تاریخ و تمدّن اسلامی، سال یازدهم، شماره بیست و یکم، بهار و تابستان ۱۳۹۴، ص ۹۳-۱۲۰

آیین‌های نمایشی در جشن‌های دربار عثمانی: نمایش اورتااویون و قره‌گوز[۱]

رضا عباسی[۲]
عضو هیأت علمی دانشگاه زابل، دانشکده هنر و معماری، زابل، ایران
حسین بیاتلو
دانشجوی دکتری دانشگاه تهران، رشته تاریخ و تمدن اسلامی، تهران، ایران

چکیده

درباره برپایی جشن‌های متعدد در دربار عثمانی با اهداف گوناگون و از جمله برای نشان دادن قدرت و عظمت امپراتوری، اسناد، مدارک و گزارش‌های بسیاری برجای مانده است. این جشن‌ها که با مراسم و تشریفات بسیار و به مناسبت‌های مختلف مانند ختنه‌سوران، تولد شاهزاده، ازدواج‌های درباری و جز آنها برگزار می‌شد معمولا چندین روز به طول می‌انجامید و سلطان و صاحب‌منصبان در کنار انبوهی از مردم عادی در این جشن‌ها حضور می‌یافتند. در بین رفتارهای متنوع معمول در جشن‌های دروه عثمانی، اجرای برخی آیین‌های نمایشی موضوع قابل توجهی برای مطالعه است، از جمله اورتااوین و قره‌گوز که هر دو از هنرهای نمایشی قدیمی قلمرو عثمانی بودند. این دو نمایش، معمولا محتوایی کمیک داشتند و شخصیت‌های حاضر در آنها با گفت‌وگوهای طنزآمیز تماشاگران را به خنده وامی‌داشتند. در نوشتار حاضر با بررسی اسناد و مدارک به جا مانده از عصر عثمانی به‌ویژه اسناد تصویری و مینیاتورهای این دوره، از این دو آیین نمایشی عمده سنتی، وصف و شرحی انتقادی به دست داده شده است.

کلیدواژه‌ها: جشن‌های عثمانی، هنرهای نمایشی، سرگرمی، اورتااویون، قره‌گوز.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/٤/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/٦/۲۱
۲. رایانامه (مسؤول مکاتبات): reza.abbasi@uoz.ac.ir

مقدمه

جشن در دوره اسلامی تقریبا در تمام حکومت‌ها برگزار می‌شد. مسلمانان براساس تعالیم، سنن و مناسبت‌های دینی و در درجه بعد، مناسبت‌ها و بزرگداشت‌های مذهبی و فرقه‌ای، جشن‌های مختلفی داشته‌اند. اهمیت بنیان خانواده در اسلام و رواج روابط گسترده و مستحکم خانوادگی در اسلام و رواج روابط گسترده و مستحکم خانوادگی و عشیره‌ای در تمام سرزمین‌های اسلامی، انبوهی از جشن‌های خانوادگی را ایجاب می‌کرد. در کنار اینها، جشن‌های اسطوره‌ای و طبیعی و ملی و محلی اقوام غیرعربی را نیز که اسلام آوردند، باید در نظر داشت.[۳] نمی‌توان تقسیم‌بندی مشخصی از جشن‌ها در طول دوره اسلامی به دست داد، اما با توجه به منابع، به‌طور اجمالی می‌توان به شماری از جشن‌ها مانند جشن‌های هفتگی، جشن‌های دینی و مذهبی، جشن‌های وابسته به طبیعت و جشن‌های سیاسی و حکومتی اشاره کرد.[٤] در این جشن‌ها، اعمال بسیاری انجام می‌شد. گذشته از رفتارهای آیینی و مذهبی مرتبط با جشن‌ها مانند دیدوبازدید و ...، بازی‌ها، ورزش‌ها، مسابقات و نمایش‌های مختلفی نیز اجرا می‌شد. در جشن‌های بزرگ به‌ویژه در جشن‌هایی که مستلزم بیرون رفتن خلیفه یا سلطان یا اعضای خاندان آنها از قصر و حرم و طی طریق در خیابان‌ها بود، مواکب عظیمی آماده می‌کردند. این کار معمولا در جشن بدرقه کاروان حکومتی عازم به حج، در استقبال از آن، در زمان حرکت حاکم و خانواده‌اش به سمت محل برگزاری نمازهای عیدین، یا درعروسی‌های خاندان‌های حکومتی انجام می‌شد. در این کاروان‌های بزرگِ همراه با تزئینات باشکوه که انبوهی از مردم به تماشای آنها می‌رفتند، غیر از صنف هنرمندان و بازیگران که حضور فعالی داشتند، هریک از اصناف دیگر نیز با لباس‌ها و پرچم‌ها و وسایل مخصوص خود به اجرای نمایش می‌پرداختند و عروسک‌های بزرگ و مضحکی را در گاری‌ها و ارابه‌هایی که با اسب یا گاو کشیده می‌شدند، حمل می‌کردند و مهارت خود را در

۳. موسی‌پور، ۳۷۳/۱۰.

٤. برای اطلاع تفصیلی از چگونگی این تقسیم‌بندی و توضیحاتی درباره آنها نک: همانجا.

حرکات آکروباتیک و عملیات شعبده‌بازی و تردستی به نمایش می‌گذاشتند.[۵] علاوه‌بر بازی‌های مفرح و خنده‌آور، از برگزاری ورزش‌ها، مسابقات واقعی و نمایش‌های مختلف در جشن‌ها نیز گزارش‌هایی در دست است.

در دربار سلاطین عثمانی، جشن‌های بسیاری از این دست برگزار می‌شد. شکوه و عظمت این جشن‌ها مثال‌زدنی بود و گاه چندین روز به طول می‌انجامید. در این جشن‌ها که به مناسبت‌های مختلف مانند ازدواج، ختنه‌سوران، تولد شاهزادگان و ... برگزار می‌شد، رفتارهای جشنی متنوعی مانند انواع بازی‌ها، مسابقات، نمایش‌ها و دیگر حرکات نمایشی اجرا می‌شد.[۶] در این میان دو نمایش اورتااویون و قره‌گوز، که از نمایش‌های قدیمی در قلمرو عثمانی محسوب می‌شوند، در جشن‌ها و مراسم رسمی دربار عثمانی به اجرا درمی‌آمدند. اورتااویون نمایشی کمیک بود که در فضایی باز اجرا می‌شد و دو شخصیت این نمایش با گفت‌وگوهای خنده‌آور، تماشاگران را به خنده وامی‌داشتند. قره‌گوز نیز نمایشی عروسکی (خیمه‌شب‌بازی) بود که شخصیت‌های مختلفی در آن حضور داشتند. دو شخصیت این نمایش عروسکی، قره‌گوز و کاووکلو، با تبادل دیالوگ‌ها و درگیری‌های لفظی مضحک، باعث شادی و خنده حاضران می‌شدند. در نوشتار حاضر، با بررسی پیشینه، شخصیت‌ها و چگونگی اجرای این دو نمایش در دربار عثمانی، دو نمونه از هنرهای نمایشی به کار گرفته در جشن‌های دربار عثمانی معرفی می‌شود.

---

۵. برای تفصیل و نیز اطلاع از انواع جشن‌هایی که برای آنها کاروان شادی برپا می‌شد نک: احسن، ۳٤٤؛ شیخلی، ۱۲۸-۱۲۹، ۱۵۹-۱٦۰؛ برای نمونه تشریفات و مواکب مربوط به حضور سلطان در نمازهای عیدین نک ابن‌بطوطه، ٤٥٤/۲-٤٥٥؛ قلقشندی، ۵۰۸/۳-۵۱۲؛ مقریزی، ٤٥٤/۱-٤٥٥؛ علی‌بی، ۱۰۱/۱.

٦. برای آشنایی با انواع مختلف جشن‌هایی که در دوره عثمانی و در دربار برگزار می‌شد نک:

Baykal, 23; Ocak, 20.

اورتااویون

اورتااویون از نمایش‌ها و تئاترهای قدیمی در امپراطوری عثمانی محسوب می‌شود.[۷] این نمایش هم در میان عامه مردم[۸] و هم در دربار عثمانی و در مواقع جشن‌ها اجرا می‌شد. اورتااویون اساسا نمایشی کمدی و طنز بر پایه بداهه‌گویی است.[۹] بداهه‌گویی و اجرای نمایش‌های طنز به این شکل، پیش از تثبیت و شکل‌گیری اوتااویون در دربار عثمانی و قلمرو این حکومت معمول بوده است. دلقک‌ها و سرگرم‌کننده‌هایی با عناوینی هم‌چون ندیم[۱۰]، مقلد[۱۱] و مضحک[۱۲] وجود داشته‌اند که با بداهه‌گویی و هزل‌پردازی، سلاطین عثمانی را به خود مشغول می‌کرده‌اند.[۱۳] براساس گزارشی از قرن نهم هجری، از یک دلقک

۷. برخی از محققان تئاتر ترکی را به چهار بخش تقسیم کرده‌اند که عبارتند از: نمایش‌های دهقانی، سنت‌های نمایشی مردمی، سنت‌های نمایشی درباری و سنت نمایشی غربی (در دوران متأخر). در این میان اورتااویون و قراگوز هم در میان سنت‌های نمایشی مردمی و هم در دربار امپراطوری عثمانی معمول بوده است نک: (Miraç ümıt, 49).

۸. اورتااویون و دیگر نمایش‌ها مانند قراگوز (نمایش خیمه شب بازی) در میان عامه مردم رواج داشت. قهوه‌خانه‌ها از مکان‌هایی بود که این نمایش‌ها در آنجا اجرا می‌شد و مردم در قهوه‌خانه درکنار خوردن چای و کشیدن قلیان به تماشای این نمایش‌ها نیز می‌پرداختند. برای آشنایی بیشتر با نمایش‌ها و سرگرمی‌هایی که در قهوه‌خانه‌های عثمانی انجام می‌شد نک: (Kömeçoglu, 61, 69; Ayvazoglu, 135).

۹. در نمایش اورتااویون و قراگوز از دیالوگ مشخصی استفاده نمی‌شد و به همین سبب مکالمات هجوی و سرزنش آمیزی میان بازیگران نمایش‌ها ردوبدل می‌شد (درباره هجوها و مکالمات ناسزا گونه موجود در نمایش‌های اورتااویون و قراگوز نک: Kılıç, 92, 96؛ هم‌چنین برای اطلاع و مطالعه متن‌هایی کامل از نمایش اورتااویون می‌توان به دو اثر Martinivitch, 49 و Kudret, Orta ounnu مراجعه کرد. اثر اخیر دربردارنده ۴۰ متن نمایشی اجرا شده از اورتااویون است).

10. Nedim
11. Mukalid
12. Mudhik
13. And, “The Turkish Folk Theatre”, 166.

(شوخ) با عنوان بینوا[۱۴] نام برده شده که به دربار سلطان بایزید عثمانی (حک ۸۸۵-۹۱۷ه/ ۱۴۸۱-۱۵۱۲م) رفته، و سلطان را سرگرم ساخته و سلطان نیز عطایایی به او داده است.[۱۵]

درباره پیدایش اورتااویون به‌عنوان یک گونه نمایشی[۱۶] اختلاف نظر وجود دارد. براین اساس محققان نظرات مختلفی را بیان کرده‌اند. چهار نظر درباره زمان پدید آمدن این گونه نمایشی ابراز شده است. بنابر اولین نظر، اورتااویون در دوران سلطنت سلطان سلیم (حک ۹۱۷-۹۳۶ه/۱۵۱۲-۱۵۲۰م) برای درمان بیماران روانی که در دارالمجانین بستری بودند اجرا شده است.[۱۷] براساس نظر دوم، اورتااویون در زمان سلیم سوم (حک ۱۲۰۳-۱۲۱۵ه/ ۱۷۸۹-۱۸۰۷م) پدید آمد. طبق نظر سوم، در زمان سلطان سلیمان قانونی (حک ۹۲۶-۹۷۳ه/۱۵۲۰-۱۵۶۶م) و بنابر نظر چهارم در دوران مراد سوم (حک ۹۸۱-۱۰۰۳ه/

---

۱۴. Bineva. به گفته متین اَند، این کلمه برگرفته از زبان فارسی است که در قلمرو عثمانی کاربرد پیدا کرده و متداول شده است. بینوا نیز در کنار دیگر عناوین ذکر شده مانند ندیم، مقلد و مضحک، از دلقک‌هایی بوده است که با بداهه‌گویی و هزل‌پردازی در دربارها، سلاطین را سرگرم می‌کرده است. نام این دلقک‌ها ندیم و یا مقلد نبوده است، بلکه عنوانی بوده که به آنان اطلاق می‌شده است. چنانکه در گزارش بالا، بینوا عنوان دلقکی و نام اصلی او آسلی (Aseli) بوده است (در این باره نک: Ibid).

15. Ibid.

۱۶. منظور از گونه نمایشی درواقع زمانی است که نمایش اورتااویون برای اولین بار اجرا شده و یا برای اولین بار نامی از آن در متون آمده است. مقصود از این توضیح این است که پیش از پیدایش اورتااویون نیز بداهه‌گوی که اساس این نمایش است در قلمرو عثمانی رواج داشت و اورتااویون به‌این گونه، در آناطولی و قلمرو عثمانی‌ها مسبوق به سابقه بوده است.

۱۷. Yazıcı, 123؛ اورتااویون در دوره عثمانی و در موقعیت‌های مختلف اجرا می‌شد. یکی از مکان‌های اجرای آن در همین دارالمجانین‌ها بود. از آنجا که این گونه نمایشی اساسا کمدی و طنز بود، بنابراین این تفکر وجود داشت که با نمایش آن در میان بیمارانی که مشکل روان‌تنی داشتند، می‌توان به بهبود حال آنها کمک کرد. در قرن ۱۶م، گزارشی در دست است که بنابرآن، این نمایش در یک دارالمجانین اجرا شده است. گذشته از این مورد، اورتااویون بیشتر در جشن‌ها و مراسم دربار عثمانی اجرا می‌شد. برای مثال در جشن ختنه‌سوران پسران محمود دوم، عبدالمجید و عبدالعزیز، این نمایش اجرا شد (نک: Tahsin, 48).

۱۵۷٤-۱۵۹۵م) به وجود آمده و تثبیت شده است.[۱۸] اما به‌طور کلی نام نمایش اورتااویون در منابع نوشته شده در آغاز قرن ۱۸م آمده است.[۱۹] به نظر می‌رسد که نام نمایش اورتااویون نخستین بار در سورنامه لبیب[۲۰] آمده باشد.[۲۱] در این سورنامه نیز نمایش اورتااویون به‌عنوان نمایشی طنزآمیز و کمدی توصیف شده است.[۲۲] در قرن‌های ١٦ و ۱۷م، اورتااویون در مراحل ابتدایی خود قرار داشت و در قرن ۱۹م قالب نهایی خود را پیدا کرد. در این قرن کسانی چون کاوکلو حمدی،[۲۳] کوچوک اسماعیل[۲٤] و عبدالرزاق[۲۵] این نمایش را توسعه دادند.[۲٦]

درباره وجه تسمیه اورتااویون نیز نظرات مختلفی بیان شده است. در نظر گرفتن اورتا به معنای مکان، چندان قابل قبول نیست. اورتا در لغت ترکی به معنای میانه و وسط به کار

18. Yazıcı, 123.
19. Boratav, 8/ 179.
20. Libib
21. Miraç ümıt, 53.

۲۲. متن سورنامه لبیب از این قرار است:

Leb-i etraf-nişın-i meydan/oldı orta oyunından handan/bak zuhuri kolınun curcunası/hayli güldürdi çıkınca nası/orta oyun çeşme oyunla diger baziçeler/eylediler cümle etfali ser-a-ser dil-resa.

23. Kavuklu Hamdi
24. Küçük Ismail
25. Abdürrezzak
26. Konur, 49.

در دوران متأخر امپراطوری عثمانی و نیز پس از اعلام جمهوری ترکیه توسط کمال مصطفی آتاتورک، اورتااویون هم‌چنان به‌عنوان یک گونه نمایشی مطرح بوده است، اما از این دوران به‌بعد دیگر به‌عنوان نمایشی عامه‌پسند بیشتر در قهوه‌خانه‌ها و محافل جشن و مراسم شادی اجرا می‌شده است. درواقع پس از ورود تئاتر اروپایی و گونه‌های مختلف آن، اعضای خاندان حاکم بیشتر به این گونه از نمایش‌ها علاقه نشان می‌دادند. به عبارت دیگر روند غرب‌گرایی شکل گرفته از زمان آتاتورک به‌بعد، دیگر سنت‌های نمایشی قدیمی را برنمی‌تافت و نمایش‌هایی مانند اورتااویون که در زمان متاخر عثمانی نیز از تئاتر غربی تاثیرپذیرفته بودند، در دوره جمهوری ترکیه به حاشیه رانده شده در میان عامه مردم به حیات خود ادامه دادند. ناگفته نماند که اوتااویون مانند بسیاری دیگر از نمایش‌های قدیمی عثمانی، از نظر تیپ و شخصیت، بسیاری از نویسندگان تئاتر نوین ترکیه را تحت تأثیر قرار داده است (نک: konur, p.49).

رفته و در دوره عثمانی به معنای زمان و دنباله نیز آمده است. به گفته کونور، آنچه درباره وجه تسمیه اورتااویون بیش‌تر به ذهن متبادر می‌شود، نمایشی است که در میدان و در میان جمعیت تماشاکننده به اجرا درمی‌آید.[۲۷] بنابر نظری دیگر، وجه تسمیه اورتااویون از نمایش بداهه ایتالیایی کمدیا دلارته[۲۸] که گروه‌های نمایشی سیار ژنوایی و ونیزی اجرا می‌کرده‌اند، گرفته شده است. بنابراین نظر، اوتااویون در ابتدا «Arte oyunu» بوده که بعدها به دلیل کثرت استعمال به «Orta oyunu» تبدیل شده است.[۲۹] به عقیده برخی، مسافرت‌های

27. Ibid, 47.

بنابر نظر برخی، این وجه تسمیه بیشتر قابل قبول است؛ چراکه هم از نوع اجرای این نمایش و نیز تصویری که از آن در سورنامه وهبی موجود است، اورتااویون و اجرای آن ارتباط مستقیمی با تماس چشمی بازیگران و تماشاکنندگان نمایش داشته است و اورتااویون همان‌طور که گفته شد، نمایشی بداهه بوده و نوع بیان و انتخاب کلمات با واکنش تماشاگران ارتباط تنگاتنگی داشته است. این سخن بدین معناست که خوشامد تماشاگران از حرکت و یا بیان جمله یا عبارتی از سوی بازیگران، باعث می‌شد تا بازیگران روی آن حرکت یا عبارت مانور بیشتری داشته باشند (برای اطلاع بیشتر از نوع ارتباط بازیگران و تماشاگران نمایش اورتااویون نک: Yazıcı, 123).

28. Commedia dell-arte

کمدیادلارته درواقع نمایشی بداهه بود که برای خنداندن مردم اجرا می‌شد. سه نظریه درباره منشأ و خاستگاه این گونه نمایشی وجود دارد: نظریه نخست خاستگاه آن را فارس‌های آتلان در روم می‌داند؛ نظریه دوم خاستگاه آن را از بدیهه سازی‌های نمایش‌نامه‌های کمدی پلوتوس و ترنس یعنی کمدی نویسان رومی بیان می‌کند؛ نظریه سوم، کمدیادلارته را برخاسته از گروه‌های «میم» بیزانس می‌داند، زیرا گروه‌های میم پس از سقوط قسطنطنیه به غرب ایتالیا مهاجرت کردند. کمدیادلارته ویژگی‌های مختلفی دارد. اولین ویژگی آن، بدیهه‌سازی در مقابل دیگر شیوه‌هایی است که بر مبنای متن نمایشنامه اجرا می‌شود. دومین ویژگی این کمدی وجود «تیپ»های ثابت در کمدی بود. تیپ‌های مهم در کمدیادلارته عبارتند از: اینامواراتو (Innamorato) یا آموروزو (Amorozo). این مرد جوان همواره از طرف مردان مسن یا پدرش مورد سرزنش قرار می‌گرفت. تیپ دیگر زن جوان یا اینامواراتا (Innamoroto) است. این شخصیت بانوی جوان و تحصیلکرده‌ای بود که طرفداران زیادی داشت. در حدود ۷۰۰متن نمایشی از کمدیادلارته باقیمانده است که از این متون، پنجاه نمایشنامه را فلامینیو اسکالا در سال ۱۶۰۰میلادی به چاپ رسانده است (برای اطلاعات بیشتر درباره کمدیادلارته و تاریخچه و ویژگی‌های آن نک: امینی، ۳۱؛ Kenneth and Richards, 102).

29. Konur, 47.

مکرر ونیزی‌ها و جنوایی‌ها به قلمرو امپراطوری عثمانی و نیز اجرای نمایش‌های بداهه در عثمانی، احتمال اقتباس اورتااوین از کمدیادلارته را تقویت می‌کند.[۳۰] هم‌چنین نوع بداهه‌پردازی موجود در کمدیادلارته و نیز نوع تیپ‌های این نمایش، احتمال تأثیرپذیری اورتااویون از کمدیادلارته را تقویت می‌کند.[۳۱]

نمایش اورتااویون در صحنه‌ای باز اجرا می‌شد. معمولا به این فضای باز دایره‌ای یا بیضوی، پالانگا[۳۲] اطلاق می‌شد. در این صحنه مکانی مخصوص برای ورود و خروج و نیز مکانی برای نوازندگان تعبیه می‌شد. در این صحنه نمایش، یک قفسه با یک یا سه و یا بعضا چهار بال کوچک و دوتایی بود که به آن ینی دونیا (دنیای جدید)[۳۳] گفته می‌شد.[۳۴] فلسفه کاربرد ینی دونیا در صحنه نمایش اورتااویون، بازتاب دنیای بیرون در مقابل تماشاگران است تا با استفاده از این تمثیل‌نمایی، نوعی فاصله ظریف به مخاطبان القا شود تا آنها بتوانند تفاوت‌های این دنیای جدید را در اثنای نمایش بررسی و درک کنند.[۳۵] درواقع ینی دونیا تمثالی و تجسمی از دنیایی جدید بود که بازیگران اورتااویون در فضای این دنیای جدید مسائل و معضلات موجود در جامعه را به چالش می‌کشیدند. بازیگران اصلی نمایش، پیشکار[۳۶] و کاوُکلو[۳۷] بوده‌اند. پیشکار درواقع هم نقش قانون‌گذار و هم نقش تنظیم‌کننده موضوعات نمایش را برعهده داشت.[۳۸] دو شخصیت پیشکار و کاوکلو، از نظر

30. Mattinovitch, 49.

۳۱. متین اَند درباره تأثیر کمدیادلارته در اورتااویون بحث کرده است. او از روی سابقه تاریخی کمدیادلارته و نیز شباهت‌های موجود میان این دو گونه نمایشی، احتمال این تأثیرپذیری را محتمل می‌داند (نک: And, "The Turkish Folk Theatre", 169).

32. Palanga
33. Yeni dünya
34. Konur, 49.

۳۵. نک: Yazıcı, 124.

36. Peşkar
37. Kavuklu.
38. Albayrak, 33/401.

نوع تبادل دیالوگ و نیز بداهه‌گویی، شبیه دو شخصیت قراگوز و حاجیوات[۳۹] در نمایش عروسکی خیمه شب‌بازی قراگوز هستند.[۴۰] کاوکلو به‌عنوان نمادی از یکی از ساکنان قدیمی استانبول به روی صحنه ظاهر می‌شد و درواقع الگویی از جامعه دوران خود را ارائه می‌داد.[۴۱] نمایش اورتااویون از یک مقدمه، محاوره، فصل و یک خاتمه تشکیل می‌شد. در حین نمایش نوازندگان می‌نواختند و رقاص‌ها و کوچک‌ها[۴۲] نیز می‌رقصیدند. با نواختن شیپور، مقدمه نمایش اورتااویون آغاز می‌شد. پیشکار با ورود به صحنه و سلام به تماشاگران و معرفی بازیگران، کار را آغاز می‌کرد. نمایش عمدتا به‌شکل گفت‌وگو انجام می‌شد و در

39. Hacivat

40. Boratav, 8/179.

بنابر نظر برخی از محققان، نمایش خیمه‌شب‌بازی قراگوز از آن رو که از سابقه تاریخی بیشتری برخوردار است، در شکل‌گیری و تثبیت نمایش اورتااویون تاثیرگذار بوده است. درباره نوع این تأثیرگذاری نیز نظر براین است که این تأثیر ساختاری بوده است. درواقع نوع نمایش اورتااویون و قراگوز از آن رو که اساس آنها بر بداهه‌گویی براساس موضوعی مشخص استوار است و از دیگر سو، از نظر شخصیت نیز پیشکار و کاوکلو، شباهت بسیاری به قراگوز و حاجیوات در نمایش عروسکی خیمه‌شب‌بازی دارند، تأثیر چشمگیر نمایش قراگوز در اورتااویون قابل درک و فهم است (نک: And, "The Turkish Folk Theatre", 166). درواقع بنابر نظر برخی این تأثیر تا بدانجاست که می‌توان اورتااویون را نماینده سه بعدی/جاندار نمایش خیمه‌شب‌بازی قراگوز قلمداد کرد (نک: Yazıcı, 124).

41. Ibid.

۴۲. کوچک‌ها که به آنها رقاص نیز گفته می‌شده است، پسربچه‌های کم سن‌وسالی بودند که در مراسم و اعیاد با جامه‌هایی زنانه، موهای سر بلند، آرایش زنانه و حرکاتی که مایه‌های زنانه داشت، می‌رقصیدند (برای اطلاعات بیشتر درباره کوچک‌ها در عثمانی نک: Pakalın, 2/299). در دیگر نقاط جهان اسلام نیز از پسر بچه‌ها برای رقص استفاده می‌شد. پسربچگان، که در بسیاری موارد از اسیران و یتیمان بی‌سرپرست بوده‌اند، این حرفه را از سنین کم آغاز می‌کردند و آن را تا زمان بلوغ، که ظاهری مردانه می‌یافتند، ادامه می‌دادند (برای نمونه نک: حافظ ابرو، ۸۲۵/٤، ۸٤٥؛ فیگویروا، ۸٦، ۲۳۲-۲۳۳؛ Baily, 140-141). در سده نوزدهم، در عراق، این پسر بچگان، که به «ذکربنت» (مرددختر) معروف بوده‌اند، سینه‌هایشان را برای رقص، به‌شکلی مصنوعی، برجسته می‌کردند و در آسیای مرکزی، گیسوان بلند جعلی به سر می‌گذاشتند و خلخال و النگو داشتند. در مصر نیز، حتی در مواقع عادی و هنگام رفت و آمد، اغلب چهره از دیگران برای تظاهر به زنانگی می‌پوشانده‌اند (نک: تسیجر، ٦١، ١٩٧؛ Lane, 351; Schuyler, 72).

اثنای نمایش بازیگران معمولا با پیشکار برخورد می‌کردند و می‌ترسیدند و به‌سبب همین ترس و سردرگمی به روی یکدیگر می‌افتادند و بدین ترتیب حالتی خنده‌دار بر روی صحنه شکل می‌گرفت. شخصیت‌های اصلی نمایش که پیشکار و کاوکلو بودند، به بحث و محاوره می‌پرداختند. اساس نمایش نیز بر همین گفت‌وگو استوار بود. به قسمت اول گفت‌وگو ارزبار [۴۳] گفته می‌شد. در قسمت دوم که تکرلِمه[۴۴] نام داشت، کاوکلو می‌کوشید تا موضوعی را به پیشکار بفهماند. در اثنای این گفت‌وگو، حرکات و دیالوگ‌های خنده‌آوری ردّوبدل می‌شد که شادی و خنده مخاطبان را در پی داشت. بعد از تکرلمه، نوبت به قسمت فصلِ نمایش می‌رسید که حالت توصیفی و روایی داشت و کاوکلو در این بخش به‌دنبال کار/شغل بود و پیشکار نیز در این زمینه به او یاری می‌رساند و در این میان حرکات مضحک و خنده‌آوری توسط آن دو ایجاد می‌شد. نیز بخش پایانی نمایش با خداحافظی پیشکار و دیگر بازیگران از تماشاگران و خروج آنها از صحنه همراه بود و در پایان نیز شیپور خروج نواخته می‌شد.[۴۵]

اورتااویون بیشترین نمود خود را در تقلید از شخصیت مقامات عالی دربار می‌یافت، مثلا سلطان عبدالعزیز بازیگران اورتااویون را به تمسخر اشخاص عالی‌رتبه که همگی از وزیران بزرگ بودند تشویق می‌کرد.[۴۶] به نظر می‌رسد این امر برای شادی و تفریح سلطان انجام می‌شد.[۴۷]

در سورنامه وهبی، تصویری از نمایش اورتااویون وجود دارد که در آن، پیشکار و کاوکلو در حال گفت‌وگو، و دیگر بازیگران پشت سر آن دو در حال نظاره آنها هستند. نمایش در فضایی مستطیل‌شکل که با تزیینات مختلفی آراسته شده، در حال اجراست. سلطان

43. Arzbar

44. Tekerleme

۴۵. برای آگاهی بیشتر از بخش‌های مختلف نمایش اورتااویون (نک:Konur, 49; Albayrak, 33/401).

46. And, "The Tuekish Folk Theatre", 169.

۴۷. در دوران متأخر عثمانی و در دوره جنگ جهانی اول تئاتر و انواع مختلف آن از جمله اورتااویون به‌عنوان یک ابزار ارتباطی برای بیان خواست‌ها، اوضاع اجتماعی و سیاسی و ... به کار می‌رفت (برای اطلاعات بیشتر نک: Acarlı and Akova, 2).

احمد سوم نیز در جایگاهی مخصوص همراه با فرزندان خود در حال مشاهده نمایش است. در صحنه نمایش سه ردیف نوازنده حضور دارند. در ردیف اول سه نفر مشغول نواختن دهل، در ردیف دوم چهار نفر در حال دف‌زنی و در ردیف سوم نیز دو شیپورزن حضور دارند. لباس‌های بازیگران در رنگ‌ها و طرح‌های مختلفی سامان یافته و عمامه‌های رنگارنگی نیز بر سر دارند. پشت سر گروه بازیگران، فردی که روی خود را پوشانده، ایستاده است. این فرد که به احتمال زیاد در اصطلاح جورجونباز[۴۸] نام دارد گویا رقاص صحنه نمایش باشد؛ چراکه معنای جوجونباز رقصنده با ماسک است.[۴۹] فضای نمایش به شکلی شاد و مفرح و با طرح‌های متنوع تزیین شده تا در القای فضای طنز نمایش تأثیرگذار باشد.[۵۰] در قسمتی دیگر از تصویر، شماری از افراد حاضر در جشن مشغول بازی و تفریح‌اند. در محوطه‌ای که افراد مشغول بازی‌اند، پنج مرد سوار بر چرخ‌وفلک هستند و مردی دیگر بر تابی سوار است. در قسمتی دیگر به‌نظر می‌رسد که چهار مرد مشغول مسابقه طناب‌کشی هستند. در سمت چپ و راست تصویر، دو عروسک خیمه‌شب‌بازی بزرگ به‌شکل انسان قرار دارد.[۵۱]

قره/قراگوز

خیمه‌شب‌بازی گونه‌ای رایج در هنرهای نمایشی عروسکی بود.[۵۲] به اجراکننده اصلی

48. Curcunbaz
49. And, "Turkish Folk Theatre", 166.

۵۰. نک: تصویر شماره یک.

۵۱. نک: همان تصویر. هم‌چنین برای آشنایی با انواع عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی در دربار عثمانی نک: ادامه مقاله.

۵۲. در زبان فارسی اصطلاحات دیگری نیز برای خیمه‌شب‌بازی به کار رفته است، از جمله شب‌بازی، پرده‌بازی، لعبت‌بازی، خُم‌بازی، نیز عروسک پشت پرده در اصفهان و جی‌جی ویجی در شیراز. And, Karagöz Turkish shadow theatre, p. 110؛ بیضایی، ص۸۳.

خیمه‌شب‌بازی، لعبت‌باز، پرده‌باز، خیمه‌شب‌باز و عروسک‌گردان می‌گفته‌اند.[۵۳] درباره پیشینه این هنر نمایشی در دوره اسلامی، اطلاع چندانی در دست نیست. اشارات برخی از شاعران به این نمایش، از رواج آن در قرن‌های نخست اسلامی حکایت دارد.[۵٤] لعبت‌بازان برای اجرای نمایش گاه به خانقاه‌ها نیز دعوت می‌شدند.[۵۵] گزارش عطاملک جوینی از لعبت‌بازان ختای نیز نشان‌دهنده رواج این نمایش در دوره ایلخانیان است.[۵٦] در سده نهم، ملا حسین کاشفی، با جزئیات بیشتری از اجزای خیمه‌شب‌بازی سخن گفته است.[۵۷] شاردن نیز از رواج حیمه‌شب‌بازی در دوره شاه عباس دوم (حک ۱۰۵۲-۱۰۷۷) خبر داده است.[۵۸] به‌نظر می‌رسد که در پی تیرگی مناسبات ایران و عثمانی در دوره صفویه، برخی نمایش‌ها مضمون سیاسی یافتند، از جمله بازی/نمایش «شاه سلیم»، که شاید در اصل برای تمسخر یا بزرگداشت سلطان سلیم اول عثمانی (حک ۹۱۸-۹۲٦)، نمایش داده می‌شد و بعدها به‌صورت یکی از نمایش‌های بزرگ خیمه‌شب‌بازی درآمد.[۵۹]

در قلمرو عثمانی، چهار نوع متفاوت عروسک خیمه‌شب‌بازی وجود داشته است. نوع نخست ایسکِمله کوکلاسی[٦۰] نام داشته است. در این گونه نمایشیِ عروسکی، رشته‌هایی عمودی و از پشت به سینه عروسک وصل می‌شد. زمانی که عروسک‌گردان، سیخک‌ها را می‌کشید و حرکت می‌داد، عروسک به‌سمت موزیک حرکت می‌کرد. اِل‌کوکلاسی (عروسک

۵۳. همانجا؛ And, Karagöz: Turkish Shadow Theatre, 106؛ شهری‌باف، ۳۵/۲.

۵٤. برای نمونه نک: اسدی طوسی، ٦؛ خاقانی، ٤۲، ۲۲۷؛ نظامی، مخزن‌الاسرار، ۹۸، ۱۰۷؛ خسرو و شیرین، ٦۱، ۲۱۸، ۳۷٦؛ هفت‌پیکر، ۲۳۰؛ خیام، ۱٤.

۵۵ منفرد، ۸۱۲/۱٤-۸۱۳.

۵٦. جوینی، ۱٦۳/۱.

۵۷. کاشفی، ۳٤۲.

58. Chardin, 3/457.

۵۹. بیضایی، ۹٦.

60. Iskemle kuklası

دستی)[۶۱] و ایپلی‌کوکلاسی (عروسک طناب‌دار)،[۶۲] دو گونه دیگر عروسکی بودند که توسط عروسک‌گردان به‌شکل دستی و با استفاده از سیخک‌هایی حرکت داده می‌شدند.[۶۳] چهارمین گونه، عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی بزرگ بودند. این گونه در اشکال بزرگ، و معمولا در دسته‌ها و صفوف خیابانی حرکت داده می‌شدند. این گونه از عروسک‌های خیمه شب‌بازی، توسط یک مرد که در درون آنها پنهان می‌شد، حرکت می‌کرد. این مرد با عروسک به رقص و دیگر جنبه‌های مرتبط با موضوع می‌پرداخت. در مینیاتورهای دوره عثمانی، تصاویر بسیاری از این عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی بزرگ وجود دارد.[۶۴] برخی از این عروسک‌ها دو سر داشتند و برخی دیگر عروسک‌های کمتری را روی سر خود حمل می‌کردند.[۶۵]

از نمایش‌های عروسکی معروفی که در دوره عثمانی متداول بود، نمایش عروسکی قراگوز است. درباره چگونگی ورود این‌گونه نمایشی به قلمرو عثمانی و ترکیه و نیز گونه‌ای دیگر از نمایش به نام خیال‌الظل[۶۶]، آرای متفاوتی مطرح شده است. بنابر نظری، نمایش قراگوز از تئاتر عروسکی سایه چین، اندونزی و مصر در قرن ۱۳م، گرفته شده است.[۶۷] اولین

61. El kuklası
62. Ipli kukla
63. And, Karagöz: Turkish Shadow Theatre, 24.

٦٤. نک: به تصاویر شماره دو، سه، چهار و پنج.

65. Idem, 40 days 40 nights, 95.

٦٦. گونه‌ای نمایش عروسکی سایه‌ای در سرزمین‌های اسلامی، به‌ویژه مصر و شام. برای اجرای یک نمایش خیال‌الظل، معمولا صحنه‌ای ثابت با یک حایل چوبی برپا می‌کردند تا عروسک‌گردانان را که مُخَیِّل، محرّک، مُخایل، خیالی یا لاعب نامیده می‌شدند از چشم تماشاگران پنهان کنند. در بالای این حایل، چهارچوبی به ابعاد تقریبی ۱متر در ۱/۵متر باز و پارچه سفیدی به‌عنوان پرده بر آن آویزان می‌شد که اِزار، سِتر، شاش/شاشه یا ستاره نام داشت (برای اطلاعات بیش‌تر درباره این گونه نمایشی و تاریخچه پیدایش آن نک: غفاری و اشتری تفرشی، ج١٦، ص٥٥٨ به‌بعد).

67. Tietze, 16-17.

گزارش‌های مربوط به آن در جاوه[٦٨]، چین و هند است.[٦٩] بنابر نظری دیگر این گونه نمایشی از منطقه مدیترانه آغاز شد و به دیگر نقاط راه یافت. اَند این نظر را به دلایلی مردود دانسته است. یکی از دلایل او، نبود گزارشی از تئاتر سایه در یونان و روم باستان است.[۷۰] در نظری دیگر، تئاتر سایه از مصر در قرن ١٦م، به قلمرو عثمانی‌ها راه یافت. بر این اساس، زمانی که سلطان سلیم اول در سال ۱۵۱۷/۹۲۲م، مصر را فتح و ضمیمه امپراتوری عثمانی کرد، در ساحل نیل به تماشای یک نمایش سایه‌بازی نشست. وی از این نمایش بسیار لذت برد و عطایای ارزشمندی به اجراکننده آن داد و او را برای اجرای این نمایش برای پسرش به استانبول برد.[۷۱] به‌گفته اَند، شواهد بسیاری وجود دارد که در قرن۱۷م، سایه‌بازان مصری در قلمرو عثمانی فعال بوده‌اند. در ١٦١٢م، در مراسم ازدواج خواهر احمد اول، گوهر خان،[۷۲] برخی سایه‌بازان مصری برای اجرای نمایش دعوت شدند. در میان آنها، معروف‌ترین سایه‌باز مصری، داود العطار، که سلطان احمد اول نمایش او را تماشا کرد، حضور داشت.[۷۳] در سورنامه همایون، سورنامه‌ای با ٤٣٧ مینیاتور، مربوط به جشن ختنه فرزند سلطان مراد سوم در ۱۵۸۲م، اصطلاح خیال‌بازان در چندین جای این متن استفاده شده است. مؤلف این سورنامه تصریح می‌کند که این نمایش تاحدودی تازگی دارد.[۷٤] در مقابل این گزارش‌ها، افسانه‌هایی نیز درباره منشأ نمایش قراگوز و دو شخصیت آن، قره‌گوز و حاجیوات[۷۵]، وجود دارد. بر اساس یکی از این افسانه‌ها در زمان حکومت اورخان (٧٦١-٧٦٤ه/ ١٣٥٩-١٣٦٢م)، در بورسا مسجدی در حال ساخت بود. حاجیواتِ بنّا و قراگوزِ

68. Java.
69. And, Karagöz: Turkish Shadow Theatre, 21.
70. Ibid.
71. Idem, 25-26.
72. Gevherhan.
73. Ibid.
74. Ibid.

۷۵. حاج ایواد/ حاج عِوض.

نعلبند، گفت‌وگوی خنده‌آوری را آغاز کردند که بر اثر آن همه کارهای مسجد متوقف شد و توجه کارگران به گفت‌وگوی آن دو جلب شد. سلطان از این رخداد بسیار رنجیده‌خاطر شد و هردوی آنها را به دار آویخت، اما کمی بعد، از کرده خود پشیمان شد، به یکی از مقربان خود به نام شیخ کوشتری[۷۶] دستور داد که یک صحنه و دو عروسک خیمه‌شب‌بازی به‌جای حاجیوات و قره‌گوز بسازد.[۷۷] گذشته از صورت‌های دیگری که برای منشأ پیدایش نمایش قره‌گوز بیان شده است،[۷۸] اولیاچلبی داستانی متفاوت درباره منشأ نمایش قره‌گوز بیان کرده است. براساس روایت او، قره‌گوز یک شخص شاد و حاجیوات یک فیلسوف محتاط بود. حاجیوات در زمان سلجوقیان سفیری بود که بین بورسا و مکه رفت‌وآمد می‌کرد. او در یکی از سفرهایش از بورسا به مکه به دست اشرار و دزدان کشته شد. قره‌گوز نیز سفیر قسطنطنیه بود. او یک کولی بود که در نزدیکی ادرنه سکونت داشت. قره‌گوز در یکی از سفرهایش به دربار سلجوقیان، گفت‌وگوی خنده‌داری را با حاجیوات آغاز کرد که بعدها شروع و منشأ نمایش عروسکی قره‌گوز شد.[۷۹]

76. şeyh küşteri.

۷۷. Ibid. نکته مهم این گزارش افسانه‌گونه، علاوه‌بر تأکید بر شخصیت‌های حاجیوات و قره‌گوز، انتساب ابداع نمایش قره‌گوز به شیخ کوشتری است. شیخ کوشتری از مقربان سلطان اورخان بود که در منابع و تحقیقات مختلف درباره نمایش قره‌گوز، ابداع این‌گونه نمایشی را به او منتسب می‌کنند (درباره نقش شیخ کوشتری در ابداع نمایش عروسکی قره‌گوز نک: Aysu, 16).

۷۸. در شکل‌های دیگر این افسانه‌ها آمده است که قره‌گوز و حاجیوات دو دوست صمیمی بودند که سلطان به دلایل نامعلومی آنها را به دار آویخت. افسانه‌ای دیگر این وقایع را به دوران سلطنت سلطان بایزید و نه سلطان اورخان مربوط می‌داند. در گزارشی دیگر از این منشأ افسانه‌گونه، حاجیوات یک خواروبار فروش و قره‌گوز یک نعلبند بود. دکان آنها در روبروی یکدیگر قرار داشت. روزی گفت‌وگوی مضحک و خنده‌آوری بین آنها رخ داد که کار ساخت مسجد را مختل کرد. وزیر اعظم از این حرکت در خشم شد و سر هردو آنها را قطع کرد (And, Karagöz: Turkish shadow theatre, 33).

۷۹. اولیاچلبی، ۱/۶۵۴-۶۵۵.

در ترکیه، اجرای نمایش قره‌گوز به‌ویژه در ماه رمضان بسیار عامه‌پسند و محبوب بود. مردم هر شب پس از افطار، در قهوه‌خانه‌ها به تماشای نمایش قره‌گوز می‌نشستند. هم‌چنین این نمایش یکی از عناصر جدایی‌ناپذیر جشن‌ها و مراسم عثمانی بود.[۸۰]

شخصیت‌های نمایش قره‌گوز، جاندار یا بی‌جان، را می‌توان در چهار قسم آورد:

۱. اشیای بی‌جان: برخی از این اشیا در ارتباط کامل با شخصیت‌های حقیقی داستان هستند، مانند دکانی که قره‌گوز به‌عنوان خواربارفروش در آن حضور داشت. برخی از این اشیا نیز ربطی با صحنه نداشتند و برای جلب نظر مخاطب به کار می‌رفتند که به آنها گوستَرمَلیک[۸۱] گفته می‌شد.

۲. حیوانات: مانند الاغ قره‌گوز.

۳. جانوران و موجودات افسانه‌ای: مانند اژدها، جادوگران و درخت صنوبر جادویی.

۴. شخصیت‌های انسانی: دو شخصیت اصلی نمایش قره‌گوز و حاجیوات هستند؛ علاوه‌بر این دو شخصیت، بازیگران دیگری مانند زِنه،[۸۲] زنی که در سن و سال و شخصیت‌های مختلفی در صحنه حاضر می‌شد، چلبی (مرد جوان)[۸۳] و ماتیز (مرد قوی)[۸۴] نیز در نمایش حضور داشتند.[۸۵] همان‌طور که ذکر شد شخصیت‌های اصلی این نمایشِ عروسکی، قره‌گوز و حاجیوات هستند. قره‌گوزه نماینده انسانی عجول، بی‌پروا و فقیر است که سعی دارد با به‌کار بردن روش‌هایی ثروتمند شود و یا توجه زنی متمول را به خود جلب کند. در مقابل حاجیوات شخصیتی باسواد و آراسته است.[۸۶] قره‌گوز دارای مشکلات مالی

80. Smith, 188-189.
81. Göstermelik
82. Zenne
83. Çelebi
84. Matiz
85. Boratav, (Karagöz), 4/601.
86. Smith, 188-189.

مستمر است که این امر منجر به نزاع‌های دائمی او با همسرش است. او نیاز به مداخله حاجیوات دارد تا وی را برای یافتن کار و شغل راهنمایی کند.[۸۷]

نمایش خیمه‌شب‌بازی قره‌گوز از بخش‌های مختلفی تشکیل می‌شود. در مقدمه نمایش، حاجیوات شروع به خواندن شعری موسوم به غزل پرده می‌کرد و قره‌گوز در اثنای نمایش وارد می‌شد و پس از معرفی کوتاهی، به مجادله لفظی با حاجیوات می‌پرداخت. این قسمت بنا بر صلاح‌دید گردانندگان نمایش، می‌توانست تا زمانی نامعین ادامه یابد. سپس بخش اصلی که فصل نام داشت شروع می‌شد. در این بخش داستان‌های متنوعی مطرح می‌شد که در طول قرن‌ها نیز تنوع بیشتری یافته است.[۸۸] نمایش بر پرده‌ای سفید اجرا می‌شد که عروسک‌گردان‌ها در پشت پرده، شخصیت‌های نمایش را به حرکت در می‌آوردند. در خلال نمایش، موسیقی نیز نواخته می‌شد که از ابتدای نمایش تا انتها ادامه داشت و در قسمت‌های مختلف نمایش، ریتم‌های گوناگونی به خود می‌گرفت.[۸۹]

نمایش عروسکی قره‌گوز صرفا برای سرگرمی و تفریح اجرا نمی‌شد و در رویکردی معنا و تفسیری دینی یا عرفانی نیز می‌یافت؛ چراکه در اندیشه صوفیانه اسلامی، انسان فقط یک عروسک خیمه‌شب‌بازی بود که توسط خالق خود هدایت می‌شد.[۹۰]

87. Boratav, (Karagöz), 4/601.

۸۸. And, (Karagöz), 24/402. داستان‌هایی مانند فرهاد و شیرین، لیلی و مجنون و ... در این نمایش اجرا می‌شد. هم‌چنین در نمایش قره‌گوز از داستان‌های شخصیت‌های بزرگ تاریخی نیز استفاده می‌کردند (برای نمونه‌ای از این مورد درباره بازتاب سخصیت اسکندر مقدونی در این نمایش نک: Myrsiades, 378).

۸۹. جودت قدرت (Cevdet kudret)، ۳۹بازی و ۱۹محاوره و نیز ۲۱۵نت موسیقایی به کار رفته در نمایش خیمه‌شب‌بازی را جمع‌آوری کرده است (نک: Kudret, *Karagöz*, 1/7-60). هم‌چنین برای آشنایی با گفت‌وگوها و مخاورات امروزی میان شخصیت‌های عروسکی قره‌گوز و حاجیوات نک: oral, 21).

90. Smith, 189.

نتیجه

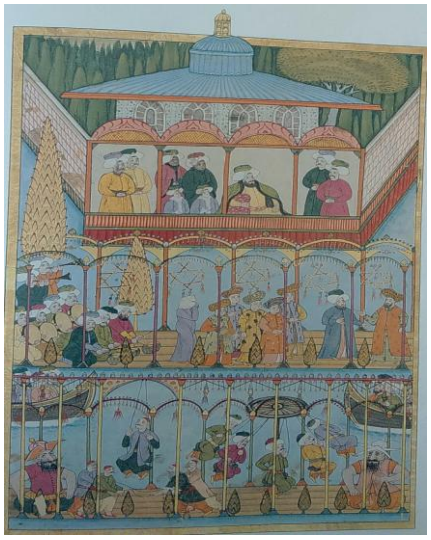
با توجه به فراوانی جشن‌ها در دربار عثمانی، شمار آیین‌های نمایشی که در این جشن‌ها به اجرا در می‌آمده‌اند نیز درخور توجه بوده است. تنوع گونه‌های این نمایش‌ها، طرز اجرا، متون و نیز افراد دخیل در اجرای آنها از مباحثی است که می‌توان بر اساس منابع موجود به مطالعه آنها پرداخت. اما بنا بر آنچه از پژوهش حاضر بر می‌آید،

۱. از میان نمایش‌های مختلفی که در قلمرو عثمانی اجرا می‌شد، دو آیین نمایشی اورتااویون و قره‌گوز از اهمیت ویژه‌ای‌برخوردار بوده‌اند. با توجه به محیط و فضای مفرح جشن‌های دربار عثمانی، نمایش‌ها نیز می‌بایست فضایی کمیک و خنده‌آور را به وجود می‌آوردند و این دو نمایش نیز اساسا نمایش‌هایی طنز بودند. گذشته از محتوای کمیک و طنز این دو نمایش، محتوای دینی و عرفانی نهفته در این دو نمایش نیز در گیرایی، اهمیت و ماندگاری این دو گونه نمایشی تا حد زیادی تأثیرگذار بوده است.

۲. از میان منابع موجود که درباره هنرهای نمایشی در دربار عثمانی باقی مانده، مینیاتورهای این دوره حاوی اطلاعاتی ارزشمند و گاه منحصر به فردند که وصف و شرح و بازخوانی و تحلیل این شاخه از هنر دوره عثمانی بدون مراجعه و توجه به آنها میسر و پذیرفته نیست. این اهمیت مختص حوزه هنر و جشن‌های دربار عثمانی نیست، بلکه این مینیاتورها از لحاظ احتوا بر تاریخ اجتماعی دوره عثمانی مانند خوراک، پوشاک، نحوه زندگی روزانه و ... نیز بسیار قابل توجهند. دست کم درباره دو نمایش اورتااویون و قره‌گوز می توان بر اساس همین مینیاتورهای دوره عثمانی، وصف و تحلیلی نسبتا روشن و تفصیلی ارائه داد.

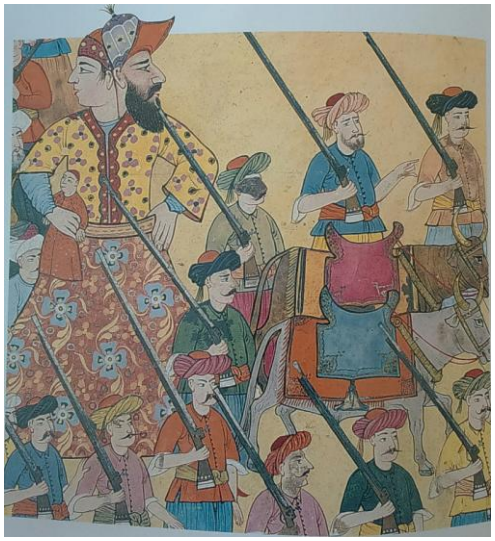
۳. علاوه بر دو گونه نمایشی اورتااویون و قره‌گوز، انواع دیگری از نمایش‌ها نیز در دربار عثمانی اجرا می‌شد. این نمایش‌ها بیشتر در فضای باز و با حضور شمار بسیاری تماشاگر و اجراکننده برگزار می‌شدند. نمایش‌هایی مانند، آتش‌بازی، بندبازی، شعبده‌بازی، نمایش‌های شبیه‌سازی‌شده جنگی در فضای باز و ... . با توجه به گستره این نمایش‌ها و

اطلاعات و مینیاتورهای متعددی که از این آیین‌های نمایشی در دست است، می‌توان تحقیقات دیگری نیز درباره هنرهای نمایشی در دربار عثمانی صورت داد.

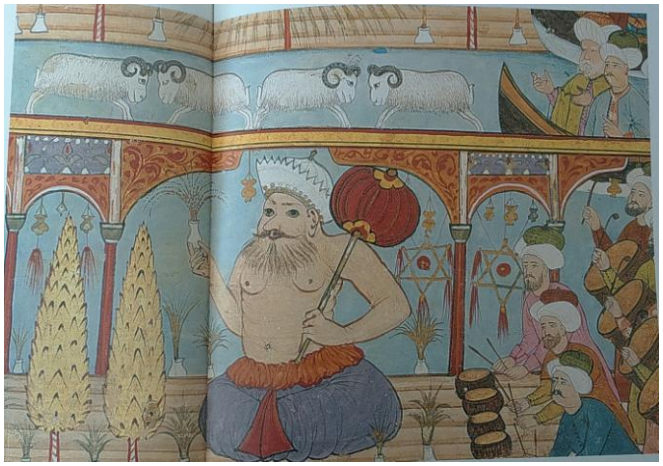


تصویر شماره یک؛ نمایش اورتا اویون در یکی از جشن‌های عثمانی برگرفته از کتاب
And, *Osmanlı Tasvir Sanatları*, vol.1, 269.

تصویر شماره دو؛ نمونه‌ای از عروسک‌های بزرگ در یکی از جشن‌های عثمانی برگرفته از
And, Metin, *Days 40 Nights*, 98.

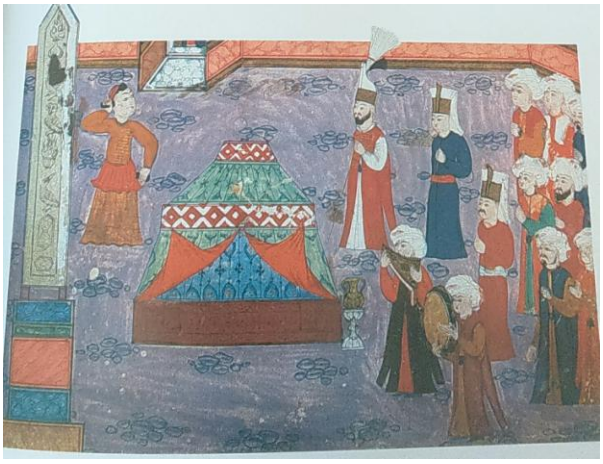


تصویر شماره سه؛ نمونه‌ای از عروسک‌های بزرگ در یکی از جشن‌های عثمانی برگرفته از
And, Metin, *Days 40 Nights*, 96.



تصویر شماره چهار؛ نمونه‌ای از عروسک‌های بزرگ در یکی از جشن‌های عثمانی برگرفته از
And, Metin, *Days 40 Nights*, 99.

تصویر شماره پنج؛ نمونه‌ای از عروسک‌های بزرگ در یکی از جشن‌های عثمانی برگرفته از
And, Metin, *Days 40 Nights*, 95.



تصویر شماره شش؛ مربوط به صحنه اجرای نمایش عروسکی در یکی از جشن‌های عثمانی برگرفته از
And, metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları*, 257.

تصویر شماره هفت؛ شخصیت عروسکی قره‌گوز برگرفته از

Aysu, Muzaffre, *Karagöz Topkap Sarayindaki Tasvirleriyle*.

تصویر شماره هفت؛ شخصیت عروسکی حاجیوات برگرفته از

Aysu, Muzaffre, *Karagöz Topkapı Sarayindaki Tasvirleriyle*.

تصویر شماره هشت؛ یکی از تیپ‌های شخصیت زنانه در نمایش عروسکی قره‌گوز برگرفته از
Aysu, Muzaffre, *Karagöz Topkapı Sarayindaki Tasvirleriyle*

تصویر شماره نه؛ شخصیت عروسکی چلبی در نمایش قره‌گوز برگرفته از
Aysu, Muzaffre, *Karagöz Topkapı Sarayindaki Tasvirleriyle.*

کتابشناسی

ابن‌بطوطه، رحلة ابن بطوطه، به‌کوشش محمد عبدالمنعم عریان، بیروت، ۱۴۰۷ه/۱۹۸۷م.

احسن، محمد مناظر، زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹ش.

اسدی طوسی، علی بن احمد، گرشاسب‌نامه، به‌کوشش حبیب یغمایی، تهران، طهوری، ۱۳۵۴ش.

امینی، جواد، «کمدیا دلارته»، نمایش، دوره جدید، ش۹، تیر ۱۳۶۷ش.

اولیاچلبی، محمد ظلی بن درویش، اولیاءچلبی سیاحت‌نامه‌سی، استانبول، ۱۳۱۴ش.

بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، تهران، بی‌نا، ۱۳۴۴ش.

تسیجر، ویلفرد، رحلة إلی عرب أهوار العراق، تعریب خالد حسن الیاس، بیروت، ۱۴۲۶ه.

جوینی، علاالدین عطاملک، تاریخ جهانگشای، تصحیح قزوینی، لیدن، ۱۳۳۴ه/۱۹۱۶م.

حافظ‌ابرو، عبداللّه بن لطف اللّه، زبدة التواریخ، چاپ سیدکمال حاج سیدجوادی، تهران، ۱۳۸۰ش.

خاقانی، بدیل بن احمد، دیوان، به‌کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران، ۱۳۳۸ش.

شهری‌باف، جعفر، طهران قدیم، تهران، معین، ۱۳۸۱ش.

شیخلی، صباح ابراهیم سعید، الاصناف فی العصر العباسی: نشأتها و تطورها، بغداد، وزارة الاعلام، ۱۳۹۶ه/۱۹۷۶م.

غفاری و اشتری تفرشی، مژگان، «خیال الظل»، دانشنامه جهان اسلام، زیرنظر غلامعلی حداد عادل، تهران، ۱۳۹۰ش.

فیگویروا، دن گارسیا دسیلوا، سفرنامه دن گارسیا دسیلوا فیگویروا، ترجمه غلام‌رضا سمیعی، تهران، ۱۳۶۳ش.

قلقشندی، احمد بن علی، صبح الاعشی فی صناعة الانشاء، قاهرة، ۱۳۸۳ه/۱۹۶۳م.

کاشفی، حسین بن علی، فتوت‌نامه سلطانی، به‌کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰ش.

مقریزی، احمد بن علی، کتاب المواعظ و الاعتبار بذکر الخطط و الآثار، المعروف باالخطط المقریزیه، بولاق، ۱۲۷۰ه.

منفرد، افسانه، «خانقاه: نظام و آداب»، دانشنامه جهان اسلام، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران، ۱۳۸۹ش.

موسی‌پور، ابراهیم، «جشن»، دانشنامه جهان اسلام، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران، ۱۳۸۵ش.

نظامی، الیاس بن یوسف، کتاب خسرو و شیرین، به‌کوشش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۳۳ش.

همو، مخزن الاسرار، به‌کوش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۳ش.

همو، هفت پیکر، به‌کوشش وحید دستگردی، تهران، بی‌تا.

Acarlı and akova, Meltem, "Ottoman art and Culture During World war 1: Theater as a Communication Tool", *Sofia University*, September 2013.

Aḥsan, Muḥammad Manāẓir, *Zindigī ʾidjtimāʿī Dar Ḥukūmat ʾAbbāsīān,* Masoud Rajab Nia (trans.), Tehran, ʾIlmī wa Farhangī, 1369/1990.

Albayrak, Nurettin, "Orta Oyunu", *in Türkiye diyanet vakfı Islam ansiklopedisi*, Istanbul, 1988.

Ali bey, *Travels of Ali bey in Morocco, Tripoli, Cyptus, Egypt, Arabia, Srria, and Turkey, Between the years 1803 and 1807*, Reading, UK, 1993.

Amini, Javad, "Kumidīyā dilārta" (Commedia dell'arte), *Namāyish*, *Dawriya Djadīd*, No.9, 1367/1988 june.

And, Metin, "Karagöz", *Tütkiye diyanet vakfı Islam ansiklopedisi*, *Istanbul*, 2001.

And, Metin, "The Turkish folk theatre", *Asian folklore studies*, vol.38, vo. 2 (1979).

And, Metin, 40 *Days 40 Nights Ottoman Wedding Festivites Phocessious*, Istanbul, 2000.

And, Metin, *Karagöz: Turkish shadow theatre, Istanbul*, 2005.

And, metin, *Osmanlı tasvir sanatları: 1 Minyatür*, Istanbul, 2004.

Asadī, Ṭūsī, ʿAlī b. Aḥmad, *Gershāsp-nāma,* Revised by Habib Yaghmaei, Tehran, Tahoory, 1354/1975.

Aysu, Muzaffre, *Karagöz Topkapı sarayindaki tasvirleriyle*, Istanbul, 2000.

Awliyā čalabī, Muḥammad Ẓillī B. Darwish, *Awliyā čalabī Sīyāḥat-nāma-iy sī*, Istanbul, 1314/1935.

Baily, John, *Music of Afghanistan; Professional musicians in the city of Heart*, Cambridge-New York-New Rochelle, 1988.

Baykal, Ebru, *Osmanlılarda Törenler*, Yüksek lisans tezi, Edirne, 2008.

Beşir, Ayvazoglu, *Turkish coffee culture* "*A cup of coffee commits one to forty years of friendship*", translated by: Melis Seyhun, Ankara, 2011.

Beyzai, Bahram, *Namāyish dar Iran*, Tehran, (un d.), 1965.

Boratav, P.N, "Karagöz*"*, *The Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1997.

Boratav, P.N, "Orta oyunu", *The Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1995.

Chardin, Jean, *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de I,Orient*, ed, l. Langles, Paris, 1811.

Djuwaynī, ʿAtaʾ al-Din ʿAtā-Malik, *Taʾrikh Djahan-Gushāy*, Edited by Ghazvini, Leiden, 1334 AH/1916 AD.

Figueroa, Don García de Silva, *Safarnāma-yi Don García de Silva Figueroa* (*Ambassade de D. Garcias de Silva Figueroa en Perse*), Glamreza Samiei(trans.), Tehran, 1363/1984.

Ghaffari, Mojgan & Ashtari Tafreshi, Alireza, "Khayāl al-zill", *Dānīshnāma Djahān-I Islām* (*The Encyclopedia of the Islamic World*), Gholam-Ali Haddad-Adel (as supervisor), Tehran, 1390/2011.

Ḥāfiẓ-i Abrū, ʿAbdallāh b. Luṭf Allāh, *Zubdat al-Tawārīkh*, Published by Seyyed Kamal Haj Seyyed Javadi, Tehran, 1380/2001.

Ibn Baṭṭūṭa, *Riḥla Ibn Baṭṭūṭa*, Revised by Muḥammad ʾAbd al-Munʿim ʾUrīyan, Beirut, 1407 AH/1987 AD.

Ḳalḳashandī, Aḥmad b. ʿAlī, *Ṣubḥ al-Aʿsha fī ṣināʿat al-inshāʾ*, Cairo, 1383 AH/1963 AD.

Kāshifī, Ḥusayn b. ʿAlī, *Futuwwat-nāma-yi sulṭānī*, Muhammad Jafar Mahjoub, Tehran, Cultural Foundation of Iran, 1971/1350.

Khāḳānī, Badīl b. Aḥmad, *Diwān*, Revised by Seyyed Ziaoddin Sajjad, Tehran, 1338/1959.

Kenneth and Richards, Loura, "Commedia dellarte", in *a History of Italian theatre*, Cambridge University Press, 2006.

Kılıç, çigdem, ortaoyunu ve Karagöz metınlerında kullanilan ilençler, *Sitem sözleri, aşagılamalar, çevrimiçi tematik Türkoloji dergisi online thematic journal of Turkic studies*, yil 1, sayi 2/I, temmuz 2009.

Kömeçoglu, Ugur, "Homo ludens ve home sapiens arasında kamusallık ve toplumsallık: Osmanlı kahvehaneleri", in *Osmanlı Kahvehaneleri mekan, sosyalleçme, iktidar,* Istanbul, 2010.

Kudret, Cevdet, *Karagöz*, Ankara, 1968.

Kudret, Cevdet, *Orta oyunu*, Ankara, 1973.

Lane, Edward William, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London-New York-Melbourne, 1890.

Maḳrīzī, Aḥmad b. ʿAlī, *Kitāb mawāʿiẓ wa ʾl-iʿtibār fī dhikr al-khiṭaṭ waʾl-āthār,* commonly referred to as khiṭaṭ al-Maḳrīzī, Bulaq, 1270 AH/1853 AD.

Martinivitch, Nicholas N, *The Turkish theatre*, Newyork/London, 1968.

Miraç ümıt, Nazli, "çadırlardan saraylara Türk tiyatrosunun sahneleri", *Art-sanat*, 1, 2014.

Monfared, Afsaneh, "Khānḳāh: Niẓām wa ādāb", *Dānīshnāma Djahān-I Islām (The Encyclopedia of the Islamic World*), Gholam-Ali Haddad-Adel (as supervisor), Tehran, 1389/2010.

Mousapour, Ebrahi, "Djashn", *Dānīshnāma Djahān-I Islām(The Encyclopedia of the Islamic World),* Gholam-Ali Haddad-Adel (as supervisor), Tehran, 1385/2006.

Myrsiades, Linda suny, "Legend in the theatre: Alexander the great and the Karaghiozis text", *Educational theatre journal*, Vol.27, No.3, popular theatre (oct., 1975).

Niẓāmī, Ilyās b. Yūsuf, *Kitāb Khusraw wa Shīrīn,* Revised by Vahid Dastgerdi, Tehran, 1333/1954.

Niẓāmī, Ilyās b. Yūsuf, *Makhzan al-Asrār*, Revised by Vahid Dastgerdi, Tehran, 1313/1934.

Niẓāmī, Ilyās b. Yūsuf, *Haft Paykar*, Revised by Vahid Dastgerdi, Tehran, (un d.).

Ocak, Derya, *XVI. Yüzyıl Osmanlı şenliklerinin siyasal boyutları ve gündelik hayata etkileri*, Yüksek lisans tezi, Ankara, 2006.

Oral, ünver, *Günümüzden Karagöz-Hacivat söyleşmeleri*, Istanbul, 2002.

Pakalin, Mehmet Zeki, *Osmanli Tarih Deyimleri va Terimleri Sozlugu*, Istanbul, 1993.

Schuyler, Eugene, *Turkistan; Notes of a Journey in Russian Turkistan, Kokand, Bukhara and Kuldja*, ed. Geoffrey Wheeler and abridged by K. E. West, London, 1966.

Shahri Baf, Jafar, *Ṭihrān-I ḳadīm*, Tehran, Muʿīnī, 1381/2002.

Shiykhlī, Ṣabāḥ Ibrāhīm Saʿīd, *Al-aṣnāf fī ʿaṣr ʾAbbāsīd: Nisẖāt-hā Wa Taṭawūr-ha*, Baghdad, Wizāra al-ʾalām, 1396 AH/1976 AD.

Smith, James, "Karagöz and Hacivat: projection of subversion and conformance", *Asian theatre Journal*, Vol.21, No.2 (Autumn, 2004).

sözleri, aşagılamalar, çevrimiçi tematik Türkoloji dergisi online thematic journal of Turkic studies, yil 1, sayi 2/I, temmuz 2009.

Thesiger, Wilfred, Riḥla ilā ʿArab ʾAhwar al-ʿirāḳ, Khālid Ḥasan Ilyās, Beirut(trans.), 1426 AH/ 2004 AD.

Tahsin, Konur, "Ortaoyunu", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 12, 1995.

Tietze, Andreas, *The Turkish shadow theater and the puppet collection of the L. A. meyer memorial foundation*, Berlin: Gebr. Mannverlag, 1977.

Yazıcı, Ezgi, *Theater in nineteeth century Istanbul: cases for the translation of an architectural typology*, A thesis submitted to the graduate school of social ciences of middle east technical university, September 2010.