یعقوب آژند[1]

مبانی نظری نمایش از دید حسین واعظ کاشفی

به‌نظر محققان، منشأ تعزیه را باید در مرثیه‌خوانی جست که در دورهٔ صفویه شکل گرفت. اما آیینهای مذهبی شیعه در دورهٔ صفویه ناگهان پدید نیامد، بلکه در دوره‌های پیش از آن ریشه داشت. از جمله ریشه‌های مهم این آیینها، آثار شخصیت برجستهٔ دورهٔ تیموریان، کمال‌الدین حسین بن علی کاشفی بیهقی (سبزواری) (ف ۹۰۶ یا ۹۱۰ق) است. پیداست که شناخت نمایش ایرانی و بررسی تکوین و رشد آن در دورهٔ صفویه مستلزم شناسایی آن ریشه‌هاست. نویسندهٔ مقاله با چنین هدفی، بنیادهای نظری نمایش را در *فتوت‌نامهٔ سلطانی* ملاحسین واعظ کاشفی بررسی کرده است.

گلستان هنر

حسین واعظ کاشفی از مؤلفان و محققان محفل علمی ـ هنری سلطان حسین بایْقرا در اواخر سدهٔ نهم هجری است. او با توانایی و استادی خود چه در فتوت‌نامهٔ سلطانی که پاره‌ای از آن را یکسر به تفننها و تفرجهای عامهٔ مردم اختصاص داده، و چه در *روضة الشهدا* که الگوی سخنوری بعد از او قرار گرفته، و حتی در *اخلاق محسنی* و *انوار سهیلی* که در آنها از پیشینیان مایه گرفته است، به‌قدری نوآور و نوگراست که کوشندگیهایی از نوع نمایش را از سخافت و عامیانگی به‌در می‌کند و با تعبیرپردازیها و ژرف‌نگریهای خود، آنها را به استواری معنا و محتوا نزدیک‌تر می‌سازد، به طوری که حس ابتذال را از نمایش می‌گیرد و آن را در طبقهٔ مباحث قابل طرح جامعه قرار می‌دهد. از آنجا که حس دینی کاشفی بر حسهای دیگر او فزونی داشته، مقولات را از این منظر می‌سنجد و سوابق و سوانح تاریخی آنها را بر می‌شمرد و به واقعیت امر نزدیک‌تر می‌سازد. در این مقاله مقولهٔ نمایش از دید او بررسی می‌شود. او در پاره‌ای از *فتوت‌نامهٔ سلطانی* دربارهٔ نمایش در سه طبقهٔ سنجیده و حساب‌شده بحث می‌کند. در این مقاله، در مبانی صوری و نظری وی در باب این سه طبقه نمایش فحص می‌شود.

۱. مدخل

در بستر فرهنگی ایران، مقولهٔ نمایش و نمایشگران همواره در دایرهٔ طرب و ضحك و لودگی تفسیر می‌شد، به طوری که این مقوله از فعالیت بشر را جدی نمی‌گرفتند. به‌ویژه هنگامی که دربارهٔ این نوع کوشندگیها در حیطهٔ شرع و ایمان داوری می‌شد، نااهل و مخدوش‌کنندهٔ اخلاقیات به حساب می‌آمد. گاهی حتی در باب بعضی از نمایشها در کتبِ فقهی و حِکمی و تعلیمی، حکم تحریم صادر می‌شد. مثلاً در بحر الفواید، از کتب تعلیمی میانهٔ سده ششم هجری، آمده است که بندبازی و عروسك‌بازی حرام است، چون فضایل انسان را زایل می‌کند.[2]

با این همه، می‌دانیم که این نوع کوشندگیها در بستر عرفیات جامعه جریان داشت و بخشی مهم از زندگی انسانها را، چه در مقام نمایشگر و چه تماشاگر، به خود مشغول می‌داشت. وجه عامیانگی این نوع مقولات هم سبب می‌شد فرهیختگان به حیطهٔ آن نزدیك نشوند و با بداخمی بدان بنگرند و آن را دارای سخافت مضمون بدانند و دامن از صحبت آن درچینند. از این رو در ادبیات فارسی، چه منظوم و چه منثور، کمتر بتوان اطلاعی از مقولهٔ نمایش و نمایشها بازجست، مگر اینکه دانشوران معناهای نهفته و زیرین آنها را به بحث گرفته و اندیشه‌های خود را در قالب آنها ریخته باشند. شاید بهترین مثال در این زمینه این رباعی خیام باشد:

ما لعبتکانیم و فلك لعبت‌باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز
بازیچه همی‌کنیم بر نطع وجود
افتیم به صندوق عدم یك‌یك باز

در این رباعی، هدف خیام شرح و تفصیل نمایش لعبت‌بازی (نوعی خیمه‌شب‌بازی) برای مخاطبان نیست؛ بلکه از اصطلاحات این نمایش مایه می‌گیرد تا معانی تازه و مضامین نوجستهٔ فلسفی بیاورد و اندیشهٔ خود را با آن بیان کند. نظامی گنجوی هم برای ابراز عقاید عرفانی و فلسفی خود از اصطلاحات نمایش بهترین بهره را می‌گیرد:

لعبت‌بازی پس این پرده هست
گرنه بر او این همه لعبت که بست[3]

عطار از برای بیان مضمونهای عرفانی خویش بارها از اصطلاحات و تعابیر نمایشی مدد می‌گیرد و به بهترین وجه آنها را بر می‌کاود. در *اشترنامهٔ* منسوب به عطار، شعری

است در باب پرده‌باز ترکی که با هفت شاگرد به پرده‌بازی می‌پردازد و صورتهای غریب را به حرکت وامی‌دارد؛ عطار در نهایت برداشتهای عارفانهٔ خود را از مفاهیم آن بیرون می‌کشد. در شعری دیگر با بهره‌گیری از حکایت یك استاد پرده‌باز، به کالبدشکافی مفاهیم خیر و شر با بازیگری انسان و وحش می‌پردازد.[۴]

شاعران با پیش کشیدن مفاهیم این نمایشها معانی عرفانی و فلسفی را گزارش می‌کنند؛ ولی کار آنها از نمایشهایی مایه می‌گیرد که در جامعه وجود داشته و اجرا می‌شده است. شاید در اینجا بی‌مناسبت نباشد که مطلبی را از *ظفرنامهٔ* شرف‌الدین علی یزدی بیاوریم. با اینکه منظور مصنّف عین خود نمایشهاست که در قالب شعر عرضه می‌کند، از برداشتها و نتیجه‌گیریهای عرفانی و فلسفی او خالی نیست.

تیمور در سال ۸۰۷ق در صحرای کان‌گل در حومهٔ سمرقند جشنی عظیم برای تزویج شاه‌زادگان تیموری برپا می‌کند و به تمامی طبقات سمرقند دستور می‌دهد تا درخور شغل خود در جشن شرکت جویند. اهل حرفه و صناعت و پیشه‌وران هر کدام به هنرنمایی می‌پردازند. جواهرفروشان کلاه شاهواری آکنده از جواهر و گوهرهای فزون از شمار درست می‌کنند. بزازان چارطاقی از دیبا و استبرق و پرنیان برپا می‌کنند. قصابان توی پوست گوسفندان می‌روند و آدمی را به گونهٔ گوسفند نشان می‌دهند. پوستین‌دوزان در پوستین حیوانات درنده می‌روند؛ گاه یوزپلنگ می‌شوند و گاه شیر غران. بازیگران دیگر هم از انواع نقابهای حیوانات بهره می‌گیرند و

بر آورده خود را به شکل و به رنگ
چو روباه و کفتار و ببر و پلنگ

لوّافان (جوال‌بافان) اُشتری را «ز چوب و نی و ریسمان و پلاس» می‌سازند و راه می‌اندازند. ندّافان مرغان گوناگونی از پنبه می‌سازند و محلوجان مناره‌ای از محلوج و نی برپا می‌دارند:

مناری که ایشان برافراختند
فلك را مگر نردبان ساختند

مناری سراپا منقوش و منفوش که لك‌لکی بر بالای آن لانه کرده بود. چرمگران دو هودج برپا می‌کنند و بر بالای اشتری می‌نهند و دو نوجوان را، هریك پوستی به دست، به هنرنمایی وامی‌دارند. حصیرگران حصیری از نی می‌بافند و چنان نقوشی از خط کوفی و معقلی و اسلیمی در آن می‌اندازند که روح مانی از ارتنگ خویش خجل می‌شود. دربازان چنان داری می‌زنند که حیرت بر حیرت می‌افزاید. رسن‌بازان (بندبازان) گویی رسنها را تا سپهر چهارم بر می‌کشند. شعر و آواز خنیاگران و مطربان و نوازندگان به آسمان بر می‌شود. خلاصه:

جهان گشته چون جنت آراسته
جهانی به نظّاره برخاسته
سپاهیّ و شهریّ و خرد و بزرگ
دمشقیّ و رومیّ و تاجیك و ترك
همه شاد بودند و آسوده‌حال
نه تن را گزند و نه دل را ملال

شرف‌الدین علی با اینکه نمایشهای گوناگون مردم را عیناً گزارش می‌کند، از معنی‌پردازی چشم نمی‌پوشد و مفاهیم پس پشت این نمایشها را در قالب شعر می‌ریزد:

جهان جمله هیچ است و هستی که هست
نهان است از چشم صورت‌پرست
از او گفتم اما تو آگاه باش
مبین غیر و جویای الله باش[۵]

۲. نمایش به تعریف کاشفی

حسین واعظ کاشفی در *فتوت‌نامهٔ سلطانی* اصطلاح «معرکه» را با نمایش، یا دست‌کم صحنهٔ نمایش، برابر می‌نهد. می‌گوید معرکه «در اصطلاح موضعی را گویند که شخص آنجا بازایستد و گروهی مردم آنجا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند.»[۶]

کاشفی معتقد است که معرکه به معنی آوردگاه، یا به قول خودش «حربگاه»، نیز همان معنی را می‌دهد؛ همچنان‌که اگر در معرکهٔ جنگ، کسی هنر داشته باشد بروز می‌دهد، در اینجا نیز معرکه‌گیر هنر خود را ظاهر می‌کند؛ او هنر می‌نماید و گروهی نیز تفرج می‌کنند، چون در «حربگاه هم بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج.»[۷] پس معرکه از دید کاشفی همان صحنهٔ نمایش است که امروزه بخشی از امکانات نمایشی را در خود جای می‌دهد. معرکه‌گیر هم نمایشگر یا بازیگری است که نمایشی را روی صحنه یا «معرکه» اجرا می‌کند. اصطلاحات «معرکه گرفتن» یا «معرکه بستن» در حقیقت همان نمایش دادن است که در

بیشتر فرهنگ‌نامه‌ها و شعر شاعران وارد شده است. در دورهٔ کاشفی، یعنی سدهٔ نهم و دهم هجری، جای خاصی برای معرکه گرفتن یا نمایش دادن وجود نداشت؛ بلکه در جایی از میدان شهر یا گذرگاههای عمومی به هنرنمایی می‌پرداختند. گاهی در این مکانها امکانات نمایشی برپا می‌کردند و تماشاگران دور نمایشگر گرد می‌آمدند و نمایش را نگاه می‌کردند.

کاشفی مهم‌ترین شرط معرکه‌گیر را علم و دانش او در نمایشی می‌داند که اجرا بکند. وی می‌گوید «هر که قدم در معرکه نهد، باید که در هر فن که دخل کند بدان عالم باشد تا او را صاحب معرکه توان گفت.»[۸] به‌نظر کاشفی، اگر نمایشگر یا معرکه‌گیر فاقد دانش ذیربط باشد، «از سرّ خود خبر» ندارد. کاشفی گشاده‌رویی، چالاکی و سبك‌روحی، وقت‌شناسی، نرم‌گویی و نرم‌خویی، مددخواهی از مستمعان، یادآوری پیش‌کسوتان و بزرگان حاضر در صحنه و فرستادن صلوات و دعاگویی به دل و جان را از خصوصیات معرکه‌گیر یا نمایشگر موفق می‌داند؛ و اینها خصلتهایی است که امروزه هم می‌توان در نمایشگران موفق به نوعی سراغ گرفت. به‌نظر او، معرکه یا صحنهٔ نمایش چهار رکن دارد:

۱. شست‌وشوی، یعنی هنگامی که معرکه‌گیر یا نمایشگر وارد صحنه نمایش می‌شود باید پاك و پاکیزه باشد؛
۲. رُفت‌وروب، یعنی موضعی را که معرکه می‌گیرد و نمایش می‌دهد از «خار و خاشاك و قاذورات پاك سازد»؛
۳. گفت‌وگوی، یعنی سخنش را طوری ادا کند که بر دل مستمعان بنشیند؛
۴. جست‌وجوی، «یعنی آنچه از حاضران مجلس طمع می‌دارد، بجوید.»[۹]

کاشفی آداب به معرکه در آمدن یا وارد شدن به صحنهٔ نمایش را چهار چیز می‌داند: اول طهارت؛ دوم وقتی که پای در معرکه می‌نهد (یعنی در موقع ورود به معرکه طاهر باشد)؛[۱۰] سوم نام خدای تعالی بر زبان راند؛ چهارم بر مستمعان و حاضران سلام بدهد.[۱۱] او کمال معرکه‌گیری یا نمایش را در پنج چیز می‌داند: پاکی اعتقاد، دوری از حقد و حسادت، توکل، دوری از ریب و ریا و تکبر، تحلی به حلیهٔ تواضع و خاك‌نهادی.[۱۲] از نظر کاشفی بهترین نمایش یا معرکه، معرکه‌ای است که از آن فایدهٔ دین و دنیا حاصل شود و بدترین معرکه آن است که در آن سخنان نامشروع و حرکات نالایق واقع شود.[۱۳] از مطالبی که گذشت می‌توان دریافت که معرکه ترکیبی از سه عنصر نمایش و نمایشگر و صحنهٔ نمایش بود، همراه با مستمعان یا تماشاگران در پیرامون آن. پس معرکه در آنِ واحد نمایش، نمایشگر، صحنهٔ نمایش، و تماشاگر را در خود جای می‌داد.

۳. انواع نمایش از دید کاشفی

کاشفی اهل معرکه یا اهل نمایش را به سه طایفه یا دسته تقسیم می‌کند: (۱) اهل بازی، (۲) اهل زور، (۳) اهل سخن. او از اهل بازی در سه قسمت سخن می‌گوید: لعبت‌بازان، طاس‌بازان، حقه‌بازان. لعبت‌بازی را به لحاظ فنی به دو بخش تقسیم می‌کند: خیمه و پیش‌بند. بازی خیمه را در روز انجام می‌دادند و بازی پیش‌بند را در شب.[۱۴]

پیش‌بند صندوقی را می‌گفتند که در پیش آن خیال‌بازی می‌کردند. از گفته‌های او پیداست که به‌لحاظ فنی و اجرایی، سه نوع بازی عروسکی وجود داشته است: یك نوع خیال‌بازی، که در آن تصاویر را روی پرده‌ای می‌انداختند؛ دوم نمایش عروسکی‌ای که در آن، عروسك‌گردان عروسکها را با دست تکان می‌داد؛ سوم نمایش عروسکی‌ای که در آن، عروسك‌گردان عروسکها را با رشتهٔ نخی به حرکت وامی‌داشت. خیمه‌شب‌بازی از نوع اخیر بود. لعبت‌بازی پیشینه‌ای دیرینه در ایران داشت. چینیان هم در این بازی مهارتی چشم‌گیر داشتند و بعید نیست که رواج آن در ایران، به‌خصوص در سدهٔ سوم هجری به بعد، از چینیان مایه گرفته باشد. به‌ویژه با ورود سلجوقیان به ایران، بارها با این نوع نمایش و اصطلاحات آن در ادبیات مواجه می‌شویم.[۱۵] از اجرای لعبت‌بازی در دورهٔ صفویان هم خبرهایی ثبت شده است.[۱۶] سیاحان اروپایی اطلاعات درخوری از این نوع نمایش به‌دست داده‌اند.[۱۷] به‌غیر از گزارشهای سیاحان در دورهٔ قاجار که از وجود نمایش خیمه‌شب‌بازی در آنها سخن رفته است، تحویل‌دار اصفهان هم در جغرافیای اصفهان از لوطیهای خیمه‌شب‌باز سخن می‌راند که در عیش و عروسیها خیمه‌شب‌بازی و بازیهای دیگر می‌کنند.[۱۸] نمایشهای عروسکی تا به امروز به‌نحوی از انحا در جامعهٔ ایران ادامه یافته و بعضی از فنون آن دچار تحول شده است.

طاس‌بازی دومین نمایشی است که کاشفی آن را در زمرهٔ نمایشهای اهل بازی قرار می‌دهد. طاس‌باز به

کسی می‌گفتند که از زیر خرقه طاس (ظرف آب‌نوش) درمی‌آورد و آن را در هوا می‌افکند و بر سر چوب می‌گرفت و با آن حرکات و بازیهای عجیب و غریب می‌کرد. این نمایش را در زمرهٔ نمایشهای شعبده‌بازی قرار داده‌اند.[۱۹] طاس‌باز در نمایش طاس‌بازی خود چهار عمل انجام می‌داد: اول جبّه می‌پوشید؛ دوم چرخ می‌زد؛ سوم طاس را در زیر رخت خود پنهان می‌کرد؛ چهارم آن را در چشم‌به‌هم‌زدنی بازمی‌آورد و به هوا پرت می‌کرد و روی چوبی می‌چرخاند. این حرکات را به‌سرعت انجام می‌داد و با شیرین‌کاریها و ظرافتهای خود همراه می‌کرد. ظاهراً کوزه‌بازی نیز در زمرهٔ این نوع نمایشها بود.

سومین طبقهٔ نمایش اهل بازی از دید کاشفی حقه‌بازی یا شعبده‌بازی بود. در تعریف «شعبده» گفته‌اند که آن را نمودی هست، اما بودی نیست. چشم‌بندی، تردستی، نظربندی، و نیرنگ‌بازی را از جمله مترادفهای آن آورده‌اند. نظامی گوید:

شعبده‌بازی که در این پرده هست
بر سرت این پرده به بازی نبست

حافظ نیز گوید:

تو عمر خواه و صبوری که چرخ شعبده‌باز
هزار بازی از این طُرفه‌تر برانگیزد[۲۰]

کاشفی در بحث از نمایش حقه‌بازی به مفهوم آن‌سوی حقه‌بازی توجه می‌کند و اینکه حقیقت حقه‌بازی آن است که بر دور زمان اعتماد نکند، چون هر لحظه عزیزی را از انسان می‌رباید و نقشی دیگر می‌نماید؛ در ظاهر چیزی می‌نماید که در باطن آن نیست. از این‌رو، بر غرور و فریب و نیرنگ دوران دل نباید بست.

دل منه بر کار این جادواساس
حال دنیای مُشَعبِد کن قیاس
هر زمان نیرنگ دیگر آورد
تا به افسون از حریفان دل برد
گر شوی مغرور این نیرنگ‌باز
از حقیقت بازمانی در مجاز[۲۱]

شعبده‌بازی (حقه‌بازی) بیشتر از برای سرگرمی مردم بود. در منابع مختلف، از صدر اسلام به بعد، بارها به شعبده‌بازان اشاره رفته و حتی کتابهایی در این زمینه نوشته شده است.[۲۲] ابن جوزی اعتماد بر قول منجمان و فال‌گیران و شعبده‌بازان را از اعمال شیطانی می‌داند که عوام بدان مبتلایند.[۲۳] روی سخن شعبده‌بازان با عامهٔ مردم بود. آنان در به‌کارگیری زبان عامیانه مهارتی درخور داشتند. از این‌رو از اوایل سدهٔ دهم هجری، شعبده‌بازان بخشی از سرگرمیهای مردم را در کوچه و بازار بر عهده گرفتند. منابع دورهٔ صفویه، به‌خصوص سفرنامه‌های سیاحان، آکنده از اطلاعات دربارهٔ تردستیهای شعبده‌بازان است. حتی تاورنیه و شاردن معتقدند که شعبده‌بازان ایران ماهرتر از حقه‌بازان فرنگ‌اند.[۲۴] تحویل‌دار اصفهان معتقد است که تعداد شعبده‌بازان در دورهٔ صفویه بیشتر از دورهٔ قاجار بوده است.[۲۵]

گرچه کاشفی از نمایشهای اهل‌بازی تنها از سه قسم سخن می‌گوید، از قرار معلوم شمار این نوع نمایشها بیشتر بوده یا در ردیف مترادفات این سه قسم بوده‌اند. از جملهٔ این نوع نمایشها دلقك‌بازی بوده که پیشینه‌ای دیرینه در ایران داشت که حتی به پیش از اسلام می‌رسید. اطلاعات بسیاری از لودگان و مسخرگان و مضحکان و خنیاگران در منابع به‌صورت پراکنده ثبت شده است. به‌ویژه دربارهای سلاطین از این مسخرگان و لودگان خالی نبوده است.[۲۶] در عصر کاشفی، یعنی در دورهٔ تیموریان، نیز بارها از این نوع دلقکها سخن رفته است؛ از جمله در *منشأ الانشاء* سندی ثبت است که به نام «کله‌زن طاس‌باز» صادر شده که در «فنون مضحکات و هزلیات» چیره‌دست بوده است.[۲۷] دورهٔ صفویان هم از دلقك‌بازی بی‌نصیب نبوده و سیاحانی چون شاردن و تاورنیه و دولاواله به آن اشاره کرده‌اند؛ به‌خصوص شاردن مفصلاً از سه چشمه از کارهای کَل‌عنایت، دلقك دربار شاه عباس اول، حکایت می‌کند.[۲۸]

جانوربازی را هم می‌توان در زمرهٔ این نوع نمایشها قرار داد، که در جامعهٔ ایران، به‌خصوص دربار سلاطین، به‌وفور رواج داشته است. قرّادی (میمون‌بازی)، خرس‌بازی، گرگ‌بازی، خروس‌بازی، گاوبازی، قوچ‌بازی، بزرقصانی یا نمایش تَکَم از جملهٔ این نوع نمایشها بوده است. گفتنی است نمایش کوسه برنشین (میر نوروزی) و بقال‌بازی هم در ردیف نمایشهای اهل‌بازی بوده است.

اهل زور دومین طبقه از نمایشگرانی است که کاشفی از آنها نام می‌برد و از جملهٔ آنها کشتی‌گیران، سنگ‌گیران، ناوه‌کشان، سله‌کشان، حمالان، مغیرگیران (عمودگیران، گرزگیران)، رسن‌بازان (بندبازان)، و زورگران را می‌نویسد. سپس در باب هریك شمه‌ای می‌نگارد و مطلب را به مفاهیم

دیگری می‌کشاند.[۲۹] نمایشهای اهل‌زور همواره در جامعهٔ ایران حضور داشته و با تغییراتی تا به روزگار ما ادامه یافته است. در منابع از این نوع نمایشها جسته‌وگریخته یاد شده است. ارباب قدرت همیشه از وجود این عناصر بیشترین بهره را می‌گرفتند؛ اما ارباب دانش و هنر را با آنها میانه‌ای نبود و در آثار و گفتارشان از آنها با عنوان «اَجامر و اوباش بدمعاش» یاد کرده‌اند. حتی اسکندربیگ منشی، مورخ دربار شاه عباس اول، رضا عباسی، نگارگر نامدار مکتب اصفهان، را ملامت می‌کند که چرا با این اجلاف و هرزه‌درایان محشور است.[۳۰] به‌غیر از نمایشهای یادشدهٔ کاشفی، از قرار معلوم بازیها و نمایشهایی چون چوگان‌بازی، قپق‌اندازی، زوبین‌اندازی (جریده)، شمشیربازی، داربازی، استخوان‌شکنی، سنگ‌افکنی، پیل زورکردن، سنگ آسیا برداشتن نیز از جملهٔ نمایشهای اهل زور بوده است.

کاشفی نمایشهای اهل سخن را در نخستین طبقهٔ نمایشهای ارباب معرکه قرار می‌دهد. او اهل سخن را به سه طایفه (طبقه) تقسیم می‌کند: طایفهٔ اول مداحان و سقایان و غرّاخوانان، طایفهٔ دوم خواص‌گویان و بساط‌اندازان، طایفهٔ سوم قصه‌خوانان و افسانه‌گویان (نقالان). مداحان پیوسته مناقب اهل بیت می‌خواندند و به یاد و سخن ایشان روزگار می‌گذراندند. کاشفی مداحان را به چهار گروه تقسیم می‌کند:

۱. مداحانی که مدح حضرت رسول (ص) و اهل بیت ایشان (ع) را از قوّت طبع خود انشاد می‌کنند و روایات و مناقب و حکایات و مراتب ایشان را به نظم می‌کشند، مثل حسّان بن ثابت و مولانا حسن کاشی؛

۲. گروهی که منظومات بزرگان را می‌خوانند و سخنانی را که دیگران به نظم کشیده‌اند ادا می‌کنند (این طایفه را «راویان» هم می‌گویند)؛

۳. گروهی که در حین کاری دیگر مداحی می‌کنند، مانند سقایان؛

۴. جمعی که ابیات پراکنده یاد گرفته‌اند و بر در خانه‌ها می‌خوانند و قصیده‌ای به نان می‌فروشند و مدح آل محمد (ص) را وسیلهٔ گدایی خود ساخته‌اند.[۳۱]

کاشفی مداحان را کلاً سه نوع می‌داند:

۱. مداح ساده‌خوان، که منظومات عربی و فارسی می‌خواند؛

۲. مداح غرّاخوان، که معجزات و مناقب را به نثر ادا می‌کند؛

۳. مداح مرصّع‌خوان، که نظم و نثر را ترکیب می‌کند؛ و کامل‌تر اینها دو طبقهٔ اول‌اند.[۳۲]

کاشفی از لوازم مداحی، نیزه و توغ و تبرزین را نام می‌برد. نیزه از برای ترس بدخواهان بود که چشم‌زخمی به مداح نرسانند. توغ عَلَم خاص مداحی بود که مداح در مکان مداحی نصب می‌کرد تا هر کس از معرکه‌گیران حد و مقام خود بداند؛ تبرزین از برای این بود که هر کسی او را از مداحی منع کند، با این وسیله با او درآویزد.[۳۳]

کاشفی پس از مداحان، از خواص‌گویان و بساط‌اندازان سخن می‌گوید. آنها در انواع علوم متبحر بودند؛ مثل علم فقه، طب، نجوم، رمل، تعبیر، مراقبه، اسطرلاب و خواص اشیا و گیاهان. خواص‌گویان و بساط‌اندازان در میدان سایبانی می‌افراشتند و صندوقی می‌نهادند و کتابها را روی هم می‌چیدند و مردم که جمع می‌شدند، خواص داروها را به آنها می‌گفتند؛ خواب آنها را تعبیر می‌کردند؛ رمل می‌انداختند و فال می‌گرفتند. آنان زیلوچه‌ای داشتند و دایره و چهارمیخ و طاس و میل و کتاب. از کتابها در موقع مقتضی بهره می‌گرفتند؛ و خلاصه در بساط آنها انواع دوا و تعویذ و دعا پیدا می‌شد. سحر و جادو و رمّالی و فال‌گیری و حتی مارگیری از اعمال اصلی آنها بود. خواص‌گویان در حالی که زیر لب به خواندن ادعیه و اوراد می‌پرداختند و طاسها را در کف می‌چرخاندند، آنها را دفعتاً روی میز (بساط) می‌انداختند و سپس با مشاهدهٔ وضع طاسها بر روی میز، با شرح و تفصیل به تفسیر و بیان سعد و نحس امور می‌پرداختند.[۳۴]

کاشفی قصه‌خوانی و افسانه‌گویی را در زمرهٔ هنرمندی و هنرآوری می‌نهد و برای آن پنج فایده برمی‌شمارد:

۱. قصه انسان را از احوال گذشتگان مطلع و خبردار می‌کند؛

۲. مستمعان با شنیدن عجایب و غرایب، هرچه بیشتر به قدرت الهی واقف می‌شوند؛

۳. هنگامی که مستمعان رنج و محنت گذشتگان را در زندگی‌شان می‌شنوند، تسلی خاطر پیدا می‌کنند، چون می‌فهمند که هیچ‌کس در این دنیا از بند رنج و محنت آزاد نیست؛

۴. هنگامی که مستمعان زوال مُلك و مال پادشاهان گذشته

را می‌شنوند، از مال دنیا و خود دنیا دست برمی‌دارند، چون می‌فهمند با کسی وفا نکرده است و نخواهد کرد؛

۵. مستمعان با شنیدن قصه‌ها و داستانها عبرت بسیار می‌گیرند و تجربهٔ بی‌شمار می‌اندوزند و آنها را در زندگی‌شان به‌کار می‌بندند.[۳۵]

قصه‌خوان یا نقال اصولاً کرسی داشت و تبرزین. بر روی کرسی می‌نشست تا مشرف بر مستمعان باشد، چون پهلوان میدان سخن بود و بالانشینی بر او می‌برازید. کاشفی قصه‌خوانی را بر دو نوع می‌داند: یکی حکایت‌گویی و دیگری نظم‌خوانی. دانستن شگرد کار و یادگیری آن از استادان فن، تکرار قصه از برای فراگیری دقیق‌تر، چستی و چالاکی در سخن، سخن‌گویی به مقتضای معرکه، آوردن اشعار در حین قصه‌گویی، پرهیز از ابراز سخنان محال و گزاف، دوری از تعریض و کنایه، خودداری از مبالغه در گدایی، رعایت طریق اعتدال در قصه‌خوانی از جمله مواردی بود که باید نقال یا قصه‌خوان مراعات می‌کرد تا مقبول عامه قرار می‌گرفت. کاشفی تمامی شرایط قصه‌خوانی را در افسانه‌خوانی نیز وارد می‌داند.[۳۶] در مورد نظم‌خوانی هم آدابی چون خواندن به آهنگ خوش، دل‌نشینی سخن، شرح ابیات مشکل به زبان ساده و عامه‌فهم، دوری از ملول کردن مستمعان، پرهیز از سوگند دادن در گرفتن پول از مردم را یادآوری می‌کند. به‌نظر او نقال یا قصه‌خوان اگر متحلّی به این صفات نباشد، از دایرهٔ موفقیت بیرون می‌افتد.

نقالی و قصه‌خوانی در ایران پیشینه‌ای درازآهنگ داشت. گوسانهای دورهٔ اشکانی با نوازندگی و نقل داستانها مردم را سرگرم می‌کردند. آنها در حقیقت کار خنیاگر، روضه‌خوان، گزارشگر و راوی را بر عهده داشتند و مفسر اعمال زمانه بودند.[۳۷] ابن ندیم از داستان‌گویی در ایام ساسانیان سخن می‌گوید و اینکه شاهان ساسانی از داستانهای هزارافسان لذت می‌بردند. قصه‌خوانی در دوران اسلامی بالندگی بیشتری یافت. نقال، قوال، راوی، قصاص از جمله اصطلاحاتی بود که دربارهٔ قصه‌خوانها به‌کار می‌رفت. ابن جوزی می‌نویسد: «بعضی قصه‌گویان و واعظان وزن و ضرب به صدا و حرکات خود می‌دهند به‌طوری که مشابهت به غنا پیدا می‌کند [...] و این مکروه، بلکه حرام است.»[۳۸] صاحب کتاب *نقض* از نقالانی صحبت می‌کند که در میان مردم داستانهای رستم و سرخاب (سهراب)، اسفندیار و کاووس و زال نقل می‌کنند.[۳۹] در سدهٔ پنجم و ششم هجری، دو نوع راوی وجود داشته است: راوی حماسی (نقال یا قوال) و راوی حکایت و داستانهای منثور (قصه‌گو و یا قصه‌خوان). نقالان یا داستان‌گویان حماسی مجموعه‌ای از داستانهای قهرمانی و حماسی منظوم همچون *شاهنامه* و *اسکندرنامه* را نقل می‌کرده‌اند.

بیهقی داستان‌گویان را نکوهش می‌کند، از آن‌رو که با داستانهای غیرواقعی بر جهل مردم می‌افزایند. عبید زاکانی بارها از داستان‌گویان و قصه‌خوانان سخن می‌گوید. درویشان نیز در قصه‌خوانی دست داشته‌اند، چنان که مولانا درویش دیوانهٔ شمع‌ریز قصه‌خوانی بذله‌گو و بسیار معروف در هرات بود.[۴۰]

در دورهٔ صفویه آنها که به خواندن *شاهنامه* می‌پرداختند به «*شاهنامه*‌خوان» شهرت داشتند و به نقالانی که *رموز حمزه* را می‌خواندند «*حمزه*‌خوان» می‌گفتند. شیخ احمد کَرَکی بر ضدّ نقالانی که داستانهای ابومسلم را بازگویی می‌کردند فتوا داد.[۴۱] در تذکره‌ها و تواریخ دورهٔ صفویه بارها از قصه‌خوانان یاد شده است، که در قهوه‌خانه‌ها و کوکنارخانه‌ها به نقالی می‌پرداختند. در سفرنامه‌های سیاحان بارها از افرادی سخن رفته که در معابر عمومی و میدانهای شهرها به نقالی و قصه‌خوانی مشغول بودند. سلاطین صفوی از نقالان برای تبلیغات مذهبی و سیاسی استفاده می‌کردند.

۴. منشأ نمایشها از دید کاشفی

کاشفی برای هر نمایشی منشائی و مبدائی قایل است که بیشتر ریشه در فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی دارد. منشأ نمایش و معرکه را از زمان آدم صفی‌الله (ع) می‌نویسد. هنگامی که خداوند آدم را بیافرید، به‌نظر فرشتگان حقیر آمد و بر حال آدم طعنه زدند. خداوند عالمیان این حالت را از فرشتگان نپسندید و برای اینکه آنان را نیازمند آدم بکند، علم اسماء جمیع مخلوقات را به او یاد داد. پس تمامی مخلوقات و فرشتگان را در میدان وسیع زیر عرش اعلا جمع آورد و فرمود شما بر آدم اعتراض کردید؛ اگر راست می‌گویید نامهای مخلوقات را بگویید. فرشتگان عاجز آمدند. پس، از آدم خواست تا نامهای مخلوقات بگوید، بلکه فرشتگان متنبّه شوند؛ چون شرف هر کس به علم اوست. آدم برخاست و در محلی که گویی معرکه‌ای عظیم

بود، هنر خود را بازنمود و نام هریك از مخلوقات را یاد کرد. خدای تعالی فرمود تا فرشتگان بر آدم سجده کنند، چون او از آنها اعلم بود. همه سجده کردند، جز شیطان که سر باز زد و طوق لعنت در گردنش افتاد.[۴۲] از این‌رو، کاشفی سرّ معرکه یا نمایش را دانش می‌نامد و مهم‌ترین رکن معرکه یا نمایش را فیض گرفتن و فیض رساندن می‌شمرد.[۴۳] این گفته را می‌توان با «تهذیب» ارسطویی قیاس کرد.

کاشفی منشأ مداحی را اسرافیل و جبرئیل، دو فرشتهٔ مقرب، می‌داند. چون خدای تعالی اسرافیل را آفرید و لوح محفوظ را در کنارش نهاد، اول بار که نظر اسرافیل بر لوح محفوظ افتاد، صفت حضرت رسالت و آل پاك او را دید. پس زبان به مدح رسول و اهل‌بیت پاك ایشان بگشاد. قصهٔ جبرئیل هم احتیاج به شرح ندارد؛ چون هر قولی که خدای تعالی در مدح رسول و عترت او می‌فرمود، جبرئیل آن را می‌آورد و بر رسول املا می‌کرد.[۴۴]

کاشفی منشأ قصه‌خوانی را قرآن می‌داند. خدای تعالی در آیاتی چند به حضرت رسالت می‌گوید «ای محمد، ما بر تو می‌خوانیم از قصه‌های رسولان و خبرهای پیامبران آنچه بدان دل را ثابت گردانیم و فایده‌های کلی تو را حاصل گردد.» پس معلوم می‌شود که در داستانها و قصه‌های گذشتگان فایده‌هایی هست که اگر همان‌طور که بود خوانده شود، خواننده و گوینده و شنونده را از آن فایده‌ای رسد.[۴۵]

کاشفی برای نمایشهای اهل زور هم مبدائی قایل است که باز در اندیشهٔ اسلامی ریشه دارد. مثلاً کشتی‌گیری را به اولاد حضرت یعقوب (ع) نسبت می‌دهد، که او علم آن را می‌دانست و به فرزندان خود آموخته بود.[۴۶] او سپس این اعتقاد را تعمیم می‌دهد و آن را در مورد حضرت رسول (ص)، سیدالشهدا حمزه، امام حسن (ع)، و امام حسین (ع) هم صادق می‌داند؛ و سنگ‌گیری را به حضرت ابراهیم (ع) منسوب می‌کند که خانهٔ کعبه را ساخت.[۴۷] این موضوع را حتی به حضرت شاه ولایت (ع) تعمیم می‌دهد که درِ خیبر بکند و بر خندق افکند تا پل شود و صحابه بگذرند. سَله‌کشی را نیز از آدم صفی‌الله می‌داند و در آخر از سلمان فارسی.[۴۸] او حتی رسن بندبازان را به پل صراط مانند می‌کند که بر روی دوزخ کشیده‌اند. رسن‌بازی را بازمانده‌ای از نوح پیامبر (ع) می‌داند که هنگام طوفان رسنی در کشتی بود و به وسیلهٔ آن به کشتی برآمد تا ببیند آب چه مقدار رفته و چه مقدار مانده است. کاشفی رسن‌بازی را به حضرت شاه ولایت (ع) هم نسبت می‌دهد که «رسن در قلعهٔ سلاسل افکند و دست در آنجا زد و بر بالای قلعه بر آمد.»[۴۹] او در مبحث زورگری هم پای پیامبران را پیش می‌کشد که قوّت از آنِ ایشان بود. مردگیری را به حضرت رسالت و حضرت امیر نسبت می‌دهد در شکستن بتان کعبه؛ سنگ‌شکنی را منسوب به ابراهیم خلیل‌الله (ع) می‌داند برای ساختن کعبه؛ استخوان‌شکنی را به حضرت عیسی(ع) نسبت می‌دهد؛ داربازی را به نوح پیامبر منسوب می‌داند در ساختن کشتی؛ سنگ افکنی را به علی نسبت می‌دهد در گرفتن قلعهٔ سلاسل؛ پیل زور کردن را نیز منسوب به شمشون پیامبر می‌داند که به یك دست پیل را برداشتی.[۵۰]

کاشفی منشأ نمایشهایی چون لعبت‌بازی و طاس‌بازی و حقه‌بازی را نه در اندیشهٔ اسلامی، بلکه در مفاهیم کلامی و فلسفه می‌جوید. او از حرمت این نوع نمایشها به‌خوبی آگاه است؛ از این‌رو به مفاهیمی می‌پردازد که در پس پشت این نوع نمایشها مُضمر است. ریشهٔ طاس‌بازی را در دور فلك می‌جوید که هر زمان «طاسِ نورانیِ کوکبی در زیر دامن خرقهٔ کبود خود پنهان می‌کند و طاس کوکبی دیگر بیرون می‌آورد»؛ و شگفتیهای فلك بسیار است، چنان‌که «طاسِ پُر آتشِ آفتاب می‌برد و باز برمی‌آرد و طشت سیمینِ ماه پنهان می‌کند و پیدا می‌سازد.»[۵۱]

در باب لعبت‌بازی هم معانی و مفاهیمی را پیش می‌کشد که می‌توان از این نمایشها برداشت کرد. می‌گوید:

> هر چیزی که در عالم صورت ظهور می‌کند، اگر چه در لباس هزل باشد، اما به حسب حقیقت جد بوَد؛ چنانچه آن بزرگ گفته است که لهوِ لاهی به آلت ملاهی جداست به نسبت با نفسی که در کشف اسرار الهی مُجدّ است. پس عارف باید که به لهو و صورت آن باز نماند و جهد کند تا از آن لهو، جدّی دریابد.[۵۲]

کاشفی سپس داستانی از لعبت‌بازی را روایت می‌کند که نشسته بود و چادری در سر کشیده بود و با سه لحن به جای عروسکها سخن می‌گفت: «این همه قول و فعل یك کس بود که در زیر آن چادر بازی می‌کرد.»[۵۳] او از زبان صاحب‌دلی نتیجه می‌گیرد:

> یعنی تو می‌پنداری که بازی است؟ نه، که جدّ است و صاحب جدّ پوشیده شده است در حجاب بازی‌کننده.

پس از اینجا معلوم می‌شود که لعبت‌بازی اشارت به توحید افعال است که مرتبهٔ اول باشد از مراتب توحید و این را تجلی افعال نیز گویند [...] و در مثال چنین داند که صور عالم بر مثال لعبتی چندند که استاد کامل به حسب خیال، دقایق ایشان را از باطن تحریك می‌دهد و افعال خود تمام می‌نماید.[۵۴]

کاشفی سپس رباعی خیام را، که پیش‌تر ذکر شد، شاهد مثال می‌آورد. در حقیقت در نمایش لعبت‌بازی، گوینده دیگری است و حرکت‌دهنده دیگری:

او به صنعت آزر است و من صنم
من شوم چیزی که وی می‌سازدم
گر مرا ساغر کند ساغر شوم
ور مرا خنجر کند خنجر شوم
ور مرا چشمه کند آبی دهم
ور مرا آتش کند تابی دهم[۵۵]

در نمایش حقه‌بازی هم دور فلك را پیش می‌کشد که گاه مُهرهٔ مِهر و ماه را با سایر ستارگان پنهان می‌سازد و گاه آشکار می‌گرداند و «صدهزار مهرهٔ ثوابت در حقه پنهان می‌کند و یك مهرهٔ درخشندهٔ مهر را بیرون آرد»؛ و شاهد مثال از خواجوی کرمانی می‌آورد:

صد هزاران مهرهٔ سیمین درون حقه برد
حقه‌باز چرخ و پس یك مهرهٔ زرین نمود[۵۶]

۵. نتیجه

ملاحظه کردیم که حسین واعظ کاشفی با پیش کشیدن مبحث ارباب معرکه در کتاب *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، نخستین کسی است که با نظمی دل‌پذیر به تدوین نظریاتی در باب نمایش می‌پردازد. او از نمایش در قالب معرکه سخن می‌گوید که در آن، نمایشگر و نمایش و مکان نمایش در هم می‌آمیزند و بار معنایی ویژه‌ای پیدا می‌کنند. گفتنی است که با این تعاریف، تنها چیزی که نمایش ایران را از درام اروپایی جدا می‌کند وجود متن در درام است که در آن کشمکشی صورت می‌گیرد و برای حل این کشمکش شماری از شخصیتها به هم برمی‌آیند و وقایع را پیش می‌برند. این شخصیتها نیازمند گفت و شنود و حرکت و کنش‌اند. در نمایش ایرانی، کنش و حرکات و اجرای پیش‌اندیشیده بر روی صحنه از روی متن صورت نمی‌گیرد، بلکه به‌طرز بداهه و ارتجالی با تجارب شفاهی و سینه‌به‌سینه اجرا می‌شود. البته اگر بپذیریم که در ایام گذشته، یعنی از سدهٔ نهم تا دوازدهم هجری، در بعضی از نمایشهای ایرانی مثل قصه‌خوانی (نقالی) و بساط‌اندازی و خواص‌گویی و حتی روضه‌خوانی از متن استفاده می‌شده است، پس در این نوع نمایشها به مفهوم درام نزدیك‌تر می‌شویم.

طبق نظریهٔ کاشفی، قید تعهد اخلاقی و اجتماعی از تجلیات اصلی نمایش است تا فیض برساند والاّ کاری لهو بیش نخواهد بود. کاشفی اهل نمایش یا معرکه را بر پایهٔ صورت و محتوای نمایشها و نیز خصوصیات نمایشگران به سه طبقه تقسیم می‌کند: اهل سخن و اهل بازی و اهل زور؛ و برای هر طبقه هم زیرمجموعه‌هایی در نظر می‌گیرد؛ و سپس در باب چندوچون و کیفیت نمایش نظرورزی می‌کند. او با این نظرورزیها به نمایشْ مقبولیت عامهٔ علمی می‌دهد و راهی تازه پیش پای فرهیختگان می‌گذارد تا این نوع مقولات را جدی بگیرند و آنها را از دایرهٔ لودگی و عامیانگی بیرون کنند.

کاشفی برای تقسیم و توجیه پایه و اساس نمایشها، معناهای نهفته می‌آورد و برای مایه‌ور کردن آنها از مبانی دینی و فلسفی بهره می‌گیرد. برای بیشتر نمایشهای اهل زور و اهل سخن، مبنا و پایهٔ دینی و عرفانی می‌آورد و برای نمایشهای اهل بازی هم از مبانی فلسفی استفاده می‌کند؛ و با شکافتن و شرح کردن آنها به یاری مفاهیم عرفانی و فلسفی، سخن را به نظم و اسلوبی می‌کشاند که در این نمایشها می‌تواند باشد. از فحوای کلام او پیداست که این نمایشها در پهنهٔ زندگی اجتماعی جاری بوده‌اند و از همه جهت نفوذی عظیم برجای می‌گذاشته‌اند. از این‌رو، از دید او باید نمایشگران و خود نمایش متحلّی به اخلاقیاتی باشند که ریشه در اندیشه و نگرش اسلامی دارد؛ و حتی آنجا هم که بعضی از نمایشهای اهل بازی را به دور فلك و غیره نسبت می‌دهد، باز از اندیشهٔ اسلامی بهره می‌جوید که در جامعه صیرورت داشته است.□

کتاب‌نامه

ابن اثیر. *الکامل فی التأریخ*، مصر، اداره الطباعه منیریه، ۱۳۵۳ ق، ج۸.

ابن جوزی. *تلبیس ابلیس*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۸.

ابن فُوَطی. *الحوادث الجامعه*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۱.

ابن ندیم. *الفهرست*، ترجمهٔ محمدرضا تجدد، تهران، اساطیر، ۱۳۸۱.

اسدی طوسی. *گرشاسب‌نامه*، تصحیح حبیب یغمایی، تهران، ۱۳۱۷.

اسکندربیگ ترکمان. *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۲، ۲ج.

اولئاریوس، آدام. *سفرنامه*، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران، ۱۳۶۹، ج۲.

بیهقی، ابوالفضل. *تاریخ بیهقی*، تصحیح فیاض و غنی، تهران، ۱۳۶۶.

تاورنیه، ژان باتیست. *سفرنامه*، ترجمهٔ شیرانی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۳.

تحویلدار اصفهان. *جغرافیای اصفهان*، تصحیح منوچهر ستوده، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۲.

زویری، محجوب. *ابومسلم‌نامه و نقش آن در تاریخ اجتماعی عصر صفوی*، تهران، ۱۳۸۲.

سیستانی، ملک‌محمود. *احیاء الملوک*، تهران، بنیاد ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.

شاردن، ژان. *سفرنامه*، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران، توس، ۱۳۷۴، ج۲ و ۳ و ۴.

عطار، فریدالدین. *اشترنامه*، تصحیح مهدی محقق، تهران، ۱۳۴۰.

فومنی، عبدالفتاح. *تاریخ گیلان*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹.

قزوینی رازی، عبدالجلیل. *نقض*، تصحیح محدث اورموی، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۸.

متز، آدام. *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲، ۲ج.

مسعودی، ابوالحسین. *مروج الذهب*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۶۰، ج۲.

نظامی باخرزی، عبدالواسع. *منشأ الانشاء*، تصحیح محمود فرخ، تهران، دانشگاه ملی ایران، ۱۳۵۷.

نظامی گنجوی. *مخزن الاسرار*، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، توس، ۱۳۶۳.

واصفی، زین‌الدین محمود. *بدایع الوقایع*، تصحیح الکساندر بولدیروف، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹، ج ۱.

واعظ کاشفی، حسین. *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

یزدی، شرف‌الدین علی. *ظفرنامه*، چاپ محمد عباسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۶، ج۲.

Boyce, Mary. "The Partian Gosan Professional Singer and the Iranian Minstrel Tradition," in: *JRAS*, 1957, vol. pt. 1 and 2, pp. 10-15.

Meisami, Julie Scott. *The Sea of Virtues (Bahr al-fava'id)*, A Medieval Islamic Mirror for Princes, Salt Lake City, Utah up, 1991.

پی‌نوشتها

۱. استاد پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران و عضو گروه پژوهشی تاریخ هنر فرهنگستان هنر

2. Julie Scott Meisami, *The Sea of Virtues (Bahr al-fava'id)*, p.139.

۳. نظامی گنجوی، *مخزن الاسرار*، ص۱۵۲.

۴. عطار، *اشترنامه*، ص۲۰ و ۱۷۱.

۵. شرف‌الدین علی یزدی، *ظفرنامه*، ج۲، ص۴۲۶–۴۴۱.

۶. واعظ کاشفی، *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، ص۲۷۵.

۷. همان‌جا.

۸. همان، ص۲۷۶.

۹. همان، ص۲۷۷.

۱۰. مقصود مصنف از این رکن، «طهارت» نیست، زیرا رکن اول طهارت است. ظاهراً مقصود «وقت» است و اینکه معرکه‌گیر باید به «وقت» ورود به معرکه اهمیت دهد.ـــ و.

۱۱. همان‌جا.

۱۲. همان، ص۲۷۸–۲۷۹.

۱۳. همان، ص۲۷۹.

۱۴. همان، ص۳۴۲.

۱۵. اسدی طوسی، *گرشاسب‌نامه*، ص۶؛ آدام متز، *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری*، ج۲، ص۱۴۷.

۱۶. سیستانی، *احیاء الملوک*، ص۲۵۴؛ فومنی، *تاریخ گیلان*، ص۴۱.

۱۷. آدام اولئاریوس، *سفرنامه*، ج۲، ص ۴۶۵؛ تاورنیه، *سفرنامه*، ص۵۱.

۱۸. تحویلدار اصفهان، *جغرافیای اصفهان*، ص۸۶.

۱۹. *لغت‌نامهٔ* دهخدا، ذیل «طاسبازی».

۲۰. *لغت‌نامهٔ* دهخدا، ذیل «شعبده‌باز».

۲۱. واعظ کاشفی، همان، ص۳۴۳.

۲۲. ابن ندیم، *الفهرست*، ص۵۵۳.

۲۳. ابن جوزی، *تلبیس ابلیس*، ص۲۸۳.

۲۴. تاورنیه، همان، ص۵۱؛ شاردن، *سفرنامه*، ج۲، ص ۷۸۷–۷۸۸.

۲۵. تحویلدار اصفهان، همان، ص۸۶.

۲۶. بیهقی، *تاریخ بیهقی*، ص۲۷۴؛ ابن اثیر، *الکامل فی التأریخ*، ج۸، ص۱۳۱؛ ابن فوطی، *الحوادث الجامعه*، ص۲۴۱؛ مسعودی، *مروج الذهب*، ج۲، ص ۴۶۶–۴۶۹.

۲۷. نظامی باخرزی، *منشأ الانشاء*، ص۲۴۹–۲۵۰.

۲۸. شاردن، همان، ج۴، ص ۱۵۷۸–۱۵۸۱.

۲۹. واعظ کاشفی، همان، ص۳۰۶.

۳۰. اسکندربیگ ترکمان، *تاریخ عالم آرای عباسی*، ج۱، ص ۱۷۶.

۳۱. واعظ کاشفی، همان، ص ۲۸۱–۲۸۲.

۳۲. همان، ص ۲۸۶.

۳۳. همان، ص ۲۹۰–۲۹۲.

۳۴. شاردن، همان، ج۳، ص ۱۰۳۳–۱۰۳۴.

۳۵. واعظ کاشفی، همان ص ۳۰۲.

۳۶. همان، ص ۳۰۳–۳۰۵.

37. Mary Boyce, “The Partian Gosan Professional Singer,” pp. 18, 25.

۳۸. ابن جوزی، همان، ص۱۰۲.

۳۹. قزوینی رازی، *نقض*، ص۶۷.

۴۰. واصفی، *بدایع الوقایع*، ج۱، ص۲۴۹.

۴۱. زویری، *ابومسلم‌نامه و نقش آن در تاریخ اجتماعی عصر صفوی*، ص۱۴۳–۱۵۵.

۴۲. واعظ کاشفی، همان، ص۲۷۵–۲۷۶.

۴۳. همان، ص۲۷۶–۲۷۷.

۴۴. همان، ص۲۸۲.

۴۵. همان، ص۳۰۲.

۴۶. همان، ص۳۰۶–۳۰۷.

۴۷. همان، ص۳۱۲.

۴۸. همان، ص۳۱۹.

۴۹. همان، ص۳۲۸.

۵۰. همان، ص۳۳۱–۳۳۴.

۵۱. همان، ص۳۳۷.

۵۲. همان، ص۳۴۰.

۵۳. همان‌جا.

۵۴. همان، ص۳۴۱.

۵۵. همان‌جا.

۵۶. همان، ص۳۴۳.