تک آوایی» به وجود می‌آورد تا به بت وارگی یک صدا بینجامد. باختین معتقد است تک گویی ازغیر صرف نظر و وانمود می‌کند که آخرین کلام است. (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۸۰) اما در فضای «چند آوایی» آواها و نظرات متفاوت اشکار می‌شوند و در نتیجه هژمونی قدرت به چالش کشیده می‌شود. چند آوایی در واقع دیگر بودگی من است چرا که دیگری برای

[1] . POLYPHONY

نمایش من ضروری است. در چند آوایی تعدد، تکثر، تنوع و ناهمگونی وجود دارد که نوعی ضرورت اجتماعی است که از آن رقابت، رشد و توسعه پدید می‌آید.

ب- کارناوال

یکی ازآشکارترین جایگاه‌های تجلی چندآوایی گردهمایی‌هایی چون کارناوال است که مجالی برای فراغت از امور قطعی و تعیین شده است. انسان در سده‌های میانه دو زندگی داشت، یکی زندگی رسمی یکنواخت جدی و تحت نظم سرشار از ترس و تقوا و دیگری زندگی کارناوالی، زندگی در مکان‌های همگانی، زندگی آزاد، رها شاد، خندان و بی هراس از قانون‌ها، با توهین و بدگویی و آلودن تمامی مقدسات. کارناوال در سده‌های میانه دو معنا داشت: یکی جشن‌های خیابانی که گاه شبانه روز به درازا می‌کشید و دوم نمایش‌های خیابانی که «در آنها فاصلهٔ میان بازیگر و تماشاگر از میان می‌رفت». کارناوال کامل‌ترین شکل (یا به عبارت دیگر شکل ظهور ناب) فرهنگ مردمی بود. باختین می‌افزاید:«کارناوال در تضاد با جشن‌های رسمی همچون پیروزی هرچند موقتی حقیقت بر رژیم‌های موجود محسوب می‌شد، گونه‌ای ازمیان بردن موقتی مناسبات پایگاهی امتیازها قوانین و تابوها». (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۰۷) کارناوال جشنی است که در آن مکالمه جریان دارد و متعلق به فرهنگ عامهٔ مردم است و مردم برای خالی شدن از درگیری‌ها و محدودیت‌های زندگی روزمره به آن نیاز دارند، کارناوال در مرز هنر و زندگی جای دارد. در واقع کارناوال خود زندگی است که به صورت بازی عرضه می‌شود و در طی مدتی معین بازی به زندگی بدل می‌گردد. (باختین، ۱۳۷۷: ۵۰۴). در فضای کاناوال همهٔ محدودیت‌های زندگی عادی، تفاوت‌ها و سلسله مراتب‌ها موقتاً از بین می‌رفت، عقاید رسمی جامعه تاریخ تقدیر و سرنوشت کوچک شده و افراد درراس قدرت به باد استهزا گرفته می‌شدند. کارناوال هم‌نشینی طبقات پایین و بالای اجتماع، جوان و پیر، زنان و مردان، زندگی مادی و معنوی، شوخی و جدی بود. تصویرهای کارناوالی دورویه و متناقض‌اند.

کارناوال با خنده ارتباط ژرف و نزدیکی داشت و فرهنگ مردمی خنده در برابر فرهنگ خشک و رسمی می‌ایستد. خندهٔ سده‌های میانه همهٔ موضوعات فرهنگ جدی را نشانه می‌گیرد، هیچ محدودیت و ممنوعیتی را تحمیل نمی‌کند. خنده پیروزی بر ترس است، ترس از همهٔ محدودیت‌ها و نهی شده‌ها و خندهٔ جشن مردمی، نه فقط پیروزی بر ترس ناشی از امور مقدس.. بلکه پیروزی بر ترس برخاسته از هیمنه قدرت‌ها، حاکمان زمینی، اشرافیت اجتماعی و زمینی و همهٔ چیزهای سرکوب‌گر و محدود کننده را نیز ناشی می‌شود. (باختین، ۱۳۷۷: ۴۸۷) زبان کارناوال گستاخ و بی پرده بود زبانی رها از هرچیز نهی شده که ویژگی اصیل فرهنگ مردمی است. در کارناوال خنده و افراط جدیت و سلسله مراتب‌های زندگی را تحت فشار قرار می‌دهند و کارناوال قدرت زبان و ارزش‌ها را می‌لرزاند و فضایی برای تعدد صداها و معنی‌ها می‌سازد. (الیوت، ۱۹۹۹، ۱۲۸)

در کتاب *کارناوال مجرمین و قهرمانان* روبرتو داماتا از برعکس شدن سلسله مراتب هنجارهای اجتماعی و فلسفی در کارناوال برزیل می‌گوید. او می‌نویسد در کارناوال همه آواز می‌خوانند و همه چیز به آواز است، آواز خواندن نه فقط یک عمل فستیوالی بلکه مفهومی فلسفی است، چرا که امکان تغییر و دوباره نظم دادن به زندگی در تمام ابعاد عمومی و خصوصی بیرونی و درونی را فراهم می‌کند. (الیوت، ۱۹۹۹: ۱۳۴)

بسیاری از متخصصان از این مفهوم در بررسی‌های هنری و ارتباطات اجتماعی استفاده کرده وافق‌های نوینی از آن به‌دست داده‌اند. به همین ترتیب در مطالعات اجتماعی – سیاسی اخیر کارکردهای سازنده‌ای برای کارناوال قائل شده‌اند:

- گفتگو گرایی: فضای کارناوال امکان نامحدود و گستردهٔ گفتگو را فراهم می‌کند زیرا در فضای اجتماعی نامعینی که حالتی جشن مانند و قاعده گریز دارد، تک صدایی ناممکن می‌شود، آواهای گوناگون مجال شنیده شدن می‌یابند و چندآوایی پدید می‌آید. کارناوال بر خلاف

فرهنگ رسمی، که مبتنی برمونولوگ است، امری دیـالوگی اسـت و همـین گفتگـوگرایی تـوان بسیاری برای گسترش دموکراسی دارد.

- مشارکت: کارناوال در یک فضای جمعی و با حضورگسترده‌ای از آدم‌ها شکل مـی‌گیـرد و همه در رخدادهای آن شریکند، با هم می‌خندند با هم متاثر می‌شوند و در زمانی معین بـا هـم به مشارکت زندگی می‌کنند. مشارکت انسان را به خودش و دیگران نزدیک و منش اجتماعی او را تقویت می‌کند.

- برابری: درمحیط کارناوالی، چنانچه گفتیم، تمایزها و سلـسله مراتـب‌هـا ازبـین مـی‌رود وهمه در رخدادها و شرایط برابر و یکسانی قرار می‌گیرند. این برابری از آن جا ناشی می‌شود که هیچ گفتمان مسلطی درفضای کارناوالی وجود ندارد.

-آزادی: رهایی از قانون و قاعده و نظم جـاری و مـسلط، انتقـاد و گفتگـوی بـی‌هـراس از گفتمان سرکوبگر بی‌تردید فضایی سرشاراز آزادی می‌سازد(انصاری، ۱۳۸۴: ۲۱۷-۲۱۸).

کارکردهای کارناوال نشان می‌دهد که مردم در این شرایط می‌توانند از امکانات ویژه‌ای که معمولاً ندارند برخوردارشوند و بدیهی است که به آن نیاز دارند و از آن لـذت مـی‌برنـد. بـا ایـن توصیف، می‌توان گفت تحقق شرایط کارناوالی در دو حالت امکان‌پذیر است:

۱- در حکومت‌های توتالیتر و تک‌صدایی چنـان اجبـار و گـاه خـشونتی بـر مـردم حـاکم می‌شود که کارناوال به مثابه دموکراسی دروضعیت مقاومت است، کارنـاوال مقـاومتی اسـت در برابر قدرت غالب و حاکم و مردم از این مجال آزادی محدود و گاه گاه لذت می‌برند و به آن نیاز دارند. کارناوال درشرایط استبدادی نیروی غیررسمی مقاومت است.

۲- اما گاه حکومت‌ها برای تداوم قدرت خود از فضای کارناوالی به‌منزلهٔ سـوپاپ اطمینـان استفاده می‌کنند، آنها کارناوال‌ها را برای کم کردن فشارهای اجتماعی سیاسـی و اقتـصادی بـر مردم آگاهانه یا ناآگاهانه به کار می‌برند یعنی ممکن است از ماهیت، ویژگی‌ها و کارکرد آن بـی اطلاع باشند و از آن فقط برای دادن فرصت هایی به منظور حفظ حاکمیت خود بهره ببرنـد. در

شکل آگاهانه صاحبان قدرت یا خود فضایی کارناوالی پدید می‌آورند یا از شکل‌گیری و تداوم آن حمایت می‌کنند. در این حالت نیز مردم از تکوین شرایط کارناوالی، که البته منظم و مکرر است لذت می‌برند.

کارناوال از دو سو با مقولهٔ نمایش‌های عصر ناصری در ارتباط است، یکی ماهیت نمایش که خصوصیات کارناوالی دارد و دیگری ماهیت استبدادی و توتالیتر دورهٔ ناصرالدین شاه که چون اغلب حکومت‌های سلطنتی فشاری بر مردم تحت ستم حاکم است که تکوین شرایط کارناوالی را یا به دست مردم به مثابه مقاومت یا به دست حکومت به‌منزلهٔ سوپاپ اطمینان ناگزیر می‌سازد.

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله اسنادی – تحلیلی است. از آنجایی‌که مورد مطالعهٔ این تحقیق نمایش‌ها و نمایش‌واره‌های عصر ناصرالدین شاه است، پس گام اول از منظر جامعه شناسانه بررسی وضعیت اجتماعی این دوره است که فضای شکل‌گیری نمایش‌هاست یعنی بدانیم ویژگی‌ها و تحولات اجتماعی، سیاسی و فکری این دوره و جایگاه ناصرالدین شاه در تکوین آنها چگونه است. مرحلهٔ بعد مطالعهٔ اسناد و مدارک موجود دربارهٔ فعالیت‌های نمایشی، گونه‌ها و شکل‌های نمایشی، مفاهیم و موضوعات آنها، مکان‌های اجرا، ارتباط اجراکنندگان با مردم و دربار و تاثیرات و کارکردهای اجتماعی آنهاست. گام سوم تحلیل و ارزیابی اطلاعات برگرفته از مستندات و تحلیل آنها برای دستیابی به یک نتیجه بر اساس چارچوب مطالعاتی (نظریهٔ کارناوال باختین) و در حوزهٔ تأثیر جامعه‌شناختی این گونه‌های هنری مردمی است. روش مطالعهٔ گام اول و دوم اسنادی و در گام سوم تحلیلی است.

نشانه‌های کارناوالیته

برای بازیابی پدیدهٔ کارناوالیته در یک دوره بهتر است نشانه‌های آن را گردآوری و تقسیم بندی کنیم. این نشانه‌ها به ما کمک می‌کنند مظاهر موجود در فعالیت‌های [نمایشی] یک دورهٔ زمانی را با آنها مطابقت داده و امکان وجود یک فضای کارناوالیته را بررسی کنیم. با توجه به زمینهٔ نمایشی این تحقیق، این تقسیم‌بندی براساس خصوصیات نمایش انجام می‌شود.

۱- نشانه‌های مکانی: مکان‌های عمومی، میدان‌ها، خیابان‌ها و محل‌های گذر (جایی که طبقات گوناگون مردم بتوانند آزادانه در آن حضور یابند).

۲- نشانه‌های اجتماعی (محیطی): از بین رفتن فاصلهٔ معمول میان مردم و گروه اجراکننده، شرکت مردم در مقام اجرا کننده، خندهٔ همگانی، زندگی جمعی و غیررسمی در برابر زندگی رسمی.

۳- نشانه‌های کلامی: گفتار رکیک و بی‌ادبانه، انتقادگر و تمسخرآمیز. در آوردن صداهای غریب و هجوآمیز.

۴- نشانه‌های رفتاری: تقلید، ادا در آوردن، شوخی‌های هجو بدنی.

۵- نشانه‌های مفهومی: مقابله با گفتمان قدرت با انتقاد و تمسخر و هجو و کنایه، تظاهر احساساتی که در فرهنگ رسمی باید نهفته باشند، نمایش مفاهیم جسمانی و زمینی. تمسخر همهٔ مفاهیم، قانون‌ها و ارزش‌های جاری. تفنن طلبی و سرگرمی سازی.

اوضاع اجتماعی در زمان ناصرالدین شاه قاجار

دوران ناصرالدین شاه (۱۲۷۳-۱۲۲۳ه. ش) طولانی‌ترین و پرحادثه‌ترین دورهٔ قاجار بوده است. تحولات سیاسی و اجتماعی این دوره که همزمان با تحولات قرن ۱۹ اروپا بود، این دوره را به دورهٔ گذاری از جامعه سنتی به جامعه‌ای رو به توسعه تبدیل کرد. این حالت گذار به لحاظ اجتماعی ماهیتی متضاد و دو سویه برای این دوره به‌وجود آورد. از یک سو در ادامهٔ فرمانروایی

شاهان گذشتهٔ قاجار جامعهٔ ایران دچار فقر فرهنگی(۵ درصد مردم باسواد بودند) و فقر معیشتی (کمبود مواد غذایی و گاه قحطی) قابل ملاحظه‌ای بود و به لحاظ سیاسی پادشاه در راس الیگارشی حاکم قرار داشت و فرمانروای مطلق بود و تودهٔ مردم رعیتی بودند که یگانه انتظاری که از آنان میرفت این بود که از«قبلهٔ عالم» تبعیت کنند. (زیباکلام، ۱۳۷۹: ۱۰۸) و از سوی دیگر طرح اصلاحات اجتماعی بود که به دست امیرکبیر و سپهسالار در بخش‌های متفاوت جامعه انجام گرفت. تاسیس دارالفنون، دیوان خانه، مجلس مصلحت خانه و...همگی افق‌های جدیدی را برای مردم ایران گشود. اما با وجود ادامهٔ استبداد حاکم و شکل‌گیری اصلاحات این دوره به نسبت دوره‌های دیگر قاجار از آرامشی نسبی برخوردار بوده است.

یکی از سؤالات اساسی محققان دربارهٔ دوران قاجار ریشه‌یابی علل تداوم آن بوده است.[۱] یکی از دلایل مهم این امر در ناآگاهی و ناگزیر پذیرش مطلق نظام حاکم تصور می‌شود. جامعهٔ ایران جامعه‌ای بسیار ساده‌ای بود و شرایطی که مردم درآن زندگی می‌کردند برایشان «طبیعی» بود. نسبت به حکومت وظیفه‌ای به جز انقیاد و اطاعت سراغ نداشتند. خارج از آن چارچوب‌ها و روابط اجتما عی امکان دیگری یا حالت دیگری نه وجود داشت و نه متصور بود. (زیبا کلام، ۱۳۷۹: ۱۴۲) این مسئله در دورهٔ ناصرالدین شاه مهم‌تر و پیچیده‌تر می‌نماید، چرا که در این دوره آگاهی‌های مردم گسترده‌تر و عمیق‌تر شده است. شروع اصلاحات اجتماعی، بازگشت محصلان فرنگ، رواج روزنامه، ترجمهٔ متون و کتاب‌های خارجی و نشر رساله‌های انتقادی همه بر میزان و تنوع آگاهی‌های همگانی می‌افزود. در کنار افزایش آگاهی‌ها، مشکلات اقتصادی رایج و شورش‌های محلی نیز مانند همیشه وجود داشته است. پس ناصرالدین شاه بر خلاف اسلافش برای حفظ ثبات اجتماعی و ممانعت از آشوب‌ها یا طغیان‌های نابه هنگام موقعیت دشوارتری داشته است. پدیدهٔ گذار این دوره را به لحاظ اجتماعی حساس و متفاوت با دیگر دوران‌های قاجار کرده است.

---

[۱]. صادق زیبا کلام فصل مهمی از کتاب خود، سنت و مدرنیته، را به این مسئله اختصاص داده است.

اما تفاوت ناصرالدین شاه با دیگر شاهان قاجار در تفاوت برخورد او با ماهیت متضاد این دوره و مسائل و مشکلات ناشی از آن است. اگرچه باور عمومی تفاوت چندانی میان او و پیشینیانش نمی‌گذارد، به نکاتی اشاره می‌کنند که می‌تواند راهگشا باشد.

«ناصرالدین شاه مردی مستبد به رای و خود خواه، متدین و پابند شعائر دینی، شیفتهٔ اصلاحات و اقدامات تازه برای تحکیم اساس سلطنت و استقرار نفوذ در میان درباریان و اطرافیان بود (نوربخش، ۱۳۷۸: ۲۵). اگرچه او اصلاحات را برای تحکیم سلطنت خویش می‌خواست، همین علاقه و حمایت از اصلاحات – که در پشتیبانی او از اقدامات امیرکبیر و سپهسالار و گاه تصمیمات اصلاح طلبانهٔ خودش مثل تاسیس شورای دولتی و تاکید برتعقل و تجربه و ارج گذاشتن به عقلا و حکما مشهود است- او را از شاهان دیگر قاجار متمایز می‌کند و برتری می‌دهد. اصلاحات برای ناصرالدین شاه به معنای پدیده‌ای بود که هدفش بهبود امور مملکت است. به سخن دیگر، او نسبت به اصلاحات نظری منفی نداشت و حتی آن را برای حکومت و پیشرفت امور مفید و حتی لازم می‌دانست (زیبا کلام، ۱۳۷۹: ۲۷۵). این تفکر متفاوت و نوگرا کارکرهای اجتماعی دیگری نیز داشته است که آن را می‌توان از میان ویژگی‌های فردی او دریافت. ناصرالدین شاه را اهل تفریح و تجمل وخوش گذرانی دانسته‌اند». ... شعر نیکو می‌فرمود، مجالس تعزیه را دوست داشت، اغلب در سیر و شکار بود، نیکو تیر می‌انداخت... (نوربخش، ۱۳۷۸: ۲۷). او از این ویژگی فردی کارکردی اجتماعی ساخته بود به این صورت که ازشکل‌گیری، گسترده شدن، پرتجمل شدن و متنوع شدن مراسم، جشن‌ها و آیین‌های نمایشی ملی و مذهبی حمایت می‌کرد. این روش به گمان بعضی نوعی استبداد تجمل پرور قلمداد می‌شود، استبدادی که می‌خواهد تجمل را در همهٔ امور عمومی و خصوصی نافذ سازد.

ناصرالدین شاه هم آش نذری داشت که هرسال می‌پختند. اساس آن همان آش شله قلمکاری بود که شاید مادرش نذر پسر تاجدارش کرده بود، ولی رفته‌رفته طرز فکر و رویهٔ

استبدادی شاه، که همه‌چیز را از صورت اصلی‌اش منحرف کرده و از آن وسیلهٔ تفـریح و تجمـل می‌ساخت، در این نذری هم وارد و آنچه در این اواخر پخته می‌شد معجونی بود کـه همـه‌گونـه دانه و همه قسم سبزی و میوه و انواع ادویه و اقسام چاشنی و چند نوع گوشت را با هم مخلوط کرده و از آن مطبوخ مقوی و بامزه‌ای به‌عمل می‌آوردند (مستوفی، ۱۳۸۴: ۲۸۷).

این ترکیب متعدد و متکثر در همهٔ امور مربوط به سرگرمی‌سـازی و تفـنن ناصـرالدین شـاه وجود داشته است که موجب تنوع وگستردگی این حوزه در زندگی خصوصی او نیز شده است. امـا از سویی این تجمل‌پروری مزایا و کارکردهایی نیز برای گسترش آزادی‌های اجتماعی داشته است.

آنچه تفاوت برخورد ناصرالدین شاه با جامعهٔ دوسویهٔ رو به رشد و مشکلات جاری را نشان می‌دهد، نگرش نوگرا و گشودهٔ او به اصلاحات - باوجود آن که آن را مشروط به ادامـهٔ حکومـت خود می‌دانست- و حمایت از گسترش سرگرمی‌هـا و تفریحـات عمـومی در قالـب نمـایش‌هـا و نمایش واره‌هایی بود که برای مردم تحت فشارهای داخلی و امواج ترقی‌خواهانهٔ خارجی فـضایی کارناوالی می‌ساخت. او آگاهانه یا ناآگاهانه در شکل‌گیری این کارناوالیته نقش داشت.

مظاهر کارناوالیته درنمایش‌ها و نمایش واره‌های عصر ناصرالدین شاه:

دورهٔ ناصرالدین شاه به لحاظ تنوع گونه‌های نمایشی نیز پربارتر و پرحادثه اسـت. البتـه از نظـر شکلی گونهٔ جدیدی تکوین نیافت ولی گستردگی معنایی و شکلی فراوانی در گونه‌های موجـود رخ داد. به نظر می‌رسد در این دوره اجرا کنندگان با حمایـت مـستقیم یـا غیرمـستقیم طبقـهٔ حاکم توانستند نوآوری و دگرگونی‌های شگرفی در اجراهای خـود بـه وجـود آورنـد کـه بخـش بسیاری از آن تحت تأثیر همان تفنن‌خواهی و تجمل‌پروری شاه ظـاهر شـد. ایـن نمـایش‌هـا و خرده نمایش‌ها در گونه‌های زیر قابل تفکیک و بررسی‌اند:

- تعزیه
- شبیه مضحک

- دلقک‌ها (مسخرگان)

الف- تعزیه

تعزیه نمایشی سوگناک است که شرح حادثهٔ کربلا و مصائبی است که بر خاندان پیامبرگذشت. داستان‌های تعزیه روایت رخدادهای پیش از واقعه کربلا تا زندگی امامان را در برمی‌گیرد و مهم‌ترین گونهٔ نمایشی سنتی – آیینی ایران است. ریشه‌های آن به اعتقاد پژوهشگران به پیش از اسلام و آیین سوگ سیاوش باز می‌گردد. تعزیه به معنای عزاداری برای امام حسین بنا بر مستندات از آل‌بویه آغاز شد که به صورت دسته‌هایی بودند که به کندی از برابر تماشاگران می‌گذشته‌اند و با سینه زدن و زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نظایر آن و حمل نشانه‌ها و علم-هایی که بی‌شباهت به افزارهای جنگی نبود و نیز، هم آوازی و همسرایی در خواندن نوحه ماجرای کربلا را به مردم یادآوری می‌کردند. (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۱۶). اما درطول چند قرن و با ظهور شبیه‌ها که مصائب خود را در شبیه خوانی شرح می‌دادند به تدریج شکلی نمایشی گرفت و در اواخر صفویه به شکلی که اکنون می‌شناسیم درآمد.

اما شاهان قاجار حمایت گسترده‌ای از تعزیه کردند و آن را به جایگاه بلندی رساندند. این نمایش آیینی- مذهبی در جامعه سنتی دورهٔ قاجار، که نهاد دین و شعائر و عقاید مذهبی اعضای جامعهٔ آن روز را سخت به یکدیگر پیوند داده بود، رشد کرد و تحول یافت و در دورهٔ ناصری به اوج شکوفایی و درخشندگی رسید. (بلوکباشی، ۱۳۸۶: ۴۸). برای مردم مذهبی آن روزگار که وسیلهٔ تفننی نداشتند از رواج آن استقبال کردند. در دوران قاجاریه طبقات مادون چون پدیده‌ای مذهبی و طبقات مرفه و اشرافی چون تفنن و تجمل از آن حمایت می‌کردند. (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۲۱).

چنانچه گفته شد، ناصرالدین شاه به تعزیه علاقهٔ خاصی داشت و همین زمینه‌ای برای ساخت تکیه‌های بسیار شد که مهم‌ترین آن‌ها «تکیهٔ دولت» است. تکیهٔ دولت بزرگ‌ترین و با

شکوه‌ترین تکیهٔ دورهٔ ناصری است که به امر شاه و به‌دست دوستعلی خان معیرالممالک ساخته شد. بعضی دیدن تماشاخانه‌های اروپایی را انگیزهٔ شاه برای ساخت بنایی همتای آنها می‌دانند اما برخی مستندات تا ریخی می‌گویند شاه احساس می‌کرد تکیه‌های موجود تهران گنجایش آن را ندارد که همهٔ علاقمندان و شرکت‌کنندگان در مراسم عزاداری را جوابگو باشد. بنابراین لازم می‌آمد تکیه‌ای ایجاد شود تا همه مردم علاقمند و شایق، اعم از زن و مرد بتوانند بدون ازدحام و فشار و ناراحتی عملیات شبیه‌گردان‌ها و مراسم تعزیه را تماشا کرده، فیض و ثوابی از این راه برده باشند (نجمی، ۱۳۴۸: ۸۰). این توجه ناصرالدین شاه به شرکت مردم در مجالس تعزیه، اگرچه بیشتر نشان دهندهٔ توجه او به رونق تعزیه است اما تا حدی نیز می‌تواند اهمیت او به گردهم‌آیی و راه‌های تفنن مردم آشکار کند. به‌نظر می‌رسد برای ناصرالد ین شاه فراغت و آسایش مردم برای دیدن تعزیه مسئله‌ای بوده است که باید مورد توجه قرار می‌گرفته است، هرچند این مسئله یگانه بهانه ظاهری برای ساخت بزرگ‌ترین تکیه به سبک تماشاخانه‌های اروپایی باشد کارکرد آن به نفع مردم نیز هست. شاه با ساخت این تکیه هم به جلال و جبروت شاهی خود افزود و هم مکانی برای گردهمایی و سرگرمی مردم به‌وجود آورد که درعین شرکت در آیینی مذهبی فضایی برای لذت بردن جمعی نیز بیابند.

استبداد تجمل پرورشاه در افزودن شکوه و جلال مجالس تعزیه نیز دیده می‌شود. ناصرالدین شاه که از همه چیز وسیلهٔ تفریح می‌تراشید، در این کار هم سعی فراوانی به خرج داد و شبیه خوانی را وسیلهٔ اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن را به مقام صنعت رساند. در استبداد رفتار پادشاه برای رجال سرمشق است. شاهزاده‌ها و رجال هم به شاه تاسی می‌کردند و آنها هم تعزیه خوانی راه می‌انداختند. در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه تعزیه خوانی تجمل و تفریحش بیش از عزاداری شده و هرجا تعزیه‌ای برپا می‌شد، جمعیت زیادی به‌خصوص زن‌ها در آن حاضر می‌شدند. (مستوفی، ۱۳۸۴: ۲۸۹) در استناد تاریخی بالا دو نکته در خور توجه است یکی برتری تجمل و تفریح مجالس تعزیه بر جنبهٔ عزاداری و ماتم آن که

نشان دهندهٔ این است که در این جمع‌ها به تدریج توجه مردم بـه جـذابیت ماهیـت نمایـشی و مفرح آن جلب شد. هم چنین همنشینی طبقات متفاوت مردم در کنـارهم نـوعی همبـستگی روحی بین همهٔ طبقات به وجود می‌آورد. درتکیه و بین تماشاگران تعزیه تنها موردی بوده است که مسئلهٔ طبقات مطرح نبوده، زبردست و زیردست در کنارهم به تماشا می‌پرداختند. (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۲۷) در این فضای مفرح که درعین حال باری مذهبی و معنـوی هـم داشـت، تکثـر و تنوع صداها از طبقات متفاوت در کنار ندای ظلم ستیزی و آزادی خواهی امام حسین و یارانش به این گردهمایی حالتی کارناوالی می‌داد.

دیگری حضورگسترده‌تر زنان نسبت به مردان است که اگر فشارها و تنگناهـای اجتمـاعی وارد بر آنها را درنظر بگیریم، می‌توان تعبیر کرد که این گروه بـرای چنـدی رهـایی از ایـن بـار، علاقه و انگیزش بیشتری برای شرکت در این مجـالس داشـتند، سـاعاتی کـه مـی‌توانـستند در فضایی متفاوت با زندگی عادی‌شان زنـدگی دیگـری را بیازماینـد، کـه در آن بـرخلاف زنـدگی رسمی – که خصوصی و منحصر به کار است- آزاد بودن در جمع و تفریح را تجربـه مـی‌کننـد. این زندگی متفاوت کوتاه برای زنان بی‌تردید همچون فضایی کارناوالی بود که هـم نیازمنـد آن بودند و هم از آن لذت می‌بردند.

«نمایش‌های تکیه دولت به قدری عالی و مجلل و سرگرم‌کننـده بـود کـه زن‌هـا از صـبح خیلی زود با چادر و چاقچور و روبنده و یک بقچه غذا به آنجا می‌رفتند و حاضر بودند مهر خود را به شوهرانشان ببخشند تا فقط یک مرتبه یـک نمـایش تکیـه دولـت را ببیننـد» (نـوربخش، ۱۳۷۸: ۳۱). گفته می‌شود که فراش‌ها مراقب بودند که همه از تکیه خارج شوند. زیرا خیلـی از زن‌ها بودند که اگر مانع نمی‌شدند، بدشان نمی‌آمد که تـا نـصف شـب، بـرای تماشـای مجلـس شبانه بمانند (مستوفی، ۱۳۸۴: ۲۹۸).

مجالس تعزیه در یک جمع بـی‌طبقـه مـردم را بـه هـم نزدیـک کـرده و حـس وحـدت و همبستگی برای یک هدف مشترک را- که همان عدالت پروری و ظلم‌سـتیزی اسـت- میانـشان

پدید می‌آورد. هدف اصلی تعزیه تقویت و تحکیم احساس جمعیت یا احساس وحدت میان مومنان، یعنی میان تعزیه‌خوانان روی سکوی تکیه و مردم پیرامون آن بوده است (بلوکباشی، ۱۳۸۶: ۵۶). این وحدت همان است که در فضای کارناوالی میان اجراکنندگان و تماشاگران به‌وجود می‌آید که ناشی از ارتباط صمیمانه و همدلانه‌ای است که در این گردهمایی شکل می‌گیرد. هم چنین، گاه تعزیه برای شرکت‌کنندگان چنان باورپذیر و واقعی می‌نماید که گویی به راستی در صحنهٔ واقعه‌اند و از فرط اندوه کنش‌هایی برآمده از هیجان برمی‌سازند.

روایتی از یک مجلس تعزیه در حضور آصف الدوله، فرمانروای لکهنو، آمده است. بنابراین روایت، مردم با دیدن شبه اسیران اهل بیت همراه با تمثیل‌ها (تندیس‌ها)ی سرهای شهیدان کربلا بر فرازنیزه‌های بلند تاب نیاوردند و از شدت احساسات و غیرت و حمیت خنجر و کارد را از کمر برکشیدند و خود را مجروح کردند.

این شدت تاثیرپذیری نشانهٔ از بین رفتن فاصلهٔ نمایشی و تبدیل آن به یک فضای کارناوالی برای بیرون ریختن غم‌ها و خشم‌های نهفته است که اگر در چنین رخداد کارناوالیته‌ای مجال آشکار شدن نیابد، می‌تواند خطر یا بیماری اجتماعی پدید آورد، چرا که همین اعتراض‌ها، دردها و خشم‌های پنهان فرو خورده است که طغیان یا ناهنجاری در جامعه برمی‌انگیزد و ناصرالدین شاه توانست از این کارکرد تعزیه تا حد زیادی برای تداوم قدرت خود بهره ببرد (بلوکباشی، ۱۳۸۶: ۵۲).

به این ترتیب، می‌توان دریافت که مجالس تعزیه به دلایل زیر ماهیتی کارناوالی داشته‌اند:

-مفرح سازی و تفنن گونگی‌ای که استبداد تجمل پرور ناصرالدین شاه برآن افزود.

-مشارکت، برابری و چندآوایی برخاسته از هم نشینی طبقات متفاوت مردم در کنارهم.

-تکوین زندگی متفاوت و جمعی برای شرکت کنندگان به خصوص زنان، که در مقابل زندگی رسمی آنها بود.

-بازنمایی غم‌ها و خشم‌های فرو خورده یا احساساتی که جای دیگری مجال ظهور نمی‌یافتند.

-از میان رفتن فاصلهٔ میان شرکت‌کنندگان و اجراگران.

ب- شبیه مضحک

همگام با رشد و گسترش تعزیه و پیرو سیاست استبداد تجمل‌پرور ناصرالدین شاه، بخش‌ها و موضوعات دیگری نیز به تعزیه اضافه شد که دیگرحالت عزاداری نداشت و بیشتر به قصد تفریح و سرگرمی و شادسازی مردم پدید آمد.

«همین که اعیانیت در تعزیه وارد شد، نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شد و پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط به عزاداری نبود مانند تعزیهٔ دره الصدف و تعزیهٔ امیر تیمور و تعزیهٔ حضرت یوسف و عروسی دختر قریش نیز در آن وارد گردید و برای این که جنبهٔ عزاداری آن هم از بین نرود، در مقدمه یکی از این حکایات نیمه‌تفریحی نیمه‌اخلاقی و در آخر یکی از واقعات یوم الطف به نمایش گذاشته می‌شد» (مستوفی، ۱۳۸۴: ۲۸۸). به نظر می‌رسد تفنن‌طلبی و شکوه و جلالی که به تعزیه اضافه شد و ناخواسته بار غم‌گساری آن را کاهش داد، ضرورت یا نیاز طرح موضوعات داستانی سرگرمی سازی چون قصهٔ حضرت یوسف که بسیار پرحادثه و پرشخصیت است و داستان‌های طنزآمیز مثل عروسی بلقیس، را به وجود آورد. این تغییر و تنوع در مضامین تعزیه را گاه به هدایت‌گران آن نسبت می‌دهند. گویا تعزیه در زمان و به دست «میرزا محمد تقی تعزیه گردان» تحولی پیداکرد. این استاد به تعزیه که تا آن زمان صرفا به نشان دادن واقعات مذهبی اکتفا می‌کرد رنگی از تفنن و ارضای ذوقی کاملاً خالص و نمایشی و دور از تمناهای ثواب‌کارانه افزود و به قولی با به‌کارگیری سازوبرگی جدید تعزیه را از کارکردهای عوامانهٔ آن دور ساخت و جنبهٔ اعیانیت به آن داد. پسرش ملقب به معین البکا نیز سطح ارزش اجرایی تعزیه‌ها را بالا برد و از طرفی به پیروی از خواسته‌های مردم بر کم و کیف این حالت تفنن و نیز بر طنز و تفریح موجود در پیش واقعه‌ها افزود تا که «تعزیهٔ مضحک» به حد کمال رسید. (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۳۵). بعد از گسترش داستان‌های سرگرمی ساز- اخلاقی تعزیه که

پیش واقعه‌ها را ساختند به تدریج با در آوردن لحظات و شخصیت‌های کمیک از دل این واقعه یا پیش واقعه‌ها تعزیه‌های مضحک ساخته شد. چرا که سرچشمهٔ کمدی یک موقعیت یا یک شخصیت طنز آفرین است. به سبب قرابت نیروی نهفته در تراژدی و کمدی شگفت‌آور نیست که این شخصیت یا موقعیت طنزآلود درست از میان یک داستان خیلی جدی بیرون آید. در واقعیت نیز موفقیت یک نسخه خوان سیاه رنگ «قنبر» نام- غلام حضرت امیر- با ته لهجهٔ حبشی و اطوار خاص و خنده‌دارش (حتی در مجلس شهادت حضرت امیرالمومنین) راه تازه‌ای باز کرد. شخصیت غلام سیاه خنده‌آور به زودی در چند تعزیه نامهٔ فرعی دیگر یعنی در گوشه‌ها تکرار شد و همپای آن نسخه خوان‌های مضحک دیگر پدیدآمدند (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۵۲). کارکرد و ویژگی‌های قنبر متاثر از دلقک‌ها بود، نوعی شخصیت کمدی که تراژدی (تعزیه) را به یک هجویه تمسخرآمیز بدل می‌کرد و از این سویه‌های متناقض فضایی کارناوالی می‌ساخت. اغلب محور این نمایش‌ها تکریم یک شخصیت نیک و مقدس و تمسخر مخالفان او یعنی مخالفان دین بود. از آنجایی‌که حکومت قاجار بسیار در عقاید مذهبی متعصب بود از تمسخر دشمنان دین در این تعزیه‌های مضحک حمایت می‌کرد همچنین این مضامین و الگوی جدید در تعزیه به خوبی همسو با هدف تفنن‌سازی شاه نیز بود، او با استبداد تجمل پرورش که در همه چیز به دنبال تفریح می‌گشت از رشد و رواج پیش واقعه‌ها و تعزیه مضحک حمایتی جدی می‌کرد. با این وصف صورت جدید تعزیه توانست به سرعت رشد کرده جایگاه ویژه‌ای نزد مردم و شاه پیدا کند.

اجرای مضحک ویژگی‌هایی داشت که آن را به فضای کارناوالی نزدیک می‌کرد. یکی سخنان هجو و کلمات بی‌مورد و ناسزاهایی بود که اشخاص نمایش به هم می‌دادند. در این نمایش‌ها هجو برای تمسخر و کنایه به‌کار می‌رفته و مکالمات اشخاص به صورت اشعار هجوآمیز بوده است. دیگری شخصیت ثابت چهل تکه‌ای از همه رنگ با شلیته و خلخال و چوبدستی کج و معوج داشت و با صدای غیرمنتظره و جهش‌های تند کلاغ وار و فریادهای ناموزون و گاه در

همین بین جنباندن کمر به آهنگ سازها همان‌طور که انتظار می‌رفت بیش از ترسناک بودن مسخره بود و اتفاقاً همین تضاد بین صورت مهیب و سخت و بی‌حرکت او و بدن چالاک و پر از تحرکش محور اصلی مضحک بودن او را ایجاد می‌کرد (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۵۴).

با این توصیف‌ها به نظر می‌رسد مهمترین اصل کارناوالی در شبیه مضحک تصاویر دورویه و متضاد است. تضاد مفهوم عزاداری با شبیه مضحک که تقابل سوگواری و شاد آوری است و حضور شخصیت دیو با ظاهر و رفتاری متفاوت در نمایشی برخاسته از تعزیه که او را تجسم کارناوالیته کرده است. اما آنچه بیش از همه چیز در ساختن این فضا مؤثر است تاثر یا واکنش تماشاگران در برابر این مضحکهٔ دینی است که با انتقادها و هجوگویی‌های تندش خشم‌ها و نفرت‌های نهانش را با طنزی گزنده بر مظاهر قدرت (دشمنان دین) وارد می‌سازد، در شبیه مضحک اهل باطل به‌وسیلهٔ تمسخر مضحکه سازان شکست تلخی خورده خوار و زبون می‌شوند. در نهایت شرکت‌کنندگان در اجرا و تماشای شبیه مضحک با هجو و تمسخر اشقیا به همراه آواز، شوخی‌های کلامی و بدنی و گاه رقص شرایط پیروزی اولیا را مهیا ساخته و کارکرد اصلی کارناوالیته را رقم می‌زدند.

هرچند برای برشمردن مظاهر کارناوالیته در شبیه مضحک در مقایسه با تعزیه ملاحظاتی وجود دارد اما اشاره به این نکته ضروری است که این دو اغلب درپی هم اجرا می‌شدند و تماشاگر وارد فضایی کارناوالی می‌شد که در هرپاره لحن آن تغییر می‌کرد.

خصوصیات کارناوالیتهٔ تعزیهٔ مضحک را می‌توان این گونه برشمرد:

- تمسخر و مضحکه دشمنان دین به مثابه گفتمان قدرت.
- به کارگیری ناسزا و کلمات نامربوط.
- صدای بدآهنگ و ناموزون و حرکات بدنی تمسخرآمیز و هجوآلود شخصیت دیو و گاه شخصیت‌های دیگر.
- از بین رفتن فاصله شرکت‌کنندگان و اجرا کنندگان، مانند تعزیه.

- تکوین زندگی متفاوت و جمعی برای شرکت کنندگان.
- خندهٔ عمومی.
- خالی شدن از بار خشم‌های فرو خورده از راه انتقادهای تند و تمسخرآمیز و احساس-برتری یافتن بردشمنان دین.
- ماهیت دورویه و متناقض تعزیهٔ مضحک. (شادی از خواری اهل باطل در برابر عزاداری برای اهل حق).

ج- دلقک‌ها

اگرچه مهمترین کارکرد دلقک شادسازی و خنداندن تماشاگرانش بوده است اما دو اصل مهم خنده، تمسخر و تقلید است. حالت‌هایی که باعث خندهٔ ما نمی‌شود اگر شخص دیگری همان‌ها را تقلید کند خند دار خواهد شد. (برگسون، ۱۳۷۹: ۳۶) آنچه سبب خنده می‌شود مقایسهٔ ذهنی میان نسخهٔ اصل و تکرار طنزآلود آن و گاه رابطه‌ای است که از مشاهدهٔ عمل یا شنیدن گفتار با موقعیت یا شخصیتی در ذهن تماشاگر آشکار می‌شود. دلقک ناگزیر است برای مؤثر واقع شدن طنزآفرینی‌هایش با تقلید و تمسخر به سراغ حوزه‌های ممنوعه و آشنا برود، که بخشی از آن زندگی خصوصی و جسمانی مردم است و دیگری گفتمان قدرت که عامل تسلط و ترس است. طبیعی است که دیدن یا شنیدن چیزهایی بیشتر برای خنده وقتی مفرح است که در قلمرو نا گفته‌ها یا پنهان کردنی‌ها باشد. درآوردن صدای حیوانات در کوچه و خیابان که معمولاً کاری خلاف عرف و قبیحه و پنهان کردنی است وقتی به‌وسیلهٔ دلقکی در میدانی انجام می‌شود مضحک و خنده آور می‌شود. همچنین طعنه و متلک به شخصیت مقتدر و بانفوذی که امری هراس‌آور و مستوجب عقوبت است، از جانب دلقک دربار خندهٔ همگان و شرمساری آن شخص را درپی دارد. دلقک‌ها نیز از این شیوه برای خنداندن مردم استفاده می‌کردند که هر دو نوعی مقابله با گفتمان قدرت بوده است، قدرت عرف و سنت و قدرت حاکم. عرف و سنت جاری

تعیین کنندهٔ نظام گفتاری و رفتاری یک جامعه است کـه خـارج از چـارچوب آن عمـل کـردن کاری خلاف عرف و به مثابه مقابله با گفتمان قدرت است. گفتار بی‌ادبانه و نامربوط، شوخی‌های رکیک، حرکات نامناسب و زشت، شوخی‌های جسمانی و هرگونه رفتار یـا گفتـار خـلاف عـرف گونه‌هایی از این مقابله‌اند. دیگری قدرت حاکم است که شامل شاهان، امـرا و نیـز قـانون‌هـایی است که آنها بر مردم حاکم ساخته‌اند. هرگونه توهین و تمسخر و انتقاد به مقام ایشان و تخطی یا هجو قانون‌های وضع شده از جانب آنهـا مقابلـه‌ای مـستقیم بـا ایـن گفتمـان قـدرت اسـت. دلبستگی مردم به دلقک‌ها نیز در نتیجهٔ همین مقابله با گفتمان‌های قدرت بود. این مقابله اصل اساسی تکوین فضای کارناووالیته پیرامون دلقک است.

از طرف دیگر بنا به قرائنی که از رفتار مسخرگان درباری با اشراف داریم معلوم مـی‌شـود که سیاست شاهان ایجاب می‌کرده که بگذارند ایشان صراحت و بی‌پروایی خود را حفظ کننـد و حتی به نظر می‌رسد صحنه سازی‌هایی که طی آنها مسخره درباریـان بـا نفـوذ را بـیش از حـد ریشخند می‌کرده یا غیرمستقیم نادرستی‌هایشان را آشکار می‌کرده، به تحریک شخص شاه بوده است تا از این راه معایب اطرافیانش را گوشزد کند یا حدودشان را به آنها یادآور شود (بیـضایی، ۱۳۸۳: ۶۱).

طبیعی است که با ویژگی‌هایی که از ناصرالدین شاه برشمردیم، به‌خصوص علاقه به تفریح و تفنن، دلقک‌ها در زمان او دوران پر رونقی داشتند. آنها شخصیت‌هـای بـا نفـوذ و قدرتمنـدی بودند. مسخره و هذیان گوی... خیلی هستند، از مطربان و رقاصان هم خیلی هستند که نفـوذ و قولشان نزد امرا و وزرا پیشرفت دارد. (مومنی، ۱۳۵۷: ۳۲) گـاه درباریـان نـاگزیر بـرای مـصون ماندن از زبان تیز و نیشدار آنها باید به آنها باجی می‌دادند.

با این حال از شواهد تاریخی پیداست که این دلقک‌ها مردمان درست و معتقدی بودند که بی‌عدالتی‌ها و بیدادهای طبقهٔ حاکم را شجاعانه با زبان طنز آشکار می‌کردند و با وجود طعنـه-هایی که روشنفکران از فرنگ برگشته با عنوان "عمله جـات طـرب" بـه قـصد تحقیـر بـه آنهـا

می‌زدند، ولی بی‌تردید می‌توان گفت که آنها اولین و فعال‌ترین عناصر مقابله با گفتمان قدرت و بی‌عدالتی بودند که کارکردی قوی و مؤثر داشتند، اما به اتهام واهی ابتذال به تدریج کنار گذاشته شدند.

کریم شیره‌ای یگانه دلقکی بود که با شجاعت کامل خویش در برابر همهٔ درباریان با نفوذ می‌ایستاد و با رک‌گویی و صراحت لهجه و سخنان نیشدار و بامزه و حاضرالذهنی خود موجب خرسندی خاطر ناصرالدین شاه را فراهم می‌آورد و احیاناً رفع ظلم و ستمی هم از مظلوم و ستمدیده‌ای می‌کرد. (نجمی، ۱۳۴۸: ۱۷۰) اغلب دلقک‌های دورهٔ ناصری کارشان را از مجلس‌های خصوصی آغاز کرده بودند و پس از آنکه شهرتی پیدا کرده بودند به دربار شاه راه یافته بودند و هم‌زمان با اجرای برنامه در دربار، فعالیت‌هایشان در مجالس خصوصی و کوچه و بازار را نیز قطع نکردند و همین ارتباط دو جانبه باعث می‌شد که از دیدی دقیق و ژرف برخوردار شوند چون مسائل جامعه را هم از دید مردم و هم از دید حاکمان می‌دیدند. به نظر می‌رسد در تاریخ ایران این اولین دوره‌ای است که ارتباط دوسویهٔ دلقک‌ها میان دربار و مردم این چنین گسترده و عمیق است. این ارتباط ناگزیر جنبهٔ اطلاع رسانی نیزداشته است، مردم از احوال درباریان آگاه می‌شدند و شاه و درباریان از وضع مردم. شاید در نتیجهٔ همین ارتباط بود که ناصرالدین شاه نسبت به سایر شاهان قاجار نگرشی اصلاح‌گرانه‌تر و مردمی داشت و چنانکه دریافته می‌شود، از ایجاد فضاهای کارناوالی حمایت می‌کرد. او در برابر شوخی‌ها و مسخره بازی‌های دلقکی چون کریم شیره‌ای که حتی گاه متوجه خود او بود متحمل و شنوا بود. کریم شیره‌ای تنها کسی بود که در حضور شاه هرمطلبی، هرچند زننده بر زبان می‌راند و مبلغی به عنوان مستمری دریافت می‌کرد، او به همه کس لیچار می‌گفت. البته همواره در بذله گویی‌های خود نمکی داخل می‌کرد که طرف تعرض واقع نشود. ناصرالدین شاه هم با وجود آنکه زیاد اهل این قبیل شوخی‌ها نبود اما سیاستش اقتضا می‌کرد که جلوی نایب کریم را باز بگذارد تا

درباری‌های او از خرک در نروند. (مستوفی، ۱۳۸۴: ۳۶۰) سکوت او دربرابر تمسخرهای کریم غیرمستقیم نشان‌دهندهٔ تمایل او به گسترش فضای انتقادی و کارناوالی بود.

تعداد بیشتر دلقکان دورهٔ ناصری نسبت به دوران دیگر نیز نشان دهندهٔ حمایت شاه از آنها ودر نتجه مجال بیشتر آنها برای فعالیت است. به نظر می‌رسد ناصر الدین شاه درپی گسترش امور مفرح و سرگرمی ساز دسته جات لودگی و مسخره‌بازی را هم رواج داد. از جمله دلقک‌های مشهور این پادشاه کریم شیره‌ای، اسماعیل بزاز، شیخ شیپور، شیخ کرنا، شغال الملک و لوطی جبار اردبیلی بودند (نوربخش، ۱۳۷۸: ۳۴).

در مورد شیخ شیپور گفته‌اند، او مردی درشت هیکل با محاسنی بلند بود. "هزله گوی عجیب و مسخره و مقلد غریبی است. به صدر اعظم و وزرا حرف زشت و فحش می‌گوید، همه قاه قاه می‌خندند. بالاتر آنکه به حرف بد گفتن از آنها پول می‌گیرد. به قدر سی هزار تومان ثروت پیدا کرده. روضه خوانی می‌کند، تکیه دارد. از امرا پول می‌گیرد و به فقرا می‌دهد. در نزد همه‌کس گستاخ است... مانند خر عرعر می‌کند به قسمی که اگر کسی آواز عرعر او را بشنود و رویش را نبیند گمان می‌کند خر واقعی است. تقلید شتر و گوسفند. گربه و سگ را به نوعی در می‌آورد که ابدا فرق از اصل نمی‌توان گذاشت (مراغه‌ای، ۱۳۵۳: ۲۲۱). او با دماغ و شاید هم با دهان خود آنچنان صدای شیپوررا تقلید می‌کرد که شنونده را به حیرت وا می‌داشت. ضمنا متلک‌های شیرین و رقص شکم او هم معروف بود (نجمی، ۱۳۴۸: ۱۷۶). با این همه بسیار موقع شناس بود، شوخی‌هایش نسبت به هیچ‌کس زننده نبود، از اغنیا برای فقرا گدایی می‌کرد و در هیچ خانه‌ای برای او حاجب و مانعی نبود. با وصف تمام این لودگی‌ها بسیار مقدس و مبرا از هر آلایشی بود. اذان گفتنش ولو در مجالس عروسی و نماز اول وقتش هیچ وقت ترک نمی-شد. از هیچ کس غیبت نمی‌کرد و حنجره‌اش به قدری قوی بود که وقتی به قول خودش «بیات گاو» می‌خواند از صدای پیانو هم سبق می‌برد. خیلی‌ها خواستند از او تقلید کنند ولی شیخ شیپور نشدند زیرا صدق و صفا و بی‌اعتنایی به مادیات که در او بود منحصر به خودش بود. (-

مستوفی، ۱۳۸۴: ۳۴۸) این شرح در کنار ترسیم ویژگی‌های والای اخلاقی این دلقک به نکته‌ای دربارهٔ کسان زیادی که می‌خواستند از او تقلید کنند اشاره کرده است که نشان دهندهٔ گسترهٔ افرادی است که به این کار (دلقک بازی) اشتغال داشته‌اند.

دلقک‌ها نوعی وجود دوگانه داشتند، یعنی در میان قلمرو طنز و اندوه ناشی از ادراک می‌ایستادند، ظاهر رفتار و گفتار آنها حالت طنز آمیز داشت در حالیکه سرچشمهٔ این طنزآفرینی دریافتن اندوهناک تظلم‌ها و مشکلات مردم از یک سو و بی‌عدالتی‌ها و سوء رفتارهای طبقهٔ حاکم بود. آنها با هوشیاری زیر نقابی از شوخ طبعی مشکلات مهمی را طرح و در رفع آن می‌کوشیدند. آنها چون تیغی بودند برای قدرتمندان برنده و برای مردم تحت ستم با ایجاد فضای کارناوالیته رها کننده و آرامش بخش. رفتار و گفتار تمسخرآمیز دلقک نسبت به حاکمان بخشی از خشم مردم را از وضعیت جاری کاهش می‌داد گویی آنها در تمسخر این شخصیت‌های مقتدر و با نفوذ از بار کینه رها شده، احساس آرامش می‌کردند. پس ساحت کارناوالیتهٔ دلقک‌ها با حضور آنها بین مردم عادی ساخته می‌شد. فضایی که در آن دلقک با ایستادن در برابر دو گفتمان مقتدر قدرت عرف و قدرت حاکم مردم را با خود وارد زندگی دیگری غیر از زندگی رسمی و عادی می‌کرد، یک زندگی غیررسمی که سرشار از خنده و رهایی بود به دور از محدودیت و ممنوعیت‌های مسلط بر جامعه. این کارناوال تیری دوسویه بود هم قدرت را برای قدرتمندان نگاه می‌داشت و هم برای مردم حس رهایی–موقت- از قدرت را به‌وجود می‌آورد.

پس مظاهر کارناوالیته در خصوصیات دلقک‌های دورهٔ ناصری را می‌توان این گونه برشمرد:

- حضور در کوچه خیابان‌ها و میدان‌ها، جمع شدن مردم در یک مکان مشخص و تشکیل یک گردهم آیی.
- ازبین رفتن فاصلهٔ میان بازیگر و تماشاگر.

- مقابله با گفتمان قدرت عرف به صورت: تقلید صدای حیوانات، درآوردن صداهای ناموزون، حرکات رقص گونه مانند رقص شکم شیخ شیپور، نمایش‌های طنز آمیزمبتنی بر حرکت و شوخی‌های کلامی.

- مقابله با گفتمان قدرت حکومت به صورت: تمسخر مستقیم صاحبان قدرت با متلک گویی و کنایه و گفتارهزل و هجو، نمایش‌های طنز آمیز مبتنی بر تمسخر غیرمستقیم جلوه‌های قدرت حاکم شامل شخصیت‌های با نفوذ، درباریان و شخص ناصرالدین شاه یا قوانین و حدود وضع شدهٔ آنها.

- خندهٔ همگانی مردم در گردهمایی‌های عمومی.

- دستیابی به مشارکت، برابری و چندآوایی بر اثر، ازبین رفتن فاصلهٔ طبقات اجتماعی در مکان‌های عمومی.

- دستیابی به آزادی برخاسته از شریک شدن در مقابله با گفتمان قدرت همراه با دلقک و رهایی ناشی از خالی شدن از بار سنگین خشم و کینهٔ تسلط قدرت‌های عرفی و حکومتی.

- تکوین یک زندگی غیررسمی جذاب و سرخوشانه با نفی همهٔ محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های جاری درمقابل زندگی رسمی.

نقش ناصرالدین شاه در تکوین فضای کارناوالیته

شواهد امر چنانکه اشاره کردیم نشان می‌دهد که ناصرالدین شاه با استبداد تجمل پرور خود در انجام اموری چون ساخت تکیهٔ دولت و باشکوه ساختن تعزیه با افزودن داستان‌های تاریخی، سرگرمی ساز و طنزآمیزدر قالب پیش واقعه و تعزیهٔ مضحک، استتقبال از هرگونه مجالس و مراسم تفریح و همراه کردن دایمی دلقک‌ها در مجالس بزم و شکار و گردش و دادن مجال به آنها برای انتقاد و تمسخر و هجو شخصیت‌ها و رخدادها، از شکل‌گیری فضای کارناوالیته حمایت می‌کرد.

پرسش این است که او آگاهانه یا ناآگاهانه از تکوین کارناوال حمایت می‌کرد، به عبارت دیگر، آیا می‌دانست که تکوین و گسترش این فضاها می‌تواند چون سوپاپ اطمینانی به تداوم قدرت مطلقهٔ او کمک کند یا فقط به‌علت اقناع حس تفنن‌طلبی خود و ناآگاهانه درشکل گیری و رواج آن کوشید. اگر حمایت آگاهانه را نه به معنای شناخت کارکردهای کارناوال بلکه به این معنی بدانیم که او نیاز و ضرورت تفنن سازی برای مردم را دریافته بود، می‌توانیم عوامل زیر را در دریافت این نیاز مؤثر بدانیم:

۱- قدرت طلبی: بی‌تردید برای ناصرالدین شاه حفظ قدرت مهم‌ترین عامل سلطنت بود، چنانکه بخش زیادی از منش اصلاح‌طلبانهٔ او نیز برخاسته از آن بود که توجه به امر اصلاحات را به نفع مملکت و در اصل موجب ثبات قدرت خود می‌دانست و در جایی که با تهدید علما روبه-رو شد و باز قدرت خود را در خطر دید از آن رویگردان شد. این رویکرد دو قطبی در همهٔ دورهٔ سلطنت او ادامه داشت، در عصر او شاهد حرکتی متناوب به سوی اصلاحات و نفی اصلاحات هستیم و در این میان برای ناصرالدین شاه نه اصلا حات و نه ادامهٔ وضع موجود بلکه فقط حفظ قدرتش اهمیت داشت. برای او درمقام شاه مملکت بدیهی بود که سرگرمی و تفریح می‌تواند اسباب آسایشی برای مردم بسازد و افکارمخرب، طغیانگرانه و قانون گریز را دور سازد. چنانکه آرامش ایام محرم به سبب اشتغال مردم به مراسم روضه خوانی وتعزیه و تفریح و شادی ناشی از مسخره بازی دلقکان-که خود آن را به خوبی دریافته بود- عاملی بود که مردمان و حتی خود او را به آرامش و لذتی می‌رساند که سختی‌ها و مشکلات را فراموش می‌کردند. بدیهی است که هرچه فضای گریز پرتعدادتر باشد، تأثیر جمعی آن بیشتر و نافذتر است. پس عقل و تجربه او را رهنمون می‌شد که برای حفظ قدرت باید مردم را سرگرم و مشغول ساخت و چه تفریحی بهتر از مراسم تعزیه که هم اجرای سنتی مذهبی است و هم وسیلهٔ نشان دادن شکوه سلطنت ناصری و دلقک بازی که دمی مردمان به خنده و سرخوشی وامی دارد، هرچند این سرخوشی

با انتقاد طنز آمیز اصحاب سلطنت باشد کـه بـرای قـدرت او کـم خطـر از محفـل‌هـایی چـون فراماسون‌هاست که معلوم نیست چه می‌گویند و چه می‌کنند و در سر چه سودایی دارند.

۲- سفرهای خارجی: مسئلهٔ دیگر که در آگاهانه یا ناآگاهانـه بـودن ایـن حمایـت (مجـال کارناوالیته) اهمیت دارد، تغییر بینش ناصرالدین شاه (نسبت به شاهان دیگـر قاجـار) بـه علـت سفرهای خارجی است. به استناد شواهد تاریخی او پنج سـفر رسـمی و چنـد سـفر غیررسـمی داشته است. در این سفرها به غیر از دیدار با مقامات رسمی مهمترین برنامهٔ او تفریح و گـشت-گذار و دیدن تئاترهای گوناگون بوده است. دیدن اپرا، باله، تئاترهای کلاسیک و نمایـشگاه‌هـای هنری که همه برخاسته از ذوق تفنن طلب او بود علاوه بـر لـذت و سرخوشـی نـاگزیر تـاثیرات دیگری نیز بر او گذاشته است. دستور ساخت عمارتی شبیه به سـالن‌هـای تئـاتر غربـی (تکیـه دولت) یا تغییر شکل دامن‌های زنان حرمسرا که به عموم زنان نیز تسری یافت، از آنهاست. امـا بخشی از تاثیرات نیز فکری بود، مشاهدهٔ چگونگی انجام امور و سرعت تغییر و تحول در جهـان غرب لزوم استفاده از دانش و تجربه و اصلاحات را برای او آشکار کرد. اگرچه در عمل به دلایـل زیادی اصلاحات چشمگیری ا نجام نشد ولی به هرحال کارنامهٔ ناصرالدین شـاه (بـا انتخـاب دو صدر اعظم پیشرو چون امیرکبیر و سپهسالار) نشان می‌دهد که او با مشاهدهٔ وضع امور و احوال مردم در دیار فرنگ بهبود و پیشرفت را برای مردم کشورش مـی‌خواسـته اسـت و یکـی از ایـن پیشرفت‌ها به گمان او وجود اسباب آسایش و تفرجی چون تئاتر است که مردمان زیادی در آن جمع می‌شوند و همراه با هم از دیدن نمایشی لذت می‌برند، می‌خندند و به آرامـش مـی‌رسـند پس تلاش کرد همان موقعیت را با توجه به مقتضیات و شـرایط مـذهبی و قـومی درایـران بـه وجود آورد و اسباب موجود را جهت سرگرمی سازی ارتقا بخشد و آنچه ذاتاً در فرهنـگ ملـی و مذهبی وجود داشت مراسم تعزیه و دلقک بازی بودند. ناصرالدین شاه بـا ایـن نگـاه برگرفتـه از تجربیات سفر فرنگ به حمایت از گسترش و رواج این گونه‌هـا پرداخـت. اگرچـه نـوع حمایـت هریک با دیگری متفاوت است، با پشتیبانی از ساخت تکیه‌ها و گسترش تعزیه در کمیت (تعداد

مجالس و نسخه خوان‌ها) و کیفیت (اضافه شدن پیش واقعه و تعزیهٔ مضحک) از تعزیه حمایت می‌کرد و با دادن مجال و فرصت برای انتقادهای طنز آمیز دلقک‌ها و محدود نکردن فعالیت‌های میدانی و مردمی آنها از نمایش واره‌های دلقک‌ها حمایت می‌کرد.

۳- عامل دیگر که پیش‌تر نیز از آن یاد کردیم استبداد تجمل پرور ناصرالدین شاه بود. او به تفریح وخوش گذرانی علاقهٔ وافر داشت و از همه چیز وسیلهٔ تفریح می‌ساخت. در طول پنجاه سال سلطنت او بیش از هر زمان دیگری در دوران قاجار نام و یاد اصحاب هنر بر جای مانده است. هنرمندان موسیقی، کمال الملک و مدرسهٔ نقاشی‌اش، نقالی داستان‌های ملی و مذهبی و عامیانه، معرکه‌گیری، خیمه‌شب بازی، بقال بازی، تعزیه و دلقک بازی همه در زمان قاجار تکوین یافته‌اند یا دراین دوره به گسترش، اعتبار و شکوهٔ برتر از سایر زمان‌ها رسیده‌اند. برگزاری مفصل و با شکوه اعیاد ملی مثل نوروز و مذهبی مثل عید فطر و عروسی‌های شاهزاده‌ها که به سبب برگزاری در میادین عمومی چون نمایشی همهٔ مردم را به تماشا فرامی خواند و گاه مناسبتی چون سالروز تولد ناصرالدین شاه با عنوان عید مولود بهانه‌ای برای استبداد تجمل پرور او می‌شد که همهٔ گروهای نمایشی، دلقک بازی و موسیقی را فرابخواند که برایش نمایشی ترتیب دهند که امروز از آن با نام "بقال بازی درحضور" یاد می‌شود. استبداد تجمل پرور شاه موجب ظهور و رواج محافل تفنن و سرگرمی می‌شد که حضور مردم و عمومی بودن مکان آن‌ها را به فضای کارناوال نزدیک می‌کرد. به این ترتیب این" استبداد" شاهی برخلاف معنی لغتی آن توانست محل‌های امنی برای نوع دیگری زیستن مردم و گونه‌ای مقابله در برابر قدرت پدید آورد.

نتیجه‌گیری

دورهٔ ناصرالدین شاه نسبت به دوره‌های دیگر قاجار طولانی‌تر و آرام‌تر بوده است همچنین تحولات و رخدادهای چشمگیری چون صدارت امیرکبیر و سپهسالار، تاسیس دارالفنون و

روزنامه‌های معتبر، مجلس مصلحت‌خانه و دارالشورای حکـومتی در ایـن دوره رخ داده اسـت. از طرف دیگـر، حمایـت از فعالیـت‌هـایی هنـری چـون نمـایش‌هـا و نمـایش واره‌هـا و گـسترش سرگرمی‌های عمومی نشان دهندهٔ توجه حکومت و در راس آن شـخص شـاه بـه شـکل گیـری فضاهای مردمی بود. این فضاهای عمومی در شرایط اختناق و فشار که مشکلاتی چون قحطی و بی عدالتی بر مردم حاکم است با کمک عوامل دیگر موجـود در ایـن نمـایش‌هـا مجـالی بـرای انتقادگری، مشارکت، برابری و آزادی فراهم می‌کنند که در مجموع فضایی کارناوالی مـی‌سـازد. اگرچه ناصرالدین شاه از کارکردهای اجتماعی و تاثیرات کارناوال نا آگاه اسـت ولـی سـه عامـل قدرت طلبی، سفرهای خارجی و استبداد تجمل پرور او را به تکوین شـرایط کارنـاوالی هـدایت می‌کند که نتیجه‌ای دو سویه برای او و مردم داشت، مـردم بـا حـضوردر فـضاهای کارنـاوالی از خشم برخاسته از تحمل ظلم و سختی رها مـی‌شـوند و بـه حـس آزادی دسـت مـی‌یابنـد کـه سرپوشی بر طغیان‌های احتمالی آنها دربرابر حکومت نیز هست و در مقابل شاه نیز با کم شـدن خطر شورش‌هایی علیه خود به سوپاپ اطمینانی برای تداوم و ثبات قدرت او داشت، مردمی که به شرایط آزادی نمونه‌ای و مثالی در زندگی غیررسـمی کارنـاوال دسـت یافتـه بودنـد، زنـدگی رسمی خود را با آرامش و بردباری بیشتری تحمل می‌کردند. پـس مـردم و شـاه هـر دو بـدون شناخت و آگاهی از کارکرد کارناوال هریـک از منـافع آن اسـتفاده مـی‌کردنـد. تکـوین فـضای کارناوالیته که از بعد شناخت نیاز مـردم بـه سـرگرمی آگاهانـه و از بعـد شـناخت کارکردهـای کارناوال ناآگاهانه بود، توانست زندگی اجتماعی مردم را با وجـود مـشکلات نـسبتاً همـسان بـا دوره‌های دیگر قاجار تحمل‌پذیرتر و آرامش بخش‌تر سازد. به وجود آمدن این فضای کارناوالیتـه از منظر جامعه‌شناسی برتوانمندی گونه‌های هنری به‌خصوص نمایش در انعکاس خواسـت‌هـای مردمی تاکید می‌کند، بازیابی مفهوم اجتماعی کارناوالیته که نتیجهٔ خلق یک اثر نمایشی اسـت نشان می‌دهد که ارزیابی‌های جامعه‌شناسی هنری برپایهٔ مفاهیم و اصـول اجتمـاعی مـی‌توانـد دیدگاه‌های نوینی در کارکردهای اجتمـاعی هنـر سـاخته و فرضـیه‌هـای جدیـدی را در روابـط

اجتماعی دوره‌های گذشته مطرح کند. شناخت کارکردها و تاثیرات گونه‌های مهجـور و عامیانـهٔ هنری مانند نمایش‌های عصر ناصری براساس نظریات معاصر اجتماعی می‌تواند رمزگشای نقـاط نامکشوفی باشد که در رشد جامعه و تکوین تحولات اجتماعی مؤثر بوده‌اند و از این منظر اسـت که جامعه‌شناسی هنر زمینه‌ساز شناخت کلی جامعه می‌شود.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵) ***نمایش در دورهٔ صفوی***، فرهنگستان هنر.

احمدی، بابک (۱۳۸۰) ***ساختار و تاویل متن***، نشر مرکز.

امیری، نادر (۱۳۸۸) «**چشم اندازی به رمان تاریخ‌گرای فارسی**» در *جامعـه‌شناسـی هنـر و ادبیات*، دورهٔ اول شمارهٔ اول.

انصاری، منصور (۱۳۸۴) ***دموکراسی گفتگویی***، نشر مرکز.

باختین، میخاییل (۱۳۷۳) **سودای مکالمه خنده و آزادی**، محمد جعفر پوینده، آرست.

باختین، میخاییل (۱۳۸۷) ***تخیل مکالمه‌ای***، ترجمهٔ رویا پورآذر، نشرنی.

برگسون، هانری لویی (۱۳۷۹) ***خنده***، ترجمهٔ عباس باقری، نشر شباویز.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۳) ***نمایش در ایران***، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۷) ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***، نقش جهان.

مومنی، باقر (۱۳۵۷) ***تئاتر کریم شیره‌ای***، نشر سپیده.

بلوک باشی، علـی (۱۳۸۶) «***نقش و کارکرد اجتماعی، فرهنگی و هنـری تعزیـه خـوانی درجامعه سنتی ایران، گردهمایی مکتب اصفهان***» در *مجموعه مقالات نمـایش*، انتـشارات فرهنگستان هنر.

زیباکلام، صادق (۱۳۷۹) ***سنت و مدرنیته***، انتشارات روزنه.

مراغه‌ای، زین العابدین (۱۳۵۳) ***سیاحتنامه ابراهیم بیک***، نشر اندیشه.

مستوفی، عبدالله (۱۳۸۴) ***شرح زندگانی من***، انتشارات زوار.

نجمی، ناصر (۱۳۵۵) ***دارالخلافه تهران***، بی ن.

نوربخش، حسین (۱۳۷۸) ***کریم شیره‌ای دلقک دربار ناصرالدین شاه***، انتشارات سنایی.
Elliot,Shanti, ***Folklore Form 30:*** 112 (1999)
http://mandegar. info
http://www. danoush. ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی