The Symbolism of the *Dalqak* as *Kal* in Iranian Culture

Somaye ghasemipour
PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. somygh15@gmail.com
Moharram Rezayati Kishekhaleh
Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. (Corresponding author) rezayati@guilan.ac.ir
Alireza Nikouei
Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran.
Professor, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

نسخه

Extended Abstract

1. Introduction

Despite its prominent presence across various cultural domains, the phenomenon of the *clown* has often remained undefined and lacking a clear image in Persian texts. Moreover, textual evidence directly pertaining to the term *dalqak* is exceedingly scarce and fragmented. Previous studies are largely divisible into two categories: descriptive-historical approaches (such as the works of Nourbakhsh) and overly generalizing approaches (such as Masoudi's work), in which the boundaries of the clown phenomenon are conflated with concepts such as *ayyāri , luti-gari* , and *rendānegi* . Hence, the central problem of this research is the absence of a coherent theoretical framework for identifying, gathering, and interpreting the dispersed signs of this phenomenon, as well as its objective recognition within Iran's diverse cultural traditions.

2. Method

This research is conducted within the theoretical framework of Paul Ricoeur's hermeneutic phenomenology of symbols. Ricoeur defines the symbol as "any structure of signification" in which a direct, primary, and literal meaning, through extension, points indirectly to a secondary, figurative meaning. Accordingly, by selecting the symbol of the "shaved head/baldness" as the interpretive key and moving beyond mono-genetic approaches, we have systematically traced and analyzed this symbol across five interconnected layers of meaning within a broad spectrum of Persian texts, rituals, and cultural traditions. In this research, Ricoeur's hermeneutic circle has been employed as a back-and-forth movement between the overall understanding of the clown phenomenon and the interpretation of the *Kal* symbol within each layer, thereby reinterpreting the meaning of the symbol within the context of Iranian culture as a whole.

3. Results

The findings demonstrate that the symbol of the "shaved head" in Iranian culture, unlike the global clown tradition in which it serves merely as an external marker, has crystallized into a stable and universal "symbolic structure" named *Kal*. This structure operates across five layers as follows:

Linguistic Layer: Etymological analysis of the word *Kal* in Indo-European languages—rooted in the ancient *kal-*, cognate with Latin *calvus*, German *kahl*, and Avestan *kaurva*—reveals that this term, beyond its literal denotation of "baldness/physical deficiency," carries in Iranian languages a contrasting and complementary meaning: "masculinity/generative power/fertility." This constitutes the very "surplus of meaning" and the paradoxical foundation of the *Kal* symbol, which functions as the driving engine of signification across all subsequent layers.

Ritual Layer: In ancient rain-seeking ceremonies and seasonal transition rites—which are linked to the crises of drought and winter—figures such as *Kal* and *Kuseh*, by generating "sacred chaos" and employing symbolic markers such as baldness, tattered garments, bells, and the phallus, assume the role of mediator between opposing natural states (drought/fertility, winter/spring, death/life). A structural analysis of these rites, drawing upon the research of Widengren and the structural analyses of Mokhtarian, reveals that this dual function is rooted in an ancient worldview connecting chthonic forces and winter demons, as well as festivals of rebirth and renewal. The paradoxical historical accounts of the "Kuseh-mounted" ritual objectify this inherent duality of the symbol within the realm of ritual action, transforming it into an archetypal drama for the restoration of a lost order.

Narrative Layer: In Persian folktales, *Kal* (in its colloquial form *Kachal*) emerges as a paradoxical and carnivalesque character embodying the "fool/wise" and "rejected subordinate/triumphant superior" binaries. Often portrayed as poor, ugly, and marginalized, he employs cunning, extraordinary shrewdness, and a deliberate performance of folly to challenge the powerful in both earthly and otherworldly realms (kings, masters, demons, and even the angels Nakeer and Munkar). The conclusion of these narratives consistently leads to the inversion of the existing hierarchical order and the replacement of the powerful by *Kal*. The foundational function of this layer is to serve as a narrative instrument for critiquing structural injustice and symbolically redistributing power within the collective psyche.

Performative Layer: In the Iranian performative tradition (from the Zand and Qajar periods onward), the *Kal* symbol reaches the peak of its critical function through prominent characters such as *Hasan Kachal* in *Kachal-bazi*, *Nowruz* in *Baqqal-bazi*, and *Pahlavan Kachal* in shadow-puppet theatre (*Kheimeh Shab-bazi*). These characters, adopting a mask of folly and an appearance of idiocy, create the safest "performative space" for criticizing religious dogmatism, rigid social norms, and unequal power relations (such as the master-servant relationship). In these performances, "laughter" and jest are never an end in themselves or merely a source of entertainment; rather, they become hermeneutic tools for revealing society's hidden contradictions, articulating the unspoken, and deconstructing dominant discourse.

Mystical Layer: The loftiest and most profound function of the *Kal* symbol manifests in the mystical traditions of *Malamatiyya* and *Qalandariyye*. These groups, through a consciously deliberate and performative imitation of the appearance of the lowly, clowns, and itinerant performers—shaving their heads and donning tattered and patched garments—transform these symbols of subordination into instruments for "ego-annihilation" (*nafs-koshi*), spiritual discipline,

and passage through deceptive exteriors toward sublime inner truth. The probable etymology of the term *Qalandar* from *Kalandar* in ancient lexicons (meaning "a majestic and powerful man") reinforces this conceptual connection. In mystical poetry, the *Qalandar*, by transgressing the rigid boundaries of baseness and sublimity, becomes a living symbol of paradox and a hermeneutic device for deconstructing any superficial binary opposition (appearance/essence, devotee/clown, sacred/cursed), thus depicting the path of spiritual perfection within the very heart of the lowliest earthly signs.

4. Discussion and Conclusion

The findings demonstrate that *Kal* is not merely a performative character, a folkloric type, or a marginal buffoon; rather, it is an efficient, dynamic, and multi-layered cultural archetype—more precisely, an "indigenous hermeneutic device." This symbolic structure has encoded the universal core of clownish functions—sacred subversion, cosmic mediation, fearless truth-telling, and fundamental critique of power—within the deepest layers of Iranian ritual history, narrative literature, performing arts, and theoretical as well as practical mysticism. The fundamental contribution of this study lies in transcending previous descriptive approaches and offering a coherent theoretical framework that enables a phenomenological reading of the clown within the context of Iranian culture.

Abstract:

The phenomenon of the *dalqak* (court jester/clown), despite its prominent presence across various cultural domains, has often remained undefined in Persian texts. Furthermore, textual evidence pertaining to the term *dalqak* itself is scarce. Employing Paul Ricoeur's framework of symbolism, this study offers a reinterpretation of this phenomenon. By focusing on the **symbol of the shaved head** as a hermeneutic key, it argues that the phenomenological core of the Iranian clown is manifested within a stable, universal "symbolic structure" named *Kal*.

Moving beyond mono-genetic approaches, the symbol of *Kal* is traced across five distinct layers: 1) At the **linguistic level**, the dual etymology of the word *Kal* reveals the inherent duality embedded within this symbol. 2) At the **ritual level**, figures such as *Kal* and *Kuseh* in rain-seeking ceremonies and seasonal rites generate "sacred chaos," thereby mediating between death and life, drought and fertility. 3) At the **narrative level**, *Kal* subverts hierarchical social order by destabilizing the boundaries between folly and wisdom, and between the subordinate and the dominant. 4) At the **performative level**, from characters like *Hasan Kachal* (Bald Hassan) and *Pahlavan Kachal* (The Bald Champion) to other critical personas, *Kal* utilizes the mask of foolishness to become the most astute critic of power structures. 5) At the **mystical level**, this symbol—through the conscious adoption of the *Malamati* and *Qalandari* paths of the appearance of lowly figures and "clowns"—transforms into an instrument for "ego-annihilation" (*nafs-koshi*) and the transcendence from outward baseness to spiritual sublimity. The study concludes that *Kal* is not merely a marginal character but an operative cultural archetype and an indigenous hermeneutic device. This symbolic structure, while preserving the universal

functional core of the clown, has situated it within the deepest strata of Iranian history and culture.

Keywords:
Dalqak, Kal, Malamat, kalandar(Qalandar), Symbol, Paul Ricoeur.

نمادشناسی «دلقک» به مثابه «کَل» در فرهنگ ایرانی

سمیه قاسمی‌پور دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
آدرس ایمیل: somygh15@gmail.com
محرم رضایتی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسئول)
rezayati@guilan.ac.ir
علیرضا نیکویی دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
بهار مختاریان استاد دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

چکیده
پدیدۀ دلقک با وجود حضور پررنگ در عرصه‌های مختلف فرهنگی، در متون فارسی اغلب بدون تعریف دقیق باقی مانده‌است. افزون‌بر این، شواهد متنی مربوط به واژۀ «دلقک» نیز اندک است. این پژوهش با اتکا بر نمادشناسی پل ریکور به بازخوانی این پدیده می‌پردازد و با تمرکز بر نماد «تراشیدن سر» به مثابه کلید تفسیری، فرضیۀ خود را بر این مبنا استوار می‌سازد که هستۀ پدیدارشناختی دلقک ایرانی در «ساختار نمادینِ» پایدار و جهان‌شمولی به نام «کَل» تبلور یافته‌است.

با عبور از رویکردهای تک‌خاستگاهی، نماد «کَل» در پنج لایه ردیابی می شود: ۱) در لایۀ زبانی، ریشه شناسی دوگانۀ واژۀ «کَل» بنیان دوسویگی ذاتی این نماد را آشکار می سازد. ۲) در لایۀ آیینی، شخصیت‌هایی چون «کَل» و «کوسه» در مراسم باران‌خواهی و گذر فصل‌ها، با ایجاد «آشوب مقدس»، نقش واسطه‌گری بین مرگ و زندگی، خشک‌سالی و ترسالی را ایفا می‌کنند. ۳) در لایۀ روایی، «کَل» با شکستن مرزهای احمق/زیرک و فرودست/فرادست، نظم اجتماعی سلسله‌مراتبی را به چالش می‌کشد. ٤) در لایۀ نمایشی، از «حسن کچل» و «پهلوان کچل» تا

شخصیت‌های ناقد، «کَل» با پوشش ظاهری حماقت، به هوشمندترین منتقد ساختارهای قدرت بدل می‌شود. ۵) در لایهٔ عرفانی، این نماد با تقلید آگاهانهٔ طریقت‌های ملامتی و قلندری از ظاهر فرومایگان و «دلقکان»، به ابزاری برای «نفس‌کشی» و گذار از پستی ظاهری به والایی معنوی تبدیل می‌گردد. نتیجهٔ نهایی پژوهش نشان می‌دهد که «کَل» صرفاً یک شخصیت حاشیه‌ای نیست، بلکه یک کهن‌الگوی فرهنگیِ کارا و یک دستگاه هرمنوتیکیِ بومی است. این ساختار نمادین، با حفظ هستهٔ جهان شمول کارکردهای دلقک، آن را در عمیق‌ترین لایه‌های تاریخ و فرهنگ ایرانی جای داده است.

کلیدواژه‌ها: دلقک، کَل،ملامت ، کَلَندر، نماد، پل ریکور.

۱- مقدمه

دلقک از پدیده‌هایی است که در فرهنگ ایرانی به روشنی شناخته نیست. مراجعه به فرهنگ‌ها و لغت‌نامه‌ها نه‌تنها تصویر روشنی از این پدیده نمی‌دهد بلکه ابهام و ناشناخته ماندن آن را بیشتر می‌نمایاند. در لغت‌نامهٔ دهخدا ذیل واژهٔ دلقک چنین آمده‌است: «معرب تلخک، طلخک (یادداشت مرحوم دهخدا). نام مسخره‌ای (از غیاث از آنندراج). نام مسخره‌ای که طلحک نامیده می‌شد. توسعاً هر شخص مسخره را گویند (از ناظم‌الاطباء). فسوسی؛ جحی؛ جوحی؛ عنوان کلی مسخرگان و مقلّدان که در تاریخ ایران و اسلام در مجالس خلفا و سلاطین و حکام و متنفذان بوده‌اند و ظریف نیز خوانده می شده‌اند. احتمالاً اصل عنوان مأخوذ است از نام مسخره‌ای موسوم به طلحک که گویند معاصر سلطان محمود غزنوی بوده است (از دایره‌المعارف اسلامی)» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۹۷۱۶). اما علی اصغر حلبی در پژوهش خود نشان داد که «در کتب ادب پارسی و تازی ذکری از او [طلحک محمود غزنوی] نیست. هر چه دربارهٔ او می‌دانیم تقریباً برگرفته از داستان‌های عبید زاکانی در *رسالهٔ دلگشا* است» (حلبی، ۱۳۷۷: ۳۵۸).

در متون فارسی هم شواهد معدودی از کاربرد واژهٔ دلقک داریم. اولین کاربرد آن در *مثنوی معنوی* است (نک. منفرد، ۱۳۹۳). بی‌تردید پدیدهٔ دلقکی بسیار پیشتر از روایت مثنوی در فرهنگ ایرانی وجود داشت اما تغییرات دینی، سیاسی، اجتماعی در دوره‌های مختلف موجب از دست رفتن بخش‌هایی از حافظهٔ فرهنگی ما شده‌است.

بنابراین، مسألهٔ اصلی این پژوهش عدم وجود خود پدیدهٔ دلقکی نیست، بلکه فقدان یک چهارچوب نظری برای شناسایی، گردآوری و تفسیر نشانه‌های پراکندهٔ این پدیده در متون و سنت‌های فرهنگی ایران است. اینجاست که رویکرد هرمنوتیکی-پدیدارشناختی، نه به‌عنوان یک انتخاب، که به عنوان یک ضرورت روش‌شناختی رخ می‌نماید.

مطالعات پیشین در حوزهٔ دلقک ایرانی را می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد: دستهٔ اول، پژوهش‌های تاریخی-توصیفی هستند مانند آثار نوربخش در کتاب‌های «دلقک‌های مشهور درباری و مسخره‌های دوره‌گرد» و «کریم شیره‌ای دلقک مشهور دربار ناصرالدین شاه» که به جمع‌آوری اطلاعات پراکنده دربارهٔ شخصیت‌های مسخره پرداخته‌اند، اما فاقد یک تحلیل نظری عمیق‌اند. دستهٔ دوم، آثاری هستند مانند کتاب «کارنامهٔ تلخکان» از شیوا مسعودی. این کتاب برآمده از رسالهٔ دکترای مسعودی است و بخش‌هایی از آن به صورت مقاله هم چاپ شده است از جمله «تبارشناسی دلقک در نمایش سنتی ایران». مسعودی در

این مقاله و به شکل مبسوط در کتابش، با تعریفِ بیش از حد گسترده از دلقک، مرزهای این پدیده را محو کرده و آن را با مفاهیمی چون عیاری، لوطی‌گری و رندانگی یکسان گرفته‌است (مسعودی، ۱۳۹۵: ۲۲-۸۰). درنهایت این محقق مشخص نمی‌کند که تفاوت دلقک با این گروه‌ها چیست و شکلی ابژکتیو (عینی) از پدیدهٔ «دلقکی» به وجود نمی‌آورد. دستهٔ سوم، پژوهش‌های ارزشمندی هستند از جمله: کتاب «نمایش و خنیا در ایران» از مجید رضوانی. او در کتابش به نمایش کچلک‌بازی و شباهتش با «قهرمان طاس» یونانی اشاره می‌کند و این نکته درخشان را می‌آورد که: «ما بر این باوریم که همین نمایش، سبب پدید آمدن «پهلوان کچل» شده‌است. همهٔ دلقک‌های بی‌مو سنت قهرمان طاس را تداوم می‌بخشند» (رضوانی، ۱۴۰۳: ۱۱۳). اما رضوانی در کتابش بیش از این به این مطلب نمی‌پردازد. کتاب دوم «نمایش در ایران» از بهرام بیضایی است. بیضایی ذیل آیین‌های کوسه و میرنوروزی به انواع دلقکان اشاره می‌کند (بیضایی، ۱۳۹٤: ۵۳). اما مشکل یکسان‌انگاری آیین‌ها و نبود چهارچوب علمی و نظری موجب استنباط‌های کلی و خطای ایشان شده‌است. نکته‌ای که بهار مختاریان در کتاب «پژوهشی در خرقهٔ درویشان و دلق صوفیان» به نقد آن می‌پردازد و نشان می‌دهد که: در سنت «میر نوروزی» و مراسم «کوسه» اگرچه شباهت‌هایی در فقره‌های نمادین آیینی یا کنش‌های نمادین به چشم می‌خورد، اما مضمون و محتوای این دو به کلی متفاوت و مغایرند. مراسمِ «میر نوروزی» در گروه و ردهٔ آیین‌های قربانی شاه یا انسان می‌گنجد و مراسم «کوسه» در زمرهٔ مقولهٔ «بازگشت روان درگذشتگان» در پیوند با آیین های بسیار کهن باروری (مختاریان، ۱۳۹۳: ۱۵٦). مختاریان به بررسی ساختاری آیین‌های ایرانی و شخصیت‌های نمایشی ایرانی می‌پردازد و در دو بخش از کتابش به دلقک اشاره می‌کند. یک بار با ریشه شناسی این واژه نشان می‌دهد که «دلقک از «دلق» و «ک» تحقیر/ تصغیر ساخته شده‌است» (همان: ۱٦۰). در بخشی دیگر به ریشه‌داری و قدمت شخصیت کچل در نمایش‌های هندی، یونانی و رومی اشاره می‌کند و این نمادها را در نمایش روحوضی نشان می‌دهد (همان:۱٦۲).

در بین غیرایرانیان هم دربارهٔ دلقک ایرانی نظراتی آمده‌است. هرمان رایش[1] در بررسی تبارشناسانه‌اش دربارهٔ دلقک از یونان شروع می‌کند و با نشان دادن نقش «میم[(۱)] سرتراشیده» که بازیگر نقش دیوانه[2]، احمق[3] و ابله[4] بود، نمادهای این بازیگر را در دوره‌های تاریخی مختلف و فرهنگ‌های مختلف نشان می‌دهد. رایش «پهلوان کچل» ایرانی را از نوادگان میم‌های یونانی و لاتین می‌داند (1903: 628). از نظر ما تردیدی نیست که نمایش در یونان به شکوفایی رسید و بر فرهنگ‌های دیگر تأثیرگذار بود اما پدیده‌های جهان‌شمولی مانند دلقکی ریشه در فرهنگ‌های بومی هر منطقه هم می‌تواند داشته باشد. چنان که شواهد و اسنادی که وجود دارد خبر از گستردگی و عمق پدیدهٔ «دلقکی» به صورت شخصیت «کَل» در فرهنگ ایرانی می‌دهد.

ما برای نخستین بار، «نماد تراشیدن سر و بی‌مویی» را به عنوان کلیدِ تفسیرِ هستیِ دلقک در فرهنگ ایرانی پیشنهاد می‌کنیم و با ردیابی این نماد در لایه‌های گوناگون فرهنگ ایرانی(زبان، آیین، قصه، نمایش و عرفان)، در پی اثبات این فرضیه هستیم که «کَل» تنها یک شخصیت نمایشی نیست، بلکه یک «ساختار نمادینِ» پایدار و جهان‌شمول است که کارکردهای پدیدارشناختی دلقک نظیر آشوب‌گری، حقیقت‌گویی، و گذر از دوگانه‌های ظاهری را در بستر فرهنگ ایرانی محقق می‌سازد.

1. Herman Reich
2. narr
3. Stupidus
4. derisor

برای پر کردن این خلأ نظری و عبور از توصیف صرف به سمت تفسیر عمیقِ معناهای پنهان در پدیدهٔ دلقکی، چارچوب نظری پل ریکور[5] راهگشا است. رویکرد هرمنوتیکی- پدیدارشناختی او به ما اجازه می‌دهد تا «کَل» را نه به عنوان یک ابژهٔ تاریخیِ صرف، بلکه به مثابه یک «نماد» زنده و چندلایه بفهمیم که معنای ظاهری آن همواره به معنای ثانوی و عمیق‌تری اشاره می‌کند. پل ریکور (1913-2005) فیلسوفی که تلفیق پدیدارشناسی[6] و هرمنوتیک[7] از شاخصه‌های کار اوست، چارچوب نظری مناسبی برای این پژوهش به دست می‌دهد.

۲- نمادشناسی پل ریکور

برای درک بهتر کلیت پروژهٔ هرمنوتیکی ریکور، مهم است که با یک آشنایی کلی از تصور او از انسان شروع کنیم. ریکور به پیروی از هایدگر[8] انسان را موجودی زبانی می‌داند که به موجب آن انسان در زبان و از طریق آن خود را بیان می‌کند و هستی خود را آشکار می‌کند. این نگاه، بنیانی فلسفی برای مطالعهٔ پدیده‌ای فرهنگی مانند «کَل» فراهم می‌آورد که پیش از هر چیز، در زبان و از طریق زبان (در قالب قصه، متون ادبی و عرفانی و...) خود را بازمی‌نماید. با این حال زبان خود مشکلاتی ایجاد می‌کند. هیچ زبان واحدی ساده نیست. زبان به طور طبیعی پیچیده است. مجموعهٔ وسیعی از کلمات که یک زبان خاص را تشکیل می‌دهند، به‌تنهایی چندمعنایی هستند. اما برای ریکور هرمنوتیک زبان بر کلمات ممتاز خاصی متمرکز است یعنی کلمات نمادین (Deodato S.Italo, 2010: 2). انسان به واسطه این نمادها، با تفصیل مفاهیم به‌طور غیرمستقیم و دیالکتیکی و نه مستقیم و یک‌صدا، خود را بهتر درک می‌کند. این مسیر غیرمستقیم از طریق نماد و از طریق تفسیر، گشایشی به سوی پدیدارشناسی هرمنوتیک[9] است (Ihde,1971:6-7). پل ریکور با تعریف نماد به مثابه «هر گونه ساختار دلالتی[10] که در آن یک معنای مستقیم، اولیه و تحت‌اللفظی به واسطهٔ گسترش، به معنای دیگری اشاره کند که غیرمستقیم، ثانوی و مجازی است»(ریکور، ۱۳۸۹: ۱۲۳-۱۲٤)، قلمرو هرمنوتیک را شکل می‌دهد.

از نظر ریکور، نمادها نشانه‌هایی هستند که به دلیل داشتن «التفات‌مندی مضاعف» همواره دارای عمق و تیرگی پایان‌ناپذیرند و همین ویژگی، امکان تفسیر پیوسته را برای آنان فراهم می‌سازد (Ricoeur,1967: 14-15). این «مازاد معنا» است که به قول ریکور «می‌اندیشاند»[11]. نماد، ما را به تفکر و تفسیر فرامی‌خواند. به همین دلیل، نماد «کَل» نیز ما را به تأمل دعوت می‌کند. این نماد چه می‌گوید؟ چرا در دوره‌های مختلف، به شکل‌های متفاوت ظاهر شده و تکرار شده است؟

فعالیت تفسیر[12] از نظر ریکور، پاسخ ضروری به دعوت نماد است. درواقع ریکور به تفسیر، همان گسترشی را می‌بخشد که به نماد بخشید. «تفسیر فعالیت فکری است که مبتنی است بر رمزگشایی معنای پنهان در معنای ظاهری، و آشکار ساختنِ سطوح دلالت ضمنی در دلالت‌های تحت‌اللفظی» (ریکور، ۱۳۸۹: ۱۲٤). پس تفسیر رمزگشایی معنای نمادها ست. هدف

5. Paul Ricoeur
6. phenomenology
7. hermeneutics
8. Heidegger
9. Hermeneutic Phenomenology
10. structure of signification
11. Le symbole donne à penser
12. interpretation

آن، این است که معنای پنهان نمادها کشف، آشکار، رمزگشایی و در نهایت فهمیده شود. برای همین، ریکور مفاهیم نماد و تفسیر را به یکدیگر مربوط می‌کند. آنجاکه معناهای چندگانه در کار باشد تفسیر وجود دارد، و چندگانگیِ معناها نیز در تفسیر است که متجلی می‌شود (همان).

ما با اتکا بر این چارچوب نظری از نمادها آغاز می‌کنیم و بر این فرض کلیدی پای می‌فشاریم که پیگیریِ سرنخ‌های اندیشهٔ نمادین، ما را به فهمی ژرف‌تر از پدیدهٔ دلقکی در بستر فرهنگ ایرانی می‌رساند. همین واسطگیِ نمادهاست که هر ادعای بی‌واسطگی را معلق می‌سازد و ما را در قلب «دایرهٔ هرمنوتیکی» معروف ریکور قرار می‌دهد: «باید بفهمیم تا باور کنیم، اما باید باور کنیم تا بفهمیم» (Ricoeur,1967: 351). باوری که در این دایره شکل می‌گیرد، یک باور پدیدارشناختی است (Ihde,1971: 100)، یعنی باوری که در مواجههٔ مستقیم با پدیدارِ نماد و از رهگذر تأمل بر دلالت‌های چندپهلوی آن حاصل می‌آید.

در قلمرو مطالعات فرهنگی، چاره‌ای جز حرکت بر شاهراه نمادها نداریم، زیرا این نمادها هستند که همچون کلیدهای تفسیری، امکان بازشناسی الگوهای پنهان یک پدیده را فراهم می‌آورند. به همین دلیل است که نمادشناسی، در رویکرد پدیدارشناسانهٔ ریکور، به ابزاری ضروری در حوزهٔ دین‌پژوهی، ادبیات، تاریخ و حتی فلسفه بدل می‌شود. بر این اساس، ما می‌کوشیم تا با تفسیر و رمزگشایی نماد «کَل» در بستر روایت‌های ایرانی، گامی به سوی بازشناسی و فهم نظام‌مند پدیدهٔ دلقکی برداریم.

۳- نماد «تراشیدن سر» در کهن الگوی دلقک از یونان تا ایران

یکی از جامع‌ترین و مفصل‌ترین پژوهش‌ها در مطالعهٔ پدیدهٔ دلقکی، کتاب هرمان رایش با عنوان «هنر تقلید»[۱۳] است. از نظر رایش خاستگاه دلقک به نخستین نمودهای آیینی در تمدن‌های باستانی بازمی‌گردد. شواهد باستان‌شناسی از جمله نقاشی‌های روی گلدان‌های کورینتی[۱۴]، پیکره‌هایی با شکم‌های چاق، باسن‌های پهن و فالوس[۲] را نشان می‌دهند که تجسم شیاطین گیاهی و نوابغ کمدی بودند. این پیکره‌ها در واقع نمونه‌های اولیه‌ای از کمدین‌ها به شمار می‌روند که فرم اصلی خود را از آیین‌های باروری وام گرفته‌اند. اما میم (Mime) از کمدین‌های کلاسیک قدیمی‌تر است. او از همان ابتدا، نماد اصلی شیاطین باروری، یعنی فالوس را داشت (Reich,1903:17). اما رایش به نکتهٔ مهم دیگری هم اشاره می‌کند: همانطور که ارواح چاق گیاهی به مردم، فراوانی و برکت می‌بخشند، همهٔ خرابی‌ها نیز می‌تواند از آن‌ها سرچشمه بگیرد (ibid:508).

براساس تحقیق رایش، جوزف هورورویتز[۱۵] در اثر مهم خود با عنوان «شواهدی از میموس‌های یونانی»[۱۶] ردّپای میم‌های یونانی را در شرق پیگیری کرد. او در کتاب خود براساس پاپیروس‌هایی که در مصر پیدا شده بود و یکی از آنها که نوعی درام بود، نشان داد که: «در جهان باستان کمدی و تراژدی وجود داشته بلکه در دوران میانه در شرق و غرب رشد و گسترش یافته‌است. هرچند با جامه‌ای نو اما با حضور میموس در قرون متمادی بسیار» (Horovitz,1905: 3). به نظر او در

13. Der Mimus
14. Korinthischen
15. Josef Horovitz
16. Spuren griechischer Mimen

نمونه‌های بسیاری بدون ارتباط فرهنگی مستقیم، شاهد رقص‌هایی هستیم که شرکت‌کنندگان خود را به سیمای جانوری دیوی درمی‌آورند و فالوس را به عنوان نماد خستگی‌ناپذیر نیروی زایش در دست می‌گیرند. با چنین تقلیدی از امور که نمایش زایش‌اند انسان بر این امید بود- که معنای جادوی قیاسی است- فراوانی و زایش زمین و چهارپایان را ایجاد کند؛ رقص انسان را به خلسه می‌کشاند و این‌گونه انگار قدرت بغانه می‌یابد که در وجودش زنده است (ibid:3-4).

به‌تدریج در کنار این اجراهای آیینی، شکل‌های کمیک[17] و بورلسک[18] از تجارب زندگی روزمره نیز پدیدار شدند. نمایشگر پیوندهای آیینی خود را فراموش کرد، اما نمادها و ویژگی‌های ظاهری را حفظ نمود. برای نمونه نماد فالوس نه تنها یادآور گذشتهٔ آیینی در یونان بود، بلکه با شکم گندهٔ نمایشگر که نماد فراوانی به شمار می‌رفت، تداوم یافت (ibid: 4-5).

یکی از محبوب‌ترین و ماندگارترین چهره‌ها در نمایش میم، نمایشگر نقش «دیوانه» در میموس بود. بازیگر این نقش بالاپوشی چهل تکه با نام سنتونکلوس[19] می‌پوشید، بازیگری که لباس چهل تکه داشت، حامل فالوس بود و مهم‌تر از همه سر او تا پوست تراشیده شده بود(۳) و از این‌رو به او «میموس کَل»[20] یا به طور ساده «کَل»[21] می‌گفتند. روی سر «کَل» یک کلاه نوک‌تیز کوچک به نام «اَپکس» قرار می‌گرفت. از این‌رو، اصطلاح «خوش‌خوراک»[22] برای میموس کالووس به کار می‌رفت. دیوانه در میموس اغلب یک چوبدست حمل می‌کرد. بنابراین دیوانگان در میموس یک لباس احمقانهٔ خاص مانند هارلکن(٤) و پولسینل(٥) داشتند (Reich, 1903: 579). هارلکن هم سرِ تراشیده داشت و روی آن کلاهی جلف می‌گذاشت. لباس او در اصل پر از وصله‌های رنگارنگ و ناجور بود، اما به تدریج به صورت پارچه‌ای با طرح‌های لوزی‌شکل به رنگ‌های مختلف درآمد (براکت، ۱۳۸۰، ج۱: ۳۲۲).

از نظر رایش در قرون وسطی نمایشگران میم تبدیل به شعبده‌بازها[23] و رامشگران[24] شدند. شعبده‌بازها عادت به تراشیدن سر خود را به ارث برده بودند حتی اگر شخصیت دیوانه را تداعی نمی‌کردند (Reich,1903: 816-817). تراشیدن سر و استفاده از کلاه نوک تیز در دیوانهٔ درباری[25] قرون وسطایی هم ادامه پیدا کرد. دیوانهٔ درباری و نوادگان مستقیمش دلقک سیرک[26] با این ظاهر و کلاه شناخته می‌شدند و «آپیسیوس» بودند (ibid:832).

«مهم‌ترین ویژگی احمق مقلّد[27] کچلی او بود. از این‌رو، «میموس کَل» نام گرفت» (ibid). مهم‌ترین نماد ظاهری این شخصیت که «سرتراشیده» است، در نام این شخصیت ظاهر شده‌است و کلمهٔ Calvus از ریشهٔ /-kal/ است. در ادامه دربارهٔ آن بحث خواهیم کرد.

---

17. komischer
18. burlesker
19. centunuculus
20. Mimous Calvus
21. Calvester
22. apiciosus
23. Jongleuren
24. Menestrels
25. Hofnarr
26. Cirkusclown
27. mimischen Nrren

نمایش‌های میم و نمادهای «میموس کَل» در نمایش‌های عرو سکی ادامه می‌یابد. «کاراگز» در ترکیه روی سر ترا شیده‌اش عمامه می‌گذارد (ibid: 627). «پهلوان کچل» ایرانی و «ویدو شاکا» احمق هندی سرهای کَل دارند (ibid:832). این نماد در عروسک‌های غربی هم دیده می‌شود: پولچینل در فرانسه، پانچ در انگلیس، کاسپرل در آلمان و... (ibid: 675-678). بررسی تبار شنا سانهٔ رایش نشان می‌دهد که نماد «ترا شیدن سَر و بی‌مویی» به عنوان نشانهٔ نمادین ا صلی برای دلقک، میراثی کهن، ماندگار و جهانی برای شخصیت دلقک است. میراثی که از هنرپیشگان آیینی–نمایشی به یادگار مانده است.

۳-۱- هنرپیشگان آیینی–نمایشی و شناسایی پدیدهٔ دلقکی از طریق نمادها

در مطالعهٔ پدیده‌های فرهنگیِ پیچیده و تاریخی، به‌ویژه در حوزه‌ای مانند نمایش و آیین که در آن شـخصـیت‌ها و کنش‌ها غالباً در قالب شفاهی و اجرایی و با نام‌های متکثر و محلی ثبت شده‌اند، روشِ ردیابی و شناسایی مبتنی بر نمادها ضرورتی روش شناختی ا ست. این شخصیت‌های آیینی–نمایشی، فارغ از عنوان‌های گوناگون در جغرافیا و تاریخ، اغلب مجموعه‌ای از ویژگی‌های ظاهری و کنشی تکرارشونده را به نمایش می‌گذارند. این ویژگی‌های پایدار، در حکم نشانه‌های نمادین عمل می‌کنند که کارکردی فراتر از آرایه‌ای تزئینی دارند؛ آن‌ها حامل معنایی ثانوی و عمیق هسـتند و به‌مثابه کلیدهای تفسـیری، امکان پیگیری یک پدیدهٔ فرهنگی را در لایه‌های مختلف متون و سـنت‌های شـفاهی فراهم می‌آورند. پیگیری این نمادها است که در نهایت به بازشناسی عینی یک پدیده، هم در تجلیات زندهٔ اجتماعی و هم در اسناد مکتوب می‌انجامد.

درمورد پدیدهٔ دلقک نیز پژوهش‌های تطبیقی (همچون کار هرمان رایش، جوزف هورورویتز و گئو ویدن‌گرن) مجموعه‌ای از نمادهای کلیدی را شنا سایی کرده‌اند: لباس ژنده و و صله‌دار، سر ترا شیده (بی‌مویی)، کلاه نوک‌تیز، حمل نماد فالوس و برخی حرکات و رفتارهای مشخص. از میان این نمادها، دو مورد سرنو شتی ویژه یافته‌اند و به صورت نشانه‌هایی پایدار و تعیین‌کننده درآمده‌اند:

الف) نماد پو شش و صله‌دار: این پو شش کهن، که ردپای آن را می‌توان در لباس آیینی «سِنتونکلوس» در سنت رومی–یونانی جسـتجو کرد، در طول تاریخ به جامهٔ وصـله‌دار و رنگارنگ و لوزی‌شـکل شـخصـیت‌هایی چون «هارلکن» تبدیل شده‌است (نک. ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۱۹). نمادی ظاهری که امروزه دیده می‌شود و دلقکان با آن شناخته می‌شوند.

ب) نماد سـر تراشـیده: این نماد، به‌اعتبار نظر رایش، مهم‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین نشـانهٔ ظاهری دلقک در سـنت جهانی ا ست (Reich, 1903: 579). اهمیت این نماد در بستر فرهنگ ایرانی دوچندان می شود؛ چرا که این ویژگی ظاهری نه تنها به‌عنوان یک نشانه باقی مانده، بلکه به هسته‌ای معناساز و حتی به نام و عنوان یک شخصیت نمادین تبدیل شده است: «کَل». این تحول از «نماد» به «نام»، نشـان‌دهندهٔ جایگاه ریشـه‌دار و عمیق این کهن‌الگو در فرهنگ ایرانی اسـت. «کَل» به یک دالِّ مرکزی بدل می‌شود که دیگر نمادها (از جمله پوشش ژنده) می‌توانند حول آن سازمان یابند. تمرکز این پژوهش بر نماد «کَل» (سـر تراشـیده/ بی‌مویی) به‌عنوان کلید تفسـیر اصـلی اسـت. اتکا به این نماد پایدار، ما را از توصـیف صـرف شخصیت‌های پراکنده فراتر برده و به سوی بازشناسی یک الگوی فرهنگی عینی و تفسیر نظام‌مند آن رهنمون می‌کند.

۳-۲- ریشه‌شناسی «کَل» از نیای هندواروپایی تا فرهنگ ایرانی

واژهٔ «کَل» به عنوان محور مفهومی این پژوهش، خود پدیده‌ای زبانی اســت که بار معنایی خود را از اعماق تاریخ زبان‌ها به دوش می‌کشــد. ریشــه‌یابی این واژه نشــان می‌دهد که دو معنای به ظاهر متضــاد «بی‌مویی/ نقص» و «نرینگی/ قدرت»، درون‌مایه‌های کهن و به هم پیوسته‌ای هستند که در گذر زمان در این نماد جای گرفته‌اند.

الف) ریشهٔ کَل /-kal/ در معنای کچل، بی‌مو؛

مانفرد مایرهوفر در فرهنگ ریشه‌شناسی خود چند واژه در معنی «کل/کچل» آورده است که می‌تواند به تحقیق ما مربوط شــود. یکی واژهٔ هندی باســتان kulva قابل قیاس با اوســتایی kauruua (kaurva)، فارســی نو : «کل»، آلمانی: kahl، لاتین : calvus احتمالا از ریشهٔ kūlv* (Mayrhofer,1992,I: 377-78) و یکی khalati به همان معنی «کل/کچل» و در توضیح آن نیز آورده‌است که تفاوت‌های آوایی a یا u و... را نباید دال به ریشه‌ای مختلف دانست (ibid, P: 450). در جایی دیگر مایرهوفر صــورت kaca را آورده به معنی «کله» که به صــورت vi-kaca معنی «کل و کچل» می‌دهد (Mayrhofer, 2001: 43 & 145). و یکی هم kaca اسم مذکر به معنی پوست سر که در ترکیب vi-kaca به معنی «کچل» است (ibid: 43).

در فرهنگ حســن‌دوســت هم این مجموعه نظرات را می‌بینیم: «ظاهراً به لغت اوســتایی: -kaurva «بی‌مو، کَل» (Bartholomae AiW 456). شــواهد تطبیقی از زبان‌های هندواروپایی این ارتباط را تأیید می‌کنند: قس ســنسـکریت: °kūlva «کَل، بی‌مو»، در -áti-kūlva «کاملاً کَل؛ تاس». به گمان بیلی (TPS 1955: 63)، لغات سنسکریت: -khalatí و -khalavāṭa «کچل؛ کَل»، و -kharú «احمق؛ گول». به لغات یادشده، در نهایت، مربوط‌اند. هندواروپایی: -keleu̯o* (در کنار keleu̯o*) «کَل، کچل» از همین کلمه اســت. لاتینی: calvus «کچل» آلمانی کهن: kalo (< آلمانی نو: kahl «کَل، کچل») انگلیســی: callow «خام، بی‌تجربه» دربارهٔ جوجهٔ پرندگان که هنوز پر درنیاورده‌اند (نک. حســن‌دوســت، ۱۳۹۳: ۲۲۱۸).

در ارتباط با این ریشــه‌ها می‌توان در فارســی واژه‌هایی که به بحث ما مربوط می‌شــود، یعنی کچل (قس. حســن کچل)، کو سه یا کو سا، و یا حتی کلندر/ قلندر را از جهت شباهت‌های رفتار و ظاهر نمادینِ سر ترا شیدن و بی مو بودن محتمل دانست که در ادامه توضیح بیشتری خواهیم داد.

ب) ریشهٔ کَل /-kal/ در معنای نرینه و قدرت

برهان قاطع «کَل» را به معنی «نرینهٔ جمیع حیوانات را گویند عموماً و گاومیش نر را خصــوصــاً» تعریف می‌کند. به گمان آیلرس از ایرانی باستان: -karda* (با تبدیل ard- به -ăl و نه به -āl) مشتق است؛ لغت اخیر؛ به صورت $\kappa\alpha\rho\delta\alpha\kappa\varepsilon s$ به معنی «ســربازان مزدور بیگانه» (Lidell – Scott GEL 877)، به زبان یونانی راه یافته‌اســت (نیز نک. Schmitt Iranica XV/2009-2011 556f.). وی (WirM II/681f.) احتمال می‌دهد، اصل کلمه، از اکّدی: gardum به معنی «دلیر، نیرومند؛ پهلوان» مأخوذ باشد. این نظریه با وجود واژه‌های هم‌خانواده در زبان‌های ایرانی تقویت می شود: آ سی: gal «گاو نر، گاو نر اخته» (Abaew IEO I/506). کردی: kel «گاومیش» (Jaba DKF 339). خوانساری: käl «قوچ بالغ بدون شاخ» گزی: käl, kal «بزرگ؛ نر (از جانوران)؛ حیوانی که پیشاپیش گلّه حرکت کند، حیوان پیشرو گلّه؛ انگُشتِ نَر»

(Eilers MSS 45/1985 31, id. WirM I/361 II/681f.). آشتیانی: kal «گاوِ نر و ستورِ نر که برای تخم‌گیری نگاه می‌دارند؛ گاو و بُز و گوسفندِ بی شاخ» (صادق کیا، گویش آشتیان: ۱۳۸). گیلکی: käl «فاسقِ زن» (< «نرمرد») (نک. همان: ۲۲۱۸–۲۲۱۹).

اگرچه کاربرد واژهٔ «کَل» به معنی نرینه در متون کلاسیک فارسی کمرنگ شده‌است، اما شواهد ارزشمندی در متونی مانند هزلیات سعدی باقی مانده‌است:

چند سرگردانی مردم دهد — این کَل یک چشم سرگردان مرا
گه گریبانم بدرّد قحبه‌ای — گاه کنگی بشکند دندان مرا

(سعدی، بی‌تا: ۱٤)

«مسلمانان ... دارم که نه صوفی است و سرِ **کَل** دارد و نه زاهد است و در سوراخ می‌رود و نه کور است و یک چشم دارد» (همان: ۳٤).

با استناد به بررسی‌های ریشه‌شناختی، واژهٔ فارسی «کَل» برخلاف معادل لاتینی آن، همزمان حامل دو معنای متقابل «بی‌مویی» و «نرینگی» بوده‌است. این ویژگی دوگانه، «کَل» را به ساختاری معنایی تبدیل کرده که هم بر فرودستی (نقص ظاهری) و هم بر فراد ستی (قدرت و باروری) دلالت می‌کند. این «مازاد معنا» و درهم‌تنیدگی دلالت‌های متضاد، خاستگاه کارکرد آیینیِ مرزی و آشوب‌گرانهٔ این نماد است که در بخش بعدی بررسی خواهد شد. این ظرفیت نمادین، کلید تفسیر کارکرد «کَل» در آیین‌های باران‌خواهی و مراسم تحول فصل‌ها خواهد بود.

۳–۳– «کَل» در آیین‌ها: کارکردی دوگانه در مرز نظم و آشوب

شخصیت «کَل» در مراسم‌های مرتبط با خشک سالی و ترسالی نقش محوری و مبتنی بر یک دوسویگی ساختاری دارد. برخی از این مراسم‌ها به اعمال جادویی شبیه هستند و در دو شکل کاملاً متضاد باران‌خواهی و باران‌بندی از نماد «کَل» استفاده می‌کنند.

از یک سو، آیین‌هایی چون «چهل کچلان» و «هفت کچلان» با ذکر نام کچلان، گره‌زنی و طلب باران پیوند می‌خورند (شاملو، ۱۳۸۷، ج٤: ۲۵۸؛ پاپلی یزدی و حسین جلالی، ۱۳۷۸: ١٦). از سوی مقابل، مراسم «باران‌بند» یا «چهل‌کچلون» با نوشتن نام کچلان بر چوب و کوبیدن بر آن، قصد قطع بارش را دارند (شهبازی، ۱۳۸۷: ٦٤).

این کارکرد دوگانه در آیین‌های پیچیده‌ترِ دارای شخصیت‌پردازی، مانند «کلی کوسه» یا «کل الیکوسه» در میان بختیاری‌ها، عینیت کامل می‌یابد (ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ٦۹). در این مراسم، بازیگر اصلی (کوسه) که با «کَل» هم‌خانواده است (مارزلف، ۱۳۹۱: ٤۲)، به هیأت دیوی درآمده و نماد خشک سالی و آشوب می شود. شرکت‌کنندگان با آزار و درخواست ضامن، وادارش می‌کنند تا وعدهٔ باران دهد (شهبازی، ۱۳۸۷: ۷۳–۷٤؛ جاوید، ۱۳۷٦: ۱۵۰). آیین‌های مشابه مانند «کَل کَلینَک» در

فارس با پو شش نمادین و نواختن زنگ، همین درخوا ست جمعی برای گذار از خ شک سالی به تر سالی را تکرار می‌کنند (جاوید، ۱۳۷٦: ۱٥٤).

نمایش آیینی با محوریت «کو سه» در برخی نواحی جنوبی ایران به هنگام خشک سالی و طلب باران اجرا می شود (نک. کراسنوولسکا، ۱۳۸۲: ۲۲۱). اما در برخی نواحی دیگر، آیینی است که در دورهٔ زمانی خاص آغاز تا پایان زمستان (آغاز بهار) به اجرا در می‌آید.

تحلیل ساختاری مختاریان که بر پایهٔ نظرات ژرژ دومزیل، گئو ویدن‌گرن و استیگ ویکاندر استوار است، نشان می‌دهد که بنیاد جهان‌بینی چنین آیین‌هایی در فرهنگ ایرانی در پیوند با باورهای مردگان و دیوان زمستان است. بر این اساس، جنبه‌های ترسناک و مرموز این آیین‌ها، با بازشناسی نمادین طبقهٔ جنگاور در فرهنگ هندواروپایی و نهادهای اجتماعی چون انجمن‌های مردان تحلیل می‌شود. این ویژگی‌ها از یک سو به ایزدان جنگاوری چون ایندرا، وایو و اودین، و از سوی دیگر به ویژگی‌های فصل زمستان و عوالم اموات مرتبط می‌گردد. نمود این پیوند در آیین‌ها به دو صورت متضاد تجلی می‌یابد: صورت منفی و مرگ‌آور در آغاز زمستان، که در قالب دیوان، راهزنان و گرگان ظاهر می شود، و صورت مثبت و زندگی‌بخش در پایان آن، که در هیأت فره‌و شی‌های ایرانی و ج شن‌های فروردین متجلی می‌گردد. از این منظر، آیین‌هایی چون کو سه‌برنشین، عروس‌گولی و نمایش‌های لودگانی مانند آتش‌افروز و حاجی‌فیروز، همگی با مرا سم گذار از زمستان به بهار پیوند خورده و نمادی از «احیاء و تولد از مرگ» را ارائه می‌دهند (مختاریان، ۱۳۹۳: ۱۰۲–۱۷۰). این آیین‌ها مبانی اعتقادی کهن جامعه را نمایندگی می‌کنند که نشانه‌های نمادین عمیقی با جهان‌بینی مردم درآمیخته و به تدریج از حوزهٔ صرفاً آیینی به عرصهٔ رفتارهای مقلدانه و نمایشی نیز راه یافته‌اند.

تو صیفات تاریخی از آیین «کو سه» هم این دوگانگی را نشان می‌دهد. در کهن‌ترین شاهد متنی یعنی *آثارالباقیه* از ر سم «برنشستن کوسه» در نخستین روز آذرماه سخن به میان آمده و آن را جشنی بهاری می‌خواند (بیرونی، ۱۳۹۸: ۲۹۵). دیگر گزارش‌های تاریخی نیز بر ویژگی‌های مضحک و بهاری این شخصیت اشاره دارند (قزوینی، بی‌تا: ۱۸۵؛ ثعالبی، ۱۳۷٦: ۲۵۰؛ گردیزی، ۱۳٦۳: ۵۲۲). در مقابل، *روضه‌المنجمین* آورده‌است: «مردی کوسه به یک چشم بر خری برهنه نشیند» (رازی، ۱۳۸۲: ٤۷). دمشقی نیز «کوسه برنشین» را مراسمی هفت‌روزه توصیف می‌کند که در آن کوسه همراه فرومایگان و اوباش کالاهای دکان‌ها را به یغما می‌برد (دمشقی، ۱۳۵۷: ٤۷٤). این دوگانگی در توصیفات، همزمانی جنبه‌های مثبت/منفی را در این آیین آشکار می‌سازد، مشابهتی که در گزارش‌های مربوط به شخصیت «هارلکن» نیز دیده می‌شود (رک. ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۵۳).

در گزارش‌های متأخر دربارهٔ آیین کوسه می‌بینیم این نمایش آیینی مردانه است که در فصل زمستان و گاهی شبانه اجرا می شود (نک. انجوی شیرازی، ۱۳۷۹، ج۲: ۱۷۲، ۲۰۰). بازیگر اصلی معمولاً با عنوان کوسه شناخته می شود، اما نکتهٔ قابل توجه حضور دو بازیگر با نقش‌های کوسه و عروس (مرد زن‌پوش) است. در برخی موارد نیز با افزوده شدن شخصیت‌های ثانویه مانند رقیب کوسه یا عروس دیگر، این نمایش غنای بیشتری می‌یابد. توصیفات مربوط به ظاهر کوسه شامل پوشیدن

پوست یا لباس کهنه، کمربند، زنگوله، کلاه دراز و سیاه کردن صورت است (همان: ج۱: ۱٤۰-۱٤۱، ۱۷۰-۱۷۱، ۲٤۹-۲۵۹، ۲۵٤-۲۵۵، ۲۵۷-۲۵۸).

نماد «بی‌مویی» در شخصیت‌های «کَل» و «کوسه» در لحظات بحرانی مانند خشک سالی و گذار فصل‌ها به کار گرفته می‌شود تا از طریق ایجاد «آشوب مقدس»، نظم از دست رفته را بازسازی کند. این همان کارکرد اصلی نمادهاست: واسطه‌گری بین جهان مادی و جهان معنا، بین نظم و آشوب. شخصیت «کوسه» در این آیین‌ها یک ساختار دلالتی کلاسیک است که از معنای تحت‌اللفظی (دیوی، زشتی، فرودستی) به معنای ثانوی و عمیق‌تر (نیروی زاینده، باز سازی نظم کیهانی، تضمین باروری) ارجاع می‌دهد. ویژگی ظاهری «کم‌مویی و کوسه بودن» که در گزارش‌های مختلف بر آن تأکید شده، این شخصیت را به کهن‌الگوی جهانی دلقک، یعنی «میموس کالووس» پیوند می‌زند و نشان می‌دهد که احتمالاً «کوسه» صورت تغییریافته و بومی‌شدهٔ همان نماد کهن است.

همان‌گونه که «میموس کالووس» حامل نماد فالوس بود، این ویژگی در گزارش‌های ایرانی به ثبت رسیده‌است. در آهودره و روستاهای مجاور آن «بر روی خشتک تنبان کوسه دو تا پیاز چرخی و گرد - که رمز بیضیتین است - و یک فتیلهٔ کلفت پنبه یا دستمال که نشان آلت رجولیت است، دوخته‌اند» (همان: ۲۵۲-۲۵۳). در شوربن از قصبه‌های همدان نیز بازیگر نقش کوسه دو تا پیاز و یک ریسمان تابیده به علامت مردی بر تنبانش می‌بندد (همان: ۲٦۰). در بسیاری از نمایش‌ها، به دلیل محدودیت‌های اخلاقی، نماد نرینگی در رفتارهای استعاریِ دلالت‌کننده بر باروری تجلی می‌یابد. از این جمله می‌توان به رقصیدن کوسه با عروس، بوسیدن و در آغوش گرفتن عروس و جنگ برای به دست آوردن عروس اشاره کرد. همچنین از نشانه‌های نمادین ظاهری که در بازیگران نقش کوسه می‌بینیم استفاده از «چوبدست» است و سیله‌ای که به وضوح نماد فالوس و باروری است. کنش برکت سالیانهٔ آیین در باورهای مردم نیز ریشه دوانده است و اعتقادات متنوعی حول محور باروری نمادین شکل گرفته است: در ابهر کسی که فرزند پسر ندارد برای مراسم کوسه نذر می‌کند. در کیوی خلخال اعتقاد بر این است که آمدن کوسه همهٔ غم و اندوه و رنج سال گذشته را بیرون می‌برد و شادی و خوشی به ارمغان می‌آورد و اثری از قحطی و خشک‌سالی در سال آینده باقی نمی‌ماند(همان: ۱۵۲). همچنین در خانه‌هایی که پسران جوان هنوز عروسی نکرده‌اند، کوسه عروسی نمایشی برگزار می‌کند (همان: ۲٦۱).

تا اینجا ارتباط نماد بی‌مویی را در قالب شخصیت «کَل» و «کوسه» با آیین‌های باروری به دو شکل مثبت و منفی دیدیم. البته شکل مثبت و شادی‌بخش این آیین‌ها گزارش‌های بیشتری را به خود اختصاص داده‌است. در ادامه به بخش دیگری از فرهنگ ایرانی قدم می‌گذاریم و داستان نماد و شخصیت «کَل» را در قصه‌های عامیانه می‌خوانیم.

۳-٤- «کَل» در قصه‌های عامیانه: احمق/ زیرک

در قصه‌های عامیانه ایرانی، نماد «بی‌مویی» در قالب شخصیت‌های «کوسه» و «کَل» تداوم می‌یابد. در حالی که «کوسه» عموماً به عنوان موجودی حیله‌گر، جادوگر و مرتبط با نیروهای زیرزمینی[٦] تصویر می‌شود - از جمله جن آب بودن (نک. مهتدی، ۱۳۹۲، ج۲: ٦۱۰-٦۱۱) - شخصیت «کَل» با دوگانگی احمق/ زیرک ظهور می‌یابد. «کَل» در این روایات، موجودی فرودست، تنبل، احمق، فقیر و زشت اما در عین حال مهربان، زیرک و خوش‌اقبال تصویر می‌شود.

«کَل» در به کار بردن حیله و نیرنگ چنان ماهر ا ست که حتی شیطان را فریب می‌دهد. در ق صهٔ «ا سم اعظم» کل با فریبِ شیطان، همهٔ رمز و رازها و جادوهای شیطان را یاد می‌گیرد (حـ سن‌زاده، ۱۳۸۱: ٦٦٣-٦٦٦). در ق صهٔ «و صیت کچل»، «کَل» وصیت می‌کند بعد از مرگ، او را در کفن پوسیده‌ای بپیچند. او می‌میرد و وصیتش عمل می‌شود. نکیر و منکر سراغ او می‌آیند اما با دیدن کفن پوسیده، گیج می‌شوند. از «کَل» می‌پرسند چند سال است که مرده، «کَل» می‌گوید چهارصد سال پیش مرده و بروند پی کارشـــان و به این ترتیب نکیر و منکر را فریب می‌دهد (همان: ٦٦٧). از جملاتی که برای توصـــیف کچلان به کار می‌رود: «کچلان هزار و یک فن بلدند» (بهرنگی، ۱۳۸۸: ۱٤۰) و باز «کچل‌ها را خود خدا هم نمی‌تواند گول بزند» (همان: ۳۰٦).

در قصهٔ «کچل عا شق»، «کَل» با مادر فقیرش زندگی می‌کند. عموی او تاجر ثروتمندی ا ست. «کَل» عا شق دخترعمویش اســـت. اما عمو، «کَل» را تحقیر می‌کند و دختر به او نمی‌دهد. او با حیله و نیرنگ راه‌هایی برای تنبیه عمو، زن عمو و پسرعموها می‌یابد و با دخترعمو ازدواج می‌کند (همان: ٦٥٧-٦٦٢). در قصهٔ «کچل و خانخا»، «کَل» برادر کوچکتر ا ست و با نام «کچلک» خوانده می‌شـــود. دو برادر بزرگتر با بی‌تدبیری و گوش‌نکردن به وصـــیت پدر، در مقابل کارفرما شـــکســـت می‌خورند اما «کچلک» با خوش‌اقبالی و هوش خود، نقشه‌های کارفرمای ظالم و بدجنس را نقش بر آب می‌کند و در نهایت کارفرما را می‌کشـــد و زن او را به همســـری می‌گیرد (همان: ۷۳۳-۷۳٦). در برخی از قصـــه‌های عامیانه، «کَل» دیوانهٔ فرزانه اســـت. از جمله در قصـــهٔ «اســـماعیل چاووش» که او را «کچلک» می‌خوانند. او ظاهری کثیف و مشـــمئزکننده دارد اما غیب می‌داند و می‌تواند معماهای لاینحلی را حل کند که عاقلان در آن مانده‌اند. او با حل معماها، هم وزیر را نجات می‌دهد و هم مانع جنگ در کشور می‌شود. کچلک در نهایت با دختر پادشاه ازدواج می‌کند (رودنکو، ۱۳۹۰: ٤۲-٤۷).

این «دوگانگی ذاتی» در شخصیت «کَل» -که همزمان هم احمق است هم زیرک، هم فرودست است هم قادر به شکستن سلسله مراتب قدرت- او را به نمادی قدرتمند در فرهنگ عامه تبدیل کرده‌است. از یک سو، این شخصیت با ایجاد فضایی شاد و خنده‌دار، مرگ، تحقیر و ا ضطراب را به چالش می‌کشد و از سوی دیگر، با پیروزی نهایی و ازدواج، تداوم زندگی و باروری را تضمین می‌نماید. همین ویژگی‌ها در عر صهٔ نمایش‌های ایرانی نیز ظاهر می شود. این پیو ستار روایی، جایگاه «کَل» را به عنوان یک کهن‌الگوی فرهنگی پایدار در فرهنگ ایرانی تثبیت می‌کند. اکنون نقش «کَل» را در نمایش‌های ایرانی تماشـــا کنیم.

۳-۵- «کَل» در نمایش‌های ایرانی: احمق و ناقد

بنابه گفتهٔ بهرام بیضـــایی تقریباً از دورهٔ زندیه به بعد شـــاهد شـــکل‌گیری نمایش‌هایی با عنوان «کچلک‌بازی» بوده‌ایم که بازیگران ا صلی آن لوتی‌ها و مسخرگان کچل بودند (بیضایی، ۱۳۹٤: ۱٦۰). در این نمایش‌ها، شخصیت «حسن کچل» به عنوان نمادین‌ترین چهرهٔ «کَل» نمایشی ظهور می‌کند؛ جوانکی فقیر که با ا صرار فراوان به خوا ستگاری دختر حاجی بازاری می‌رود و هر بار با تحقیر و تمســـخر روبه‌رو می‌شـــود، اما با پشـــتکار و حیله‌گری خاص خود، همچنان به تلاشـــش ادامه می‌دهد. بیضـــایی در تحلیل خود به «بقال‌بازی» نیز به عنوان نمونه‌ای دیگر از این گونه نمایش‌ها اشـــاره می‌کند که در آن

شخصیت بقال پولدار و خسیس در تقابل با نوکر تنبل و فراموش‌کارش (که معمولاً «نوروز» نام دارد) قرار می‌گیرد (همان: ۱۶۰-۱۶۱).

رضوانی یک نمایش بقال‌بازی را توصیف می‌کند که در ۱۹۲۳ در گرگان، به وسیلهٔ رقصندگان دامغانی اجرا می‌شد. نمایشی مضحک که دو شخصیت بقال و نوکری تنبل به نام نوروزعلی داشت. ارباب (بقال) هر بار نوروز علی را برای کاری فرامی‌خواند اما نوروزعلی خود را به مریضی می‌زند یا بهانه می‌گیرد و نه‌تنها از زیر کار درمی‌رود بلکه انتقادهایی نثار ارباب می‌کند. در نهایت ارباب از نوروزعلی می‌خواهد چراغ را روشن کند چون نامزدی دختر ارباب است. نوروز علی برمی‌خیزد و چراغ را برمی‌دارد و دشنام‌گویان با آن شروع می‌کند به کتک زدن ارباب و شاکی است از این که چرا همهٔ کارها را او باید انجام بدهد اما موقع ازدواج، دختر ارباب برای کس دیگر است؟ او به کتک زدن ارباب ادامه می‌دهد و ارباب که از توش و توان افتاده، دختر را به نوروز علی می‌دهد (رضوانی، ۱۴۰۳: ۱۱۵-۱۱۶).

اگرچه فرهنگ ایرانی به معنای متعارف غربی، سنت نمایشنامه‌نویسی نداشت، اما در قصه‌های عامیانه و نمایش‌های شفاهی، گنجینه‌ای غنی از کنش‌ها و شخصیت‌ها و نشانه‌های نمادین را حفظ کرده‌است. شخصیت‌هایی مانند حسن‌کچل، نوروز یا سیاه (در نمایش‌های سیاه‌بازی) همگی در قالب یک ساختار دلالتی عمل می‌کنند. ظاهر ابله این شخصیت‌ها پوششی برای هوشمندی انتقادی و اعتراض به ساختارهای قدرت است. در این نمایش‌ها، از قالب طنز و کمدی به عنوان «فضای امنی» استفاده می شود که از طریق آن به نقد جزمیّت‌های مذهبی و وارونه سازی نظم مسلط بپردازند. از این منظر، «خنده» هرگز پایان و مقصود نهایی نیست، بلکه ابزاری هرمنوتیکی برای رمزگشایی از حقایق پنهان اجتماعی است. در بخش بعدی، به بررسی تجلیات عینی‌تر این نماد در قالب نمایش عروسکی «پهلوان کچل» خواهیم پرداخت.

۳-۶- «کَل» در نمایش عروسکی «پهلوان کچل»

نمایش عروسکی «پهلوان کچل» که امروزه آن را به نام خیمه‌شب‌بازی می‌شناسیم، یکی از مهم‌ترین و پایدارترین تجلی‌های نماد «کَل» در فرهنگ نمایشی ایران است. به گفتهٔ بهرام بیضایی، در نمایش‌های عروسکی اگرچه شخصیت‌های متنوعی حضور دارند، اما پنج شخصیت اصلی عبارتند از: «پهلوان کچل، آخوند، زن یا بی‌بی، رستم، و دیو» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۰۳).

پهلوان کچل، با وجود ظاهر ساده و کلیشه‌ای خود، شخصیتی پیچیده و چندبعدی است. او که به ظاهر کشتی‌گیری کچل است، در واقع فردی با سواد، شاعر، و بسیار زیرک است. ویلم فلور در توصیف این شخصیت می‌نویسد: «دانش مذهبی آموخته و زیرک و زرنگ است. خیلی دین‌داری می‌کند، مطالعات وسیعی دارد، حتی شاعر است. شغلش دست انداختن ملاهاست و با خانم‌ها و گاهی پسرهای زیبا عشق‌بازی می‌کند» (فلور، ۱۳۹۸: ۸۶).

از دیدگاه تطبیقی، شخصیت «پهلوان کچل» در نمایش عروسکی ایرانی، همتای ترکی خود به نام «قره‌گوز» را دارد. محقق آلمانی تئاتر سایه، یاکوب[۲۸] می‌گوید: «در زمان سلطان اورهان عثمانی [قرن هشتم ه] مردی به نام شیخ کوشتری[۲۹] در تبریز اولین کسی بود که نمایش سایهٔ «قره‌گوز» را روی پرده ترتیب داد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۹۳). برخی پژوهشگران مانند

۲۸. G. Jacob
۲۹. kushtari

آدولف تالاسو[۳۰] و شیاو شگیل[۳۱] پهلوان کچل را جد قره‌گوز می‌دانند (همان: ۹۹). از سوی دیگر، موسیناک[۳۲] ویدو شکای هندی را نیای مشترک تمام این شخصیت‌ها می‌داند (همان: ۱۰۰). بنابر تحقیق و نظر رایش، پهلوان کچل و قره‌گوز از نوادگان میم یونانی هستند. هورورویتز هم معتقد است نمایش عروسکی ابتدا از یونان به مصر رفته و از مصر به ترکیه منتقل شده‌است. هورورویتز احتمال می‌دهد نام قره‌گوز ترکی، ریشهٔ مصری داشته باشد و تغییر شکل نام وزیر مصری قراقوش[۳۳] باشد. (Horovitz,1905:31).

رضوانی در تحلیل ویژگی‌های قره‌گوز می‌نویسد: «ویژگی اصلی قره‌گوز، هرزگی است. قره‌گوز با آلتی بسیار بزرگ نشان داده می شود که آن را به عنوان ابزار نبرد نیز به کار می‌برد و به خاطر آن شرمنده نیست» (رضوانی، ۱۴۰۳: ۱۲۹). به گفتهٔ رضوانی، در هیچ نمایشی در جهان، شخصیت متمرکز بر قضیب چنین نقش مهمی ندارد و در همهٔ ماجراهای قره‌گوز، این ویژگی نقش اساسی ایفا می‌کند (همان: ۱۲۹–۱۳۱). ما پیش از این گفتیم که قضیب از نمادهای اصلی بازیگر میموس کالووس بود. در واژهٔ «کَل» در زبان‌های ایرانی هم دیدیم که این کلمه علاوه‌بر معنای تحت‌اللفظی «بی‌مویی»، در لایه‌های عمیق‌تر حامل معنای «نرینگی» نیز هست. از سوی دیگر نشان داده شد که نماد قضیب در قالب‌های مختلفی در نمایش‌ها و روایت‌ها به ثبت رسیده‌است: گذاشتن اندام‌های تناسلی مصنوعی در نمایش کوسه، شیطنت‌های کلامی و رفتاری بازیگران در نمایش‌ها، ازدواج پایانی در قصه‌ها، همگی شکل استعاری عمل جنسی و باروری است که به دلایل مختلف به خصوص اعتقادات دینی در فرهنگ ایرانی تغییر پیدا کرده‌است. با این حال، به نظر می‌رسد برای پدیده‌های جهان‌شمولی مانند دلقک، نمی‌توان منشأ تک‌خاستگاهی قائل شد. این پدیده‌ها می‌توانند چندخاستگاهی باشند و در طول تاریخ بر یکدیگر تأثیر متقابل گذاشته باشند.

جالب آن که داستان نماد «کَل» در فرهنگ ایرانی به اینجا ختم نمی شود. وجه مهم دیگری که باقی می‌ماند، حضور این نماد در گروه‌هایی غیر از نمایشگران است.

۳-۷- نماد «کَل» در کَلَندران (قلندران): دوگانه پست/ والا و ریشه‌شناسی یک مفهوم

نمایشگران دوره‌گرد از نظر جایگاه اجتماعی افرادی فرومایه محسوب می‌شدند و شباهت به ایشان نشانهٔ پستی و فرودستی بود. اما گروه‌های دیگری بودند که با اهدافی خاص، خود را به شکل نمایشگران دوره‌گرد درمی‌آوردند. گئو ویدن‌گرن در تحقیق ارزشمند خود با نام «پژوهشی در پیشینهٔ جامعه‌شناختی، دینی و تاریخیِ پوشاک» به این شباهت‌های نمادین پرداخته است. او فقره‌های نمادین مشابه و مشترکی در ظاهر و رفتار هنرپیشگان و مقلدان لوده، زاهدان و راهبان مسیحی و مسلمان و نیز عرفای دوره‌گرد نشان داد. از نظر ویدن‌گرن دلیل به کارگیری نشانه‌های نمادین نمایشگران به وسیلهٔ زاهدان و عارفان، خضوع و فروتنی دینی بود (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۵۲). سخن سعدی در گلستان این دیدگاه ویدن‌گرن را تأیید می‌کند: «ظاهر

---

۳۰. A. Talasso

۳۱. Siavushgil

۳۲. Moussinac

۳۳. Qarāqūš

حال درویشان جامهٔ ژنده است و موی سترده و حقیقت آن دل زنده و نفس مرده» (سعدی، ۱۳۹۲: ۱۰۷). آنچه سعدی بدان اشاره می‌کند، از مهم‌ترین نمادهای دلقکی محسوب می‌شود.

از نظر رایش هم نماد «سرتراشیدن» در میان راهبان، تقلیدی از ظاهر نمایشگران است و اشاره می‌کند: «راهبان نیز سرشان را می‌تراشیدند و از این جهت در سرِ تراشیده یا تنبلی با احمقان مقایسه می‌شدند» (Reich,1903: 832).

در فرهنگ ایرانی گروه‌هایی مانند ملامتیه از مهمترین ویژگی‌هایشان انجام کارهایی بود که موجب ایجاد خشم و غضب و کینه و بدبینی مردم نسبت به آنان می شد. همچنین آنان با شبیه کردن خود به افراد پست و فرومایه، موجب از بین بردن هر گونه بهره و لذّت برای نفس می‌شدند و خود را از ریا و تکبّر که طبیعت و سرشت نفس می‌دانستند، دور می‌کردند (عفیفی،۱۳۷٦: ۳۱-۳۲). اما در یک گروه، تقلید کامل از نمایشگران دوره‌گرد دیده می‌شود: «قلندران».

سنت تراشیدن موی سر و ریش و ابرو در تعالیم قلندریه از اصول اولیه به شمار می‌رفت (شفیعی کدکنی، ۱۳۹٤: ۷٤). به گفتهٔ ویدن‌گرن: «این درویشان قلندر که موی سر و ریش را می ستردند و جامهٔ ژنده دربر می‌کردند، کاملاً به شخصیت "لوده (mimus calvus)" نمایش‌ها شباهت دارند و در رفتارشان عنصر بازیگری و تقلید کاملاً مشهود است» (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۸۳-۸٤). این شباهت را در داستانی از هزار و یک شب می‌توانیم ببینیم: «ناگهان صدای کوبهٔ در بشنیدند. [...] یکی از دختران بر در رفت و بازآمد و گفت [...] سه بیگانهٔ ریش‌تراشیده را پشت در دیدم و هر سه چشم چپشان کور است. [...] چهرهٔ مضحکی دارند. بگذاریم بیایند و به آنها بخندیم. [...] دختر خوشحال شده رفت و بی‌درنگ با سه مرد یک چشم، ریش‌تراشیده و سبیل تابیده برگشت و آن‌ها قلندر بودند» (اقلیدی، ۱۳۹۸، ج۱: ۱٦۲). ظاهر افراد بیگانه با ریش تراشیده و یک چشم کور، دلالت بر مضحک (دلقک) بودن آنان داشت. این نشانه‌های نمادین پیش از این در توصیف رازی دربارهٔ کوسه نیز آمده بود. سعدی هم در هزلیات چنین مصرعی داشت: این کَل یک چشم سرگردان.

اکنون در خود واژهٔ قلندر دقیق‌تر شویم. ویدن‌گرن می‌گوید: «واژهٔ عربی "قلندر" خود برگرفته از واژهٔ فارسی "کَلَندر" است که به معنی گرز نیز هست» (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۸۳). شفیعی کدکنی نیز در پاورقی «کتاب قلندریه در تاریخ» می‌نویسد: قدیمی‌ترین فرهنگ‌هایی که کوشیده‌اند کلمهٔ قلندر را معنی کنند آن را برابر «کلندره» گرفته‌اند. از نظر وی در تمام شواهد کلندره منسوب به کلندر است و کلندر شخص لحاظ نشده‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹٤: ۳۷).

با توجه به آن‌چه که در طی این مقاله دربارهٔ نماد و شخصیت «کَل» در فرهنگ ایرانی دیدیم، پیشنهاد می شود که ریشهٔ واژهٔ «کَلَندر» را از ترکیب «کَل» برر سی کنیم. کَلَندر: «کَل» (بی‌مویی/ نرینگی) و پسوند «اندر» (نسبت). برا ساس آن‌چه در کتاب «تاریخ زبان فارسی» خانلری آمده، هجای tar- که نشانهٔ خویشاوندی است در کلمات پدر، مادر، برادر، دختر باقی مانده، صورت مخفف این کلمات نیز در پهلوی و فارسی وجود دارد: پَد، ماد، دخت و... که در ترکیب با «اندر» مفهوم وابستگی به یکی از درجات خویشاوندی را می‌رساند: پدندر، مادندر، دختندر، پسندر (خانلری، ۱۳۹۵، ج۳: ۸). به نظر می‌رسد واژهٔ *کَل* بر همین قیاس با پسوند «اندر» ترکیب شده باشد. کَلَندر بر گروهی از مردان دلالت دارد که ظاهر و رفتار نمادین مشترکی داشتند. این فرضیه با شواهد کهن فرهنگی نیز تأیید می شود. در «لغت فرس» آمده‌است: «کلندره: مردی بشکوه و قوی باشد. منجیک گوید: داری کنگی کلندره که شب و روز / خواجهٔ ما را ز .... داری خشنود» (اسدی طوسی،

۱۳۱۹: ٤۳۸). همین معنا در « صحاح الفرس» نیز تکرار شده‌است: «کلندره مردی بـشکوه و قوی با شد و گویند امرد قوی بود» (نخجوانی، ۲۵۳۵: ذیل واژه). با وجود شواهد و متونی که آورده شد تأکید می‌کنیم که این تحلیل هنوز نیازمند شواهد انعکاس‌یافته در متون پهلوی و اوستایی و پژوهش‌های ریشه‌شناسی میدانی است.

اما کلندر/ قلندر به مرور در متون عرفانی مانند شـــعرهای ســـنائی و عطار و حافظ، چهره‌ای ملکوتی و فراتر از انســـان می‌یابد (شـــفیعی کدکنی، ۱۳۹٤: ۸۲). این دوگانگی در عین حال شـــخصـــیت «قلندر» را به یک میدان معنایی پیچیده و چندلایه تبدیل می‌کند. این ویژگی‌های به ظاهر متعارض، نه یک ا شکال، بلکه نقطه قوت نماد ا ست که به آن اجازه می‌دهد در بافت‌های مختلف (نمایشـــی، ادبی، عرفانی) ظاهر شـــود و در هر بافتی، وجهی از معانی چندگانهٔ خود را آشـــکار کند. بنابراین، قلندر یک نماد سیال است که هیچ تفسیر واحدی آن را تمام نمی‌کند و این همان ذات نماد است که همواره حاوی مازاد معناست و تفسیر را به فرآیندی پایان‌ناپذیر تبدیل می‌کند.

بـر در میکده رنـ ـ ـدان قلنـ ـدر باشنـــد
کـــــه ستانند و دهند افســـــر شاهنشاهی
خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای
د ست قدرت نگر و منصب صاحب جاهی

(حـــافـــظ، ۱۳۷۸: ۱۲۳٤)

٤- نتیجه‌گیری

این پژوهش با پذیرش این چالش روش‌شناختی که منابع تاریخی ایرانی فاقد توصیفات نظام‌مند و دقیق از پدیدهٔ دلقک است، با اتکا بر چارچوب نظری پل ریکور، «نماد» را به عنوان کلید اصلی بازشناسی این پدیده در فرهنگ ایرانی برگزید و مسیری تفسیری را در پیش گرفت. در این مسیر، پژوهش‌های تطبیقی جهانی (همچون آثار رایش، هورورویتز، ویدن‌گرن) چند نماد ظاهری در شناسایی این پدیده را آشکار کردند: سرتراشیده، لباس وصله‌دار، کلاه نوک‌تیز. این نمادها ویژگی ظاهری دلقکان بودند و ما از این میان، نماد «کَل» را برگزیدیم. به این دلیل که این نماد از سویی مهم‌ترین نماد دلقکان بود و از سوی دیگر در فرهنگ ایرانی به صورت «نام‌گذاری» باقی ماند. تمرکز بر نماد «تراشیدن سر» و صورت‌بندی بومی آن در قالب «کَل»، ما را از دنبال کردن یک عنوان تاریخی مبهم (دلقک) به سوی کشف یک «ساختار نمادین» پایدار و زنده رهنمون ساخت.

یافته‌ها نشان می‌دهد ریشه‌شناسی دوگانهٔ واژه (نقص/ قدرت)، سنگ بنای همان پارادوکسی را می‌نهد که در لایهٔ آیینی به نیرویی برای «آشوب مقدس» و واسطه‌گری میان مرگ و زندگی تبدیل می‌شود؛ در لایهٔ روایی عامه، در قالب شخصیتی احمق/ زیرک، سلسله‌مراتب اجتماعی را درمی‌نوردد؛ در حوزهٔ نمایش، با پوشش حماقت، به نقدگری بی‌پروا بدل می‌گردد؛ و در والاترین سطح، در سنت ملامتی- قلندری، تقلید آگاهانه از ظاهر فرومایگان را به فنایی عرفانی ارتقا می‌بخشد. این سیر تکاملی بیانگر آن است که «کَل» صرفاً یک تیپ یا شخصیت نمایشی نیست، بلکه یک کهن‌الگوی فرهنگی سیال است که

کارکردهای جهان‌شمول دلقک (آشوب‌گری، حقیقت‌گویی در پوشش طنز، واسطه‌گری و گذر از دوگانه‌ها) را در درون‌مایه‌های فرهنگ ایرانی رمزگذاری کرده و فعال نگاه داشته‌است.

دستاورد بنیادین این تحقیق، ارائه و اثبات یک چارچوب خوانش نظری منسجم برای پدیدهٔ دلقک در بستر ایرانی است. ما نشان دادیم که دلقک به مثابهٔ «کَل»، یک دستگاه هرمنوتیکی بومی است؛ ساختاری نمادین که فرهنگ ایرانی برای درک، بیان و واسطه‌گری پارادوکس‌های ذاتی هستی خویش (مرگ/ زندگی، آشوب/ نظم، پستی/ والایی، حماقت/ خرد) پرورانده‌است. بنابراین، «کَل» نه شخصیتی حاشیه‌ای یا وارداتی، بلکه یک الگوی فرهنگیِ کارا و ریشه‌دار است که کارکردهای جهان‌شمول دلقک را در عمیق‌ترین لایه‌های تاریخ و فرهنگ این سرزمین نشان می‌دهد. تفاوت مایهٔ این پژوهش با کارهای پیشین تاریخی–توصیفی یا تعریف‌گستر، دقیقاً در ارائهٔ همین چارچوب تحلیلی است که امکان درک پیوستهٔ این پدیده را به شکل عینی از آیین‌های کهن تا فراسوی متون عرفانی فراهم می‌کند.

در نهایت، هم‌ریشه بودن واژهٔ فارسی «کَل» با واژهٔ لاتینی calvus و نیز وجود شباهت آوایی با اصطلاح یونانی φαλακρός، پرسشی برای پژوهش‌های آتی می‌گشاید: آیا این قرابت، صرفاً میراث مشترک زبانی است یا نشانه‌ای از تبادلات فرهنگی ژرف‌تر؟ پرسشی که به عنوان مسیر پژوهش‌های آتی دربارهٔ نماد و واژهٔ «کَل» پیشنهاد می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. Mime: همه انواع سرگرمی‌ها را معمولاً تحت نام «میم» جمع می‌بندند. تقلید جانوران و پرندگان، آواز، آکروبات، شعبده‌بازی، نمایش‌های کوتاه و رقص‌های روایی. این اصطلاح بدون تمایز هم به اجراها و هم به نوشته‌ها اطلاق می‌شد (براکت، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۱۷).

۲. phallus به معنی آلت تناسلی مرد است، در دوران باستان در کشور یونان مانند برخی سرزمین‌ها، پرستش آلت تناسلی مرد متداول بود (اصلانی، ۱۳۹٤: ۲٤۸).

۳. در منابع دیگر هم نمایشگر نقش ابله با پوشش چهل تکه و سر تراشیده ذکر شده‌است (نک. براکت، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱٦۸).

٤. Harlequin شخصیت نمادین «کمدیای دل‌آرته» با نقاب سیاه و لباس رنگارنگ که ریشه در اساطیر قرون وسطی به عنوان «رهبر شکار وحشی» دارد. این نقش به عنوان پیونددهندهٔ جهان مادی و عوالم زیرین، نماد حیله‌گری و طنزپردازی در نمایش‌های رنسانس ایتالیایی محسوب می‌شود (Duchartre, 1929: 124).

۵. Polichinelle شخصیت نمادین تئاتر عروسکی فرانسوی که ریشه در «کمدیا دل‌آرته» دارد (Hartnoll,1983: 680). این شخصیت در کشورهای مختلف با نام‌های مختلف دیده می‌شود: Punch در انگلستان، kasperl در آلمان، Paprika در اتریش و ... .

٦. واژهٔ آلمانی chthonisch که ریشه در زبان یونانی باستان (χθόνιος) دارد، به مفاهیم مرتبط با زمین، جهان زیرین و نیروهای تحت‌الارضی اشاره می‌کند. این اصطلاح در اسطوره‌شناسی برای توصیف خدایان و موجودات وابسته

به عوالم زیرزمینی (مانند هادس و پر سفونه) ویژگی ا صلی این مفهوم ارتباط آن با مفاهیم باروری، مرگ و رازهای نهفته در زمین است (Lurker, 2004: 36).

کتابنامه

اسدی طوسی، ابومنصورعلی بن احمد، ۱۳۱۹، *کتاب لغت فرس*، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: چاپخانه مجلس.

اصلانی، محمدرضا، ۱۳۹٤، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، تهران: انتشارات مروارید.

اقلیدی، ابراهیم، ۱۳۹۸، *هزار و یک شب*، جلد اول، تهران: نشر مرکز.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم، ۱۳۷۹، *جشن‌ها و آداب و معتقدات زمستان*، ۲ جلد، تهران: امیر کبیر.

براکت، اسکار، ۱۳۸۰، *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، جلد اول، تهران: انتشارات مروارید.

بهرنگی، صمد، ۱۳۸۸، *قصه‌های بهرنگ*، تهران: انتشارات بهزاد.

بیرونی، ابوریحان، ۱۳۹۸، *آثارالباقیه*، ترجمه و تعلیق پرویز سپیتمان (اذکائی)، تهران: انتشارات علمی.

بیضایی، بهرام، ۱۳۹٤، *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پاپلی یزدی، محمد حسین/ جلالی، عباس، ۱۳۷۸، «آیین‌های باران‌خواهی در زمان خشک‌سالی‌ها». *تحقیقات جغرافیایی*، شمارهٔ ٥٤-٥٥.

ثعالبی نیشابوری، ابومنصور عبدالملک بن محمد، ۱۳۷٦، *ثمارالقلوب فی المضاف و المنسوب*، پارسی گردان رضا انزابی‌نژاد، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

جاوید، هوشنگ، ۱۳۷٦، «سیری در ترانه‌های باران»، *نشریهٔ شعر*، شمارهٔ ۲۱، صص۱٤٤-۱٥٥.

حافظ، شمس‌الدین محمد.، ۱۳۷۸، *حافظ‌نامه*، شارح بهاءالدین خرمشاهی، بخش دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

حسن‌زاده، علیرضا، ۱۳۸۱، *افسانهٔ زندگان*، تهران: انتشارات بقعه و مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

حلبی، علی اصغر،۱۳۷۷، *طنز و شوخ طبعی در ایران و جهان اسلام*، تهران: انتشارات بهبهانی.

خانلری، پرویز، ۱۳۹٥، *تاریخ زبان فارسی*، جلد سوم، تهران: فرهنگ نشر نو.

دمشقی، شمس الدین محمد بن ابی طالب انصاری، ۱۳۵۷، *نخبه الدهر فی عجایب البحر*، ترجمهٔ سید حمید طبیبیان، بی جا: بنیاد فرهنگستان‌های ایران، فرهنگستان ادب و هنر ایران.

دهخدا، ۱۳۷۳، *لغت‌نامه*، جلد هفتم، تهران: موسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

ذوالفقاری، حسن، ۱۳۹٥، «بررسی و تحلیل نمایش‌های باران‌خواهی و باران‌خوانی در ادبیات عامهٔ ایران (با تکیه بر نمایش‌های کوسه‌گردی و عروس باران)، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، سال هفتم، شمارهٔ ٤، صص٦۱ تا ۹۹.

رازی، شهمردان بن ابی الخیر، ۱۳۸۲، *روضه المنجمین*، تصحیح و تحقیق: جلیل اخوان زنجانی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

رضوانی، مجید، ۱٤۰۳، *نمایش و خنیا در ایران*، ترجمهٔ محمد زیار، تهران: نشر نو.

رودنکو، مارگاریتا باریسوونا، ۱۳۹۰، افسانه‌های کردی، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران: جامی.

ریکور، پل، ۱۳۸۹، *«وجود و هرمنوتیک»* در *هرمنوتیک مدرن*، ترجمهٔ بابک احمدی؛ مهران مهاجر؛ محمد نبوی، تهران: نشر مرکز.

سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۹۲، *گلستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

ـــــــــــــــــ ، بی تا، *رساله هزلیات*، دیوان اشعار طنز و هزل، تهیه شده در *سایت هزل‌کده*.

شاملو، احمد، ۱۳۸۷، *کتاب کوچه*، حرف ب (دفتر اول)، جلد چهارم، تهران: مازیار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۹٤، *قلندریه در تاریخ*، تهران: انتشارات سخن.

شهبازی، محمدرضا، ۱۳۸۷، «آیین و مراسم نمایش‌واره‌ای در بختیاری»، *تئاتر*، شمارهٔ ٤۲و ٤۳، صص۵۵ تا ٦٦.

نخجوانی، محمدبن هندوشاه، ۲۵۳۵، *صحاح الفرس*، باهتمام عبدالعلی طاعتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

حسن‌دوست، محمد، ۱۳۹۳، *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

فلور، ویلم، ۱۳۹۸، *تاریخ تئاتر ایران*، ترجمهٔ علیرضا براتی مقدم، تهران: نشر ژرف.

عفیفی، ابوالعلاء، ۱۳۷٦، *ملامتّیه، صوفیه و فتوت*، ترجمهٔ نصرالله فروهر، تهران: انتشارات الهام.

قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود کمونی قزوینی، بی تا، *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*، مقدمه و تحقیق دکتر یوسف بیگ باباپور، برگردان به فارسی (از مترجمی ناشناس)، بی جا: بی نا.

کراسنوولسکا، انا، ۱۳۸۲، *چند چهرهٔ کلیدی در اساطیر گاه‌شماری ایرانی*، ترجمهٔ ژاله متحدین، تهران: نشر ورجاوند.

گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحاک بن محمود، ۱۳٦۳، *تاریخ گردیزی*، به تصحیح عبدالحی حبیبی، تهران: چاپخانه ارمغان.

مارزلف، اولریش، ۱۳۹۱، *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: سروش.

مسعودی، شیوا، ۱۳۹۵، *کارنامه تلخکان*، تهران: نشر نی.

مختاریان، بهار.، ۱۳۹۳، *پژوهشی در خرقهٔ درویشان و دلق صوفیان*، تهران: آگه.

منفرد، افسانه، ۱۳۹۳، «دلقک»، *سایت دانشنامهٔ جهان اسلام*.

مهتدی، فضل‌الله، ۱۳۹۲، *قصه‌های صبحی*، جلد دوم، تهران: انتشارات معین.

ویدن‌گرن، گئو، ۱۳۹۳، *جامهٔ هارلکن و جامهٔ رهبانی، کلاه دلقک‌ها و درویشان» در پژوهشی در خرقهٔ درویشان و دلق صوفیان*، ترجمه و تحقیق بهار مختاریان، تهران: آگه.

Deodatos s.Italo, Alexis, 2010, "Paul Ricoeur's Hermeneutics of Symbols: A Critical Dialectic of Suspicion and Faith", *Kritike, volumefour*. number Two, 1-17.

Duchartre, P. L, 1929, *The Italian Comedy*, Dover Publications.

Ihde,Don, 1971, *Heremeneutic Phenomenology: the philosophy of Paul Ricoeur*, Evanston: Northwestern University Press.

Hartnoll, P. (Ed.), 1983, *The Oxford Companion to the Theatre* (4th ed.), Oxford University Press.

Horovitz, J, 1905, *Spuren griechischen Mimen im Orient*, Berlin.

Lurker, M,2004, *The Routledge Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons* (2nd ed.), Routledge.
Mayrhofer, Manfred, 1992, *Etymologische Wörterbuch des Altindoarischen*, I Band, Heidelberg.
Mayrhofer, Manfred, 2001, *Etymologische Wörterbuch des Altindischen*, III Band, Heidelberg.
Reich,Herman, 1903*, Der Mimus*, Berlin:Weidmannsche Buchhandlung.
Ricoeur, Paul, 1967*, The Symbolism of Evil*, Translated from the French by Emerson Buchanan. Boston: Beacon.

نسخه پیش انتشار