ریختار نمایشی سیاه‌بازی

مریم نعمت طاوسی

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۲/۲۳ | تاریخ پذیرش نهایی۱۳۹۴/۰۶/۲۵

ریختار نمایشی سیاه‌بازی

مریم نعمت طاوسی
استادیار پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری دانشگاه آزاد

چکیده

در تاریخ نمایش سنتی ایرانی نمایش‌ها و نمایش‌واره‌های شادی‌محور بسیار سر برآوردند که سیاه‌بازی شاخص‌ترین بازمانده این گروه از نمایش‌ها است. این نمایش فرازوفرودهای بسیاری را متحمل شد و درحال‌حاضر به حاشیه رانده شده است. به‌نظر می‌رسد یکی از دلایل این امر، فاصله میان افق انتظار تماشاگران و ماهیت این نمایش باشد. تماشاگران با افق انتظار مشخصی به تماشای یک نمایش می‌نشینند و ریختارشناسی نمایش یکی از این افق‌هاست. ریختار هر نمایش نسبت مستقیم با کارکرد آن دارد. ازاین‌رو اصلی‌ترین پرسش این نوشتار سنجش نسبت سیاه‌بازی با کمدی و فارس، دو ریختار متفاوت در میان نمایش‌های شادی‌محور، بود. در مسیر یافتن پاسخ این پرسش، کمدی و فارس و نسبت این دو با هم واکاوی شد تا چشم‌انداز روشنی از این دو ریختار نمایشی به‌دست آید. سپس با تمرکز بر سه ویژگی طرح‌داستانی، اشخاص بازی و کارکرد نسبت سیاه‌بازی با کمدی و فارس سنجیده شد. یافته‌ها سخن از آن دارند که سیاه‌بازی هم‌خوانی بسیار با فارس دارد.

واژگان‌کلیدی: ریختار نمایشی، سیاه‌بازی، خندهٔ ویرانگر، خندهٔ اصلاح‌گر، افق انتظار در نمایش

مقدمه

نمایش در ایران از پیشینهٔ کهنی برخوردار است و در این پیشینه می‌توان گونه‌های بسیار را ردیابی کرد، از نمایش‌هایی با مضامین اندوه و سوگ گرفته تا نمایش‌هایی با مضمون شاد، نمایش‌واره‌هایی سرگرم‌کننده و آیین‌هایی نمایشی و... در این پژوهش نگاه بر سیاه‌بازی اصلی‌ترین بازماندهٔ نمایش شادی‌محور ایرانی است.

درحال‌حاضر زمانی که سخن از نمایش شادی‌محور ایرانی به‌میان می‌آید بی‌درنگ تخت‌حوضی، روحوضی و سیاه‌بازی و برای آنان که آشنایی بیشتری با پیشینهٔ نمایش‌های سنتی ایرانی دارند شبیه مضحک به خاطر متبادر می‌شود. سیاه‌بازی تا اواخر دورهٔ قاجار ژانر مستقلی نبود بلکه یکی از ملحقات و دستاوردهای تقلید به‌شمار می‌آمد(صالح‌پور، ۱۳۹۰ :۱۰۳) و حتی امروز بیشتر با عنوان تخت‌حوضی یا روحوضی شناخته می‌شود.

تخت‌حوضی یا روحوضی در اصل به نمایش گروهی و خرده‌نمایش گفته می‌شد که جایگاه اجرای آن بر تخته‌ای بود که به وقت جشن‌های مردم، بر حوض‌خانهٔ مردم می‌انداختند، این مجموعه عبارت بود از نمایش‌هایی کوتاه یک یا دونفره به مدت یک ربع تا بیست دقیقه، حرکات آکروباتیک، خواندن بحر طویل، رقص و موسیقی و اجرای یک تقلید که درواقع نمایش اصلی بود. این نمایش ممکن بود جدی هم باشد. بعدها تقلیدهایی که بر گرد خدمتکاری سیه‌چرده و یک ارباب/ حاجی شکل می‌گرفتند، از چنان محبوبیتی برخوردار شدند که عنوان سیاه‌بازی بدان آن‌ها اطلاق شد(نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۲: ۵۵–۵۶).

تاریخ تئاتر نشان داده است که تماشاگری که با افق انتظار نادرست به تماشای اثری نمایشی می‌نشیند، قادر به برقراری ارتباط با آن اثر نیست، چراکه انتظاراتش برآورده نمی‌شود[1]. یاس اصطلاح افق انتظارات را در توصیف معیارهایی به‌کار می‌بندد که مخاطبان اثر هنری هر دورهٔ خاص از آن بهره می‌جویند. این معیارها به مخاطب کمک می‌کند که برای مثال تصمیم بگیرد چگونه یک شعر را شعری حماسی، تراژیک یا شبانی داوری کند(سلدن و ویدوسون،۱۳۷۷: ۷۴–۷۵).

برای اهل‌نمایش ریختارشناسی نمایش یکی از این افق‌هاست. ازاین‌رو، ریختارشناسی سیاه‌بازی به دست‌اندرکاران و مخاطبان کمک می‌کند تا قادر باشند ارتباطی روشن و پایداری با هر اجرای سیاه‌بازی برقرار کنند، چراکه درواقع این افق انتظارات است که نخستین سررشته را برای رمزگشایی رخدادهای روی صحنه به تماشاگر صحنه می‌دهد.

گرچه به سادگی نمی‌توان ریختارشناسی به شیوه غرب را تمام‌وکمال بر انواع نمایش‌های ایرانی اعمال کرد، اما چنین به‌نظر می‌رسد که ویژگی‌های سیاه‌بازی حکایت از آن دارد که این نمایش با فارس هم‌خوانی بیشتری دارد تا با "کمدی".

ازاین‌رو اصلی‌ترین پرسش این نوشتار سنجش نسبت سیاه‌بازی با کمدی و فارس خواهد بود. بی‌گمان در یافتن پاسخ این پرسش، کمدی و فارس و نسبت این دو با هم واکاوی خواهند شد. بدین‌ترتیب، نوشتار پیش رو مجالی دست می‌دهد تا ویژگی‌ها و کارکرد فارس و کمدی واکاوی شوند.

ادبیات موضوع

کتاب **نمایش در ایران** (بیضایی،۱۳۷۹) یکی از نخستین منابع برای شناخت تاریخچه و ویژگی‌های تقلید/سیاه‌بازی است که در فصلی از کتاب با نگاهی تاریخی به این نمایش پرداخته شده است.

از میان پژوهشگران غیرایرانی مقالهٔ بیمن(۱۹۸۱) تحت‌عنوان "چرا می‌خندیم، رویکردی تعاملی به طنز در تئاتر سنتی بداهه‌پردازانهٔ ایرانی" نمونهٔ خوبی از مطالعه‌ای میدانی دربارهٔ نمایش است. مطالعات میدانی این پژوهش از سال ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۹ انجام شد و اجرای سیاه‌بازی در جشن‌های خانگی مردم، در سه سطح تعامل : ۱.میان اجراگران، ۲. میان اجراگران و تماشاگران و ۳. میان اجراگران، تماشاگران و چهارچوب فرهنگی موردمطالعه قرار گرفت. پژوهشگر به این نتیجه رسید که این اجرای سنتی در بستر فرهنگی مناسب انجام می‌گیرد و بدین‌واسطه تنش‌های دشوار اجتماعی و حساسیت‌برانگیز مرتبط با رویداد(جشن) به‌طورغیرمستقیم با برپایی اجرای این نمایش، صورت طنز به خود می‌گیرند و خنده ابزاری برای رهایی از این تنش خواهد بود.

پژوهشگر دیگر فلور (۲۰۰۵)در کتاب **تاریخ نمایش در ایران**[۲]، در فصل نخست این کتاب نگاهی تاریخی به این نمایش داشته است و به‌طورطبیعی ارجاعات بسیار به کتاب **نمایش در ایران** دارد. البته به دلیل نگاه فرهنگی متفاوت برخی برابرنهادهای آن قابل‌بحث است. نکته قابل‌توجه در این کتاب آن است که واکاوی پیشنهٔ نمایش‌های شادی‌محور ایرانی را با شواهدی از نمایش در ارمنستان باستان آغاز کرده است. نویسنده براین باور است که سنت جشنواره‌هایی با مرکزیت شخصیتی به نام کوسه در ایران همسانی بسیار با جشن‌های پیشامسیحی در ارمنستان دارد، هر دو بازنمایی از نوشدگی جهانند و همال‌هایی در سراسر اوراسیا دارند(۱۹).

افزون بر آن‌چه که آمد در برخی از دانشنامه‌ها یا فرهنگ‌های تخصصی نمایش سنتی هم مدخل‌هایی به این نمایش اختصاص داده شده است که در این متن‌ها بیشتر به کلیاتی درخصوص این نمایش پرداخته شده است[۳].

از میان مطالعات تطبیقی می‌توان به مقالهٔ "پژوهش تطبیقی گونه‌های کلان کمدی غربی و کمدی سنتی ایرانی، نشریهٔ هنرهای زیبا–هنرهای نمایشی و موسیقی" (۱۳۸۹) اشاره کرد. نویسنده در این مقاله پس از برشمردن همسانی‌ها و ناهمسانی‌های کمدی کهن(یونانی)، کمدی نو(یونانی)، کمدی

رومی، کمدیادلآرته و تقلید– که سیاه‌بازی یکی از نمودهای آن است – به این نتیجه رسیده است که بیشترین همسانی میان کمدیادلارته و تقلید است.

دراین‌میان به‌طورمشخص فتحعلی بیگی(۱۳۷۸) در "مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه بازی و تخت‌حوضی " (۱۳۷۸)، "برخی اصطلاحات تخت‌حوضی"(۱۳۷۴) و "درآمدی بر شیوه‌های طنز در نمایش تخت‌حوضی"(۱۳۶۵) بر عناصر اجرایی این نمایش متمرکز شده است. در "مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و تخت‌حوضی" نویسنده بیشتر بر تکه‌ها[۴] متمرکز است و در " برخی اصطلاحات تخت‌حوضی" و " درآمدی بر شیوه‌های طنز در نمایش تخت‌حوضی" شگردها را معرفی می‌کند، که البته جداسازی این دو از هم در برخی موارد دشوار است.

به‌هررو در میان اندک آثار نگاشته‌شده پیرامون این نمایش، سخنی از ریختار نمایشی و کارکرد این نمایش نیامده است.

چهارچوب نظری

نخستین اندیشمندی که درخصوص ریختارشناسی نمایش دست به قلم برد، ارسطو بود. وی در اثر خود که با عنوان **فن شعر** به فارسی ترجمه شده است با بررسی آثار دراماتیک یونان که چند سده پیش از حیاتش نگاشته شده بودند، تراژدی و کمدی را واکاوی کرد. گرچه ارسطو در زمانی به دنیا آمده بود که نتوانست آثار سوفکل، آشیل و اوریپید را ببیند، اما توانست تراژدی را چنان واکاوی کند که تا امروز اثر وی یکی از مراجع مهم نظری در این عرصه به‌شمار می‌آید.

واقعیت آن است از همان زمان تاکنون، بدان‌اندازه که به تراژدی پرداخته شده است به کمدی پرداخته نشده است. شاید نظریه‌پردازی هم‌سنگ ارسطو، که کمدی می‌تواند او را به‌رخ بکشد، فیلسوف فرانسوی هنری برگسون[۵](۱۸۵۹–۱۹۴۱) است که رسالهٔ کوتاه او، **خنده**، بسیار تاثیرگذار بود. وی به‌طورمستقیم به کمدی به‌عنوان یک نمایش نمی‌پردازد، درعوض دلایل برانگیخته شدن خنده را واکاوی می‌کند. به باور برگسون خنده به‌مثابه امری اصلاح‌کننده نمو کرد تا زندگی اجتماعی را نظم و ترتیب دهد. کسانی را می‌یابیم که نتوانستند با خنده خود را با شرایط جامعه انطباق دهند، چراکه آنان از انعطاف که نشانهٔ انسان هوشمند است، بی‌بهره‌اند. قصور در انطباق باعث می‌شود آنان ماشینی به‌نظر برسند. خنده محرک‌هایی را برمی‌انگیزاند که آنان را وامی‌دارد روش‌های خود را تغییر دهند. این نقطه‌نظر، بارها نقل شده و بسط و توسعه یافته است، که «کمیک چیزی ماشینی است که روی زندگی را چون لایه‌ای می‌پوشاند.» بنابراین، کسی که به‌تنهایی به شکلی ماشینی قدم می‌زند، با نگاهی به روبه‌رو، پوست موزی که بر سرراهش افتاده، نمی‌بیند. پا روی آن می‌گذارد و روی پیاده‌رو پهن می‌شود و این ما را می‌خنداند(برگسون، ۱۳۷۹: ۳۹–۵۴).

بررسی فروید با عنوان **لطیفه‌ها و نسبتشان با ناخودآگاه**[۶] (۱۹۶۴)، حتی با وجود فاصلهٔ بیشتر با تئاتر، بر بسط و گسترش نظریه کمدی تاثیرگذار بود. مهم‌ترین بخش این اثر در بازشناخت کارکرد لطیفه آن که است می‌تواند بر تابو چیره شود، مجوز زیاده‌روی نیابتی دهد، بگذارد هم گوینده و هم شنونده دشمنی پنهان‌شان را نسبت به نگرش‌ها و رویه‌های بازدارنده که زندگیشان را محدود می‌کنند، بیان کنند. در این‌جا اشاراتی که برای کمدی آورده شد بسیار متفاوت از اشاراتیست که برگسون آن‌ها را به بحث گذارد. خندهٔ برگسونی غرابت یا تجانس نداشتن را تنبیه می‌کند(خندهٔ اصلاح‌گر)، حال آن که به‌واسطه خندهٔ فرویدی که انسان به لطیفه و به خشم/آرزو/سرخوردگی که انگیزه گفتن آنست، واکنش نشان می‌دهد، برای مدتی کوتاه، غرابت بر اقتدار پیروز می‌شود(خندهٔ ویرانگر).

خندهٔ دوم را می‌توان بیشتر برابر خندهٔ «کارناوالی» دانست، هم‌چنان که باختین[۷] آن را چنین می‌نامد. این خنده از نقیصه[۸]، نافرجامی[۹]، گسیختگی و تمهیدات مشابه بهره می‌گیرد تا روندها را مختل کند، سلسله‌مراتب را واژگون سازد و اجتماع و انسانیت گروهی را بستاید. این خنده روندها و نگرش‌های رسمی را از پرده بیرون می‌آورد، نقش‌های جنسیتی را باژگونه می‌کند و از هرزه‌گویی و رفتارهای جنسیِ ممنوع یا نابخردانه لذت می‌برد. این احساس را در شادمانی خندهٔ تمسخرآمیز، قهقهه و فریاد ناشی از خوشی می‌توان یافت. کارناوال در اغلب موارد از عناصر ناهمگن تشکیل می‌شود و در «گروتسک» می‌درخشد(نولز،۱۳۹۱: مقدمه).

کلید فهم کمدی و فارس و تفاوت این دو ریختار درنظر داشتن این دو گونه خنده است. تماشاگران کمدی و فارس هردو دستخوش نشاط می‌شوند و بر رویدادهایی که روی صحنه رخ می‌دهند، می‌خندند، قهقهه یا لبخند می‌زنند. اما ماهیت خندهٔ این دو گروه از تماشاگران متفاوت است و حکایت از آن دارد که تجربهٔ متفاوتی را از سر می‌گذرانند.

ارسطو(۱۳۵۷) در پاسخ به کارکرد تئاتر پاسخ روشنی دارد: پالایش. زمانی‌که تماشاگر به تماشای کمدی می‌نشنید تقلیدی از اطوار و اخلاق زشت را می‌بیند که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود(۱۲۰). ارسطو اشاره می‌کند که کمدی با کردارهای پست و غیراشرافی سروکار دارد. ازاین‌رو به‌درستی از نوشتار وی می‌توان چنین نتیجه گرفت که کمدی هم باید تجربه‌ای فراهم آورد که تا حدی شناختی و سرچشمه‌ای برای فهمیدن است. ازهمین‌روست که طرح ساخت‌های کمیک به انسجام درونی اثر وابسته است(هالیول، ۱۳۸۸: ۲۷۱).

بدین‌ترتیب کمدی بیشتر اصلاح‌گر است، هم‌چون تراژدی به شیوهٔ هم‌درمانی[۱۰] عمل می‌کند، با نمایش صفات بد انسانی و گوش‌زد کردن ناپسندی این صفات، به مخاطب کمک می‌کند تا نسبت به این صفات شناخت پیدا کند و از این صفات دوری کند.

اما زمانی‌که تماشاگری به تماشای فارس می‌نشیند، چه رخ می‌دهد. معمولاً چنین است که تماشاگر بی‌آن که فرصت اندیشیدن داشته باشد، می‌خندد. فارس درواقع بیان آرزوهای واپس‌خورده است. در طی زندگی هر شخصی خواست‌ها و آرزوهایی به‌واسطه بایدها و ضرورت‌های زندگی به عقب رانده می‌شوند، اما زمانی که این انگیزش‌ها در یک فارس به نمایش گذاشته می‌شوند ما دیوانه‌وار می‌خندیم، چراکه در این لحظه اید[11] بر اخلاقیات و بایدها پیروز شده است. این خنده ناشی از رها شدن است، رهایی از اصول خود وضع کرده و ضروری زندگی روزمره (بنتلی، ۱۹۶۴: ۳۴).

فارس ویرانگری رهایی‌بخش است. ازاین روست که می‌شود فارس و رویا را هم‌عرض قرار داد تا از بیانی گسترده‌تر بهره گرفت. رویا بخشی از ناخودآگاه است که آن‌چه را خودآگاه پس‌زده بیان می‌کند. فارس با بهره‌گیری از مصالح، تصاویر و قوانین حاکم برجهان رویا، ناخودآگاه و خودآگاه را درگیر می‌کند. درواقع هنر فارس در بهره‌گیری از تصاویر ذهنی واپس‌خورده نهفته است.

بدین‌ترتیب لذت ما به هنگام تماشای فارس در آن‌جاست که گسترده‌ترین خیال‌پردازی‌هایمان را در اجرا می‌بینیم، بی‌آن‌که عواقب بعدی برای ما به‌بار بیاورد و ما ناگزیر از تحمل رنجی باشیم. شرکت در اجرای یک فارس مانند شرکت در یک جلسه خصوصی روانکاوی است. روانکاو از بیمار می‌خواهد در اتاقی دربسته و امن از آرزوها و خیال‌پردازی‌هایش بگوید. بیمار با بیان آرزوها و خیال‌پردازی‌هایش دیگر خود را مجبور نمی‌بیند تا آن‌ها را به اجرا درآورد. درواقع فشار از وی برداشته می‌شود.

از آن‌جایی که در فارس هم تماشاگر به‌طورنیابتی در کنش روی صحنه شرکت می‌کند، مجالی برای او فراهم می‌شود تا درحالی‌که در تاریکی خوشایند تماشاخانه نشسته است، به گنجینه بیان‌ناشدنی‌ترین آرزوهایش که در صحنه به اجرا درمی‌آیند، بخندد و این جهان رویاگونه قوانین نمایشی را در فارس تعریف می‌کند(نعمت‌طاوسی،۱۳۷۸: ۱۰۷).

روش‌شناسی

در تعیین ریختار هر اثر نمایشی شاید ساده‌ترین راه رجوع به تعاریف صاحب‌نظران باشد. اما دشواری در این زمینهٔ مشخص آن است که کمدی و فارس همواره مرزهای روشنی ندارند. بسیاری از نمایشنامه‌های کمدی، از عناصر فارس‌گونه بهره می‌جویند، مانند آثار ساتیر یونانی و چاشنی‌های کمدی[21] درتراژدی. حتی برخی پژوهشگران نمایشنامه‌هایی چون **اهمیت ارنست بودن** اثر اسکاروایلد و **بازرس وارد می‌شود** اثر گوگول را نمونهٔ خوبی از هم‌آمیزی کمدی رفتار و فارس می‌دانند(کادن، ۱۹۹۸: ۳۰۹).

احتمالا به‌همین‌دلیل و به‌رغم کهنگی این ریختار نمایشی، برخی پژوهشگران فارس را نه یک

ریختار نمایشی بلکه یک روش می‌دانند. از آن‌جمله استفنسون بر این باور است کمدی از همان ابتدا از دل بی‌شکلی به ریختار مشخصی ختم شد اما فارس سخت در تلاش بود تا در قالب هیأت مشخصی درآید. وی باور دارد که نمایش‌های فارس ریخت‌هایی دارند که به امانت گرفته‌اند و نه آن که این ریخت‌ها ذاتی باشد. برای مثال فارس فرانسوی قرون وسطا **استاد پیر پاتلین**[۳۱] اثر نویسنده‌ای گمنام از الگوی قصهٔ عامیانه پیروی کرده است(۱۹۶۰: ۸۵–۸۶).

برخی فارس را گروهی نمایش یا بخش‌هایی از یک نمایش می‌دانند که در بنیاد بر مبنای موقعیت اغراق‌شده، طنزی خام‌دستانه، شخصیت‌های کاریکاتورگونه برای توصیف زندگی به‌کار بسته می‌شود و با آفرینش موقعیت اغراق‌شده مخاطب را سرگرم می‌کند(براکت، ۱۹۸۴: ۱۱۷).

هنوز در بسیاری از متون زمانی که صحبت از ریختارهای نمایشی می‌شود، فارس یکی از آن ریختارهاست و عناصری که برای آن برشمرده شده‌اند، عبارتند از شوخی فیزیکی، موقعیت‌های ناممکن، شخصیت‌های اغراق‌شده است(بریتانیکا).

لیچ(۲۰۱۰)در فصل ریختارهای نمایشی فارس را با کمک کمدی تعریف می‌کند، آن را کمدی بدون نیت جدی، بدون هدفی اخلاقی یا آموزشی می‌داند. گرچه می‌پذیرد که به کهنگی دیگر ریختارهای درام است، اما براین باور است که شوخی‌های خشن آن فراتر از خودش با هیچ‌چیز ارتباطی ندارد. درنهایت بزن‌وبکوب، دلقک‌بازی، موقعیت‌های پیچیده و پرخطر، شخصیت‌های دسیسه‌چین و توطئه‌گر، شوهران بی‌غیرت و نیرنگ‌بازان فریب‌خورده را نیروی پیش‌برندهٔ فارس می‌داند.

این در حالی است که برخی‌دیگر این نظر را که همهٔ فارس‌ها بدون نیت جدی‌اند را نمی‌پذیرند و براین باورند که فارس منشأ و هدفی جدی دارد: ریشهٔ فارس واژه انباشتن یا قیمه‌ریزه است، یعنی آن چیزی که مواد باارزش‌تر یا مهم‌تر را تکمیل و نگهداری می‌کند. آثار فیدو، چاپلین، برادران مارکس گواه این نیت جدی فارس است، در جایی که بیم و انزجارهای شیطانی ماشین مقهور نادانی شامانه یا بردبارانهٔ کمیک می‌شود(مرچنت،۱۳۷۷: ۱۱۰–۱۱۱).

بسیاری از اندیشمندان در گسترهٔ نمایش‌های شادی‌محور فارس و کمدی را دو ریختار مسلط می‌دانند که در کمدی شخصیت‌ها/بازیگران بر کنش مسلط‌اند و در فارس باژگونه. کمدی ناب درواقع نادرترین درام است، در این کمدی شخصیت‌ها بداندازه قوی هستند که نگذارند طرح داستانی به حاشیه نرود. این شخصیت‌ها برای طرح موضوعات و کشمکش‌ها سوی موضوعی جدی پافشاری می‌کنند. نمونه برجسته کمدی ناب **مردم‌گریز** اثر مولیر است که با فارس یا درام جدی نیآمیخته است. در برابر فارس غیرمسؤولانه‌ترین گونهٔ درام است که در آن طرح‌داستانی ملزم به در قید موجه بودن و محتمل بودن کنش‌ها نیست. اما در کمدی کنش‌ها نه‌تنها باید محتمل و

موجه باشند، بلکه باید نتیجه سرشت بازیگران باشد(همیلتون، ۲۰۰۶: ۴۲)
به‌هررو چه آن را یک روش، سبکی در کمدی یا ریختار بدانیم، بیشتر آرای ارایه شده، تأییدکنندهٔ آنند که فارس از ویژگی مشخصی برخوردار است که در ریختار کمدی دیده نمی‌شود. این ویژگی حضور هم‌زمان موقعیت اغراق‌شده و ناممکن یا پیچیده و پرخطر و شخصیت‌های کاریکاتورگونه‌اند.
البته فارس ویژگی بسیار برجسته دیگری هم دارد که شیوهٔ قصه‌گویی آن است که در طرح‌داستانی‌اش متجلی می‌شود، طرحی که بربنیاد موقعیت اغراق‌شده، ناممکن، پیچیده و پرخطر بنا می‌شود و التزامی برای موجه و ممکن بودن کنش ندارد. روش داستان‌گویی فارس ریشه در فضای رویا–کابوس‌گونه‌اش دارد، فضایی که وقوع هر رویداد ناممکنی را محتمل می‌کند و سرعت وقوع رویدادهای پی‌درپی به تماشاگر اجازهٔ همذات‌پنداری با شخصیت‌های نمایشی نمی‌دهد.
فارس به‌طورمعمول از شرایط پیش‌پاافتاده و قابل‌قبولی آغاز می‌شود و با بهره‌گیری از منطق تئاتری، تماشاگر وارد وقایع غیرمحتمل و قلمرو پوچی می‌شود. برای آن که تماشاگر وارد فضای موردنظر شود، هرلحظه پیچیدگی نوینی روی صحنه رخ می‌دهد و رمزگشایی می‌شود. با وقوع وقایع پی‌درپی و هم‌زمان اجرا به تماشاگر اجازه نمی‌دهد تا به دنبال منطق علت‌ومعلولی حوادث بگردد. تأثیر دیگر تغییرات پی‌درپی و گاه بدون مقدمه ایجاد احساس ثبات نداشتن در تماشاگر است که حس نبود قطعیت را دامن می‌زند(نعمت‌طاوسی، ۱۳۷۸: ۱۰۷).
درواقع طرح‌داستانی در فارس بیشتر رشته‌ای است که موقعیت‌ها و شوخی‌ها را در کنار هم قرار می‌دهد. تنها دستاویزی است برای مهار شخصیت‌های کاریکاتورگونه، که اطوارهای اغراق‌شده‌شان آن‌ها را خنده‌دار می‌نمایاند. در فارس شوخی نه در ارتباط با اوج طرح‌داستانی که در ارتباط با زندگی تعریف می‌شود و ازاین‌روست که «الحاقی» به‌نظر می‌آید(لنسن، ۱۹۶۳: ۱۴۶).
این امر در حالی است که در کمدی، طرح‌داستانی وعناصر ساختاری درهم تنیده می‌شوند تا ساختار نمایشی قصه‌ای را ارایه کند. نیروی انتقادی نشانه‌رفته سوی خطا و ناهنجاری در کمدی باید درساخت تشکل‌یافتهٔ کنشی منسجم و فهم‌پذیر ادغام شود. آن‌چه باعث می‌شود کمدی بتواند با نظریهٔ شناختی درخصوص محاکات، و نظریهٔ شناختی درخصوص لذت حاصل از آن سازگار شود، پیروی از اصول بنیادین ارسطوییِ در پیوند با شعر(نمایشی) است. لذت شایستهٔ کمدی نوع دیگری از لذت است که ریشه در فهم و تجربهٔ عاطفی آثار محاکات دارد(هالیول، ۱۳۸۸: ۲۷۳).

طرح‌داستانی در سیاه‌بازی

سیاه‌بازی/تخت‌حوضی درواقع تقلیدی مبالغه‌آمیز از زندگی. گویی بازیگر خست، نادانی، ریاکاری و دیگر ضعف‌های انسانی را تقلید می‌کند و به شکلی اغراق آمیز نمایش می‌دهد. آن‌قدر اغراق‌آمیز

که خود از او جدا می‌شود و به شکل روایت‌گر نقش درمی‌آید و به‌گونه‌ای نمایش می‌دهد که گویی با نقش خود نیز شوخی می‌کند(نصیریان، ۱۳۷۸: ۴).

منابع طرح‌داستانی در سیاه‌بازی گونه‌گون است. بیضایی تقلیدها، و به‌طبع سیاه‌بازی را برحسب منابع قصه به پنج گروه تقسیم می‌کند: ۱.آن‌هایی که از خیمه‌شب‌بازی وام گرفته شده‌اند، ۲. آن‌هایی که برگرفته از قصه‌های عامیانه‌اند، ۳. آن‌هایی که براساس تاریخ و اسطوره‌اند، ۴. آن‌هایی که از دگرسانی رقص‌های مطربی و تن‌گویی‌ها ساخته شده‌اند و ۵. آن‌هایی که تقلیدچیان خود ابداع کرده‌اند(بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۸۶).

در بسیاری از موارد یادشده، دست‌اندرکاران غلامی سیاه‌چرده را به شخصیت‌ها می‌افزودند، برای‌مثال در داستان شیخ صنعان که داستانی عرفانی است، شخصیت سیاه در قالب غلام و به‌جای مریدان به قصه اضافه شد(بیضایی،۱۳۷۹: ۱۸۷)، یا در یوسف‌وزلیخا به‌عنوان نوکر تاجر برده‌فروش یا غلام زلیخا، در بیژن‌ومنیژه در قالب نوکر ترسوی بیژن سیاه‌پوشی اضافه شد(بیضایی،۱۳۷۹: ۱۷۰).

روال گروه‌های تقلید در اجرا بر بداهه بود تا آن‌که دسته‌جات تقلید یا همان نمایشگران تخت‌حوضی به تماشاخانه‌های جدید راه پیدا کردند. اینان برای اخذ مجوز ناچار به ارایه متن نگاشته‌شدهٔ نمایشنامه به شهربانی یا ادارهٔ معارف شدند(فتحعلی بیگی، ۱۳۸۸: مقدمه). این متن‌ها در قالب دو مجموعهٔ دفتر تقلید ۱ و ۲ به چاپ رسیده است. متن‌ها چاپ شده نمایانگر آنند که طرح‌های‌داستانی این نمایش‌ها بر قصه‌هایی بسیار ساده استوار می‌شدند و رویدادها پی‌درپی رخ می‌دادند و قابل‌پیش‌بینی بودند اما نه ضرورتا ممکن و موجه.

در اجراهای متأخرتر هم با چنین روالی روبه‌رو می‌شویم. در این نمایش طرح درواقع بستر مناسبی برای بداهه‌پردازی نقش‌پوش‌ها به‌ویژه سیاه‌پوش است. تقریبا همهٔ بداهه‌پردازی‌ها در قالب «تکه» و شوخی انجام می‌گیرد که سیاه در آن نقشی کانونی ایفا می‌کند.

تکه درواقع کنشی است که قرار نیست انجام شود اما برای انجام آن تلاش زیادی ازسوی نقش‌پوش‌ها صورت می‌گیرد. این کنش در متن طرح داستان نمایش نیست بلکه در حاشیه آن است و کارکرد اصلی آن شکل دادن یک شوخی است. بنیان بسیاری از تکه‌ها گفت‌وگوست اما هستند تکه‌هایی که برگرد انجام کردارهای مشخصی شکل می‌گیرند.

یکی از نکات برجسته تکه آن است که بخش قابل‌توجهی از آن‌ها قابل سرهم کردن دوباره است(فتحعلی‌بیگی، ۱۳۷۸: ۱۳۴). به‌سخن‌دیگر، از ویژگی‌های تکه تکرارپذیری در نمایش‌های گوناگون است. در هر نمایش به‌طورطبیعی قصه تغییر می‌کند، اما تکه چنان طراحی می‌شود که قابلیت بازآفرینی در قصه‌های جدید را هم داشته باشد. بدین‌ترتیب نسبتش با قصه نمایش مانند

نسبت رویداد ضمنی با قصه در فارس است که اگر حذف شود بر قصه‌گویی نمایش بی‌تأثیر است اما بر ایجاد فضای شوخ نمایش بسیار تأثیر می‌گذارد. البته ویژگی تکرارپذیری تکه به این معنی نیست که در کنار هر قصه‌ای عین‌به‌عین تکرار شود، بلکه بدان‌معنی است که اجراگران با توجه به قصه نمایش و پیش‌نمونه‌های اجراشده تکه، آزادانه تکه را بازآفرینی می‌کند. به‌همین‌دلیل است که بازآفرینی هر تکه در نمایش‌های گوناگون می‌تواند راهنمایی برای بازآفرینی‌های دیگرش باشد. تکه و تکه‌کاری، طرحِ داستانی هر نمایش سیاه‌بازی را رنگ‌آمیزی می‌کند. هم‌چنان که گفته شد طرح‌داستانی بیشتر نمایش‌های سیاه‌بازی ساده و بدون پیچیدگی است. امور قابل‌پیش‌بینی‌اند و ابهام نقش پررنگی در نمایش ندارد. معمولاً شدت و میزان فضای شوخ و بازیگوش نمایش وابستگی بسیار به ذوق و قریحه بازیگران دارد. تکه موقعیتی است که می‌تواند به کمک بازیگران بیاید تا با بهره‌گیری از آن یا به اصطلاح تکه‌کاری(به کاربردن تکه در راستای طرح نمایش) بتوان به نمایش سیاه‌بازی نیروی سرزندگی بخشید(نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۴).

چنین طرح‌افکنی همسان، تکه‌چینی رویدادهای یک رویاست که تماشاگر در دنبال کردن رویدادها چندان در قید روابط علت‌ومعلولی نیست، در بسیاری از لحظات نمایش آشفتگی بر نظم پیروز می‌شود و نمایش از روایت‌گری قصه باز می‌ماند. چراکه بازیگران در پی‌آنند تا موقعیت یا یکی از اشخاص بازی را هجو کنند و بدین‌سان تماشاگر به آن شخص‌بازی سنخی بخندد، شرایطی که امکان تجربهٔ آن را در عالم واقع ندارد.

اشخاص بازی در سیاه‌بازی

هر شی‌ای سه بعد دارد: طول، عرض و ارتفاع[۴۱]. اما انسان ابعاد دیگری هم دارد: روانی، اجتماعی و تنانی. بدون دانستن این سه وجه نمی‌توانیم برآورد درستی از هویت انسان داشته باشیم. کافی نیست که بدانیم انسانی گستاخ یا مودب است باید بدانیم چرا چنین است. در درام می‌خواهیم بدانیم چگونه انسان چیزی است که هست، چرا شخصیت او به‌طورپیوسته در حال دگرسانی است و چرا باید بخواهد و نخواهد تغییر کند(اگری،۲۰۰۴: ۳۳).

سه وجه یادشده در اشخاص بازی سیاه‌بازی چندان تعریف و مشخص نمی‌شوند، چراکه آنان اشخاص نوعی یا سنخی‌اند. به‌همین‌دلیل است که به آن‌ها نقش‌پوش می‌گویند، نقشی را برای تماشاگران نمایش می‌دهند و در هر نمایشی همواره در یک نقش پدیدار می‌شوند. اصلی‌ترین نقش‌پوش‌ها سیاه‌پوش و حاجی/ارباب‌اند که مانند نقش‌پوش‌های دیگر ازجمله زن‌پوش، شلی، شاه‌پوش و...صفات بر یک یا دو ویژگی کلیشه‌ای گروهی از انسان که نمایندگی آن را می‌کنند ساخته و پرداخته می‌شوند.

در سیاه‌بازی این مجموعهٔ فعل و انفعالات ابعاد نقش‌پوش نیست که مسیر حرکتش را در نمایش

مشخص کند و به او تشخص بخشد. نمایش هم درصدد بررسی دقیق فعل و انفعال ابعاد سه‌گانه در نقش‌پوش‌ها نیست. آن‌ها بدون مصادیق فردی در جهان واقعی‌اند، بلکه گروهی از انسان‌ها را بازنمایی می‌کنند و در این بازنمایی بر ویژگی‌های مشخص و محدود تأکید می‌کنند.

در این نمایش اشخاص بازی به دلیل اغراق در پرداخت به کاریکاتوری از انسان می‌مانند. آنان کلیشه‌های ازپیش‌آماده‌اند و ویژگی‌های کاملاً مشخصی بدان‌ها منتسب است که معمولا به روال باورهای همگانی نیست. برای‌مثال حاجی باید شخصیتی سنگین و متین داشته باشد، اما در تقلید/ سیاه‌بازی این روال به‌هم می‌ریزد و جنبه‌های پنهان وی بزرگ می‌شوند(نصیریان، ۱۳۷۰).

کارکرد در سیاه‌بازی

بیمن در پژوهش میدانی خود نشان می‌دهد که کارکرد اصلی اجرای سیاه‌بازی در مجالس جشن، برانگیختن خنده به‌منظور کاستن از تنش اعضای حاضر در مجلس است. همه شرکت‌کنندگان در مجلس با هم بر آن‌چه که روی صحنه رخ می‌دهد، می‌خندند. نوکر–دلقک می‌تواند به‌گونه‌ای آشوب‌آفرینی کند که ممکن است این آشوب در بستر همان جمع حاضر رخ دهد. وی این آشوب را سوی خنده سوق می‌دهد(۱۹۸۱ : ۴۲۶).

اجراهای سیاه‌بازی در تماشاخانه از این قاعده مستثنا نیستند، با این تفاوت که دایرهٔ مسایلی که در این اجراها می‌توان پرداخت، محدود شده‌اند. سیاه در قالب کامل‌شدهٔ خود غلام و نوکری بود که هجو و مسخره می‌کرد. گاهی از ژرفای وجود او سخنان دردآلود وتلخی بیرون می‌ریزد(بیضایی، ۱۳۷۹ :۱۷۰).

در این نمایش، سیاه نماینده مردمی است که سخنان بسیار دارند اما جایی برای بیان سخنانشان ندارند، اگر هم این موقعیت را بیابند، شیوهٔ گفتنش را نمی‌دانند. سیاه در قالب شوخی و هجو سخنان ناگفته تماشاگران را بر صحنه برزبان می‌آورد و نتیجه‌اش شادمانی و رهایی تماشاگر است.

نتیجه‌گیری

ویژگی‌ها	کمدی	فارس	سیاه‌بازی
طرح‌داستانی	ساخته و پرداخته شده	الحاقی	بستری برای بداهه‌پردازی
اشخاص بازی	شخصیت‌پردازی شده	سنخی	سنخی
کارکرد	اصلاح	رهاکردن واپس‌خوردگی‌ها	رهاکردن واپس‌خوردگی‌ها

با مقایسه عناصر همسان میان فارس، کمدی و سیاه‌بازی، هم‌چنان که جدول بالا نمایش می‌دهد، سیاه‌بازی با فارس همسانی بسیار زیادی دارد، چنان‌که می‌توان آن را فارس ایرانی دانست. ازآن‌روست که تماشاگر سیاه‌بازی تجربهٔ رهایی از واپس‌خوردگی را از سرمی‌گذراند و نه اصلاح.

■ فهرست منابع

ارسطو.(۱۳۵۷) **فن شعر** ، برگردان عبدالحسین زرین‌کوب. تهران، امیرکبیر.
بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹) **نمایش در ایران**، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
برگسون، هانری لویی. (۱۳۷۹) **خنده**، برگردان عباس باقری. تهران: شباویز.
داداشی، نوشین، ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات ؛ مظاهری، مهرانگیز.(۱۳۸۹) **پژوهش تطبیقی گونه‌های گلان کمدی غربی و کمدی سنتی ایرانی، نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی**، ش(۴۰)، ۷۳-۸۴.
سلدون، رامان و پیتر ویدو سون. (۱۳۷۷) **نظریه‌های ادبی**، برگردان عباس مخبر. چاپ اول، تهران: طرح نو.
صالح‌پور، ادرشیر. (۱۳۹۰) **گرامافون و نمایش تاریخ تحلیلی تقلید و مضحکه در ایران**، تهران: نمایش.
فتحعلی‌بیگی، داوود. (۱۳۷۴) **بر خی اصطلاحات تخت‌حوضی، درباره تعزیه و تئاتر** ، به کوشش لاله تقیان و جلال ستاری. صص ۱۴۰-۱۵۱، تهران، مرکز.
----------. (۱۳۶۵) درآمدی بر شیوه‌های طنز در نمایش تخت‌حوضی، **کتاب تئاتر** ، دفتر اول، تهران، جهاد دانشگاهی تهران.
----------.(۱۳۷۸) **مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و تخت‌حوضی، فصلنامه تئاتر** ، ش (۱۸ و ۱۹)،صص ۱۱۹-۱۴۹.
----------.(۱۳۸۶) **قلمرو در تقلید و نقش‌پوشی در نمایشنامه‌های شادی‌آور ایرانی (۱)، نشریه نمایش**، ش(۹۹ و ۱۰۰)،ص ۷۹،زیرنویس ش(۳).
مرچنت، ملوین.(۱۳۷۷) **کمدی**، برگردان فیروزه مهاجر. تهران، نشرمرکز.
ناظرزاده، فرهاد،(۱۳۸۰) **درآمدی به نمایشنامه‌نویسی**، تهران، سمت.
نصیریان، علی.(۱۳۷۰) **تخت‌حوضی چیست؟، فصلنامه تئاتر** ، ش(۱۳).
نعمت‌طاوسی، مریم.(۱۳۷۸) فارس، **فصلنامه هنر** ، دوره جدید، ش ۴۱، صص ۱۰۶-۱۰۹.
----------.(۱۳۹۲) **فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران**، تهران، دایره.
----------.(۱۳۹۴) **تکه و تکه‌کاری در سیاه‌بازی**، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
نولز، رونلد.(۱۳۹۱) **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**، برگردان رویا پورآذر، تهران، هرمس.
هالویل، استیون. (۱۳۸۸) **پژوهشی درباره فن شعر ارسطو**، برگردان مهدی نصراله‌زاده. تهران، انتشارات مینوی خرد.

(1981) Why Do We Laugh? An Interactional Approach to Humor in Traditional Iranian.Beeman, William O. Improvisatory Theatre: Performance and Its Effect***, the Journal of American Folklore***, Vol. 94, No 374, PP. 506-526.
(1964)***The life of Drama***, USA: Applause Theatre& Cinema Books..Bently, Eric
Britannica, ***http://www.britannica.com/art/farce,*** seen 9.10.2015.
Brockett, Oscar Gross. (1984)***World Drama***, USA, Holt Rinehart& Winston.
(1988) ***Dictionary of Literary Terms & Literary Theory***, England, Penguin Book. Cudden, J. A.
(2004) ***The Art of Dramatic Writing***, New York, Simon&Schuster..Egri, Lajos
(2005)**The History of Theatre in Iran**, Washington DC, Mege Publishers..Floor, Willem
(1964)***Jokes and Their Relation to the Unconscious***, Trans. From Germany into English by.Freud, Sigmund the General Editorialship of James Strachey, in Collaboration with Ana Freud, assisted by Alex Strachey and Akan Tyson, London, The Hoght Press.
Hamilton, Clayton. (2006)***The Theory of the Theatre,*** **http://archive.org/details/thetheoryofthe/13589gut**, seen 15.9.2015.
Lanson, Gustave. (1963)***Molière and Farce, Tulance Drama Review,*** Vol.8, no.2, 133-154.
(2010) ***Theatre Studies***, ***The Basics***, London& New York: Routledge..Leach, Robert

Stephenson, Robert C.(1960) Farce as Method, ***The Tulane Drama Review***, Vol. 5, No. 2, 85-93.

■ پی‌نوشت‌ها

۱.نخستین بار نمایش‌نامه **مرغ دریایی** چخوف به‌عنوان بخشی ازمجموعهٔ پرطرفدار نمایش‌های فارس و کمدی‌های سَبُک شامگاه، در تماشاخانهٔ «الکساندرینسکی» ،در سنت پطرزبورگ، در ۱۸۹۶ به صحنه برده شد. نمایش‌نامه کاملاً بد فهمیده شد و به‌نظر می‌رسید که بی‌هیچ تردیدی غرق می‌شود. اما در ۱۸۹۸ «هنر مسکو» اجازه به صحنه بردن این نمایش‌نامه را به‌عنوان ناتورالیسمی جدی برای تماشاگران فرهیخته و خردمند به‌دست آورد. امروز همه اذعان دارند که **مرغ‌دریایی** یک شاهکار است و با همین برداشت هم سوی آن می‌روند. مهم این است که تماشاگران بالقوگی نمایش را چگونه دریافت کنند. اگر افق انتظار تماشاگران حاکی از آن باشد که به دیدن یک فارس پیش‌پاافتاده می‌روند، نخواهند توانست با نمایشی چون **مرغ‌دریایی** کنار بیایند. اگر فکر کنند که نمایش جدی است(که به معنی غیرکمدی بودن نیست) انتظارات‌شان متفاوت خواهد بود(لیچ،۲۰۱۰).

۲. The History of Theatre in Iran

۳. برای نمونه بنگرید به **دانشنامه نمایش ایرانی**، یدالله آقا عباسی. (۱۳۹۲) تهران: قطره.

۴. «تکه یکی از اصطلاحات نمایش تخت‌حوضی است و آن عنوان قطعات معینی از کمدی است." فتحعلی‌بیگی(۱۳۸۶) ۷۹، زیرنویس ش۳.

۵. Henri Bergson

۶.Jokes and their Relation to the Unconscious

۷. Bakhtin

۸. parody

۹. Non sequitur

۱۰. Hemothropy

۱۱. فروید باور دارد که ذهن از سه بخش تشکیل شده است: اید، ایگو و سوپرایگو. اید به دنبال لذت است، سوپرایگو قوانینی است که فرد از خانواده، جامعه به ارث می‌برد و ایگو نماینده سازمانی منطقی است که کار آن پرهیز از درد و ناراحتی است و تضادهای میان اید و سوپرایگو را حل می‌کند.

۱۲. "Comic Relief" فیروزه مهاجر در کتاب **کمدی**، نوشتهٔ ملوین مرچنت(۱۳۷۷) چاپ نشر مرکز برابرنهاد وقفهٔ کمیک و دکتر ناظرزاده(۱۳۷۶) در مقالهٔ "کمدی، نمایشی آزادی‌بخش"، **فارابی**، ش۲۷، برابرنهاد چاشنی کمیک را برگزیده‌اند.

۱۳. Maitre Pierre Pathelin

۱۴. دکتر ناظرزاده این ابعاد را چهارگانه می‌داند که عبارتند از ۱.تنانی،۲. ویژگی‌های روانی، ۳. ویژگی‌های اجتماعی، ۴. گرایش‌های اعتقادی(ناظرزاده،۱۳۸۳، ۱۰۴).