

کرومایی مکتب صفهان



مجموعه مقالات نمایشگاه

هنرستان



١٤

مكتبة اصطفیٰ

مجموعه و یادنامه

مجموعه و یادنامه

١٩

١

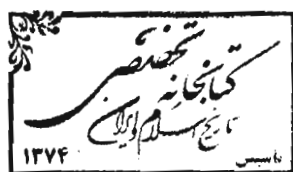
٨



Congress of Isfahan School
The Collection of Essays
on
Performance Arts



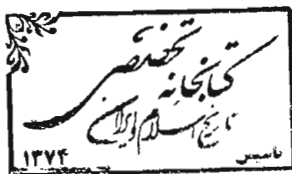
قیمت: ۶۲۵۰ تومان
ISBN : 978-964-2986-57-6
شابک : ۹۷۸-۹۶۴-۲۹۸۶-۵۷-۶





گردهمایی مکتب اصفهان

مجموعه مقالات نمایش



هنر گستر

انتشارات فرهنگستان هنر

زمستان ۱۳۸۶

سرشناسه	گردهمایی مکتب اصفهان (۱۳۸۵: تهران و اصفهان).
عنوان و نام پدیدآور	: مجموعه مقالات نمایش / به کوشش عسکر بهرامی.
مشخصات نشر	: تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۶.
مشخصات ظاهری	: ۳۷۲ ص.
شابک	: ۹۷۸-۹۶۴-۲۹۸۶-۵۷-۶
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیبا
یادداشت	: کتابنامه.
موضوع	: نمایش -- ایران -- تاریخ -- کنکره‌ها: تعزیه -- تاریخ -- کنکره‌ها.
شناسه افزوده	: بهرامی، عسکر، ۱۳۴۶؛ فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
رده‌بندی کنکره	۱۳۸۵ ک/۲۹۵۱ PN
رده‌بندی دیویی	: ۷۹۲/۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی	: ۱۱۶۸۳۸۶



انتشارات فرهنگستان هنر

گردهمایی مکتب اصفهان
مجموعه مقالات نمایش
به کوشش: عسکر بهرامی
دبیر علمی گروه نمایش: تاجبخش فنائیان
طراح جلد: محمدرضا عبدالعلی
چاپ اول: زمستان ۱۳۸۶
شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه
قیمت: ۶۳۵۰۰ ریال
لیتوگرافی: فرآیندگویا
چاپ: شادرنک

ISBN: 978-964-2986-57-6

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۹۸۶-۵۷-۶

کلیه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

نشانی فروشگاه شماره ۱: تهران - خیابان ولیعصر - بالاتر از تقاطع امام خمینی (ره) - کوچه شهید حسن سخنور -
شماره ۱۵- انتشارات فرهنگستان هنر. تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸، دورنگار: ۶۶۴۸۵۸۶۹ - صندوق پستی: ۱۳۷۷-۱۳۱۴۵

پست الکترونیک: publishing@honar.ac.ir www.honar.ac.ir

نشانی فروشگاه شماره ۲: میدان فلسطین - خیابان شهید برادران مظفر - شماره ۵۳ - مؤسسه فرهنگی هنری صبا.

تلفن: ۱۱-۶۶۴۹۴۵۰۸ - ۶۶۴۸۷۵۳۶ - صندوق پستی: ۱۴۱۵۵-۳۹۳۳

پست الکترونیک: Saba@honar.ac.ir

فهرست مقالات

صفحه	عنوان
هفت	مقدمه
۱	بررسی اجمالی چند نشانه در علم تعزیه / فرشید ابراهیمیان
	رجوع پست متافیزیکی زمان در تعزیه ایران و قیاس آن با زمان کرنوسی طناتر یونانی-ارستویی
۱۱	حمیدرضا اردلان
۱۵	اجرای نمایشهای مذهبی ایرانی / رحمت امینی
۲۷	مکان تعزیه، مرکز عالم / امیر کاوس بالا زاده
۴۷	نقش و کارکرد اجتماعی، فرهنگی و هنری تعزیه خوانی در جامعه سنتی ایران / علی بلوکباشی
۶۱	تعارض حوزه نظر و عمل در لعبت بازی / حسن بیانلو
۸۹	نظامهای روایتی در متون تعزیه / نغمه ثمنی
۱۲۱	ساختمایه ها و جانمایه های ادبی تعزیه / اردشیر صالح پور
۱۳۳	تطبیق موضوعی روضه الشهداء و برخی مجالس تعزیه / داوود فتحعلی بیگی
۱۵۵	تعزیه و تئاتر معاصر / پیام فروتن
۱۷۱	بررسی مقایسه ای شبیه و شخصیت / تاجبخش فنائیان
۱۸۷	بقال بازی: نخستین نمایش شادی آور ایران / رضا کوچک زاده
۲۰۷	شوخی با قدرت؛ با نگاهی اجمالی به شاه بازیهای منطقه اصفهان / عبدالحسین لاله

شش / گردهمایی مکتب اصفهان: مجموعه مقالات نمایش

- ۲۲۳ ظهور و بروز اندیشه و عناصر بنیادین هنر تعزیه در عصر صفوی / سید مصطفی مختاباد
- ۲۳۹ رمز سحرآمیز عروسک: کارکردهای معنایی خیمه شب بازی / شیوا مسعودی
- ۲۶۵ دلقکان و متلک‌گویان عصر صفوی / رضا مولایی
- ۲۸۷ نقالی در دوره صفویه / محمدحسین ناصر بخت
- ۳۰۷ واژگان شبیه‌خوانی / رسول نظرزاده
- ۳۴۳ نقش موسیقی در نمایش تعزیه / صادق همایونی

مقدمه

ورود تئاتر اروپایی به ایران و توجه تجددطلبان و سیاستمداران از اواخر دوره قاجار تا اواخر دوره پهلوی، هرچند به آشنایی علاقه‌مندان به هنر نمایش با سبکها و شیوه‌های گوناگون تئاتر مغرب‌زمین منجر شد، اما متأسفانه به حاشیه رانده شدن انواع نمایشهای ایرانی را نیز سبب گشت؛ نمایشهایی که ریشه در فرهنگ و عقاید و روحیات مردم ایران دارند، و در طول قرن‌ها به حیات بالنده خویش در اقصا نقاط کشور ادامه داده‌اند؛ نمایشهایی که هم از بابت معنا و محتوا، و هم از نظر ساختار اجرایی منتج از آن، واجد ویژگیهای منحصر به خویش و البته باشکوه هستند. همین ویژگیهای سترگ هنری و مضمونی انواع هنرهای نمایش ایرانی است که توانسته است آن را حتی در حاشیه و انزوا زنده و پابرجا نگه دارد.

ادامه حیات نمایشهای ایرانی بیش از هر چیز مرهون تلاش و پایداری عاشقانه هنرمندانی است که سینۀ خود را بر مهارت‌های مؤمنانه پیشینیان گشوده‌اند، و باز آن را با دست‌ودلبازی به سینۀ مشتاقان بعد از خویش سپرده‌اند.

با این حال، بجز ملا حسین واعظ کاشفی در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری، تا همین اواخر کسی به تبیین نظری قوانین محتوایی و فنی این هنرها نپرداخته است. اگرچه بسیاری از شیفتگان هنر نمایش و علاقه‌مند دانشمند، در ایران و خارج از ایران، با

نقل جزئیات وقایع اتفاقیه در این وادی، به تحسین و تمجید و گاه بررسی گوشه‌هایی از قانونمندیهای انواع نمایشهای ایرانی، به‌ویژه نمایش تعزیه، همت گمارده‌اند، لیکن راه و طریق مولانا حسین واعظ کاشفی در بیان نظری مربوط به مضامین و فنون هنری ناشی از آن به تقریب در همان دوران متوقف ماند.

تلاش بزرگانی همچون صادق همایونی، علی بلوکباشی، جابر عناصری، پیتیر چلکوفسکی و دیگران، در تثبیت نام و نشان هنرهای نمایشی ایران، به‌ویژه تعزیه، بر کسی پوشیده نیست؛ اما تحرکی مضاعف در کشف قراردادهای ریشه‌ای این هنرها لازم است تا حسنها و عیبه‌ها شناخته شود و از این طریق، زمینه‌پویایی و بالندگی آنها متناسب با پیشرفتهای فرهنگی و فنی زمانه فراهم آید. باشد که نسل امروز و فردای ایران، بر پایه دانسته‌های علمی به خلق نمایشی متناسب با روحيات و عقاید مربوط به کهن‌الگوهای خویش همراه با تغییرات زمانه دست یابد.

مقالات مجموعه حاضر در پی درک چنین نیازی و به همت نگارندگان جست‌وجوگر و با ایمان - اعم از بزرگوارانی که در این عرصه پیشکسوت‌اند و آنان‌که به حکم جوانی و پویایی آینده‌ای ریشه‌دار را رقم می‌زنند - فراهم آمده است که به علاقه‌مندان هنر نمایش بومی ایران تقدیم می‌گردد.

تاجبخش فنائیان

استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران

بررسی اجمالی چند نشانه در عَلم تعزیه

فرشید ابراهیمیان

شب را نهایی است

لیک بی چراغ و شمع، شب بی نهایت است.

چکیده

تعزیه، نمایش سنتی و مذهبی ایرانی، در طول تاریخ دور و دراز و روند شکل‌گیری اجزا و عناصر بسیاری را یافته است که هر یک از آنها به نوبه خود نشانه‌ها و علائمی دارند. عَلم یکی از اشیای پرکاربرد آیینهای عزاداری و تعزیه است که به مرور زمان اجزای آن شکل گرفته است و هر یک از این اجزا هم به تنهایی و هم در ارتباط با اجزای دیگر، معانی و مفاهیم دینی و فرهنگی متعددی را به خود پذیرفته و بازتاب داده است. این نوشتار به بررسی معنای شماری از نشانه‌های به کاررفته در عَلم می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، عَلم، نشانه‌شناسی.

به راستی چه شورانگیز است سخنی که درباره شمع است و تاریکی و موج و دریایی چنین هائل، و «کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها»؛ سبکبارانی که همواره در طول تاریخ بر کناره ساحل یا گود ژرف و بی‌کرانه هستی نشسته‌اند و بی‌اشراف و آگاهی و شهود قلبی، نظاره‌گر تکنیک و فنون (گاه دلفریب) این منازعه میان هست و نیست، قدرت و ضعف، ظلمت و نور، راه و بیراه، مسیر و رونده، وره و چراغ بوده‌اند؛ بی‌آنکه به راز و سرّ این جدال و ستیزه اندیشه کرده باشند. غایت تفکر این حاشیه‌نشینان ساحل،

اصالت بخشیدن به مرغ یا تخم او بوده است، نه مرغ بودن مرغ؛ زیرا که نه رهنشینی می دانسته اند و نه از سر آن آگاه بوده اند؛ نه به فال و تفال باوری داشته اند و نه در اندیشه قرعۀ آن فال روزگار سپری کرده اند؛ لاجرم نه متصور آسمانی بوده اند و نه امانتی برای آن قائل؛ نه شناسای مرغ باغ ملکوت بوده اند و نه در صدد کشف اسرار آن برآمده اند؛ نه اعتقادی به قفس تن داشته اند و نه به اسارت مرغ جاو اندیشه کرده اند، بلکه عزت خود را در عزت تن یافته و لذات دنیا را در لذات او دیده اند. این گونه، تصویری از خود - جز موجودی غریزی - نداشته، هم خود را مصروف ایجاد سازوکارهایی جهت اطفای آن کرده اند. از این رو، اگر به چراغی نیز اندیشه کرده اند، آن چراغ، چراغ کم سویی روشن کننده فرش راه آنها بوده است؛ چراغی که تنها تو را از چاله های زیر پا آگاه می کند؛ بی آنکه قادر باشد به تمیز کژی و راستی آن بنشیند. و این عمده تفاوت و خصیصۀ تئاتر غربی نسبت به نمایش عشق شرقی - ایرانی است.

تئاتر غرب، بنابراین در طول عمر چند هزار ساله اش، به دلیل فقدان آن سویه رازآلود، در غایت خود، روشنگر ناهمواریهای راه انسان در حد و اندازه تشخیص آن گودال پیش رو بوده و نسبت به خود راه و نوع مسیر بی توجه مانده است. نمایش ایرانی اما، که ریشه در عمق وجود راهرو داشته است، واجد منبع نوری به پهنای دشت اسرارآمیز بشری بوده و راه را طلب کرده است، راهی که چراغی از عشق بر او تابیده است؛ عشقی که در به دره، کوه به کوه، و چهره به چهره، و مویه مو مبین غم هجران و فغان زیبایی روی یار بوده است؛ یاری که در انتهای راه پیچ در پیچ دشت غنا و معرفت آرمیده است؛ دشتی که مصور معرکه وجود و جهد و جهاد عاشق است. بدین سان همه هستی (و نه صحنه محدود و کوچک و سربسته تئاتر) جایگاه جولان معرکه اوست و چنین جایگاهی خواهان وجودی است به درازای راه و به وسعت دشت و با قلب و دلی به فراخنای هستی؛ و این گونه است که تن و جان خویش هبه یار می کند و مست از روی او فریاد بر می دارد که:

یک دست جام باده و یک دست زلف یار رقصی چنین میانه میدانم آرزوست

و این معرکه و آن میدان و این سر شوریده (که قرار است به کنعان بازگردد) و آن بُت عیار، در ترکیب خود تعزیه‌ای می‌سازند که نه با فاجعه بلکه با حماسه شوریدگی به انجام می‌رسد؛ سوگی که قرین شادی عاشق از وصال معشوق است؛ وصالی که جلوه‌گاهی به وسعت آسمان دارد و عاشق را در بی‌کرانگی خویش مدهوش و ذوب می‌کند و این استحاله شورانگیز است که آن سخن‌بی‌بدیل را معنا می‌کند که «فُرْتُ و رب الکعبه»: به خداوند کعبه که رستگار شدم. و رستگاری را قرن‌ها فاصله است از سقوط و درماندگی و... تبعید، و چه تفاوت حیرت‌انگیزی است میان این عجز ناشی از تبعید، که حاصل نامتعادل‌کردن یا نامتعادل‌شدن آن راهرونده شمع به دست است و این راه‌یافته متعالی به کوی دوست که با وسعت دشت بی‌کران هستی پیوند خورده است «و این همان راز بی‌کرانگی، بی‌خردی و شوریدگی نمایش عشق ایرانی است؛ شوریدگی و بی‌خردی روایتگری که سخن از لطف و مهر یار می‌گوید؛ یار و معشوقی که همه نور است و هستی و عشق؛ عشق و شوری که نه تنها در هنر نمایش ایرانی، بلکه در معماری و نقاشی و خط و تذهیب و در تمامی آثار ادبی و هنری او و به‌ویژه در مکتب اصفهان، که نقطه اوج معرفت اوست، تجلی می‌یابد و محور تمامی خلاقیتها می‌شود؛ عشقی که ملازم نوعی سرّ است؛ سرّ و رازی که نه به زبان خرد و عبارت، بلکه به زبان دل و اشارت بیان می‌شود؛ زبانی که ریشه در ازل و رازهای آن دارد.

در حقیقت هر جمله و کلام این متون عاشقانه واجد تصاویر و ایماژهایی است که خالق اثر آن را از حضرت حق یا خالق هستی به عاریت گرفته است؛ چرا که قرعه به نام او رقم خورده است؛ فال و قرعه‌ای که حکیم دانای هستی در روز نخست، یعنی روز بنای گنبد مینا، در دل و جان او به ودیعه گذارده است؛ گنبد مینایی که بارقه‌ای از نور و زیبایی و کمال و معرفت او را در خود حمل می‌کند و ریشه در اندیشه خالق آن دارد؛ خالقِ آبِ بی‌همتا و متنوعی که چشم همه عاقلان را به دیدن خود خیره می‌کند.

گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد گنبد مینایی که هر ورقش دفتری است گشوده از معرفت کردگار.

بدین سان هنر مکتب اصفهان، که وجود کامل و کمال یافته‌اش ریشه در کمال هستی و عشق به حضرت حق دارد، الگوی تمام‌عیاری می‌شود برای تبیین تعالی، زیبایی، عشق، سرّ، راز، عظمت، وحدت، بی‌کرانگی، صداقت، استواری، قدرت، رحمت، کرامت، شور و اشتیاق؛ هنری که این همه را با تمثیل و نشانه‌ای بسیار ساده بیان می‌کند؛ همان نشانه‌ای که شیخ سعدی - علیه‌الرحمه - بر آن نام و لفظ «اوراق دفتر معرفت پروردگار» می‌نهد؛ ورق و دفتری که برای کسب و درک حقیقت وجودش نیازی به استقرای عقلی و شیوه بررسی جزء به جزء (به فرض دستیابی به جوهر وجود آن) ندارد. یعنی شیوه شهود یا شیوه دریافت حقیقت جهان با چشم دل؛ شهودی بی‌واسطه که جزء معرفت و شناختش نشانه‌ها و استعارات هستی است. و بدین سان است که سراسر اندام و قامت هنر، شعر و ادب او سرشار از این استعارات می‌شود؛ چرا که انسان باورمدار ایرانی، هم از آغاز تمدن بشری بر این امر واقف بوده و هست که

عاقلان نقطه پُرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگرداناند
وصف رخساره خورشید ز خفاش مپرس که در آن آینه صاحب‌نظران حیرانند
لاف عشق و گله از یار زهی لاف خلاف عشقبازان چنین مستحق هجراناند

بنابراین هنگامی که قصد می‌کند درباره عشق معشوق بگوید، شوریدگی‌اش افزون می‌گردد، رنگ رخساره‌اش پریده‌تر، زبانش موجزتر، و اعمال و حرکاتش پسندیده‌تر و زانوی ادبش لرزان‌تر می‌شود؛ معشوقی که گُل عشق را در خون و با خون پرورش می‌دهد و قداست و وجاهت را چنان معنا می‌کند که صد میدان و هزار گذرگاه محل تجلی او می‌شود تا بعینه کراحت را در صورت کریه اشقیا مجسم سازد و راه گریز را بر چشم تنگ تنگ‌نظران بربندد و در مهلکه هزارپیچ کربلا و در مقابله قداست و سپیدی و سبزی با کفر و شقاوت و سیاهی، دُرَدانه‌های نشسته بر شاهپر جبرائیلش را به معراج بَرَد و در برابر دیدگانِ خونبارِ اشقیا راه بهشت در پیش گیرد. آن زمان که اشقیا با سیمای وحشت‌زده به تماشای عروج یلانِ عفیف ایستاده‌اند و از خشم مهمیز بر اسبهای خود می‌زنند؛ عروج بی‌بدیلی که در آن فوج ملایک، صف‌اندر صف به انتظار قدیسان چشم بر راه دوخته‌اند و

مستمع فریاد «هیهات من الذله» آنان از دور هستند. چنین نعمات زیبایی که ناشی از عفت و عصمت و معصومیت است، در دو ساحت تجلی می‌یابند: یکی، ساحت کلماتی که چونان الماس و برلیانی گرانها در نگین دهان گوینده می‌درخشند؛ و دیگری، ساحت تیغه یا تیغه‌های علم که در جوف و کنار کلام، از مهم‌ترین جلوه‌های تجلی آن استعارات و نشانه‌های عاشقانه‌اند. تیغه‌ای فلزی که تمثال قمر بنی‌هاشم را در قلب و جان خود حک کرده است تا چشم پلید دشمنان را با نور زیبای مهتابی خود خیره گرداند و پنجه‌ای که در آن واحد به هزار زبان با تو سخن می‌گوید؛ سخن حُب و ایثار و سخن حمایت و ایستادگی. پنجه‌ای زرین به درخشندگی انوار خورشید. همین‌گونه است نقش آن نظرکرده هزار تیر در بدن، ذوالجناح، که شرح حال نینوا را با تمامی حماسه‌ها و شوریدگیها، در لمح‌های از خاطر می‌گذراند: تیری نشسته بر چشم که عمق جنایت را به سان شهابی در مغز تو روشن می‌کند؛ شهابی که دامنه ظهورش به پهنای گیتی است؛ پهنه و عرصه‌ای که مبین حوادث جانسوز کربلا بوده، تمامی عناصر به کاررفته در آن عجین شرح حال معصومین و اولیا می‌شود؛ شرح حالی که به گونه‌ای نمادین و تغزلی در دل پرشور عَلم حک شده است. بدین سان نمایش مذهبی - دینی تعزیه که تبلور عشقی پرشور است، واقعه را با واژه‌ها و کلماتی سخته و پرورده و نشانه‌ها و استعاراتی بی‌بدیل، آن‌چنان طرح می‌کند که تماشاگر هرگز نسبت به آن احساس بیگانگی نمی‌کند و خود را با آن یکدل و یک‌زبان می‌بیند؛ یعنی از همان آغاز، بی‌آنکه مفسری رمز این نشانه‌ها را بر او گشوده باشد. هنگامی که عَلم از جای برمی‌خیزد، آن را نشانه‌ای از عزمی راسخ و عشقی پرشور در مبارزه حق علیه باطل می‌داند که بر سوگ عاشقِ تنها و دلخسته می‌نشیند. این گونه عَلم از همان لحظه نخستین حرکت واجد دو ساحت و سویه رازآلود می‌شود: ساحتی که نشان از چیرگی و پیروزی در نبرد را دارد و بُعدی که کنایتی از عزاداری و سوگ و حماسه شهید است.

پیش از آن دم که بسوزند وفاداریها شمع در ماتم پروانه عَلم بردارد

عَلمی که شکلی صلیب‌وار دارد و با زخمهای نشسته بر اندام، نوید شفاعت و رستگاری

می‌دهد؛ رستگاری جماعتِ سوگوار عاشق، که با فدیۀ خون معشوق فراهم می‌شود؛ معشوقی که عمری به درازای تاریخ بشری دارد و در هیئت سالار شهیدان تجلی یافته است و این همه را علم با نقوش حک شده در جانش که نمادی از مردانگی، شجاعت، استواری، دلیری، اصالت و رسالت است، حمل می‌کند؛ نقشهایی که در عین حال، نماد احترام، اعتقاد، اعتبار، استواری، پیروزی و مصیبت است؛ مصیبت و مصایبی که تنها عَلم را یاری تحمل آن است. از این رو عَلم در آغاز تصویر دُرْدانه‌ای یگانه است و واجد تنی واحد؛ تنی که بر تارک و پیشانی مراسم در پهن دشت معركة ظهور می‌درخشد؛ لیک به تدریج و با حفظ مرتبت یگانه خود معصومین دیگر را نیز به عنوان شاهدان واقعه در کنار خود جای می‌دهد تا عَلم را صاحب پنج تیغه یا پنجه نماید؛ پنج شمع جان افروز که در میانه، راه بلدی خون‌فشان دارند و راه را با خون او نشانه می‌کنند؛ چراغ‌به‌دستانی که با مشعل وجود خویش راه آغشته به خون معشوق را منور می‌سازند و مانع از درغلتیدن راهروندگان و لغزیدن پای آنها می‌شوند؛ راه و مسیری که تا نیل به مقصود و گذر از هفت خوان عشق نیازمند سیزده گوهر تابناک دیگر می‌شود که جملگی آن گوهر نشسته بر خون را چون نگینی در خود جای می‌دهند. این گونه، عَلم واجد چهارده تیغه می‌شود؛ چهارده تیغه‌ای که بر گویی فرود می‌آیند: گوی زمین؛ زمینی که اینک نظاره‌گر صراط مستقیمی است که یار با خون خود ترسیم کرده است؛ صراطی که با سیزده چراغ فروزان چون روز می‌درخشد؛ کره یا گویی که در زیر انگشتان پرتوان حامل علم قرار دارد؛ گویی که اینک در اختیار کامل اوست؛ زیرا که هم بر راه مشرف است و هم خوفی از تاریکی آن به دل راه نمی‌دهد؛ اشرفی که راه را بر تو نیز نمایان کرده است و از فروغلتیدن به کژراهه نیستی در امان می‌دارد و این همه را آنگاه که ذوالفقار علی پشتیبان می‌شود، واجد یقینی می‌کند که باور عَلم‌گردان و جماعت پشت سر را به کمال متعالی خود می‌رساند. در این بزنگاه تیغه از ساحت معنایی مضاعفی برخوردار می‌گردد؛ یعنی هم ذوالفقاری می‌شود که از بطن ذوالفقاری دیگر که در جان عَلم است بیرون می‌آید، یعنی ذوالفقاری می‌شود که در جوف و جوار اسدی عاشق است و هم اسد و شیری که گرگان و سگان کمین‌کرده در پس راه را تأدیب می‌کند. و این گونه ضرورت وجود و نشان شیر بر

علم نیز هویدا می‌شود؛ شیری با تبری در دست، شیر و تبری که با کمر بند سبز «نصر من الله و فتح قریب» و سربند سپیدی که حاکی از پاکی و معصومیت عشق است فریاد «هیئات من الذله» سر داده، خود را برای جدالی سهمگین آماده می‌سازد.

و چه حیرت‌انگیز است که تصویر و نقش کشکول در این میانه و در زهدان علم؛ کشکولی که یادآور حضور جبرائیل در معرکه و جدال دلیرانه عاشق سبزپوش با دژخیم بداندیش است. جبرائیلی که در هیئت درویشی گسسته از دنیا و مافیها، سر آن دارد تا شاید قطره آبی بر لب خشکیده عاشق چکاند. لیک دست‌وپنجه سردار کربلا در جوف و جوار کشکول درویشانه جبرائیل بیش از لمحّه‌ای در ذهن نمی‌پاید و تصویر خنکای آن قطره آب به سرعت برق و باد از خاطر زدوده می‌شود؛ چرا که گویای حقیقتی تلخ به تلخی سمی جانکاه است. حکایت کربلا و نهر به خون‌نشسته‌ای که ناگهان در هیئت تشتی نمایان شده، همه آبهای جهان را در خود جای می‌دهد؛ از آن‌رو که می‌بایست سهل‌بودن دسترسی او را به آب ترسیم کند؛ دریایی بی‌کران از آب که چونان جامی در کف عاشق است؛ عاشقی که هرگز به خود رخصت نوشیدن نمی‌دهد و چونان ماهی دورافتاده از دریا و ساحل، دهان و لب خشکیده را بر هم می‌ساید. کدام غزل شورانگیزتر از این، غم جدایی دریا از ماهی و نه ماهی از دریا را بیان می‌کند؛ هجر خودخواسته نهنگی که از دریا به خشکی می‌زند تا دریا را اسیر غمی جانکاه کند. هنگامی که رخصت رفتن به اعماق را دارد و دریا و اقیانوس به مثابه تشتی است برای او؛ تشتی که در کناره و پهلوی شیر تیره دست آرمیده است و از او پاسداری می‌کند. پاسداری که رخصت پاسداری نمی‌یابد، جز آنگاه که راه با فرشی از خون عاشق مفروش می‌شود و شمعهای فروزان همجوار، برق آن را به دیدگان راهروندگان می‌زنند تا راهشان را چون روز روشن کنند؛ بزنگاهی که دیگر جایی برای حضور گرگان درنده زشتخو، منفور، خبیث و پلشت باقی نمی‌ماند؛ زیرا که اینک شیر رخصت یافته است تا در معرکه حق و باطل حضور یابد و مانع از بی‌حرمی سگ‌زادگان دیوپرست به پیکر پاک و مطهر عاشقان شود؛ عاشقی که قرعه فال به نام او رقم خورده است.

این‌گونه شیر در این تصویر، هم شکلی استعاری می‌یابد و هم مثالی می‌شود از

مولای متقیان علی — علیه السلام — و ذوالفقار او، و هم خشم مقدس اولیا و انبیا، و هم نشانه پاسداری و دلیری و قدرت است و هم تمثیل متانت، صبری، و غیرت. شیر غیرتمند و پرخشمی که به نشانه سوگ و عزای سرور آزادگان بر روی و رخسار گلِ ماتم می‌مالد و به فرمان بانوی خود، زینب، وارد گودال قتلگاه می‌شود؛ قتلگاهی که تجسم بی‌بدیل خیر و شر در پهنه گیتی است؛ خیری که نشان سبزی، نیکی و زیبایی را با خود و در خود حمل می‌کند و یادآور همه سبزیهای چشم‌نواز جهان هستی است: سبزی مهر، عشق، عطوفت، ایمان، حیات، علقه، نشاط، عهد و پیمان، فضل و هنر، و راز و رمز ملکوت؛ و شری که با رنگ سرخ متمایل به تیره، شقاوت، پلیدی، ددمنشی، خبثت، خیانت، کژاندیشی، مرگ، پلشتی، کفر، کین و ماده‌پرستی و بدعهدی را به تصویر می‌کشد. سرخی متمایل به تیرگی قلب بداندیش، که اینک در میانه قتلگاه و در برخورد و رویارویی با اسد پرخروش، ناگهان همچون شب بی‌ستاره‌ای که از پس غروب خورشید عالم‌تاب فرامی‌رسد، در ظلمات فرومی‌رود و به مثابه چاه بیژن، جهان بر او تنگ و تار شده، سراسر هستی به اندازه دایره محدود و تنگ وجود منفورش تحلیل می‌رود. بدین سان دنیا و کائنات و تاریخ در گودال قتلگاه بر سر او هوار می‌شوند، بی‌آنکه محل گریزی داشته باشد و راهی در مقابلش گشوده یا حتی شمع‌ی که روی و رخسار قیرگونش را در مسیر راه روشن سازد. و این در حالی است که ملایک دف‌زنان مسیر پرنور و زیبای ملکوت را بر عاشق سینه‌چاک هویدا می‌کنند؛ راهی که با همه گستردگی، عظمت و بیکرانگی، نزد عاشق چونان برزنی جلوه‌گر می‌شود: صراطی مستقیم و پرنور به سوی معشوق ازلی؛ راه و صراطی که فرش راهش خونِ سرخ عاشق است. خون سرخی که از گلوی نازکِ آهوی سیمین ساقی بر زمین هزاران هزار راه چکیده است.

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر دست آن ساقی سیمین ساق بود

راهی امتدادیافته تا ملکوت، تا تو آن را از چاه تمیز دهی و به کژراهه درکمین‌نشسته اژدهایان درنعلتی؛ اژدهایی که نشان و استعاره پلیدی، خشکسالی، کمبود آب و خوی اهریمنی است؛ اهریمنی که به تعبیر حضرت مولانا، ذلیل و زیون عشق است و دفع

شرش از این طریق توان کرد.

گر اژدهاست بر ره، عشق است چون زمرد از برق این زمرد هین دفع اژدها کن

اژدهایی که نمادِ عقوبت است و فرجام کار فرعونیان و یزیدیان زمانه؛ اژدهایی که گاه خود آتش جهنم است با همهٔ مخافت جهنمی؛ فرعون، یزید و شمری که با انتخاب راه منتهی به اژدها پای بر دهان پرآتش او می‌گذارند؛ آتشی که چون نسیم بهشتی قوت و پر و بال کبوتران سپید حرم کبریایی شده همچون دم مسیحیایی بر خوان گستردهٔ وحدتشان می‌نشانند.

پرندگانی با هزاران نقش زیبای نکویی بر پر. چونان طاووس و گنجشک و شانه‌به‌سر که مظهر لطف و خوبی و نازکی و مهرند و با بال خون‌چکان از فراز سر شهدا (که استعاره‌ای زیبا از روح مقدس آنان است) به سوی حقیقت جاوید، پرواز رازآلود خود را آغاز می‌کنند؛ پرندگان سپیدبالی که به الگویی ابدی مبدل می‌شوند و راه سالکان حق و حقیقت را چون روز روشن می‌سازند؛ راهی که رو و سویی جز او نخواهد داشت؛ راهی که در انتهای دهلیزهای پرپیچ و خم رازآلودش، خم ابروی یار ترسیم شده است و تو به هنگام وصالش، عکس رخ او در پیاله می‌بینی؛ پیاله‌ای که چون نیکو بنگری همه خود بینی، و چون خود را دریافتی، همه او می‌شوی و از میان برمی‌خیزی.

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز.

رجوع پست متافیزیکی زمان در تعزیه ایران و قیاس آن با زمان کرنوسی طناتر یونانی - ارستویی

حمیدرضا اردلان

چکیده

یکی از مهمترین مباحث مربوط به تعزیه بحث زمان و کارکرد آن است. مقوله زمان در تعزیه که آن را با عالم متافیزیک پیوند می دهد از وجوه تمایز آن با تئاتر است. این مقاله کوششی است برای شناخت مقوله زمان در تعزیه و مقایسه آن با زمان در تئاتر یونانی. کلیدواژه ها: تعزیه، تئاتر، زمان، متافیزیک، ارستو.

در حاق تفکر ارستو* وجود مضمحل در موجود ($\tauα οντα$) می شود و دیگر وجود نیست در هستی انگاشته می شود. مفهوم $φυ'σειοντα$ در صورت کلی محصول این وجه نظر است.

پوئیتیکا ($ποιητικά$)ی ارستو تعریف حجاب آلودگی غافلانه مکان و زمان پست متافیزیکی است.

زمان فیزیکی زمان فلکزده و فانی است. تعبیر این زمان به «کرنوس» از وجهه نظر ارستویی بوده که قلب معنی حقیقی کرنوس است. کرنوس در ادوار باستان کرانه بیکرانه

* نگارش صحیح این واژگان بنا به برابری حروف T یونانی با ت و θ یونانی با ط این گونه است: طناتر و ارستو و آنطروپون و...

بوده و به دوری بی شمارش اطلاق می شده است. در طئاتر ارستویی، کرنوس به کمی و خطی در دوره‌های باشماره و متصل مجازی مبدل می شود، که در آن آدمی ظهور غیرحقیقی می گردد و از دانادلی (σοφο'ν) و جمع من حیث هو جمع (το λο'γον) خروج (επι) دارد. کشف حجاب (αληθεια) که ذات انکشاف حقیقی است و هنر مشرق زمین تبعیت از آن می کند در کون و محال فرو می رود و آشکارگی (αιω) که مقام یافتگی شیء (χρηπα) به واسطه آنطروپون (ανθρωπ-ον) است، در قیاس منطقی به فیزیک و ابعاد می رود.

بدین قرار زمان کرانمند، ارستو را و می دارد تا آدمی را در انطباق منطقی در صورت مجعول طئاتر ارستویی (ξωων λο'γον)، یعنی حیوان ناطق، بنامد. تفسیر ارستو در لغت عربی حیوان ناطق و در انگلیسی به مفهوم animal rational است که غفلت دائمی از ذات اشیا (χρη'ματα) دارد. او اکنون در آغوش متافیزیک غیرقابل بازگشت و در تاریکخانه کرنوس متغیر با زمان کرانمند اقامت دارد.

در تباین با آن، انسان حاضر در تعزیه از طرز تلقی منطقی به اعتبار ارستویی آن دور است. صفات عدمی شبیه‌ها حقیقت تجمیع در ساحت شهادت یا نحو تمثیلی (ε'πι-στη'μη) دارد. مقام شهادت دریافت معنی ετυ μον یا اسم در ساحت اعیان ثابته است. ετυ μον نشانه ظهور زمان پست متافیزیکی است که تعزیه در آن حقیقت می یابد، بدین قرار، حقیقت، شبیه می نماید و مجاز جاری بر هستی بالفعل را متذکر به بازجست به مقام مشاهده حقیقی و امت واحده می کند.

به واسطه زمان کرنوسی از یکسو و گزارش عمل شهادت در نزد کُل مردم مرگ اندیش، صفات عدمی در ساحت میان راهی است به زمان پست متافیزیکی. موضوعیت شهادت در نزد شبیه‌ها دوری از تعیین مفهومی رایج است.

بدین قرار زمان پست متافیزیکی در تعزیه در سه وجه تأویل می شود:

۱. ظهور حقیقت زمان در زبان معنوی تعزیه در تباین با زبان مفهومی طئاتر ارستویی.
۲. اقتدای به تفکر آمی و زمان غیر متافیزیکی، دوار، متصل و سرمدی در حضور صاحب جمع شبیه‌ها و مردم در تباین با زمان حادث که مکان از خود بیگانه گشتگی

شخصیتهای طئاتر ارستویی است.

۳. استقرار در زمان متذکرانه و در مقام جمع و معنی در تباین با غفلت‌زدگی زمان فانی در فکر ارستویی.

بدین قرار زمان در تعزیه متغیر در عرض است و در حاق خود ثابت. در این زمان اسماء حقیقی و ذاتی من حیث معنی و تذکر همچون شهید، ولی و شقی ظهور می‌یابد. در لحظه وقوع تعزیه کل حاضران در جمع صورت نوعی کلمه شهیدند.

مرگ آگاهی مرتب بر حضور آنان در هستی است. مرگ آگاهی تفکر جزیی در باب تضاد میان شخصیتهای خیر (antagonists) یا شر (protagonists) را که شخصیتهای متزع ارستویی‌اند، جایگزین پرسش از وجود می‌کند که مرگ در خود و بیداری در جمع است. در تباین با آن وقایع در طئاتر ارستویی وابسته به تغییرات کمی زمان است که منجر به ظهور زمان در معنی اصلی‌اش و در جمع اُمی و امت یونانی در ادوار باستان مترادف بودن در مقام جمعی، مستوری و عزیمت به قصد یافتن اقل مایحتاج زندگی اعم از شکار حیوانات، چیدن گیاهان و قرین متافیزیک خاص برده‌داری است، مبدل به عمل طئاتری در حوزه ارستویی می‌گردد.

اما سکنای شاعرانه: *wohnt der Mensch auf dieser Erde* 'Dichterisch (ανθρωπο) شاعرانه بر ارض سکنا‌گزید؛ پس سکنای شاعرانه صفت ذاتی حضور انسان در امت وجود (τοπο des λογον) بوده است، شعر یا عالم معنا (Die Welt des Meinen) از این وجهه نظر در زوال و شکستگی زمان منطقی و کرونوسی تحقق می‌یابد. زمان کرونوسی زمان فیزیکی است و تحت ظلمت آن زمان فانی سلطه‌گری می‌کند؛ time در انگلیسی، Zeit در آلمانی و chrónos هم‌مفهوم با tempus در لاتینی صور عامیانه جدید و قدیم آن‌اند.

زمانی کرونوسی متصل میان دو وقوع است و فی‌حد ذاته منفصل است؛ اما ارستو تصور می‌کرد «زمان، مقدار حرکت فلک اعظم است»، و زمان در کمی و بیشی متغیر

است، بنابراین کمیت است. با لحاظ اصالت متافیزیکی اشیا و انهدام اتصال و اتحاد جمع انسان و انسان، انسان و اشیا و هستی، و کل من حیث هو کل؛ او می‌گفت: «زمان نمی‌تواند کمّ منفصل باشد و مرکب از آنات پی‌درپی نیست، پس کمّ متصل است.» کاربرد این نحوه تلقی در طئاتر ارستویی ظهور زمان منفک از آدمی است، به نحوی که انسان در تقابل با زمان است. زمان طئاتر ارستویی می‌کوشد ما را در درک انتزاع محثوم — که خود او ساخته است — یاری کند و البته با کاتارسیس به مثابه ماحصل عمل طئاتر دل‌داری دهد. زمان پست متافیزیکی ودایع و مآثورات (traditions) غیرآمانیستی تعزیه در اتصال مقام شهادت انسان یا مشاهده انسان از ازل تا ابد است. معنی این سخن زبان و زمان مشترک، میان تمامی مرگ‌آگاهان عالم است که در پی سرزمین حقیقی و نیستانی خویش‌اند. در این قیاس، تعزیه حواله تاریخی یا شبیه وجود به شرط زمان *πρὸς* مرادف با زمان پست‌متافیزیکی در مقام جمع و معنی مبتنی بر حیث التفاتی (Intentionalité) می‌تواند بود.

اجرای نمایشهای مذهبی ایرانی

رحمت امینی

چکیده

هنرهای نمایشی رایج در ایران را چهار گونه اصلی دانسته‌اند که عبارت‌اند از: نقالی، شبیه‌خوانی یا تعزیه، خیمه‌شب‌بازی، و روح‌وضی یا سیاه‌بازی. و در کنار آنها گونه‌هایی فرعی چون پرده‌خوانی و تقلید هم رواج داشته است. بر پایه مدارک موجود، این هنرهای نمایشی برخاسته از میان توده‌های مردم بودند و فرهیختگان کمتر بدانها توجه داشته‌اند. اما در دو سده اخیر هم دولت و هم فرهیختگان به هنرهای نمایشی توجه نشان داده‌اند و پژوهشهایی کاربردی بر روی آنها انجام گرفته است. این مقاله به معرفی مهمترین قواعد و اصول نقد و ارزیابی هنرهای نمایشی مذهبی ایران، به ویژه نقالی و شبیه‌خوانی، می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: هنرهای نمایشی، نقالی، شبیه‌خوانی، نقد هنری.

روزگار صفوی، دوره شکوفایی هنر

دوره صفوی که از دوره‌های مهم تاریخ ایران پس از اسلام به شمار می‌رود، از جهات گوناگون برای پژوهشگران حائز اهمیت است؛ زیرا سلسله صفوی توانست در کشور ایران ثبات فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی ایجاد کند. یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد این ثبات، رسمی شدن مذهب تشیع در ایران بود که مردم نیز از آن استقبال کردند. بنابراین

قابل تأمل یکی از پژوهشگران تاریخ صفوی «قدرت‌یابی صفویه در ایران» حاصل سالها «تدارک صبورانه ایدئولوژیک» از سوی تشکیلات صفویه بوده است (سیوری ۱۳۸۴: ۹).

عشق و علاقه ایرانیان به خاندان نبوت و به‌ویژه حضرت امام حسین (ع) و پدر گرامی‌اش حضرت امام علی (ع)، و آزادی بی‌چون‌وچرا برای برگزاری مراسم عزاداری بر سرور و سالار شهیدان در این دوره، به واقع موجی از هیجان و شور عمومی به‌پا کرد که در سایه آن، هنرهای نمایشی روایی همچون روایت‌گریها و نوحه‌گریهای مذهبی رواج گرفت. جدا از اینکه صفویان میراث‌دار سنتهای هنری درخشان دوره تیموریان در هرات خراسان بودند، شاهان این سلسله خود را به عنوان یکی از سلسله‌های ماندگار در هنر ایران مطرح کردند. مثلاً در هنرهای نقاشی و کتابسازی اثری با عنوان «شاهنامه شاه‌تیماسبی» دارای بیش از ۲۵۰ نقاشی مینیاتور است که این اثر را تبدیل به موزه‌ای قابل حمل کرده است، زیرا نامدارترین هنرمندان عصر صفوی در خلق آن سهم داشته‌اند.

در زمینه فرش نیز معروفیت فرشهای صفوی، به واسطه کیفیت برتر و کمال آنها در رنگ و طراحی است؛ به‌ویژه در نوعی از فرش که به نام «فرش نقش شکارگاه» شناخته شده است. علاقه شاه عباس به تجارت و صنعت نساجی نیز این دوره را به یکی از دوره‌های موفق در هنر و صنعت نساجی بدل کرد. سفالگری، فلزکاری و دیگر هنرهای نیز در کنار معماری بی‌نظیر دوره صفوی، این سلسله را در «هنر» سرآمد و کم‌نظیر کرد.

اما از عصر صفوی آنچه برای پژوهشگران حوزه هنرهای نمایشی بیشترین اهمیت را دارد، شکل‌گیری روایت‌گریهای نمایشی- مذهبی است، به‌طوری‌که بی‌اغراق می‌توان گفت که اگر دوره‌ای مانند دوره صفوی در شرایط تاریخی خود به وجود نمی‌آمد، امکان شکل‌گیری نمایش در سرزمین ما در قالبهای گوناگون نقالی و شبیه‌خوانی بعید به نظر می‌رسید.

رونق هنرهای روایتی مذهبی دلایل متعددی دارد که نیازمند پژوهشهای گسترده و همه‌جانبه است. یکی از مهم‌ترین دلایل این رونق، ایجاد فضا برای تجلی نمایش با مجوز مذهب است. در واقع خصوصیات مذهب تشیع که در برابر تسنن، سرشار از روح و زندگی است، این امکان را به جامعه داد تا با فراغ بال و بدون سخت‌گیریهای بی‌منطق

پادشاهان سنی مذهب، احساسات خود را در قالب اجرای نمایشهای مذهبی بروز دهند. فضای ثبات یافته آن دوران، همچنین فراغت بیشتری برای قشر عامه ایجاد می کرد تا از اوقات فراغت خود بیشترین سود را ببرند. در این دوران طبقات مختلف اجتماعی با یکدیگر پیوند و نزدیکی قابل ملاحظه ای پیدا کردند.

یک ویژگی مهم جامعه صفوی اتحاد محکمی بود که بین علما و سایر گروههایی که جمع بازار را تشکیل می دادند، به وجود آمد؛ جمع تشکیل دهنده بازار عبارت بودند از بازرگانان، اعضای اصناف (صنهای صنعتگران و کسبه) و اعضای انجمنهای اخوت نیمه مذهبی نظیر فتوت. این اتحاد، با ازدواج متقابل بین علما و خانواده های بازرگانان استحکام فزاینده ای یافت (سیوری ۱۳۸۴: ۳۸۴).

بنابراین در چنین دورانی که حکومت، علما و جامعه به یکدیگر نزدیک می شوند و اهداف مشترکی پیدا می کنند، می توان انتظار داشت هنری همچون نمایش - که نیازمند فضای کافی برای شکل گیری و رشد است - شروع به شکوفایی کند.

سنجش و ارزیابی نمایشهای ایرانی

نقد و پژوهش درباره آثار هنری معمولاً پس از ظهور و حضور این آثار و واکنشهای مخاطبان نسبت به آنها انجام می پذیرد. در واقع نقد و ارزیابی زمانی انجام می شود که مجموعه ای از آثار هنری در گونه های مختلف شکل گرفته باشد. مثلاً در حیطه تئاتر و ادبیات نمایشی، ارسطو، فیلسوف جامع اندیش یونانی، با بررسی و تحلیل آثار تراژدی نویسان شاخص دوره خود و به ویژه سوفوکل، فن شعر را تدوین کرد که نخستین اثر نظریه پردازانه در حیطه نقد تئاتر به شمار می رود. نکته مهم در این خصوص «حضور» اثر هنری به عنوان «متنی» قابل ارزیابی و کالبدشکافی است. در حالی که در «هنرهای نمایشی ایرانی» آنچه بیش از محتوا یا متن وجود داشته، مهارت در اجرا بوده است؛ آن هم از سوی اجراگرانی که به کار خود الزاماً به عنوان هنر نگاه نمی کردند و اعتقاد و ایمان در اجرا برایشان اهمیت بالاتری داشته است. به همین دلیل طومارنویسان و نسخه نویسان متون مذهبی در شکل اجرایی نقالی یا شبیه خوانی تمایلی به نوشتن نام خود در زیر

نسخه‌ها نداشتند. نیت آنها هرچه بوده، خالق هنرهای نمایشی تأثیرگذاری بوده‌اند که اکنون نیز به مدد پژوهش و کالبدشکافی این آثار می‌توان به شکلها و شیوه‌هایی از اجرای نمایشی ایرانی دست یافت که هم راضی‌کننده جمع مخاطبان و هم قابل توجه منتقدان و کارشناسان بوده‌اند.

هرچند دسته‌بندی و نظریه‌پردازی دربارهٔ هنرهای نمایشی به طور جدی و علمی، پس از آشنایی ایرانیان با مدارس عالی و دانشکده‌ها آغاز شد، اما در طول پیدایش و شکل‌گیری گونه‌های اجرایی نمایشهای ایرانی، کسانی بودند که در جهت انجام این مهم دست به تلاش زدند و در واقع امکان و ابزار نقد و تشخیص سره از ناسره را فراهم کردند. بر پایهٔ تلاش همین محدود پژوهشگران و نیز کسانی که در دوران متأخر عنایت و توجه به هنرهای نمایشی ایرانی را در دستور کار خود قرار دادند، می‌توان قواعد و اصول و فنون نقد و ارزیابی نمایشهای ایرانی را تألیف و تدوین نمود.

تلاشهای آغازین

از جمله آثاری که به تبیین و تشریح چگونگی اجرای نخستین اشکال هنرهای نمایشی ایران پرداخته، فتوت‌نامهٔ سلطانی نوشتهٔ حسین واعظ کاشفی سبزواری، است. کاشفی سبزواری خود سخنران و واعظ مذهبی شهیر و چیره‌دست اواخر دورهٔ تیموریان و اوایل دورهٔ صفویه بود. وی در حوزه‌های دیگر ادبیات و علوم نیز تبحر داشت و آثار مختلف و متعددی با موضوعات گوناگون نگاشت. در حیطهٔ ادبیات مذهبی روضه‌الشهدا را نوشت که در واقع اثری برای خواندن بر منبرها بود و در آن واقعهٔ کربلا و مقدمات شکل‌گیری آن، به گونه‌ای که هنگام خواندن بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد، به نثر و نظم تنظیم شده است. این اثر از چنان شهرتی برخوردار شد که به هر کس که بر سر منابر واقعهٔ کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش را روایت می‌کرد، روضه‌خوان می‌گفتند:

اهل منبر و... کتاب روضه‌الشهدا را از همان آغاز تألیف در مجالس بر دست گرفته عین

عبارت را می‌خواندند و در بیان مصایب اهل عصمت به خواندن از روی آن اکتفا می‌کردند، چون می‌دانستند بهتر از آن را نمی‌توانند تقریر کنند و از این جهت ذاکران مصایب اهل بیت به روضه‌خوان مشهور گشتند (نک: واعظ کاشفی ۱۳۷۱: ۷).

اما در فتوت‌نامه سلطانی واعظ کاشفی در واقع به نظریه‌پردازی در باب روایتگران و به گفته خود او «ارباب معرکه» پرداخت. باب ششم این اثر در شرح حال ارباب معرکه است و سخنانی که بر آن مترتب باشد.

در فصل اول این باب ابتدا معرکه بدین گونه تعریف شده است: «موضعی را گویند که شخصی آنجا بازایستد و گروهی مردم آنجا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند» (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۲۷۵). در ادامه، کاشفی به ارکان، انواع و گونه‌های مختلف معرکه اشاره می‌کند و به تفصیل آنها را شرح می‌دهد و معرکه‌گیران را به سه دسته (یا طایفه) عمده تقسیم می‌کند: «اهل سخن، اهل زور، اهل بازی» (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۲۷۹). شیوه نگارش این نویسنده درباره اهل معرکه تعلیمی است. یعنی نویسنده، خوانندگان اثر خود را به شیوه دوم شخص مخاطب قرار می‌دهد و همچون معلمی مفاهیم دسته‌بندی شده خود را برای او بر می‌شمارد و در واقع زمینه نقد و بررسی را برای آن کس که شاهد اجرای معرکه است فراهم می‌آورد تا ابزار سنجش را شکل داده باشد:

اگر پرسند که مداحی چند نوع است؟ بگوی سه نوع: اول آنکه همه منظومات خوانند، خواه عربی و خواه فارسی، و ایشان را مداح ساده‌خوان خوانند. دویم آنکه همه نثر خوانند و معجزات و مناقب را به نثر ادا کنند و آن قوم غرّاخوان باشند. سیم آنکه نثر و نظم در یکدیگر خوانند. گاه معنی مقصود را به نثر باز گویند و نظم آن را در عقب دارند و گاه برعکس؛ این طایفه را مرصع‌خوان گویند و کمال فضل ایشان زیاده از آن دو قوم دیگر باشد (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۲۸۶).

باید یادآوری کرد که در این اثر، مداحی، قصه‌خوانی و نقالی، دسته‌بندی و تبیین شده و البته اشاراتی کوتاه به لعبت‌بازی و سایه‌بازی که در گونه نمایشهای عروسکی می‌گنجد،

رفته است؛ زیرا در دوره صفوی هنوز تعزیه شکل نگرفته بود.

تلاش دیگری که در حیطه تبیین و نظریه پردازی گونه های اجرایی نمایشهای ایرانی شکل گرفت باز هم در قرنهای دهم و یازدهم هجری بود که عبدالنبی فخرالزمانی، نقال محقق، در مقدمه کتاب طراز الاخبار که در پنج فصل تنظیم شده، توضیحاتی داده است و در صفت قصه و قصه خوان و آنچه متعلق است بدان به جزئیات و چگونگی قصه خوانی پرداخته است:

چیزی که قصه خوان را پاس آن باید داشتن، قوت حافظه و جمعیت حواس است با جاذبه طبیعت. باید که در اکل (خوردن) چیزهایی که نسیان می آورد افراط نکند و تفرقه در وقت سخن کردن به خویشتن راه ندهد تا ز غفلت خود لغوی نگوید، بلکه از رزم به بزم نرود و از حکایتی که می خواند به حکایت دیگر انتقال نکند، و قوت جاذبه طبیعت صاحب این فن باید به مرتبه ای باشد که هر چه بشنود در بدیهه یاد گیرد و آن چنان ضبط نماید که هرگز فراموش نکند (محبوب ۱۳۵۲: ۱۹۰).

در اثر یاد شده، به تربیت نقالان نیز پرداخته شده است و برای نقال یا قصه خوان ویژگیهایی برشمرده شده که اگر کسی در صدد نقد اجرا برآید، بتواند ابزار مقایسه و تطبیق داشته باشد. فخرالزمانی البته برای قصه خوان یا نقال کلمه «گوینده» را پیشنهاد کرده است.

برای فراگرفتن [نقالی] نخست در مجلس قصه خوانی که کارش را دوست دارند حضور می یابند با دقت فراوان به سخن او گوش فرا می دارند و می کوشند رموز و ریزه کاریهای فن او را یاد بگیرند. پس از آن استاد در ساعتهای فراغت او را به سخن گفتن وامی دارد و عیبهای کارش را اصلاح می کند و جزئیات کار، مانند تکیه کردن روی بعضی کلمات و عبارات و جاهایی که در هنگام خواندن شعر باید صدای خود را غلت دهد، در کار تحریر صدا او را راهنمایی می کند، و چون وی را از هر جهت شایسته یافت و تعیین کرد که می تواند بر سر جمع سخن بگوید، به یکی از قهوه خانه هایی که خواستار گوینده هستند، معرفی می کند (محبوب ۱۳۵۲: ۲۰۰).

در ادامه متوجه می شویم که از قرنهای ذکر شده تا دوران جدید و معاصر تقریباً تغییری

در شکل و شیوه اجرای نمایشهای ایرانی به وجود نیامده است، مگر زمانی که گروه اجرایی قصد داشته است در اجرای تئاتر از عناصر نمایشهای ایرانی سود ببرد.

نظریه پردازی در دو گونه مهم نمایشهای مذهبی

همان گونه که پیشتر ذکر شد، از میان انواع نمایشهای ایرانی، چهارگونه از دیگر گونه‌ها متمایز شده و هر کدام تعریف و ویژگیهای خود را به نوعی دارد که سایر انواع فرعی ذیل آنها قرار می‌گیرد. ضمن اینکه این گونه‌های اصلی همچنان، ولو به ندرت، در مکانهای نمایشی و نیز سفره‌خانه‌هایی که با الگو قرار دادن قهوه‌خانه‌های قدیمی بازسازی شده‌اند، اجرا شود. گونه‌های اصلی عبارت‌اند از نقالی، شبیه‌خوانی (تعزیه)، خمیه شب‌بازی، تخت‌حوضی. با توجه به موضوع مورد بحث در این مقاله، نقالی و شبیه‌خوانی نمایشهای مذهبی‌ای هستند که دوام و بقای خود را تاکنون حفظ کرده‌اند و قابلیت ارزیابی و سنجش دارند.

نقالی

نقالی یکی از اشکال نمایشی است که معمولاً یک بازیگر دارد. این شکل اجرایی مستقل، بنیان شکل‌های نمایشی دیگر نیز به شمار می‌رود. مثلاً در شبیه‌خوانی، دو شیوه نقالی توأمان به کار می‌رود: نقل مذهبی برای اولیاخوانها که بیان آوازی دارند و نقل حماسی برای اشقیاخوانها که گفتار خود را نه به آواز بلکه با صدای غرّاء تأکیدگذاری بر کلمات می‌خوانند. نکته مهم اینجا است که یک نقال مجرب می‌بایست صدای خوبی داشته باشد و با دستگاههای موسیقی کاملاً آشنا باشد.

بهرام بیضایی در تعریف نقالی می‌نویسد: «نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه، به شعریا به نثر با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع» (بیضایی ۱۳۴۲: ۶۵). بیضایی از آنجا که خود پژوهشگر و مؤلف نمایشهای ایرانی است، در ادامه تعریف خود از نقالی، به تبیین موارد و ویژگیهای فنی این شکل اجرا نیز پرداخته و در واقع نظریه‌های خود را اعلام می‌کند:

منظور از نقالی، سرگرم کردن و برانگیختن هیجانها و عواطف شنوندگان و بینندگان است

به وسیله حکایت جذاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع، و حرکات و حالات القاکننده و نمایش نقال، به آن حد که بیننده او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند و به عبارت دیگر بتواند به تنهایی بازیگر همه اشخاص بازی باشد (بیضایی ۱۳۴۲: ۶۵).

آنچه بیضایی و دیگر پژوهشگران عرصه نمایش ایرانی درباره نقالی می‌گویند، همان مواردی است که امروزه نیز می‌توان در اجرای نقالی به عنوان محک و ابزار سنجش به کار برد. بنابراین مهم‌ترین ویژگیهای نقالی عبارت‌اند از: ۱. بیان قوی و استوار، ۲. صدای خوش، ۳. بدن چابک و آماده، ۴. توانایی به کار بردن وسایل و ابزاری چون چوبدستی، چهارپایه و نیزه، ۵. حفظ و دانستن داستانها و اطلاعات به نحوی که در هر مجلس بتواند به تناسب وقت و نوع جمعیت آنها را به کار برد.

شبیه‌خوانی (تعزیه)

پیش از هر چیز باید اذعان نمود که «شبیه‌خوانی» اصطلاح مناسب‌تری برای نامگذاری بر مهم‌ترین گونه نمایش ایرانی یعنی تعزیه است، زیرا که تعزیه منحصرأ یادآور سوگواری و عزاداری بر سرور و سالار شهیدان امام حسین (ع) است، در حالی که در سیر تطور و تحول تعزیه، اشکالی از این گونه نمایش برآمد که گاه در آنها بحث سوگواری و عزا جایی نداشت و گاه اساساً به سمت و سوی نمایشهای مضحک و خنده‌آور رفت مثل «مجلس شست‌بستن دیو». بنابراین «شبیه‌خوان» اصطلاحی مناسب‌تر از تعزیه است. اما در این مقاله سوبه سوگوارانه این گونه مهم نمایشی مد نظر است که در این صورت تأکید بر تعزیه است. تعزیه قدمتی طولانی در کشور ما دارد و به لحاظ ریشه‌های پیدایش، حتی مربوط به دوران قبل از اسلام می‌شود.

برخی از راویان اهل نمایش معتقدند که تعزیه در ایران ریشه‌ای غربی و مسیحی دارد و به دلیل رقابت سیاسی بین صفویه و دولت عثمانی، در ایران ریشه گرفته و نشو و نما پیدا کرده است؛ چنین نیست. بر اساس مدارک و شواهد دقیق تاریخی، این دو مراحل تکوینی متفاوتی دارد. میسترها در اروپا از دل مراسم آیینی و اعیاد و ذکر مصایب مسیح

در کلیساها برون آمده‌اند، در حالی که تعزیه ریشه و پیوستگی تام و تمام با مراسم آیینی تاریخی ایرانی با قدمت سه‌هزار سال دارد (جوانمرد ۱۳۸۳: ۱۴).

از بحث ریشه‌ها و قدمت این شکل نمایشی که بگذریم، نظریات و نکات بسیاری در خصوص شیوه اجرای شبیه‌خوانی بیان شده است که البته مهم‌ترین آنها دارای اشتراکات زیادی بوده و در این شکل نمایشی نیز اختلاف نظر چندانی وجود ندارد.

آگاهی از موسیقی و شناخت دستگاهها و مقامها و گوشه‌های موسیقی ایرانی، داشتن چند دایره صدای خوش، شعردانی و بیان درست اشعار، ایهام را در تعزیه‌خوانی دوجندان و اثر آن را روی تماشاچیان تشدید می‌کرد. تعزیه‌خوانانی که صاحب این هنرها و ویژگیها بودند، می‌توانستند در تعزیه‌خوانی بدرخشند و با ایجاد وهم در تماشاچیان روی احساسات آنان اثر ژرف بگذارند و به سادگی به هدف خود که ابلاغ پیام رنج و مصیبت است، برسند (بلوکباشی ۱۳۸۰: ۴۳).

هم در نقالی و هم در شبیه‌خوانی، اجراگران به شیوه سنتی زیر نظر افراد مجرب تعلیم می‌دیده و معمولاً از سنین کودکی آموختن را آغاز می‌کرده‌اند. در واقع روش یادگیری، سینه‌به‌سینه و عموماً موروثی بوده است.

شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایشی بوده است در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصایب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین (ع) و خاندانش پیش آمد، ولی به زودی گسترش یافت و همه جنبه‌های داستانی و تفریحی فرهنگی توده را شامل شد (بیضایی ۱۳۴۲: ۱۱۴).

هم در نقالی و هم در شبیه‌خوانی، آنچه به عنوان متن وجود دارد، در واقع طومارها و نسخه‌های دست‌نوشته‌ای از اجراگرانی است که عموماً سواد کافی برای درست و دقیق نوشتن نداشته‌اند و معمولاً دست‌نوشته‌های موجود دارای اغلاط پرتعداد انشایی و املائی است. از این‌رو این مقوله از حیث ادبیات چندان قابلیت نقد و بررسی ندارد و

بیشتر مناسب تصحیح انتقادی است.

اما از باب اجراء، شبیه‌خوانان نیز مانند نقالان، می‌بایست صدای خوش داشته و با دستگاههای موسیقی آشنا باشند و در بعضی از دستگاهها به تناسب نقش خود مهارت یابند. دانستن و توانایی در اجرای دستگاههای موسیقی، از ارکان پراهمیت شبیه‌خوانی بوده و هست و از رهگذر آن، موسیقی ایرانی نیز تا حدود زیادی حفظ شده است.

موسیقی آوازی در تعزیه‌خوانی رفته‌رفته به همت تعزیه‌خوانانی که در موسیقی و آواز ورزیدگی و مهارت داشتند، تحول یافت و در دوره ناصری از لحاظ وسعت و تنوع در نغمه‌ها و گوشه‌ها به اوج شکوفایی رسید. بنابر نظر روح‌الله خالقی، موسیقی از راه آواز در تعزیه‌خوانی حفظ شد و استمرار یافت و خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند و موسیقی ملی را از نابودی رهانیدند (بلوکباشی ۱۳۳۳: ۳۴۸).

ذکر این نکته ضروری است که موسیقی در تعزیه در آغاز از تنوع و گستردگی چشمگیری برخوردار نبود.

تنوع نغمه‌ها و آهنگها و استفاده از مقامها و گوشه‌های باشکوه و نسبتاً شاد، مانند «راست‌پنجگاه»، «ماهور»، «همایون» و آهنگهای ضربی برای خواندن ترانه و نوحه و پیشخوانیها و آواز بچه‌خوانها و حتی استفاده از آهنگها و مارشهای نظامی به تدریج، تقریباً از دوره ناصرالدین شاه به بعد، در تعزیه باب شد (شهیدی ۱۳۸۰: ۴۳۶).

بنابراین در سنجش و ارزیابی شبیه‌خوانی شناخت و تسلط بر موسیقی و آواز از مهم‌ترین ابزارهای منتقد است. همچنین تعیین و گزینش نغمه‌ها و گوشه‌های گوناگون برای هر یک از تعزیه‌خوانان در حالات و موارد مختلف، موضوعی مهم و در خور توجه است. همچنین داشتن آگاهیهای تاریخی در خصوص واقعه کربلا و شناخت رنگ در خصوص دو طرف مبارزه حق و باطل از پیش شرطهای مهم تحلیل و بررسی شبیه‌خوانی است.

نتیجه

برای تبیین نظریه‌های نقد و تحلیل نمایشهای ایرانی، آنچه در وهله نخست مورد ارزیابی

و سنجش قرار می‌گیرد، اجرای اثر است و نه متن آن.

برای ارزیابی اجرا نیز قواعد و اصول و شگردهای هر اجرا از زمان شکل‌گیری تا عصر حاضر تقریباً تغییر اساسی نکرده است. بر اساس همین فرض اجراگران نقالی و شبیه‌خوانی می‌بایست دارای شرایطی باشند که مهم‌ترین آنها عبارت است از: ۱. داشتن صدای خوش و نافذ، ۲. آشنایی با دستگاههای موسیقی ایرانی، ۳. داشتن بدن ورزیده و چالاک، ۴. تسلط بر طومارها و نسخه‌های موجود نقالی و تعزیه.

بنابراین برای سنجش و ارزیابی نقالی و تعزیه که دو گونه مهم و اصلی نمایشهای مذهبی ایرانی به شمار می‌روند، مهم‌ترین مقوله اجراست که در این حیطه نیز اجراکننده نقش - که در نقالی «مرشد» و در تعزیه «شبیه» نامیده می‌شوند - عامل اصلی به حساب می‌آید. یعنی اکنون که دو گونه نقالی و تعزیه به مناسبت و یا در همایشها و جشنواره‌ها به اجرا درمی‌آیند، اجراگران سنجش و ارزیابی می‌شوند و قوت هر اجرا بستگی به این عامل مهم دارد.

همچنین مطالعه آرا و نظریات سنجش و ارزیابی نمایشهای مذهبی ایرانی نشان می‌دهد که قواعد اصلی و اساسی چنین سنجشی از دوره صفویه تاکنون تقریباً ثابت مانده است و به این ترتیب ارزش و اعتبار اثری همچون فتوت‌نامه سلطانی دو چندان جلوه می‌کند، به گونه‌ای که می‌توان باب ششم کتاب این کتاب را همچون بوطیقای نمایشهای میدانی (معرکه‌گیری) ایران به شمار آورد.

کتابنامه

- بیضایی، بهرام، ۱۳۴۴، نمایش در ایران، تهران، کاویان.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم، ۱۳۵۶، بنیاد نمایش در ایران، تهران، صفی‌علیشاه.
- جوانمرد، عباس، ۱۳۸۳، تئاتر، هویت و نمایش ملی، تهران، قطره.
- خالقی، روح‌الله، ۱۳۳۳، سرگذشت موسیقی ایران، بخش ۱، تهران، ابن‌سینا.
- سیوری، راجر، ۱۳۸۴، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز.
- شهیدی، عنایت‌الله، ۱۳۸۰، پژوهش در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، دفتر پژوهشهای

فرهنگی.

- محجوب، محمدجعفر، ۱۳۵۲، «تحول نقالی و قصه‌خوانی، تربیت قصه‌خوانان و طومارهای نقالی»، ایران‌نامه، سال نهم، صص ۱۸۶-۲۱۱.
- واعظ کاشفی، حسین، ۱۳۵۰، فتوت‌نامه سلطانی، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران.
- واعظ کاشفی، حسین، ۱۳۷۱، روضة‌الشهدا، تهران، اسلامیه.

مکانِ تعزیه مرکزِ عالم

امیرکاوس بالا زاده

چکیده

در باورهای دینی اغلب از مکانهایی یاد می‌شود که مرکز عالم انگاشته می‌شوند. این مکانها کانون مهمترین رویدادهای دینی هستند و از این رو از دیدگاه مؤمنان تقدس و جایگاه خاصی دارند. تعزیه نیز تکرار رویدادهایی است که نه صرفاً تاریخی و مربوط به گذشته، بلکه از آن تاریخ مقدس و ازلی هستند. از این رو مکان تعزیه را نیز می‌توان مرکز عالم است. این نوشتار کوششی است برای شناساندن شماری از باورها درباره این انگاره. کلیدواژه‌ها: تعزیه، دین، اسطوره، مکان قدسی، مرکز عالم.

بنجامین فرستاده رسمی دولت امریکا به ایران در دوره قاجار هم تعزیه را نموداری دلکش از نبوغ نمایشی نژاد ایرانی می‌داند (چلکوسکی ۱۳۷۰: ۲۲۱).

از پایان سده دهم میلادی به بعد، به نمایش گذاردن داستان شهادت حسین (ع) یکی از جنبه‌های زندگی مذهبی مردم ایران بوده است، گرچه اغلب پژوهندگان برآنند که ریشه بسیاری از این گونه مراسم در ایران به آیینهای سوگواری پیش از اسلام می‌رسد.

سلسله صفوی (۹۰۵-۱۳۵۵ق) دوران تازه‌ای را در تمدن ایران بنا نهاد. پس از گذشت نه سده، پادشاهان این سلسله نخستین حکومت یکسره ایرانی را در کشور برپا کردند و می‌خواستند هر کارشان مهر هویت بارز فرهنگ ایرانی داشته باشد. در دوران

حکومت آنان بود که هنر و صنعت و فلسفه و ادبیات در ایران رونقی تازه یافت. شهر بزرگ اصفهان امروز هم گواهی بر نبوغ درخشان صفویه در معماری است.

در دوران صفویه مراسم سوگواری امام حسین (ع) مفصل‌تر از همیشه برگزار می‌شد. آنچه نخست مراسم عمومی ساده‌ای در سالگرد شهادت او بود، به حرکت دسته‌های عزاداری در گذرگاهها تبدیل شد و به تدریج از نظر تشریفات و لباسهای شرکت‌کنندگان دقت و ظرافتی بیشتر یافت. زمانی رسید که رویدادهای مربوط به شهادت یازده تن را بازیگران در دسته‌های عزاداری به نمایش در می‌آوردند.

در دوران قاجاریه، در قرن نوزدهم، این مراسم به اوج خود رسید و به شکل نمایشی یکسره دراماتیک در آمد که در آن دهها بازیگر و جانور و اجرا کننده و هزاران تماشاگر شرکت می‌کردند. سفیران بیگانه به تماشای نمایشهایی از این گونه، که برای دربار در تکیه دولت در تهران به اجرا در می‌آمد، دعوت می‌شدند (بیمن ۱۳۷۰: ۲۹۷).

هنگامی که تعزیه تکامل یافت و پادشاهان از آن پشتیبانی کردند و یکی از رویدادهای مهم در زندگی مردم شد، بهترین نمونه‌های هنر و موسیقی و صنعت و معماری ایرانی جایی ویژه در آن یافتند. شخصیت خودِ امام حسین (ع) مظهر عنصری بی‌اندازه تواناست که در برابر قدرت نامشروع خارجی می‌ایستد. برای سوگواران شیعه، خلیفه دمشق و لشکریانش نه تنها معرف غاصبان و دشمنان مذهب راستین، بلکه نماینده نیروهای ویرانگری بودند که تمدن ایرانی را به هنگام هجوم اسلامی نابود کردند و تنها هنگامی مغلوب شدند که سلسله ایرانی صفویه در سده دهم هجری برقرار شد.

آمادگی حسین (ع) برای کشته شدن در راه دفاع از حق و راستی، امروز هم از مضامین اصلی مرثیه‌ها و مواظظ روزهای سوگواری است. او در مذهب توده‌ها به نوعی مسیح مبدل شده است. راینهلد لوفلر در مطالعه خود درباره مذهب توده‌ها در ایران، می‌نویسد: برخی در این باور تا آنجا پیش رفته‌اند که می‌گویند «امام حسین (ع) به خاطر گناهان ما کشته شد».

ویژگیهای شخصیت امام حسین عبارت‌اند از دفاع از مبانی حق و راستی، شکست‌ناپذیری در برابر فشار نیروی ویرانگر خارجی، و خودداری از سازش با

انسانهای حق ستیز و شیطان صفت، هر قدر هم قدرتمند. چنین ویژگیهایی امام حسین را نمونه ممتاز یک بلاگردان مقدس می‌کند. او در برابر عوامل نمادین تباهی در جامعه چندان می‌ایستد تا سرانجام از پای درمی‌آید. به این واقعیت توده‌های مردم سخت آگاه‌اند. تشریح آنچه امام حسین کرده است، با بهره‌جویی از همه نمادها و یادآورهای فرهنگ اصیل ایرانی انجام می‌گیرد و در پایان بر مردم روشن می‌شود که امام حسین جان خود را برای امت اسلام و به‌ویژه برای پیروان اسلام شیعی فدا کرده است (بیمن ۱۳۷۰: ۹۹۲).

بلاگردان آنجا که معصوم و محترم است، قربانی می‌شود و یا خود را قربانی می‌کند تا نظام را از هجوم تباهی و فساد در امان نگه دارد یا پس از رخنه تباهی آن را دوباره زنده کند. در هر یک از این دو صورت تدبیری که برای پاسداری از جامعه به کار برده می‌شود یا ایستادگی است یا پیشگیری. به بلاگردان معصوم زمانی روی آورده می‌شود که نیاز به رویارویی با تباهی پدیدار شود. قهرمانان بزرگ از خود گذشته و قربانی شده در تاریخ، همانند بسیاری از قربانیها در آیینهای قربانی سنتی بشر، همه از سنخ بلاگردان معصوم‌اند.

قهرمان راستین برای پاسداری از مصالح و منافع عمومی و برآوردن نیازهای جامعه باید آماده پرداختن بهای نهایی، یعنی جان خود، باشد و گرنه چگونه ممکن است دعوی قهرمانی کند (بیمن ۱۳۷۰: ۲۹۳-۲۹۴).

با توجه به مطالب ارائه شده، درمی‌یابیم که حسین بن علی (ع) به عنوان قهرمانی معنوی برپا می‌خیزد و جان خود و نزدیکان و اطرافیانش را در طبق اخلاص می‌نهد تا دین خدا را که از مسیر راستی و درستی منحرف شده، به جایگاه متعالی‌اش بازگرداند. اما در تعزیه، به عنوان نمایشی عامیانه، ابی‌عبدالله (ع) بلاگردان معصومی است که باید قربانی شود تا بتواند در روز محشر شفیع امت اسلامی باشد. این نکته در تعزیه‌های گوناگون مورد تأکید قرار می‌گیرد. به عنوان مثال در «مجلس تولد جناب امام حسین (ع)» آمده است:

پیغمبر (به جبرئیل):

بگو به من که حسینم چرا شهید شود
چه کرده است که از عمر ناامید شود
عیال بی کس او را چرا اسیر کنند
ز راه ظلم و ستم، جمله، دستگیر کنند
چه کرده است به امت، حسین من، به جهان
که می بُرند سرش را به خنجر بُران

جبرئیل (به پیغمبر):

رفاه امت اگر خواهی ای رسول مجید
رضا باش حسینت شود ز ظلم شهید
برای امت عاصی حسین شهید شود
به نزد خالقِ کونین روسفید شود
اگر شهید نگردد حسینت ای سرور
بگو چگونه شفاعت کنی تو در محشر
که خونهای حسینت رفاه امت توست
رفاه امت بیچاره در شفاعت توست

پیغمبر (به جبرئیل):

من ای امین خدا، راضی ام به امرِ مجید
رضا شدم که حسین مرا کنند شهید
برای امت اگر می رود سرش به سنین
فدای امت بیچاره باد جانِ حسین
رضا شدم که حسینم شود شهید ستم
عیالِ بی کسش افتد به دستِ نامحرم
به شرط آنکه ببخشد گناه امت من
به روزِ حشر، تمامی، برای حرمتِ من

و در «مجلس خبردادن جبرئیل شهادت امام حسین (ع) را» آمده است:

پیغمبر (به علی):

خدا حسین تو را تشنه کام می خواهد
شهید خنجر کفارِ شام می خواهد
به نزد حق، درجانش رفیع خواهد شد
برای شیعه به محشر شفیع خواهد شد
رضا بشو که حسینت شود شهید جفا
شفیع امت عاصی شود به روز جزا

(جنگ شعاع، ص ۲۵۶)

با در نظر گرفتن این مقدمات، اکنون مقوله مکان را در تعزیه برمی‌رسیم:

به زعم پیشینیان «مرکز» مثال اعلای حریم قدس و واقعیت ناب است، چنان‌که همه نمادهای دیگر واقعیت ناب (مانند درخت زندگی، درخت بی‌مرگی و چشمه جوانی و غیره) نیز در «مرکز» قرار دارند. راهی که به «مرکز» ختم می‌شود، راهی است دشوار، و این حکم در مورد همه وجوه واقعیت صدق می‌کند: طواف دشوار و پرزحمت پیرامون حرمها، راه سپردنهای دور و دراز برای زیارت اماکن مقدس (مکه، بیت‌المقدس، هردوار^۱ و غیره)، سفرهای مخاطره‌آمیز پهلوانان برای به دست آوردن چیزهای شگفت و جادویی مانند «پشم زرین»^۲، «سیبهای طلایی»^۳، «نوشدارو» و غیره، سرگردانی در

۱. Hardwar (سنسکریت Haridvāra: «دروازه هری» = ویشنو) نام شهری قدیمی و مقدس در کنار رود گنگ در ایالت شهرانبور هند که در قدیم Kipala نامیده می‌شد و از دیرباز به علت قرار داشتن معبد و جای پای ایزد ویشنو در حوالی آن، از زیارتگاههای مشهور هندوان بوده است.

۲. «پشم زرین» (یونانی Chrysomallus) نام قوچ بالدار افسانه‌ای در اساطیر یونان است که به اشاره زئوس، خواهر و برادری به نامهای هیلِه (تنگه هلسپونت به نام اوست) و فریکسوس را که از دست مادرخوانده خود گریزان بودند بر پشت خود از دریا گذراند و نجات داد. فریکسوس بعد از رسیدن به ساحل نجات، قوچ مذکور را برای زئوس قربانی کرد و پوست زرینش را از شاخه بلوط مقدسی در معبد ایزد جنگ، آرس، آویخت. بعدها پهلوان افسانه‌ای مشهور به نام جاسون با یارانی چند که به آرگوناتها مشهورند، برای دست یافتن بدان سفری هفت‌خوان‌گونه را آغاز کردند.

۳. «سیبهای طلایی»: سیبهای هسپریدها. در افسانه‌های یونانی میوه‌های دست‌نیافتنی بهشتی در بوستان

تپه‌ها و پیچ‌لاخها (Labyrinths)، دشواریهایی که سالک در پی یافتن راهی به خود، به مرکز هستی خویشتن، با آنها مواجه می‌شود، همه دشوار و پرخطرند. راه دشوار است و آکنده از خطر؛ چون در واقع حرکت به سوی مرکز نوعی آیین عبور و انتقال است از ناسوت به لاهوت، از موهوم و سپنجی به واقعیت و جاودانگی، از مرگ به زندگی و از انسان به خدا. رسیدن به «مرکز» معادل است با تقدیس شدن و تشرف به رموز، به ترتیبی که حیات ناسوتی و موهوم پارینه جای خود را به زندگی نوینی می‌بخشد که راستین و ماندگار و پُربار است.

اگر بپذیریم که فعل خلقت، جریان گذار از نهان به عیان و یا در سطح جهانی، انتقال از آشوب به سامان، را محقق می‌سازد و اگر بپذیریم که آفرینش از یک «مرکز» آغاز شده است و در نتیجه همه صور هستی، از جاندار گرفته تا بیجان، فقط در حریمی کاملاً قدسی است که می‌توانند به حلیه وجود آراسته شوند، در آن صورت همه این مطالب به بهترین وجهی مفهوم نمادها و رمزیات مربوط به شهرهای مقدس را (که به عنوان مراکز عالم تصور شده‌اند) روشن می‌سازند و نشان می‌دهند مرواهای نجومی که در پی افکندن شهرها از اهمیت زیادی برخوردارند و نیز مراسمی که به هنگام بنای این شهرها اجرا می‌شوند، چه حکمتی دارند (الیاده ۱۳۸۴: ۳۱-۳۲).

الیاده نمادهای مرکز را چنین خلاصه و تدوین می‌کند:

۱. «کوه مقدس»، که آسمان و زمین در آنجا به هم می‌پیوندند، در مرکز جهان قرار گرفته است.

۲. هر معبد و کاخی و با بسط معنا شاید بتوان گفت هر شهر مقدس و بارگاه شاهانه‌ای یک «کوه مقدس» محسوب می‌شود و در نتیجه به صورت یک «مرکز» درمی‌آید.

۳. شهر و حرم مقدس به عنوان «ناف گیتی» محل تلاقی آسمان و زمین و دوزخ انگاشته می‌شود (الیاده ۱۳۸۴: ۲۶).



فردوس مانند ایزدبانو هرا، که سه الهه همراه با اژدهایی صدر از درخت آنها پاسداری می‌کردند. هرکول در خوان آخرین از سفرهای دوازده‌گانه‌اش، با کشتن اژدها به یاری اطلس، این سیبها را چید و برای اورستس برد که به کار این مرد فانی نیامد و ایزدبانو آتنه آنها را به باغ هسپریدها برگرداند.

«عقد زمین و آسمان» نامی بوده که به معابد شهرهای باستان بین‌النهرین از جمله نیپور، لارسا و سیپارا داده بودند. شهر بابل اسامی زیادی داشته است: از جمله «بیت بنیاد آسمان و زمین» و «واسطه زمین و آسمان». اما مطابق افسانه همواره بابل را محلی می‌انگاشتند که زمین و دوزخ آنجا به هم می‌پیوندند؛ چون شهر مذکور بر روی باب اِپسی یعنی «باب اِپسو» بنا شده و اِپسو^۱ نامی است که به آبهای هاویه و آشوب پیش از خلقت اطلاق شده است. این عقیده در میان عبریان نیز رایج بوده است؛ چنانکه بنا به روایات یهود، سنگ بنای معبد بیت‌المقدس در عمق مغاک تا آبهای زیرزمینی تهوم^۲ می‌رسد. در تلمود آمده است که معبد اورشلیم درست بر سر آبهای لَجه (یعنی تهوم که معادل عبری اِپسو در روایات بابلی است) بنا شده است. همچنان که «باب اِپسو» در بابل قرار داشته، قبه الصخره نیز در بیت‌المقدس دهانه مغاک دوزخ را مسدود می‌کرده است (الیاذه ۱۳۸۴: ۲۹).

خلقت آدم نیز که به عنوان عالم صغیر در نقطه مقابل آفرینش جهان – عالم کبیر – قرار دارد، در نقطه‌ای میانه و در مرکز جهان صورت گرفته است. مطابق سستهای بین‌النهرینی، بشر در «ناف زمین» آفریده شد، در محلی که «عقد ارض و سماء» نیز آنجا قرار دارد. در روایات قدیم ایرانی اهوره مزدا، مرد نخستین، یعنی گیومرت را و نیز «گاویکتا آفریده‌شده» را در مرکز زمین خلق کرد. بهشت نیز که آدم در آنجا از خاک آفریده شد، در میانه جهان قرار دارد. بهشت عدن «ناف زمین» بوده و مطابق یک

۱. Apsū (یا به گونه قدیمی‌تر Abzu در متنهای سومری): «لَجه، ژرفای آب»، تجسم اساطیری آبهای ازلی است که در اساطیر سومری و بابلی به صورت هیولای افسانه‌ای نری تصور شده که از آغاز و پیش از همه موجودات وجود داشته و در اثر آمیزش او با تیامت، نخستین آثار حیات و هستی، و سپس ایزدان به وجود آمده‌اند. مطابق «اسطوره آفرینش بابلی» بعدها هنگامی که اِپسو در صدد نابودی خدایان برآمد، ایزدی به نام Ea یا Enki که تجسم خرد آغازین است، او را کشت و خانه پرشکوهی به صورت معبدی بر روی آن بنا کرد و در روایتی دیگر مردوک بعد از چیرگی بر تیامت و ساختن آسمان از نیمه کالبد او زمین را به صورت خیمه و قبه‌ای بر روی اِپسو قرار داد.

۲. tehōm که «عمق و گودی» معنی می‌دهد، همان است که در «سفر آفرینش»، باب ۱، بند ۲، به کار رفته و معمولاً آن را به «لَجه» ترجمه می‌کنند: «و زمین تهی و بائر بود و تاریکی بر روی لَجه بود.» و چنان که پژوهشگران مسایل مربوط به کتاب عهد عتیق از دیرباز متوجه شده‌اند، واژه عبری tehōm با کلمه بابلی Tīāmat، هیولای ازلی آنها، ارتباط دارد.

روایت بر فراز کوهی قرار داشته بلندتر از همهٔ جبال عالم. در کتاب سریانی غار الکمنز آمده است که آدم در مرکز زمین خلق شد، در همان نقطه‌ای که بعدها صلیب حضرت مسیح را برافراشتند. روایات مشابهی در آیین یهود نیز به جای مانده است، چنان‌که در مکاشفه‌های یهودی و نیز در تلمود نقل شده است که آدم در بیت المقدس آفریده شد. از آنجا که حضرت آدم به زعم مسیحیان در همان جایی که آفریده شده بود، مدفون است، یعنی در مرکز عالم در زمین جلجتا، لذا خون مسیح بر آنجا ریخته با شستن گناه آدم، او را نیز نجات خواهد داد (الیاده ۱۳۸۴: ۳۰).

الیاده سپس بر دو مسئلهٔ اساسی تأکید می‌کند:

۱. هرگونه خلاقیتی، تکراری است از مثال اعلای آفرینش، یعنی خلقت عالم.
۲. پس هر بنایی که بنیانگذاری می‌شود، شالوده‌اش در مرکز عالم قرار دارد، زیرا خود آفرینش عالم در یک «مرکز» به وقوع پیوسته است (الیاده ۱۳۸۴: ۳۲).

مردمان برای تضمین «واقعیت» و «ماندگاری» بنا و سرای خود، فعل الهی مربوط به بنای کامل، یعنی خلقت عالم و آدم را، تکرار می‌کنند. در وهلهٔ نخست «واقعیت» محل بنا، از طریق مراسم تقدیس زمین، یعنی تبدیل آن به «مرکز» تضمین می‌شود؛ سپس اعتبار کار ساختمان، به وسیلهٔ تجدید آیین قربانی بغانه‌ای که در آغاز گیتی برگزار شده، تأیید و استوار می‌گردد. بدیهی است که مراسم تقدیس «مرکز» در فضایی انجام می‌گیرد که از نظر ماهیت با فضا و مکان دنیوی و ناسوتی کاملاً متفاوت است. از رهگذر سرشت شگفت و معماآمیز آیین و مراسم قربانی، هر مکان تقدیس شده، منطبق می‌گردد با «مرکز جهان»، همچنان که زمان برگزاری آیین نیز منطبق می‌گردد با زمان اساطیری ازلی. در اثر تجدید کردار بندهشنی، زمان عینی و سپنجی که ضمن آن سرا و ساختمان برآورده می‌شود، به زمان اساطیری، بدان هنگام آغازین، که ضمن آن شالودهٔ هستی نهاده شد، فرافکنده می‌شود. بدین ترتیب «واقعیت» و «پایندگی» بنا نه تنها از طریق تبدیل مکان خاکی و فرودین به مکان ملکوتی و فرازین، بلکه همچنین از طریق تبدیل زمان گذران به زمان اساطیری تضمین می‌گردد. هر آیینی، نه تنها در مکانی متبرک و آفرین شده (که با مکان ناسوتی یکسره متفاوت است) اجرا می‌شود، بلکه زمان اجرای آن نیز هنگامی

است سپند و مقدس، «آن روزگاران ازلی و لحظه آغازین» یعنی هنگامی که آیین برای نخستین بار توسط ایزدی یا نیایی یا پهلوانی برگزار شد (الیاده ۱۳۸۴: ۳۴-۳۵).

حسین (ع) مظهر انسان کامل در اندیشه عرفاست. وی با قربانی کردن خود، اهل بیت و اصحاب مبارکش در پیشگاه پروردگار، بحق حماسه‌ای می‌آفریند که تا جهان باقی است، از آن سخن خواهند گفت. امام همچون یکی از منجیان (سوشیانسه‌ای) دین زردشتی نیز (در عالی‌ترین شکل عرفانی آن) جلوه می‌کند، زیرا «ظالمان اشخاص انسانی را از کمال باز می‌دارند و به تعبیر قطعه ۳۲/۱۴/وستای عتیق «خرد» و «ورج» مردمان را به زنجیر می‌کشند. در مقابله با ظالمان منجیان ظهور می‌کنند و پیشوایان راستین که بند از خرد و ورج آدمیان بر می‌گیرند، به گونه‌ای که آنها با خرد و ورج خویش به خانه و هومنه (یعنی بهشت) راه می‌یابند (عالیخانی ۱۳۷۹: ۱۱۸-۱۱۹). بیهوده نیست که امام (ع) حج را ناتمام می‌گذارد - زیرا حاجیان گرفتار صورت‌اند و امام اهل معنا - و به سفر نهایی‌اش به سمت نینوا (کربوبلای بعدی) دست می‌یازد و در این بازپسین سیر ملکوتی که فرجامش عاشورا و رسیدن به عالی‌ترین قله‌های انسانی و معنوی است، پیوسته اطرافیان‌اش را در معرض آزمون بودن و نبودن قرار می‌دهد و برمی‌سنجد و با چراغ هدایت تنها گزیدگان و پیوستگان به حق و آنها را که در پی رسیدن به کمال‌اند، به این کشتی نجات فرامی‌خواند و نوح‌وار اکثریت خاموش و ناظر و دنیاطلبان ظاهربین را در دریای متلاطم هستی ناپایدار و می‌نهد و می‌گذرد. شرح این سفر اسطوره‌ای و ادیسه‌وار (اسطوره در عالی‌ترین معنای دینی و الهی‌اش) از زمانی که حضرت آخرین دیدار و گفت و گوی رمزی با جدش را در آرامگاهش در مدینه به فرجام می‌رساند و از آنجا به مکه و سپس با خوارشمردن نصایح مشفقان به کوفه (در اصل به کربلا) می‌رود، به هزار تعزیه می‌ارزد. به عنوان نمونه، مشاهده نور هدایت در جبین زهیربن قین و فراخواندن وی به کاروان شهادت از داستانهای فوق‌العاده عبرت‌آموز مسیر پرپیچ‌وخم امام است.

این همان راه دراز و دشواری است که به مرکز، یعنی حریم قدس و واقعیت ناب - از زبان الیاده - می‌پیوندد؛ راهی که از ناسوت به لاهوت، از موهوم و سپنجی به واقعیت و

جاودانگی، از مرگ به زندگی و از انسان به خدا می‌رسد. بنابراین، مرگ برای امام، اهل بیت و اصحابش گذر از زمان سپنجی و گذرا (خطی) و پیوند با زمان سرمدی (دورانی و جاوید) است. این مسئله را در تعزیه به خوبی می‌توان مشاهده کرد و از همین روست که عاشورا را «شکست پیروز» می‌خوانند. حسین اسماعیلی در مقاله «درآمدی بر نمونه‌شناسی تعزیه» در این باب می‌نویسد:

تعزیه لایه‌ای زیرین نیز دارد که گاه با آنچه به چشم می‌آید، در تقابل است. البته این تقابل برای تماشاگران تعزیه، که با اندیشه دینی و فرهنگ شیعه پرورش یافته‌اند، از بدیهیات است و مایه شگفتی نیست. تماشاگر تعزیه خود به خود آموخته است که شکست امام را پیروزی او بداند...

اشقیا سرشتی پست دارند و برتری آنها بر اولیا زائیده عوامل دیگر است. فضای عینی آنها در سنجش با فضای اولیا بسته و محدود است و از کربلا و کوفه و شام فراتر نمی‌رود. این فضا راهی به بالا (ملکوت) نمی‌برد؛ تنها فضایی است زمینی. جابه‌جایی اشقیا در همین محدوده است. زمان برای اشقیا زمانی است یک‌بُعدی و بسته و با مرگ آنان پایان می‌پذیرد. پس از تعزیه مختار، دیگر اثری از قاتلان حسین (ع) دیده نمی‌شود. کشته‌شدن اشقیا در میدان جنگ آن‌چنان بی‌ارزش است که نیازی به نشان دادنش در صحنه نیست. به زبان دیگر، مرگ آنان برابر است با نیستی کامل و در حقیقت، زمان بر آنها دست نهایی دارد. گرچه اشقیا بر صحنه صاحب اختیارند، اما انگیزه‌آز بر دست پای آنان بند «جبر» را نهاده است. شمر با استخاره و «خیر و شر» کردنش، همواره به نتیجه‌ای می‌رسد که چون هیپنوتیزم‌شدگان کورکورانه خلاف آن را عمل می‌کند. اشقیا با کشتن امام حسین به شکست نهایی می‌رسند، چون بیعت گرفتن هدف آنهاست و در این کار ناکام می‌مانند. اولیا از تسلط هر چیزی آزادند. هیچ‌چیز دستی بر امام حسین ندارد. او در اوج لب تشنگی، در هنگامه شیون «العطش! العطش!» کودکان خویش، نیزه بر زمین می‌کوبد و آب گوارا و زندگی‌بخش از دل خاک سوزان کربلا فواره می‌زند؛ دست به خاک می‌برد، مشت زبر برمی‌گیرد. فضای اولیا فضایی است بی‌کرانه: حسین در قتلگاه کربلا به زیر تیغ دشمنان است و در همان لحظه به هند می‌رود و در حالی که خود در سایه مرگ افتاده است، سلطان قیس را از مرگ می‌رهاند. سکوی بسته تعزیه که او و یارانش قرارگاه

خود ساخته‌اند، تنها نقطه‌ای از فضای کیهان است که پیوسته در آن آمدوشدهایی به فضای بی‌کرانهٔ آفرینش انجام می‌گیرد. به زبانِ دیگر، درِ محورِ همنشینی (syntagmatique axe) بسته است، اما درِ محورِ جانشینی (paradigmatique axe) بی‌کرانه، از یک سو، به جهانِ دیگر راه می‌یابد (اهل بهشت، فرشتگان، اجنه، ارواح و جز آنها) و، از سوی دیگر، به فضا و قلب هر مؤمنی راه باز می‌کند (قاصد مدینه، درویش کابلی و جز آنها). سکو در محدودهٔ جغرافیایی میدانِ کربلاست و در فضای اسطوره‌ای در عین حال بهشت است و دوزخ و مدینه و هر جای دیگر. جبرِ به ظاهر مسلط بر اولیا عین اختیار است. حسین پیش از آفرینش، در عالمِ دُز، گزینش خود را کرده است. محاصره و کشتار در کربلا تنها لحظه‌ای از انجام پذیرفتنِ این گزینش است. هم از این‌روست که حسین و یارانش بر صحنهٔ تعزیه دچار تردید نیستند. امام به همهٔ یارانش، حتی به برادرش عباس، فرصت گزینشی دوباره می‌دهد؛ اما، هیچ یک در گزینش آغازین خویش پای سست نمی‌کنند. عباس حتی از اصرار امام حسین می‌رنجد. زمان از کنار حسین می‌گذرد. او خود گواه زمان است، زمانی دَوْرانی و نه ممتد. از آدم تا رستاخیز همه شاهد شهادت حسین و زندگیِ همیشگیِ اویند. آدم او را در کربلا به خاک و خون درافتاده دیده است، ابراهیم و موسی و یحیی نیز. و تا هنگام رستاخیز باز هم مردمان او را خواهند دید و او هر سال بر صحنهٔ تعزیه به چشم شیعیان می‌آید. شهادتِ او نقطهٔ پایان نیست. سرِ بریده‌اش جاندار است و قرائت قرآن می‌کند، معجزه می‌آفریند (تعزیهٔ دیرِ راهبِ نصرانی). او پس از کشته‌شدن بر بازماندگانش پدیدار می‌شود؛ علی، پدرش نیز چنین بود و چنین می‌کرد. لایهٔ زیرین تعزیه نه شاهد شکست بلکه کامیابیِ جاودان حسین است (اسماعیلی ۱۳۷۰: ۲۴۸-۲۴۹).

حضور امام حسین (ع) در کربلا این منطقه را به شهری مقدس بدل می‌سازد و در نتیجه به صورت یک «مرکز» در می‌آورد که به گمان الیاده یک «کوه مقدس» نیز محسوب می‌شود؛ شهر و حرم مقدسی که آن را به عنوان «ناف گیتی» محل تلاقی آسمان و زمین و دوزخ می‌انگارند. در «تعزیهٔ حر» به مقدس‌بودن مکان کربلا و خریدن زمین آن توسط امام حسین (ع) و وقف مجاوران و زائران خود قرارداد این محل اشاره شده است:

ظهیر:

ای شاه بی پناه اگر خدمتی تو راست
فرما که امر و حکم تو منت به جان ماست

امام:

ای قوم می کشند مرا، این ستمگران
اولاد و اقربای من از پیر و جوان
خواهم که این زمین بفروشید تا ز پیش
وقف مجاوران کنم و زائران خویش

ظهیر:

گر جان زما قبول کنی ای امام دین
از تو دریغ نیست چه قابل بود زمین
کردیم این زمین به ره مقدمت فدا
اکرام توست هر چه دهی قیمت از بها

امام:

از من کنید بهر بهای زمین قبول
این مبلغ قلیل پی خاطر رسول

ظهیر:

فریاد از غریبی و بی یاری حسین
وز ناله های دمیدم و زاری حسین

در تفکر شیعه، علاوه بر مقدس و مطهر بودن این شهر و در نتیجه مرکز پنداشتن آن، کربلا را محل رفت و آمد کربویان و فرشتگان الهی و پس از شهادت امام (ع) مهبط پیامبر اکرم (ص) و حضرت زهرا (س) و علی (ع) می دانند که به سراغ جگرگوشه خود می آیند. در یکی از نوحه هایی که توسط دسته های عزادار در شب یازدهم محرم (شام غریبان) خوانده می شود، به این امر اشاره می رود:

نوحه گران دو دسته می شوند و می خوانند:

امشب جناب مصطفی
با انبیا و اولیا
آید به دشت کربلا
گردد به دور خمیه‌ها
گوید: حسین من چه شد؟
نور دو عین من چه شد؟

و دسته دوم پاسخ می‌دهد:
امشب جناب فاطمه
با اضطراب و واهمه
آید به دشت کربلا
گردد به دور خیمه‌ها
گوید: حسین من چه شد؟
نور دو عین من چه شد؟

در کتاب تاریخ اجتماعی-سیاسی تئاتر در ایران هم از قول کنت دوگوبینو از نمایشی سخن رفته است که در آن، عربی بدوی برای به دست آوردن غنیمت به تابوت امام حسین (ع) دستبرد می‌زند و در این لحظه فرشتگان، پیامبران، حضرت محمد (ص)، عیسی (ع)، موسی (ع)، امامان و زنان مقدس ظاهر می‌شوند و دور سکو حلقه می‌زنند و امام را سرشار از محبت و احترام دربر می‌گیرند (فلاح‌زاده ۱۹۹۶: ۲۲۲-۲۲۳).

اما در تعزیه نماد «کوه مقدس» نیز وجود دارد. بهرام بیضایی در مقاله «درباره عباس هندو» می‌نویسد: عباس هندو و خواهر و مادرش - پس از آنکه هر یک برای اثبات حقانیت خود چیزی از وجود مادی خود را از دست می‌دهند، زیرا معنویت به دست نمی‌آید مگر با فئای اجزای مادی - به تکیه، یا پای منبر، که باز در تکیه است، یا به بیابان می‌روند و حاجت می‌طلبند. این نوعی عمل جادویی است در فضایی که محل ظهور

اولیاست. او در پی نوشتی که در توضیح واژه «منبر»، در صفحات بعد، می آورد، اضافه می کند که تپه و کوه در روزگار باستان محل ظهور خدایان و قدسیان فرض می شده است. منبر در واقع تمثیل کوه است (و پله های آن مراحل عروج) و سکوی تکیه نیز نمودار بلندی و ارتفاع است که محل ظهور اساطیر و قدسیان باشد. همچنین در برابر آبادی، که محل زندگی دنیایی بود، بیابانهای دور از آبادی، جهان معنوی و قدمگاه قدسیان و موجودات غیرخاکی به شمار می رفتند (بیضایی ۱۳۸۴: ۱۱-۴۴).

بدین ترتیب کربلا به عنوان شهری مقدس و یک «مرکز» به صورت نمادین در تعزیه صاحب یک کوه (منبر) می شود. اما «ناف گیتی» محل تلاقی آسمان و زمین و دوزخ است، پس دوزخ کجاست؟ به باور نگارنده دوزخ در اینجا شهر کوفه - در نزدیکی کربلا - است که مردمش با امام غدر می کنند و پیمان می شکنند و حتی به سپاه کفر می پیوندند، شهری که از این پس ساکنانش به بی وفایی و پیمان شکنی شهرت می یابند. اینان در واقع با پذیرش بار ذلت، دنیا را بر آخرت برتری می نهند و به جای زمان سرمدی (زمان اسطوره ای یعنی جاودانی)، زمان خطی را که میرا و فانی است، برمیگزینند و بدین طریق در درکات جهنم جای می گیرند. عبیدالله بن زیاد، عمر سعد و شمر بن ذی الجوشن از این شهر به مصاف پسر پیغمبر می آیند.

در تعزیه حُر، آنجا که ابن سعد با پسرانش، که یکی (پسر بزرگ) او را تشویق به رفتن به کربلا و دیگری (پسر کوچک) وی را از این سفر باز می دارد، علاقه به دنیا و مقامات ظاهری (حکومت ری) کاملاً نمود می یابد و در ضمن بر فانی بودن دنیا تأکید می شود.

ابن سعد:

ای اهل خانه! جمله بدانید این زمان
باید روم به کرب و بلا زود ناگهان...

پسر کوچک:

مرو بابا حیا از مصطفی کن

پسر بزرگ:

برو بابا که گردی حاکم ری

پسر کوچک:

مرو بابا که عمرت می شود طی

پسر بزرگ:

برو بابا که خلعت می ستانی

پسر کوچک:

مرو بابا که دنیا هست فانی

پسر بزرگ:

برو بابا که بر کامت جهان است

(صیاد: ۲۱-۲۲)

شمر نیز در گفت‌وگویی با خود، ضمن نمودن جدال عقل و عشق بر قبول منصب ریاست هفت دوزخ تأکید می‌کند:

می‌روم تا جهان دهم بر باد

از ره جور و کینه و بیداد

عقل گوید: مرو، مروت کن

عشق گوید: هر آنچه بادا باد

عقل و عشقم به هم نمی‌گنجند

رنج بیهوده می‌برد استاد

کرده‌ام من قبول این منصب

هفت دوزخ به من مبارک باد

با مقدس در نظر گرفتن و مرکز پنداشتن کربلا به نظر می‌رسد گرد بودن صحنه نمایش^۱

۱. گرچه بلافاصله باید افزود که بهرام بیضایی صحنه‌گرد را یکی از ویژگیهای همه نمایشهای ایرانی

(تعزیه) و محور و مرکز بودن امام، اهل بیت و پیروانش در تعزیه‌های گوناگون، نماد و تمثیلی است از تفکر اسطوره‌ای مربوط به مکان در تعزیه.

از محل اجرای تعزیه نیز تصویر روشنی در متن هست. هندو به زن گوید: «تورا پسر شده امروز داخل بازار» و از توضیح فضول که «گذر فتاد مرا سوی جمع رافضیان... در آن میانه بدیدم تو را پسر برخاست» و «به بزم تعزیه‌ای از قضا رَهَم افتاد» هم معلوم می‌شود که تعزیه در مسیر و گذر بوده، و این یادآور تکیه‌هایی است که در چهارسوقها^۱ بر می‌آوردند؛ در طول سال محل آمدورفت و خرید و فروش بود و در روزهای محرم با کشیدن پرده و سقف بر آن و تبدیل سکوی بار انداز به سکوی بازی، به محل اجرای نمایش تبدیل می‌شد، و جالب است که کم‌کم نیز جنبه تقدس می‌یافت («این مکان باشد مقام انبیا/ این زمین چون خوانده‌ام ذکر حسین... زان سبب ترجیح دارد بر سپهر»). در دو متن [عباس هندو] سه عنوان برای محل اجرا می‌آید: تکیه، حسینیه، تعزیه‌سرا. و معلوم می‌کند که همان زمان تعزیه را «شبیّه» نیز می‌خوانده‌اند (شبیّه حضرت عباس را به پا سازید)، «اکنون شبیه به مجلس در آرای محزون»، و نیز معلوم می‌کند که خوانندگان نقشهای تعزیه مورد احترام مردم بوده‌اند (تمام شیعه نمودند بس به من اکرام). امید برگزار کنندگان کسب ثواب بوده است^۲ (بیضایی ۱۳۸۴: ۳۹).

مجید فلاح‌زاده در مورد صحنه تعزیه می‌نویسد:

صحنه حقیقی تعزیه، به دلیل همه‌گیر بودن آن، می‌تواند تمامی یک شهر، نظیر اصفهان، یا یک کشور، همچون ایران^۳ باشد. علاوه بر این، به علت جهانی‌بودن تم نمایش و کاراکترهای آن، صحنه زندگی، در واقع حربگاه و معرکه و صحنه نمایش است.

→

برمی‌شمارد، اما در هر حال تعزیه کامل‌ترین و عالی‌ترین شکل اجرایی را دارد و سایر گونه‌ها بیشتر نمایشواره‌اند تا نمایش.

۱. نکته جالب اینکه معمولاً بازارها در مرکز شهرها و چهارسوقها در مرکز بازارها قرار داشتند.
۲. در اینجا تکیه نمادی از کربلاست و شرکت در مراسم تعزیه و نوحه‌گری، اجرای آیینی برای پیوندزدن خود به امام و برانست از اشقیای و در نتیجه بریدن از زمان تاریخی و پیوستن به زمان سرمدی است، همچنان که حسین(ع) به این امر مبادرت ورزید.
۳. در این صورت شهر اصفهان و حتی کشور ایران به کربلا و در نتیجه به «مرکز»ی الهی تبدیل می‌شوند.

می‌توان باز هم فراتر رفت و اظهار داشت: بر اساس تصورات (دانش) قرون وسطایی، جهان، هستی، صحنه زندگی، حربگاه، و یا معرکه و صحنه نمایش، دایره‌ای است مسطح و کامل که حتی، از دیدگاه حافظ خوش‌اندیش نیز، انسان، در آن سرنوشت محتومی دارد:

عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردانند

بنابراین، صحنه گرد، جای زندگی و هستی، محلی است که انسان، آدمی، در آن زندگی می‌کند، بازی می‌کند یا به تعبیر دیگر، عالم، آسمان و زمین، خیمه و خرگاهی است که آدمی در آن به جست‌وجو، کار، آفرینش مشغول است (فلاح‌زاده ۱۹۹۶: ۲۵۴-۲۵۵).

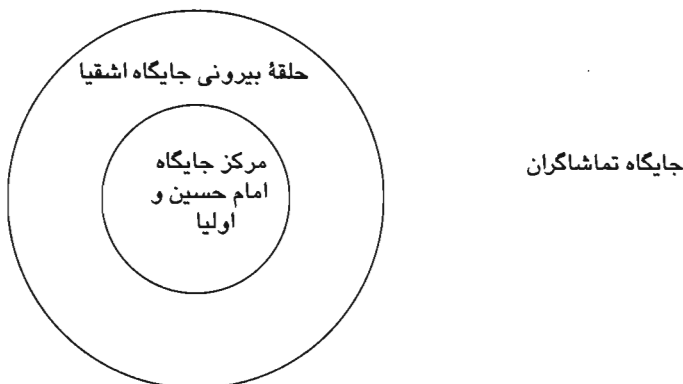
حسین اسماعیلی نیز در مورد صحنه تعزیه می‌نویسد:

صحنه تعزیه: تئاترگرد؛ صحنه مرکزی؛ سکو و حاشیه دور آن؛ بلندی سکو؛ نامشخص بودن مرز بین صحنه بازی و جایگاه تماشاگران.

فضای نمایش: فضای لخت و خاکی، تهی از آذین‌بندی تئاتری.

نور صحنه: برخلاف تئاترهای مدرن که در آن فضاهای روشن و تاریک نمایانگر صحنه در برابر سالن است، نور یک‌دست بر فضای تعزیه حاکم است که در اجراهای روزانه نور طبیعی است و نامحدود. گاهی از شعاع آفتاب، که چون یک ستون نور از روزن چادر حسینه بر سکو پایین می‌آید، در لحظه شهادت امام، همچون حضور ملکوت، که ناظر بر قربانی شدن تقدس آسمان بر زمین است، سخن می‌رود. در این لحظه سر امام حسین در این دایره نورانی از بدن جدا می‌گردد. این ستون نورانی همچنین نماد معراج روح امام حسین به آسمان است. البته این بهره‌جویی از نور به ندرت پیش می‌آید و بستگی به شرایط آب و هوا دارد و نمی‌توان آن را به حساب قراردادهای ضروری تعزیه دانست (اسماعیلی ۱۳۷۰: ۲۴۲).

صحنه تعزیه از دو نیم‌صحنه تشکیل شده و در هر نیم‌صحنه یک گروه از شخصیتها (اشقیا یا اولیا) جای می‌گیرند و اغلب هنگامی که میان دو شخصیت از یک گروه (مثلاً عباس و سکینه) رسانش برقرار است، گروه دیگر شخصیتها (مثلاً ابن سعد و شمر)



غیرفعال و تماشاگرند. صحنه تعزیه از یک دایره مرکزی (سکو = جایگاه امام و اهل بیتش) و یک حلقه بیرونی (حاشیه کنار سکو = جایگاه اشقیا) تشکیل شده است. برای شخصیتها گذشتن از مرز دو نیم صحنه برابر است با مرگ یا قتل. پیرامون این دو نیم صحنه را تماشاگران تعزیه فرا گرفته اند.

در تعزیه صحنه لخت و تهی از دکور است. اما این صحنه لخت، صحنه ای است کلی که تصویری ساده شده از بیابان کربلا و در همان حال نمادی از کل جهان است. در این فضا همه چیز کنونی و در همان حال تاریخی یا ازلی است، هیچ گونه رنگ آمیزی محلی و زمانی به چشم نمی خورد. صحنه معماری و ویژگی مشخصی ندارد. مکان، «همه جا» است و زمان تنها یک لحظه میان آفرینش و رستاخیز، میان بدایت و نهایت. چون تعزیه تاریخ بشری را از آغاز تا پایان دربر می گیرد، با آفرینش و حتی پیش از آفرینش آغاز می شود و تا رستاخیز و حتی پس از آن ادامه می یابد. زمان تاریخی شخصیتها بریده نمی شود. حضرت علی پس از مرگ خود باز می گردد تا جنازه خود را از پسرانش تحویل بگیرد و به آرامگاه خویش - که از ازل آماده شده است - ببرد. امام حسین بر پسران حضرت آدم ظاهر می شود و ماجرای کربلا را بیان می کند و پس از شهادت بر شهربانو پدیدار می شود تا او را برای گریختن از دست کوفیان یاری دهد. به زبان دیگر، زمان تاریخی شخصیتها، همان زمان تماشاگران و تعزیه است. شهیدان کربلا بارها بر تماشاگران و تعزیه خوانان پدیدار می گردند. پس، زمان شخصیتها و زمان

تماشاگران هر دو در میان آفرینش و رستاخیز در نوسان است و از نظر زمانی و مکانی میان تماشاگر و تعزیه فاصله‌ای نیست. تماشاگر در مجلس تعزیه نقش تمام انسانیت کنونی و تاریخی را بر عهده دارد. بارها و بارها تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوانان تماشاگران را به گریه کردن بسیار می‌خوانند و به آنها می‌گویند که حسین در هر مجلس تعزیه حضور به هم می‌رساند و با دیدن گریه صادقانه شفیع امت شیعه خواهد شد (اسماعیلی ۱۳۷۰: ۲۴۴-۲۴۵).

دریافتیم که در تفکر شیعه کربلا مرکز عالم است و در تعزیه، امام (ع) در مرکز صحنه که همان مرکز عالم است، قرار دارد. مخالف‌خوانها در دایره بعدی که به کلی از مرکز دورتر است، واقع شده‌اند. در این میان پیوستگان به حق نظیر حُربن یزید ریاحی، پس از عبور از منزل شک به یقین، این دایره را درمی‌نوردند و به مرکز عالم و از مرگ زمینی به حیات جاوید می‌پیوندند. گفتنی اینکه در قوالی نیز مقوله مرکز و مرکزپنداری به عنوان حلقه اتصال با ملکوت آسمانها مورد توجه قرار گرفته است. در این زمینه محقق می‌نویسد:

مجالس قوالی عموماً در درگاه برگزار می‌شود. درگاه عبارت از مرقد یک عارف است. در این مجلس حاضران دایره وار به گرد مرقد شخصیت باطن‌داری حلقه می‌زنند که قبر او درست در مرکز دایره قرار دارد. در واقع، این مرقد حلقه اتصال با ملکوت آسمانها و زمین به شمار می‌رود و وجهه عمودی مجلس را سامان می‌دهد. حلقه حضار متوسل به باطن شخص باطن‌داری هستند که پیکرش در مرکز این حلقه مدفون است. بدین ترتیب توجه هر یک از حضار مانند شعاع یک دایره از محیط به سوی مرکز است. در مقابل، فیضی که از ملکوت آسمانها و زمین از طریق باطن عارف خفته در مرکز دایره دریافت می‌گردد، بر روی این شعاعها از مرکز به پیرامون، حلقه به حلقه انتشار می‌یابد، مانند قطراتی که پیایی از آسمان به سطح آب بر روی یک نقطه فرو افتند و دوایر متحدالمرکزی به وجود آورند که بلاانقطاع از مرکز به محیط انتشار یابند. بدین ترتیب توسل از محیط به مرکز منتقل شده و از نردبان بزرگ راحل به عرش اعلا بالا می‌رود، و فیض از بالا و پایین نازل شده و به صورت زنجیره امواج به محیط انتشار می‌یابد (آزمایش ۱۳۸۴: ۱۷-۱۸).

کتابنامه

- آزمایش، سید مصطفی، ۱۳۸۴، عرفان ایران، تهران، حقیقت.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۴، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۸۴، «درباره عباس هندو»، دفترهای تئاتر، ج ۵، تهران، نیلا.
- بیمن، ویلیام، ۱۳۷۰، «بلاگردان نمادین در تئاتر ایرانی»، ایران‌نامه، س ۹، ش ۲.
- جنگ شعاع (تعزیه‌نامه‌های کتابخانه ملک)، جلد اول، تصحیح محمدرضا خاکی با همکاری پریرسا کرم‌رضایی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۱.
- چلکوفسکی، پیتر، ۱۳۷۰، «تعزیه امام حسین»، ایران‌نامه، س ۹، ش ۲.
- صیاد، پرویز، تعزیه حر، شورای جشن هنر.
- عالیخانی، بابک، ۱۳۷۹، بررسی لطایف عرفانی در نصوص عتیق اوستایی، تهران، هرمس.
- فلاح‌زاده، مجید، ۱۹۹۶، تاریخ اجتماعی - سیاسی تئاتر در ایران (کتاب اول: تعزیه)، بن (آلمان)، مگا.

نقش و کارکرد اجتماعی، فرهنگی و هنری تعزیه خوانی در جامعه سنتی ایران

علی بلوکباشی *

چکیده

تعزیه خوانی در جامعه های سنتی - مذهبی گذشته و گروه های ستگرای امروزی بیش از هر شکل دیگر مناسک و شعایر دینی توانسته است بر مردم تأثیر گذارد. تعزیه خوانان با به نمایش درآوردن رویدادهای کربلا در احساسات مذهبی و روان جمعی عامه مردم نفوذ می کنند و مردم را در برابر آن برمی انگیزانند تا فلسفه حق جویی و از خودگذشتگی حماسه آفرینان کربلا زنده بماند. این مقاله نگاهی به مهمترین تأثیرهای تعزیه خوانی بر رفتارهای اجتماعی جامعه ایران و فرهنگ و هنر و ادب آن دارد.

کلیدواژه ها: تعزیه، سنت، مذهب، جامعه ایران.

پیش سخن

تعزیه خوانی بیرون از حوزه مسجد و منبر و دور از قلمرو عمل و نفوذ دستگاه رسمی مذهبی و نظر و رأی جامعه روحانی ایران، در میان توده مردم شکل گرفت. شکل گیری تعزیه خوانی بر بنیاد روایتهای شفاهی عامه مردم از وقایع تاریخی و حماسه کربلا و مجموعه ای از گزارشهای مقتلنامه ها و افسانه ها و باورهای مردم بود. از این رو،

* عضو شورای عالی علمی مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

تعزیه‌خوانی دستاورد جهان‌بینی و شیوه تفکر و احساس درونی توده مردم جامعه‌ای سنتی است که فرهنگی دینی و اندیشه‌ای رمزگرا و حماسه‌ساز بر ذهنیت آن جامعه چیره بوده است.

این نمایش آیینی- مذهبی در جامعه سنتی دوره قاجار، که نهاد دین و شعایر و عقاید مذهبی اعضای جامعه آن روز را سخت به یکدیگر پیوند داده بود، رشد کرد و تحول یافت و در دوره ناصری به اوج شکوفایی و درخشندگی رسید. رمز و راز جاذبه تعزیه‌خوانی و مقبولیت آن در جامعه دوره قاجار، فرهنگی بود که مردم در آن پرورش یافته بودند. این فرهنگ، فرهنگی برآمده از دین بود و بر مجموعه‌ای از عناصر مذهبی و باورها و آیینهای تمثیلی و مناسک اسطوره‌ای افسانه‌ای قوام یافته بود. چنین فرهنگی از یک سو، رفتارهای آیینی و شعیره‌ای کهن را به مردم جامعه القا می‌کرد و آنان را در رفتارها و مناسبات اجتماعی به تقلید و تکرار سنتها و شیوه‌های رفتار پیشینیان برمی‌انگیخت، و از سوی دیگر، رفتارهای بدعت‌آمیز دور از الگوهای رفتاری پیشینیان را در برابر دیدگان آنان ناروا و ضدارزش می‌نمایاند و مردم را از پیروی آنها دور نگه می‌داشت.

امروزه علاقه و دل‌سپردگی گروههای سنتگرای جامعه به تعزیه‌خوانیهای دهه عاشورا، بیشتر به سبب دیرمانی عناصر سنتی- آیینی در ذهن و باور مردم این گروهها، وابستگی شدید آنان به سنتهای دینی- مذهبی و به نظام اعتقادی نیاکان، و خلق و خوی مردم سنتگرا به تکرار و استمرار الگوهای رفتاری و فرهنگی گذشتگان بوده است.

تعزیه‌خوانی در جامعه‌های سنتی- مذهبی گذشته و گروههای مذهبی سنتگرای امروزی، بیش از هر شکل دیگر مناسک و شعایر مذهبی توانسته است بر مردم تأثیر بگذارد. تعزیه‌خوانان با به‌نمایش درآوردن وقایع کربلا در احساسات مذهبی و روان جمعی عامه مردم، از هر طبقه و قشر و لایه، نفوذ و رخنه می‌کنند و مردم را در برابر رخدادهای حزن‌آور کربلا برمی‌انگیزانند تا فلسفه حق‌جویی و از خودگذشتگی شهیدان حماسه‌آفرین تاریخ تشیع، همچون انگاره و نمونه برتر در ذهن و خاطر آنان زنده و مانا بماند. در این گفتار نگاهی کوتاه و گذرا به مهم‌ترین اثرات تعزیه‌خوانی بر رفتارهای

اجتماعی مردم و بر فرهنگ و هنر و ادب جامعه و نیز کارکردهای آموزشی و روان-اجتماعی تعزیه در جامعه‌های سنتی ایران خواهیم افکند.

یک. زنده و پایا نگه داشتن وقایع مذهبی

در تاریخ حیات اجتماعی مردم ایران، وقایع بسیار فراوانی روی داده است که عامه مردم از آنها اطلاع، یا دست کم اطلاع درست و دقیقی، ندارند. برخی از مردم حتی نامی هم از آنها شنیده‌اند. در حالی که همین مردم با وقایع مربوط به تاریخ کربلا به خوبی آشنا هستند و حتی از جزئیات آن نیز آگاهی دارند. این آگاهی تاریخی را مردم از روضه‌خوانان و تعزیه‌خوانان و نقالان و داستان‌سرایان مذهبی به دست آورده‌اند.

تعزیه‌خوانان همچون خطیبان و روضه‌خوانان، از فراز سکوی تکیه، که نقشی رسانه‌ای مانند منبر در مسجد دارد، تاریخ قدسی وقایع مذهبی و چگونگی مصایب اهل بیت مطهر پیامبر را با بیان و حرکتهای نمایشی نقل و روایت می‌کنند. توده مردم آنچه را از وقایع کربلا در پای منبر شنیده‌اند، تصویر گویا و هنرمندانه آن را روی سکوی تکیه مشاهده می‌کنند. از این رو، تعزیه‌خوانی نقش مهم و آشکاری در آگاهی مردم از تاریخ مذهبی و زنده و مستمر و پایدار نگه داشتن وقایع کربلا در ذهنیت عامه مردم در فرهنگهای سنتی داشته است و دارد.

دو. انگاره سازی برای شیوه رفتار عامه

یکی از وظایف و نقشهای مهم مناسک آیینی و آیینهای شعیره‌ای، برانگیختن احساس دینی عامه مردم و واداشتن آنان به تقلید و تکرار شیوه رفتار گذشتگان است. گوستاو لوبون در تأثیر نمایش و باز نمودن وقایع در ذهنیت توده مردم می‌نویسد:

توده‌ها فقط به توسط تصاویر فکر می‌کنند و به کمک تصاویر نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرند. فقط تصاویر ایشان را می‌رمانند و یا وسوسه می‌کنند و تنها تصاویر انگیزه رفتار آنها هستند. به همین دلیل است که نمایشهای تئاتری که تصویر را در واضح‌ترین شکل آنها ارائه می‌دهند، بر توده‌ها همیشه تأثیر عظیمی می‌گذارند (لوبون ۱۳۶۹: ۸۸).

در نمایش وقایع هرچه گرافه‌نمایی بیشتر باشد و زمینه افسانه‌ای و حماسی وقایع پررنگ‌تر نماید، اثر و نفوذ نمایش بر مردم بیشتر خواهد بود. لوبون در تأثیر افسانه‌ای و جادویی بودن نمایشها و تصاویر معتقد است که جنبه‌های جادویی و افسانه‌ای وقایع بیش از هرچیز دیگر بر توده مردم تأثیر می‌گذارند. او می‌گوید: «ارکان حقیقی یک فرهنگ را نیز در واقع همان جنبه‌های جادویی و افسانه‌ای» آن فرهنگ می‌سازند (لوبون ۱۳۶۹: ۸۷).

تعزیه‌خوانی با به تصویر در آوردن وقایع دینی- مذهبی و نشان دادن نقش و رفتار و اندیشه قهرمانان حماسی مذهبی، یک الگو و سرمشق اخلاقی و رفتاری را برای مردم ترسیم می‌کند و آنان را به تقلید از راه و روش بزرگان دین در زندگی اجتماعی تشویق و ترغیب می‌کند.

سه. انگیزش شور قدسیان

نمایش فاجعه جانگزی کربلا که در آن «روحیه خشن و بی‌رحم طبیعت جاهلی با تمام مظاهر خود جلوه کرد» (شهیدی ۱۳۶۴: ۱۷۴) و در طول چند ساعت از روز عاشورا هفتاد و دو تن از مردم بی‌گناه و رهروان حق و راستی کشته شدند، چنان حزن‌انگیز و دردآور است که در ژرفای دل و احساس هر بیننده شور و غوغایی عارفانه به پا می‌کند. کمتر کسی است که روایت مصایب و آلام شهیدان و اهل بیت خاندان پیغمبر و سببیت و ستم اشقیا را در تعزیه‌خوانی بشنود و ببیند و از شدت اندوه و ماتم شهیدان به هیجان نیاید و به گریه و مویه ننشیند!

کنت دوگوبینو (۱۳۶۹: ۱۶۹) به هیجانی که از دیدن تعزیه به تعزیه‌خوانان و بینندگان تعزیه دست می‌داد، اشاره می‌کند و این شور و هیجان را انگیزشی قدسی و مینوی وصف می‌کند. او می‌نویسد: آدمی با دیدن این وقایع «اگر خونسرد بماند، دیگر انسان نیست، چون در قبال سنگدلی و ستم بی‌احساس است و نیز مسلمان نیست، چون اهل بیت پیامبر را پای نداشته است».

فول کین‌یونی (۱۳۶۷: ۱۸۳) هدف از تعزیه‌خوانی را نه تنها پدید آوردن «یک نظم

اندیشگانی اخلاقی و دینی» در بینندگان، بلکه «برانگیختن یک واکنش درون‌بالا» مانند «خنده یا گریه و خشم یا جنب و جوش و هیجان» در آنان دانسته است. نمایش مصایب در تعزیه‌خوانی چنان شور و غوغایی در درون مؤمنان پدید می‌آورد که رشته‌های پیوندشان را با زندگی نامقدس دنیوی می‌گسلد و آنان را به فضای قدسی پررمز و رازی که تجلیگاه روح مقدسان و نیاکان است، می‌برد. یونگ (۱۳۶۸: ۸۱) معتقد است که «مردم با حضور در آیینهای مذهبی و مشارکت در سرنوشت قهرمانان روحانی خداگونه فرهنگ خود، به طور غیرمستقیم دگرگون می‌شوند. این دگرگونی از راه عمل کردن یا بازگویی به دست می‌آید».

چهار. برانگیختن وهم و خیال

ارسطو تأثیر عمدهٔ درام را ایجاد وهم می‌انگاشت. او می‌گفت: ایهام در کلام و بیان نمایش باید چنان نیرومند و مؤثر باشد که بینندگان نمایش در اثر ایهام قوی آن به گونه‌ای جذب نمایش بشوند که خود را از یاد ببرند و واقعه‌ای را که در نمایش می‌گذرد واقعی بپندارند. می‌گویند بازیگری که نقش اتللو را در تئاتر بالتیمور برعهده داشت، نقشش را چنان هنرمندانه و خوب بازی کرد که سربازی تحت تأثیر ایهامی که این بازیگر ایجاد کرده بود، از میان جمعیت برخاست و او را هدف گلوله قرار داد و گفت: پیش روی من یک سیاه خبیث نباید یک زن سفید را بکشد! (زرین‌کوب ۱۳۵۶: ۳۶۸). تأثیر وهم در این نمایش بر این تماشاچی چنان بود که فراموش کرد در تئاتری نشسته و تماشاگر یک نمایش است و آنچه در صحنه می‌گذرد در دنیای بیرون از صحنه واقعیت ندارد.

ویژگیهای نمایشی یا «درامی» تعزیه و قایع کربلا و نیروی وهم‌انگیزی و تأثیرگذاری آن روی احساس مردم چنان قوی بود که در تعزیه‌خوانیهای معتبر قدیم، وقتی تعزیه‌خوانان آگاه و ورزیده تعزیه می‌خواندند، می‌توانستند در ذهن تماشاچیان مؤمن و معتقد ایجاد ایهام کنند و بر آنان چنان تأثیر بگذارند که از خود وارهند و بی‌خود شوند. گاهی ایهام نمایشهای تراژدی واقعهٔ کربلا و مصایب امامان گریبان خود تعزیه‌خوانان را هم می‌گرفت. یاکوب لاندو (۱۳۷۹: ۱۶۰) دربارهٔ نمایش مذهبی تعزیه می‌نویسد: در

لحظات تعزیه‌خوانی «احساسات چنان تهییج و متشنج می‌شد که بسیاری از فرط غم و اندوه به جان آمده گاهی خود را می‌کشتند. تا یک نسل پیش چنان التهاب و غلیانی عارض تماشاگران می‌شد که به بیگانگان (و خاصه به مسیحیان) در کوچه و بازار هجوم می‌بردند و با آنان بدرفتاری می‌کردند».

یکی دیگر از تأثیرات نمایش شبیه‌خوانی بر حاضران مجلس، روایتی است که در کتاب *اکسیر العبادت فی اسرار الشهادت* دربارهٔ مجلس تعزیه‌خوانی در یکی از روزهای محرم در حضور آصف‌الدوله، فرمانروای لکنو (درگذشت ۱۲۰۴ق / ۱۷۸۹م) آمده است. بنابر این روایت، مردم با دیدن اشباه اسیران اهل بیت همراه با تمثیلهای (تندیسه‌های سرهای شهیدان کربلا بر فراز نیزه‌های بلند در میان تشبیهات (نمایاندن صحنه‌های وقایع) تاب نیاوردند و از شدت احساسات و غیرت و حمیت خنجر و کارد از کمر برکشیدند و خود را مجروح کردند (برای تفصیل آن نک: شهیدی ۱۳۸۰: ۸۲-۸۴).

همچنین روایت کرده‌اند (بهمن‌بیگی ۱۳۲۴: ۷۲) که در تعزیهٔ شهادت امام حسین در روز عاشورا در فیروزآباد فارس، وقتی که شمر پس از رجزخوانیهای خود شمشیرش را کشید و خواست آن را بر فرق امام فرود آورد، ناگهان مردی قشقای با چوبدست شش‌پَرش از میان جمع تماشاچیان بیرون جست و فریادکنان به سوی شمر دوید و با همهٔ نیرو چوبدستش را بر او کوفت. شمر از روی زین اسب بر زمین و زیر پای شتری که یکی از دختران امام را حمل می‌کرد، افتاد. بعد مرد قشقای با صدای بلند گفت: «آقای من هزار سال پیش غریب و بی‌کس بود؛ ولی حالا که این همه جمعیت دارد، چرا در دست ظالمی گرفتار و اسیر باش!»

آگاهی از موسیقی و شناخت دستگاهها و مقامها و گوشه‌های موسیقی ایرانی، داشتن چند دنگ صدای خوش، شعردانی و بیان درست اشعار، ایهام را در تعزیه‌خوانی دو چندان، و اثر آن را روی تماشاچیان تشدید می‌کرد. تعزیه‌خوانانی که صاحب این هنرها و ویژگیها بودند، می‌توانستند در تعزیه‌خوانی بدرخشند و با ایجاد وهم در تماشاچیان، روی احساسات آنان اثر ژرف بگذارند و به سادگی به هدف خود که ابلاغ پیام رنج و مصیبت است برسند.

پنج. تطهیر روح و تزکیه نفس

همه دست‌اندرکاران تعزیه‌خوانی، از تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوان و بانیان تعزیه گرفته تا خادمان و تماشاچیان مجالس تعزیه، شرکت در سوگ سالار شهیدان و ذکر مصیبت و افشاندن اشک در ماتم شهادت او و آلام اهل بیتش را تلاشی در پالودن گرد مصیبت از چهره جان و سبک کردن بار گناه و تزکیه نفس و ذخیره کردن اجر معنوی و ثواب اخروی می‌پنداشتند. مردم با حضور در مجالس تعزیه‌خوانی و مویدان و گریستن در سوگ امام حسین(ع) و شهیدان کربلا و نالیدن در غم به‌اسیری بردن اهل بیت امام، پیوند خود را با مذهب پدران و نیاکانشان استوار می‌کردند و از ثواب ذکر مصیبت و گریه در عزای حسین توشه‌ای معنوی برای سفر آخرت خود فراهم می‌آوردند.

خوتسکو (۱۳۶۹: ۱۱۲) برپا کردن مجلس تعزیه و تعزیه‌خوانی و شرکت و حضور در مجالس عزرا را «خستهای» می‌داند که شخص «در این دنیا می‌پزد تا در آخرت با آنها کاخ خویش را بسازد».

چلک‌ووسکی (۱۹۷۶: ۶) به چگونگی برداشت مردم از تعزیه‌خوانی و قدسی‌انگاشتن و همسنگ و برابر دانستن آن با عزاداریهای دیگر اشاره می‌کند و می‌نویسد: چون در آغاز، شیعیان مرگ حسین(ع) را عملی مقدس و رهایی‌بخش می‌انگاشتند، از این‌رو باور داشتند که برگزاری مراسم نیز می‌تواند به رستگاری آنها کمک کند. بعدها نیز معتقد شدند که مشارکت در نمایشهای تعزیه‌خوانی نه تنها تعزیه‌خوانان بلکه همه تماشاچیان تعزیه را از شفاعت امام حسین(ع) در روز قیامت بهره‌مند خواهد کرد.

شش. گشودن باب توسل جویی و مرادخواهی

تقلید و تکرار تمثیلی رفتار و گفتار ایزدگونه انبیا و اولیا در تعزیه‌خوانی، و باز نمودن شکل غم‌انگیز شهادت امام حسین(ع) و یاران وفادار او در کربلا، به این نمایش آیین در نزد مردم مؤمن و معتقد ارزش و پایگاهی قدسیانه بخشیده و آن را همپا و همسنگ مناسکهای مذهبی-عبادی دیگر قرار داده است. تعزیه‌خوانی باب توسل جویی و

مرادخواهی را به روی مردم می‌گشوده و نقش مهم و مؤثری در آیین نذورات ایفا می‌کرده است.

بانی تعزیه‌خوانی شدن، یا کمک مالی کردن در برپایی آن، ایفای نقش در تعزیه‌خوانی، سقایی کردن، قهوه‌چی‌گری کردن، جای دادن، گلاب‌افشانی کردن در مجالس تعزیه، اهدای اسباب مجلس تعزیه، بستن و تزئین کردن تکیه‌ها و حسینیه‌ها و آب‌وجارو و تمیز کردن صحن این مکانها برای مجالس تعزیه‌خوانی، از جمله خدماتها و کارهایی بودند که آنها را مردم تیمناً و تبرکاً برای اجر و پاداش اخروی و یا به نیت بهبودیافتن بیماری یا سلامت‌بخشیدن به بیمارانشان و یا ادای نذرهایشان و برآورده شدن حاجاتشان انجام می‌داده‌اند و می‌دهند.

خوتسکو (۱۳۶۹: ۱۱۴) از نذر میرزا ابوالحسن خان (وزیر امور خارجه فتحعلی شاه و سفیر ایران در انگلیس) در برپا کردن دو هفته مجلس تعزیه‌خوانی در خانه‌اش برای شفای بیماری فرزندش یاد می‌کند.

مردم با اهدای نیروی کار خود و عرضه خدمت رایگان و پرداخت اعانه و نذریانه در مجالس تعزیه‌خوانی، زمینه‌ای آرمانی برای توسل به نیروهای مقدس دینی فراهم می‌کنند. از این طریق با نیروهای قدسی بیرون از جهان مادی رابطه‌ای روحانی برقرار می‌سازند و از آنها در فایق آمدن بر تنگیها و ناکامیها و برآورده شدن حاجات و شفای بیماریها استعانت می‌جویند.

هفت. تقویت و استعلای بینش شهادت

حسین با شهادت مردانه خود به پدیده مرگ اعتبار بخشید و رنگ سیاهی و ناخجستگی را از چهره مرگ زدود. تعزیه با روایت شهادت امام حسین (ع) و بازنمایاندن پایگاه والای این شهادت، بینش شیعیان را درباره پدیده شهادت استعلا می‌بخشد و روحیه شهادت‌طلبی و مرگ با افتخار را در آنان زنده و پایدار نگه می‌دارد.

در فرهنگ شهادت، وارهیدگی از این جهان، حقیقت‌جویی، دلیری، ایثارگری و دادجویی ارزش، و وابستگی به این جهان، حق‌کشی، جبن، جاه‌طلبی، خشونت،

ستمگری و بی‌عدالتی ضدا ارزش به شمار می‌روند. تعزیه در القای مجموعه این ارزشها و ضدا ارزشها به مردم و آموزش رفتار و خصایل سازگار با ارزشهای والای شهادت، و تعیین یک هویت فرهنگی مستقلی در رفتار و اخلاق جمعی مردم جامعه‌های سنتی و گروههای اجتماعی این نوع جامعه‌ها نقشی سخت مؤثر داشته است و دارد.

هشت. تسکین آلام

مصایب و آلام امام حسین(ع) در ذهنیت جامعه شیعی ایران نمونه کهن و ازلی مصایب و آلامی است که به رنجها و آلام شیعیان معنا می‌بخشد. نمایش واقعه کربلا و تقلید و تکرار شهادت و مصایب انبیا و اولیا و اوصیا در محرم و صفر هر سال، اثری آرام‌بخش بر روان جمعی شیعیان می‌گذارد. مردم با مشاهده درد و رنجهای امام و شهیدان دینشان در کربلا احساس یأس و ناامیدی را از خود دور می‌کنند و درد و رنجهای زندگی خویشان را خرد و تحمل‌پذیر می‌یابند و همه رنجها و غمها را اموری بهنجار و از یادبردنی و راهی به سوی رستگاری می‌انگارند. نمایش مصایب در تعزیه‌خوانیها، احساس غرور و بزرگی یک انسان کامل و والا را در درون دلهای مردم جامعه دیندار سنتی تقویت می‌کند و بذل دلیری، ایستادگی، ایثارگری، از خودگذشتگی، حق‌جویی، انقلابیگری و شهادت‌طلبی را در کنه وجودشان می‌افشانند.

تراژدی کربلا و به‌نمایش درآوردن و تجسم این تراژدی در نمایش مصایب شهیدان، مانند تجسم تئاتری تراژدیهای یونان، بر روان و احساس تماشاگران تأثیر بد نمی‌گذارد و حرمان و نومیدی در دل مؤمنان به بار نمی‌آورد.

نه. تحکیم همبستگی و وحدت

نمایش شهادت قهرمانان و مصایب شهیدان دین و مذهب زمینه ارتباط روحانی-معنوی را میان مخلوق و خالق پدید می‌آورد. تعزیه‌خوانی از سویی، انسان مؤمن و معتقد در جامعه‌های سنتی را با رشته‌ای نهانی به یک نیروی قدسی ماورای طبیعی پیوند می‌دهد و از سوی دیگر، با پدیدآوردن وحدت در عقیده و رفتار مؤمنان، آنان را به یکدیگر

نزدیک و با هم یگانه می‌کند. بنابراین به نظر ویرث (۱۹۷۹: ۳۴)، هدف اصلی و مهم تعزیه تقویت و تحکیم احساس جمعیت یا احساس وحدت^۱ میان مؤمنان، یعنی میان تعزیه‌خوانان روی سکوی تکیه و مردم پیرامون سکوی تکیه بوده است. این هدف در تعزیه به صورت یک اتحاد عرفانی در می‌آید و رکن اصلی و شعیره‌ای تعزیه می‌شود. همچنین چون رکن اصلی تعزیه‌های مربوط به واقعه کربلا بر نبرد میان نیروهای شر و خیر و شهادت دلیرانه قهرمانان پاک‌نهاد تاریخ مذهب نهاده شده است، از این رو، باز نمودن واقعه‌های شهادت در تعزیه‌خوانیها، نیروی ستیزندگی و دلیری و استقبال از مرگ و شهادت در راه عقیده و مذهب را میان مردم گروه‌های سنت‌گرای دینی تحکیم می‌بخشد. اصولاً هدف و کارکرد اجتماعی مهم دین و مناسک مذهبی نیز تقویت روحیه ستیزندگی و آماده کردن مؤمنان برای جهاد و شهادت است. مشارکت در مناسک و آیینهای مذهبی، نیروی ایمان انسان را تقویت می‌کند و به او قوت قلب می‌دهد تا به اعتماد به خود مصایب زندگی را تحمل کند.

ده. شکل‌گیری ادبیات نمایشی

در تاریخ فرهنگ مکتوب ایران چیزی به نام ادبیات نمایشی وجود نداشت. شکل‌گیری تدریجی هنر نمایشی تعزیه‌خوانی بر مبنای مصایب امام حسین (ع) و شهادت او و یارانش در تاریخ فرهنگ مذهبی ایران خاستگاه و انگیزه‌ای شد در تکوین و پیدایی صورت مکتوب ادبیات نمایشی مذهبی در ادبیات ایران. از این‌رو شماری از عاشقان اهل بیت، که در خود ذوق ادبی و هنرپردازی مشاهده می‌کردند، با انگیزشهای عاطفی و غلیانهای درونی، به نظم‌درآوردن وقایع کربلا را با بیانی ساده و روان و عامه‌فهم آغاز کردند.

بنابر نظر هرمان اته (۱۳۳۷: ۲۰۴)، تاریخ تحول شعر رثایی به صورت محاوره و سؤال و جواب را نمی‌توان با قطعیت تعیین کرد. ولیکن با مرسوم‌گشتن سرایش شعر به

۱. احساس جمعیت یا «احساس وحدت» را در برابر the feeling of communitas به کار برده‌ام؛ چون واژه communitas صورت لاتینی کلمه community و به معنی جمعیت، اشتراک و وحدت است.

این سبک و به طرز هنرمندانه دراماتیک در ایران، همانند درامهای یونانی و اشعار و نمایشهای عرفانی قرون وسطی و نمایشهای مصیبت مسیح، نمایش تعزیه نیز پدید آمد. در این دوره تاریخی از فرهنگ ایران است که برای نخستین بار مقدمه پیدایی نوعی شعر نمایشی مذهبی تحت تأثیر عزاداریهای ماه محرم و به منظور نشان دادن فجایع عاشورا در ادبیات ایران آشکار گردید و نسخه‌های مجالس تعزیه با این اشعار دراماتیک ساخته شدند.

یازده. انگاره‌سازی برای هنر شمایل‌نگاری مذهبی

شمایل‌نگاری عامه^۱ شیوه‌ای ویژه در سنت هنر تصویرگری ایران و وابسته به هنرهای عامه^۲ است. تصویرگران نقاشیهای مذهبی در هنر عامه معمولاً شمایل قدیسان و معصومان و جلال و حشمت قهرمانان مذهبی، پهلوانان اساطیری و تاریخی و صحنه‌های نبرد اتقیا و اشقیا را مطابق با خصوصیات و شکل و شمایل و رفتار و اخلاقی‌ای که تعزیه‌خوانان و روضه‌خوانان روایت می‌کردند به تصویر درمی‌آوردند و سازگار با باورها و اعتقادات و سلاقی و آرمانهای مردم مذهبی نقاشی می‌کردند. از این رو، تعزیه‌خوانی سهم برجسته‌ای در تکوین و رشد شمایل‌نگاریهای مذهبی روی دیوار اماکن مقدس (دیوارنگاره‌های مذهبی)، پرده‌های درویشی، نگارگریهای عامیانه کتابها و نقاشیهای معروف به «نقاشی قهوه‌خانه» داشته است. مضامین بیشتر این نقاشیها برگرفته از بنمایه‌های واقعه‌های تاریخی-مذهبی و رویدادهای تراژدی پیش و پس از واقعه عاشورا و به روایت تعزیه‌خوانان و نقالان حماسه‌های مذهبی بوده است.

دوازده. حفظ و استمرار موسیقی سنتی

موسیقی آوازی یا گفتاری از اصلی‌ترین رکنهای تعزیه‌خوانی به شمار می‌رفت. هریک از تعزیه‌خوانان بنا بر نقشی که در تعزیه می‌گرفتند، اشعار و گفتار خود را با آواز، و در

1. popular iconography

2. popular arts

نغمه‌ها و مایه‌های خورند آن نقش، می‌خواندند. تعزیه‌گردانان دوره ناصری، به خصوص تعزیه‌گردانان معروفی چون میرزا تقی و میرزا باقر معین‌البکا، در هر شهر و دیاری که خواننده‌ای خوش صدا می‌یافتند، او را نزد خود می‌آوردند و برای تعزیه‌خوانی در تکیه‌ها و تکیه دولت آموزش می‌دادند. از این راه، بسیاری از نغمه‌ها، مقامها، ردیفها و گوشه‌های موسیقی قدیم ایران، که به سبب حرمت مذهبی از عرصه زندگی دور مانده بودند و بیم از یاد رفتن و نابودی آنها می‌رفت، در پناه تعزیه‌خوانی امنیت یافتند و به زندگی ادامه دادند.

موسیقی آوازی در تعزیه‌خوانی رفته‌رفته به همت تعزیه‌خوانانی که در موسیقی و آواز ورزیدگی و مهارت داشتند، تحول یافت و در دوره ناصری از لحاظ وسعت و تنوع در نغمه‌ها و گوشه‌ها به اوج شکوفایی رسید. بنابر نظر روح‌الله خالقی (۱۳۶۲: ۱/۳۴۸)، موسیقی ملی ایران از راه آواز در تعزیه‌خوانی حفظ شد و استمرار یافت و «خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند» و موسیقی ملی ایران را از نابودی رهانیدند.

کتابنامه

- اته، هرمان، ۱۳۳۷، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه رضا زاده شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بهمن‌بیگی، محمد، ۱۳۲۴، عرف و عادت در عشایر فارس، تهران، بنگاه آذر.
- خالقی، روح‌الله، ۱۳۶۲، سرگذشت موسیقی ایران، بخش اول، تهران، صفی‌علیشاه.
- خوتسکو، الکساندر، ۱۳۶۹، «تئاتر ایران»، فصلنامه تئاتر، ترجمه جلال ستاری، ش ۹ و ۱۰: ۱۰۳-۱۲۰.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۵۶، «زیبایی در صحنه نمایش»، نه شرقی، نه غربی، انسانی، تهران، امیرکبیر.
- شهیدی، جعفر، ۱۳۶۴، پس از پنجاه سال: پژوهشی تازه پیرامون قیام حسین (ع)، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

- شهیدی، عنایت‌الله، ۱۳۸۰، پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران، با همکاری، ویرایش و نظارت علی بلوکباشی، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.

- فولکین‌بونی، انریکو، ۱۳۶۷، «ملاحظات در مقایسه بین مراسم تعزیه ایرانی و نمایش مصایب و آلام مسیح در سده‌های میانه مسیحی در مغرب‌زمین»، تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران، گردآورده پیترو چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، علمی و فرهنگی.

- گوینو، ژوزف (کنت)، ۱۳۶۹، «تئاتر در ایران»، فصلنامه تئاتر، ترجمه جلال ستاری، ش ۱۱ و ۱۲: ۱۶۳-۲۰۳.

- لاندو، یاکوب، م.، ۱۳۷۹، «نمایش مذهبی»، پرده‌های بازی: درباره تعزیه و تئاتر، ترجمه جلال ستاری، تهران، میترا.

- لوبون، گوستاو، ۱۳۶۹، روانشناسی توده‌ها، ترجمه کیومرث خواجه‌پوها، تهران، روشنگران.

- یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۶۸، چهار صورت مثالی: مادر، ولادت مجدد، روح و مکار، ترجمه پروین فرامرزی، تهران، آستان قدس رضوی.

- Chelkowski, Peter J. 1976, *Ta'zieh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran*, Tehran, Soroosh.

Wirth, Andrzej, 1979, "Semiological Aspects of Ta'zieh," in *Ta'zieh Ritual and Drama in Iran*, edited by Peter Chelkowski, New York, University Press.

در نوشتن این مقاله از منابع زیر نیز بهره گرفته شده است:

- بلوکباشی، علی، ۱۳۷۴، «تعزیه‌خوانی در دوره فتحعلی شاه: نگاه جیمز موریه به تعزیه‌داری»، تعزیه و تئاتر در ایران، به کوشش لاله تقیان، تهران، نشر مرکز.

- —، ۱۳۷۷، «تعزیه‌خوانی: سازگاری و ناسازگاری با ساختار فرهنگی جامعه‌ها»، نامه علوم اجتماعی، دوره جدید، ش ۱۱: ۳۱-۴۱.

- —، ۱۳۸۴، تعزیه‌خوانی: حدیث قدسی مصایب در نمایش آیین، تهران، امیرکبیر.

تعارض حوزه نظر و عمل در لعبت بازی

حسن بیانلو*

چکیده

کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی در کتاب فتوت‌نامه سلطانی از برخی نمایشها و نمایشواره‌های ایرانی تعبیری عارفانه به دست می‌دهد. او ریشه‌ای دینی برای آنها می‌جوید و غایتشان را عبرت و تعالی مخاطب می‌خواند. این نگرش، با آنچه ما امروزه در برخی از نمایشها و نمایشواره‌های سنتی می‌بینیم، همخوان نیست. اگر «لعبت بازی» یا «خیمه شب بازی» را به عنوان نمونه مطالعاتی انتخاب کنیم، در می‌یابیم — مطابق آنچه امروزه از این هنر می‌دانیم — مضامین آن و هدف اجراکنندگانش چیزی جز سرگرم کردن مخاطب عام نیست.

تنها واعظ کاشفی نیست که چنین نگرشی دارد؛ بسیاری از شعرای بزرگ ادب فارسی نیز مذاقه‌هایی هستی‌شناختی و عارفانه در لعبت بازی کرده‌اند. دلیل این تفاوت، از حوزه نظر تا حوزه عمل، چیست؟ دو امکان وجود دارد: اول اینکه لعبت بازی در ادوار پیشین هنری جدی بوده و به مضامینی متعالی می‌پرداخته، و در دوره‌های اخیر به نمایشی صرفاً سرگرم‌کننده تنزل یافته است؛ دوم، لعبت بازی همیشه نمایشی سرگرم‌کننده بوده و مضامینی متعارف و عام‌فهم داشته است، و این دیده تیزبین و نکته‌سنج آن حکمای بزرگ بوده است که در این نمایش، ظرایف و دقایق تأمل‌انگیز یافته است.

اسناد و شواهد موجود بر حالت دوم بیشتر دلالت می‌کند. پذیرش این مطلب ما را

به نکته‌ای مهم رهنمون می‌شود: در روزگاران گذشته، نمایش در دست عوام بوده و نزد فرهیختگان جایگاهی نداشته است و آنها «نظراً» دریافته بودند که این هنر، ظرفیت بازتاباندن معانی بلند را دارد. امروز که هنر نمایش جایگاه ارزشمند و مؤثر خود را اثبات کرده است، برای هنرمندان فرصتی تاریخی است که آن را مطروفاً مضامین والا و متعالی گردانند.

کلیدواژه‌ها: نمایش ایرانی، لعبت‌بازی، واعظ کاشفی، ادب فارسی.

اصطلاحات

در طول تاریخ نمایشهای عروسکی در ایران،^۱ اصطلاحات مختلفی برای این نوع

۱. قدیم‌ترین سند دربارهٔ لعبت‌بازی در ایران را بیشتر اشارهٔ نظامی گنجوی (قرن هفتم هجری) می‌دانستند که سابقهٔ آن را به عهد بهرام گور (پادشاه ساسانی) می‌برد و خبر از ورود شش هزار لعبت باز از هندوستان به ایران می‌دهد:

شش هزار اوستاد داستان‌ساز	مطرب و پای‌کوب و لعبت‌باز
گرد کرد از سواد هر شهری	داد هر بقعه را از آن بهری
تا به هر جا که رختکش باشند	خلق را خوش کنند و خوش باشند

اما دکتر عباس زریاب خویی سندی از قرن دوم هجری یافته است که در آن «ابوثواس» (شاعر عرب‌زبان ایرانی تبار، متولد اهواز) در آن به «لاعب الخيال»، یعنی بازیگر خیال (بازیگر نمایش سایه)، اشاره می‌کند:

من خندريس لجامها خنزف	و ثوبها المستكن من قير
تشرق في الكأس من تلالها	بمحكمات من التصاوير
كأنما لاعب الخيال اذا	أظلم يُلهمي بنعمة الزير

یعنی: از شراب کهنی که پوششی از سفال پر سر و جامه‌ای از قیر در بردارد (یعنی خم که سر آن را با خشت استوار می‌ساختند و تن آن را از بیرون گویا با قیر می‌اندودند) و چون به جام ریخته شود درخشندگی آن بر تصاویر استوار (شاید برجسته یا منقور در جام) پرتو افکند، گویی بازیگر خیال است که چون شب درآید و هوا تاریک شود بینندگان را با آهنگ زیر خود سرگرم می‌سازد.

به عبارت دیگر، تصاویر جام به صورتکهای بازی، شراب به آتش میان بازیگران، و صورتکهای و جام به پردهٔ بازی تشبیه شده است. دکتر زریاب از مضمون این ابیات نتیجه می‌گیرد این نمایشها در شب اجرا می‌شده است و در آن یکی از بازیگران آواز می‌خوانده است (زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۴۵-۳۴۶).

احمد تیمور پاشا، هم دو بیت شعر عربی می‌آورد که در آن به خیال‌الظل اشاره شده است و آن را از شافعی (قرن دوم هجری) می‌داند. دکتر زریاب انتساب شعر به شافعی را رد می‌کند. (این ابیات در متن مقاله آمده است.) اما دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در تشریح بیتی از منطق الطیر عطار، سندی را مربوط به زمان ابوسعید ابوالخیر (قرنهای چهارم و پنجم هجری) ارائه می‌دهد که تا امروز قدیم‌ترین مدرک تشریحی و توصیفی دربارهٔ لعبت‌بازی است. دکتر شفیعی کدکنی این سند را (که در مقاله ارائه شده است) از مقامات ابوسعید ابوالخیر که

نمایشها وجود داشته است که در متنهای منثور و منظوم گذشتگان قابل ردیابی است. به طور کلی این اصطلاحات یا درباره خیمه شب بازی (نخی) بوده اند یا نمایش سایه. بهرام بیضایی که سعی در شناختن و تفکیک این اصطلاحات داشته، معتقد است که «خیال»، «خیال بازی»، «بازی خیال» معمولاً (و نه همیشه) به نمایش سایه، و «شب بازی»، «پرده بازی» و «لعبت بازی» هم به نمایش سایه و هم به خیمه شب بازی اطلاق می شده است. از این رو «لعبت باز» به نمایشگر و «لعبت» به عروسک هر دو می گفته اند؛ اما منظور از «خیال باز» نمایشگر نمایش سایه و «صورت باز» نمایشگر خیمه شب بازی بوده است، و «پیکر»، «صورت» و «صور» کمتر برای عروسکهای این نمایشها کاربرد داشته است. ضمناً اصطلاحات (ظاهراً جدیدتر و محلی تری، که تقریباً هیچ سابقه ای در متون گذشتگان ندارد) «خمیه سایه گردان»، «پنج»، «خم بازی»، «عروسک پشت پرده» و «جی جی ویجی» را هم نباید از یاد برد (بیضایی ۱۳۶۹: ۸۵ و ۱۰۲).

از آنجا که حوزه بحث ما هم نمایش سایه و هم خیمه شب بازی (و حتی «فانوس خیال») است، بیشتر اصطلاح مشترک میان این دو شیوه - لعبت بازی - را انتخاب کرده ایم. اما امروز با بررسی بیشتر متون، و توجه به یافته های پژوهشگران، می توان اصطلاحات بیشتری برای این نوع نمایش یافت. نظامی در بیتی، علاوه بر «خیال بازی»، از اصطلاح «خیال سازی» استفاده می کند که لغتنامه دهخدا آن را «خیال پروری و خیال بازی» معنا کرده است:

ای دل از تن خیال سازی چند به خیالی خیال بازی چند

→
روایتی است ضمیمه یکی از نسخه های تذکرة الاولیا (مورخ ۷۱۶ق، کتابخانه ایاصوفیا) نقل می کند و از آن نتیجه می گیرد: لعبت بازی با موسیقی و آواز همراه بوده است؛ شغلی در جامعه آن روزگار تلقی می شده است و با ورود لعبت بازی به محلات و شهرها، گروه های مختلف به نوبت از آنها برای اجرای نمایش دعوت می کرده اند؛ آنها برای تمام اصناف آن زمان نمایش و پرده ای داشته اند. لعبت بازی فقط در شب اجرا نمی شده است؛ [مطابق بیت عطار] احتمالاً نوعی لعبت بازی وجود داشته که کودکان آن را در کوچه اجرا می کرده اند (عطار نیشابوری ۱۳۸۳: ۶۳۷-۶۳۹). و بالاخره از غایب بزرگ این مدارک و اسناد، فردوسی حکیم (قرن چهارم هجری) نیز ابیاتی در اشاره به لعبت بازی یافتیم:

چنین است رسم جهان جهان
همی با تو در پرده بازی کند
که کردار خویش از تو دارد نهان
ز بسیرون ترا بی نیازی کند

کمال‌الدین واعظ کاشفی به دو بازی با دو اصطلاح جدید اشاره می‌کند: «بازی خیمه» و «بازی پیش‌بند». سپس اشاره می‌کند که بازی خیمه در روز و به وسیله دست انجام می‌شود (عروسک دستکشی؟) و بازی پیش‌بند در شب و با نخ. برای بازی پیش‌بند اصطلاح آشنای «شب‌بازی» را نیز به کار می‌برد، اما متقابلاً به اولی می‌گوید روزبازی (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۴۲).

درباره نمایشگر این نوع نمایش، فرخی و منوچهری از اصطلاح «لعبگر» (نک دهخدا، ذیل همین واژه) استفاده می‌کنند:

باغ دیبا رخ پرند سلب لعبگر گشت و لعباش عجب

(فرخی)

فاخته راست به کردار یکی لعبگر است درفکنده به گلو حلقه مشکین رسنا

(منوچهری)

عطار نیشابوری در «حکایت استاد ترک و پرده‌بازی او» اصطلاح «صورتگر» را معادل «پرده‌باز» می‌گیرد:

تا تویی از صورت خود در نیاز هم تویی صورتگر و هم پرده‌باز

(عطار ۱۳۳۹: ۲۱)

گویا محل اجرای لعبت‌بازی را «خیال‌خانه» می‌گفته‌اند. عطار در مختارنامه می‌گوید:

دو کون خیال‌خانه‌ای بیش نبود و ندیشه ما بهانه‌ای بیش نبود

(عطار ۱۳۸۳: ۶۲۵)

مولانا جلال‌الدین هم این اصطلاح را به کار برده است:

بنشین به خیال‌خانه دل هر نقش که می‌کنیم می‌بین

(مولوی ۱۳۶۹: ۱۸۴)

او در همین معنا از اصطلاح «خیالستان» هم سود می‌جوید:

خیالستان اندیشه مدد از روح تو دارد چنان‌که دور افلاک است این اشکال در اسفل
(مولوی ۱۳۶۹: ۱۲۰/۷)

به عقیده دکتر عباس زریاب خویی (۱۳۶۸: ۱۲۳-۱۲۴)، حافظ شیرازی دو اصطلاح «تماشاخانه» و «تماشاگه» را به معنای محل لعبت بازی به کار برده است:

حلقه زلفش تماشاخانه باد صباست جان صد صاحب‌دل آنجا بسته یک مو بین

و

به تماشاگه زلفش دل حافظ روزی شد که بازآید و جاوید گرفتار بماند

حافظ و عطار از اصطلاح «تماشا» نیز، در جایی که سخن از لعبت بازی است، به معنای «نمایش» استفاده می‌کنند (ابیات پس از این ذکر خواهند شد).

همچنین اصطلاحاتی که پیش از این درباره نمایش سایه در میان اعراب می‌شناختیم «ظل الخیال»، «خیال‌الظل» و «خیال‌الستاره» بوده است. احمد تیمور پاشا می‌گوید: اصطلاح دیگر این بازی در مصر «اللعب بالخیال» است (زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۴۲) و یا بر اساس نکته‌ای از زریاب، «لعب الخیال» (زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۴۵). نمایشگر این بازی را هم «لاعب الخیال» (زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۴۵) و مخایل (ذکاوئی قراگوزلو ۱۳۶۵: ۲۶) می‌گفته‌اند.

طرح بحث

واعظ کاشفی (قرن دهم هجری) در فتوت‌نامه سلطانی لعبت بازی را اشارتی به توحید افعالی می‌داند که مطابق آن هیچ فعلی از موجودات عالم سر نمی‌زند که فعلی قادر مختار نباشد: «در مثال چنین داند که صور عالم بر مثال لعبتی چندند که استاد کامل به حسب خیال دقیق ایشان را از باطن تحریک می‌دهد و افعال خود تمام می‌نماید.» او می‌گوید

«خیمه» اشاره به بدن انسان است که هر لحظه لعبتی از قول و فعل از آن به در می‌آید، و «صندوق» دل آدمی است که مخزن عجایب و غرایب است «و هر زمان دست دیگر رشته دیگر از صفات و احوال او حرکت دهد و بدین جهت او را قلب گویند که گردان است و بزرگی گوید گرداننده او را طلب کن» (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۴۱-۳۴۲). البته واعظ کاشفی درباره بازیهای نمایشی هم چنین نگرشی دارد. برای مثال سابقه «رسن بازی» را به نوح نبی می‌برد و می‌گوید: رسن در این بازی نشانگر پل صراط است که بنده با خوف و رجا از آن می‌گذرد. درباره «معرکه‌گیری» می‌گوید: محل یادکرد پیران و مرشدان است و معرکه باید به گونه‌ای باشد که فایده دین و دنیا از آن حاصل شود. همچنین حقه بازی (شعبده بازی) را اشاره به فریب دنیا و ربودن عمر آدمی می‌شمرد. ما از این موارد در می‌گذریم و بر همان «لعبت بازی»، به عنوان نمونه مطالعاتی، درنگ می‌کنیم.

نگرش واعظ کاشفی به لعبت بازی، که در میان شاعران و اندیشمندان هم سابقه‌ای دراز دارد، به گونه‌ای است که مستمع گمان می‌کند این نمایش در مضمون، شیوه اجرا و... چنان چیزی است که او را از گرانی خاک برمی‌کند و سبکبال در آسمان معرفت و معانی متعالی به پرواز درمی‌آورد. اما وقتی سراغ لعبت بازی را در این روزگار می‌گیرد، بیش از همه به دو نمایش مشهور و معمول می‌رسد: «شاه سلیم» و «پهلوان کچل»! هریک از این نمایشها مجموعه‌ای است از زدوخوردها، شیرینکاریها، حاضر جوابیهای بامزه و گاه غیراخلاقی که صرفاً در پی سرگرم کردن و شادی مخاطب است.

دلیل این تعارض بزرگ چیست؟ دو احتمال وجود دارد: یکی آنکه لعبت بازی در گذشته هنری جدی بوده و به مضامینی متعالی می‌پرداخته است، و در دوره‌های اخیر به نمایشی صرفاً سرگرم‌کننده تنزل یافته است؛ دوم اینکه لعبت بازی همیشه نمایشی سرگرم‌کننده بوده و مضامینی متعارف و عامه‌فهم داشته است، و این دیده باریک‌بین و نکته‌سنج آن سخنوران و متفکران بوده که در این نمایش، ظرایف و دقایق تأمل‌انگیز یافته است.

برای یافتن پاسخ، ابتدا معنا و جایگاه لعبت بازی را در سخن اندیشمندان جست‌وجو

می‌کنیم، سپس از میان شواهد و مدارک موجود، نوع مضامین و وضعیت اجرای لعبت بازی را در طول تاریخ این نمایش می‌کاویم.

لعبت بازی در نظر دیده‌وران

اهل سخن و اندیشه، با دیدن لعبت بازی تعبیر مختلفی از آن کرده‌اند و یا در بزنگاههای متفاوت، مسئله‌ای را به لعبت بازی مانند کرده‌اند. در پیشگفتار به ابیاتی از منوچهری و فرخی اشاره کردیم که در آنها جلوه‌های طبیعت را به کار لعبت‌بازان تشبیه کرده بودند. قطران تبریزی (قرن پنجم هجری) «صنع» لعبت‌باز را (نه برای عظیم شمردن، که برای ناچیز دانستن آن) با صنع خداوند قیاس می‌کند:

به پیش فضل تو فضل جهانیان چونان که به پیش صنع خداوند صنع لعبت‌باز
گویا حافظ و مولانا هم سخنان، خیالات و اندیشه‌هایشان را به لعبت بازی نزدیک دیده‌اند، آنجا که می‌گویند:

خیالستان اندیشه مدد از روح تو دارد چنان‌که دور افلاک است این اشکال در اسفل
(مولوی ۱۳۶۹: ۱۲۰/۷)

و حافظ:

در خیال این همه لعبت به هوس می‌بازم بوکه صاحب‌نظری نام تماشا ببرد
(به نقل از زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۳۷)

اما آنچه بیش از همه در آینه نمایش لعبت بازی دیده شده است، یکی معانی هستی‌شناختی است و دیگری معانی تغزلی.

نظرگاه هستی‌شناختی

سوتره (sutra) در زبان سنسکریت یعنی «نخ»، و در اساطیر هندو، آفریدگار جهان، برهما، به عنوان سوتره‌داره [سوتره‌دهاره] (sutradaḥāra) خوانده شده است؛ یعنی

«کسی که سر رشته نخها را به دست دارد. تمامی جهان بازیگاه اوست و همه مخلوقاتش همچون عروسکهای خیمه شب بازی، بازیچه دست او هستند» (شیوالینگاپا ۱۳۵۷: ۵). واعظ کاشفی هنگام سخن از لعبت بازی، با نکته سنجی هوشمندانه‌ای، حدیثی معروف را چنان تأویل می‌کند که سوتره دهاره را به یاد می‌آورد. قَلْبُ الْمُؤْمِنِ بَيْنَ إِصْبَعَيْنِ مِنْ أَصَابِعِ الرَّحْمَنِ يُقَالُهَا كَيْفَ يَشَاءُ... (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۴۲)؛ یعنی دل مومن میان دو انگشت از انگشتان خداوند رحمان است و آن را به هر سو که بخواهد می‌گرداند. کاشفی بیشتر یاد آورد شده بود که پیش‌بند یا صندوقی که در لعبت بازی استفاده می‌شود، نشان دل آدمی است. او در ابتدای سخن خود می‌گوید «بدان ای عزیز که در کار لعبت بازی درویشان صاحب‌دل تأملها فرموده‌اند و بسی حقایق بر ایشان منکشف شده است» و مخاطب را هم به چنین درنگها در کار لعبت‌بازان فرامی‌خواند و می‌گوید: «هرچند صورت این باری لهو بنماید، اما عارف باید از آن حقیقتی دریابد.» او سپس از شخصی یاد می‌کند که به یک نمایش لعبت بازی می‌نگریست و در آن دید مرد و زنی با هم گفت‌وگو کردند و سپس کارشان به مشاجره و زدوخورد انجامید و دست آخر با هم صلح کردند، و در عجب شد که این همه، قول و فعلی یک نفر بوده است. در این هنگام «صاحب‌دلی» به او می‌گوید: «تو می‌پنداری که بازی بازی است؟ نه که جد است و صاحب جد پوشیده است در حجاب بازی‌کننده.» آنگاه کاشفی نتیجه می‌گیرد که لعبت بازی اشاره به توحید افعالی است و «در این مرتبه این معنی بر سالک منکشف گردد که هیچ فعل در صور مظاهر ظاهر نمی‌شود الا از قادر مختار» (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۴۱).

چنین نگرش هستی‌شناختی و عمیقی به لعبت بازی، تقریباً در سرتاسر اشاراتی که در میراث ادبی و فکری زبان فارسی به‌جا مانده، پراکنده است: از قرن دوم هجری تا دست کم اوایل قرن حاضر.^۱ تیمور پاشا در بیان تاریخچه «خیال‌الظل» این دو بیت را از قرن دوم

۱. تلاش نموده‌ایم در این مقاله به ابیاتی استناد کنیم که پیش از این بدانها استناد نشده است. برای دیدن نمونه‌های بیشتر نک: بیضایی ۱۳۶۹: فصل «نمایشهای عروسکی»؛ دهخدا، ذیل واژگان مربوط؛ ذکا ۱۳۴۳: ۱۵؛ عطار نیشابوری ۱۳۸۳: ۶۳۵ همچنین جز شاعرانی که به شعر آنها اشاره کرده‌ایم، در آثار این شاعران هم می‌توان اشارات مختلفی به لعبت بازی یافت: سوزنی سمرقندی، قاسم انوار، نیر (میرزا محمدتقی)، واعظ قزوینی، اقبال لاهوری، ادیب‌الممالک فراهانی و....

هجری نقل می‌کند:

رَأَيْتُ خَيَالَ الظَّلِّ اكْبَرَ عِبْرَةً لِمَنْ هُوَ فِي عِلْمِ الْحَقِيقَةِ رَاقِي
شُخُوصٍ وَاشْبَاحٍ تَمُرُّوْا تَنْقُضِي وَ تَفْنِي جَمِيعاً وَ الْمَحْرُكَ بَاقِي

یعنی: در بازی خیال برای کسی که در علم حقیقت رو به بالا دارد بزرگ‌ترین پند را دیدم: صورت‌تکها و سایه‌ها می‌گذرند و ناپدید می‌شوند اما جنباننده آنها همچنان بر جای است (زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۴۳-۳۴۴).

تیمور پاشا قدیم‌ترین روایت اجرای «خیال‌الظل» در میان اعراب را مربوط به دوره فاطمیان (قرنهای چهارم تا ششم هجری) می‌داند. «بنا به این روایت، صلاح‌الدین ایوبی [قرن ششم هجری] کسانی را که در کاخ فاطمیان «خیال‌الظل» بازی می‌کردند از کاخ فاطمیان بیرون آورد تا آن را به قاضی فاضل منشی معروف خود نشان دهد. چون بازیگران آغاز به کار می‌کردند، قاضی برخاست تا بیرون رود. صلاح‌الدین گفت: اگر این امر حرام است ما هم نمی‌خواهیم آن را ببینیم. قاضی به احترام صلاح‌الدین نشست و بازی را تماشا کرد. صلاح‌الدین پرسید: این بازی را چگونه دیدی؟ قاضی گفت: پند بزرگی بود، دیدیم که دولتهایی آمدند و دولتهایی رفتند و پرده را همچون نامه‌ای در هم پیچیدند، اما محرک همه یک تن بود (زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۴۴-۳۴۵).

یکی از نخستین اشارات شاعران و اندیشمندان ایرانی به لعبت بازی را در سخن حکیم فردوسی (قرن چهارم هجری) می‌یابیم:

چنین است رسم جهان جهان که کردار خویش از تو دارد نهان
همی با تو در پرده بازی کند ز بیرون تو را بی‌نیازی کند
ز باد آمدی رفت خواهی به گرد چه دانی که با تو چه خواهند کرد

امام محمد غزالی (قرن پنجم هجری) هم در این نمایش تأملی کرده است. او در احیاء علوم‌الدین اعمال مردمی را که در تصرف دنیای غیبی و الهی‌اند با لعبت‌گانی که گرداننده بازی در ظلمت شب می‌جنبانندشان قیاس می‌کند (ستاری ۱۳۶۷: ۳۴).

دیگر بزرگان نیز چرخ و گردون و فلک، کار و بار جهان، و روزگار آدمی و نسبت او با

خالقش را بسیار شبیه لعبت بازی دیده‌اند. سنایی (قرن ششم هجری) در نکوهش این جهان می‌گوید:

ز رزی دانه عنب دیدی مهره بوالعجب به شب دیدی
بازی روز و شب به انبازی هست پیش تو همچو شب‌بازی
شیرگرمابه دیده از نقاش باش شیر بیشه بینی باش

و:

ملک باقی کمال‌ساز بود ملک دنیا خیالباز بود

شاید بیش از همه در اشعار نظامی گنجوی و عطار نیشابوری (قرن هفتم هجری) اشاراتی به لعبت بازی بتوان یافت. نظامی می‌گوید:

این هفت فلک به پرده‌سازی هست از جهت خیالبازی

(لیلی و مجنون)

جهان بسیار شب‌بازی نمود است جهان نادیده‌ای جانا چه سود است

و:

دگر ره چرخ لعبت‌باز دستی به بازی برد با لعبت‌پرستی

(خسرو و شیرین)

یکی روز کاین چرخ چوگان‌پرست ز شب‌بازی آورد گویی به دست

و:

در آن مانده کاین پرده نیلگون چه شب‌بازی از پرده آرد برون

(هفت پیکر)

عطار درباره حکایت کار جهان در نظر دیوانه‌ای می‌گوید:

یکی پرسید آن شوریده جان را که چون می بینی این کار جهان را
چنین گفت این جهان پر غم و رنج بعینه آیدم چون نطع شطرنج...
ز لعبت بازی لعب زمانه دلت یابد خلاص جاودانه
(الهی نامه)

او در جای دیگر می گوید:

زانجا که حیات لعب و لهوست بازی خیال در میان بود

و:

چرخ مردم خوار اگر روزی دو مردم پرور است نیست از شفقت مگر پرواری او لاغر است
زان فلک هنگامه می سازد به بازی خیال کاختران چون لعبتاند و فلک چون چادر است
(دیوان)

مولانا هم در توصیف فریبکاری دنیا می گوید:

منگر تو به خلخالش ساق سهیش را بین خوش آید شب بازی لیک از سپس پرده
(مولوی ۱۳۶۹: ۵/۱۱۶)

سلمان ساوجی (قرن هشتم هجری) هم زمانه را لعبت باز می خواند:

نقشی است هر ساعت زنو، این دور لعبت باز را ای لعبت ساقی بیار آن جام خم پرداز را
(دیوان)

عبدالرحمان جامی (قرن نهم هجری) هم «در بیان آنکه ذات حق سبحانه حقیقت وجود است و هر حقیقت که مشهود است به سریان ذاتی وی موجود است» مخاطب را به فرارفتن از تکثر ظاهری لعبت بازی آفرینش، و دیدن وحدت دعوت می کند:

ای درین خوابگه خفته دلان جمع ناگشته چو آشفته دلان
زیر این پرده کحلی مه و سال مانده در تفرقه خواب و خیال
لعبتانی که بدین پرده درند که ازین پرده چنین جلوه گرند

گرچه بس عشوّه و طنازند	پرده وحدت لعبت بازند
این همه لعبت و لعبت سازی	وین به صد شعبده لعبت بازی
نیست جز در نظر خواب آلود	جلوه گر گشته خیالی بی بود
چند خرسند نشینی به خیال	هان و هان دیده خود نیک به مال
بوکزین خواب چو بیدار شوی	خارق پرده پندار شوی
گرددت تیز نظر چشم شهود	بر تو مکشوف شود سر وجود
وحدتی بینی خالی ز دویی	ظاهر از کسوت مایی و تویی

(هفت اورنگ)

حزین لاهیجی (قرن سیزدهم هجری) در نگرشی دینی، آسمانها را به فانوس خیال تشبیه می کند:

ای نام تو زینت زبانها	حمد تو طراز داستانها
تا دام گشاده چین زلفت	افتاده خراب آشیانها
در رقص بود به گرد شمعت	فانوس خیال آسمانها

(دیوان)

غالب دهلوی (قرن سیزدهم هجری) نیز می گوید:

شام آمد و رفت سر به پابوس خیال	بر تخت شهی نشست کاووس خیال
از گردش گونه گونه اشکال نجوم	گردید دماغ دهر فانوس خیال

(دیوان)

دیگری می گوید:

همچو لعبت به تار لعبت باز خلق در پیچ و تاب رشته اوست

(دهخدا، ذیل «لعبت باز»)

و بیدل (قرن دوازدهم هجری) می گوید:

مشو حیران لعبتهای صورتخانه گردون به لعبت باز بنگر کر پس چادر کند بازی
(دهخدا، ذیل «لعبت باز»)

سید احمد البیروتی (قرن ششم هجری) نیز نگاهی کل نگر به خیال الظل دارد:

اری هذا الوجود خیال الظل محرکه هو الرب الغفور
فصندوق الیمین بطون حوا و صندوق الشمال هو القبور

یعنی: «این هستی همچون نمایش سایه بازی است که گرداننده آن خدایی آمرزگار است؛ صندوق دست راستی اش شکم زنان است (که بازیگران و آدمکها از آن بیرون آورده می شوند) و صندوق دست چپي اش قبرهاست» (ذکاوتی قراگوزلو ۱۳۶۵: ۲۷ و ۲۹).
در دو حکایت مهم از اشترنامه (منسوب به عطار) به کرات از اصطلاحات لعبت بازی استفاده می شود. اولی «حکایت استاد ترک و پرده بازی او» است که به استاد زبردست و هفت «مزدور»ش می پردازد. مردم غافل در کار او چون و چند می کنند و استاد همه بساط نمایش را درهم می شکند و مزدورانش را رها می کند تا «فرد بنشیند». ابتدا به نظر می رسد این استاد نشان خداوند است، به ویژه آنجا که می گوید:

صورت الوان عجایب ساختی دائماً با خویش بازی باختی

اما خیلی زود شاعر به ما می گوید که اینجا سخن از «انسان» است:

یک زمان در خویشان بنگر تو هم تا نباشی صورت و پرده به هم...
تا تویی از صورت خود در نیاز هم تویی صورتگر و هم پرده باز
هست مزدور تو هفت اعضای تو می پزند اینها چو تو سودای تو
عاقبت از تو جدا خواهند گشت با تو چندینی چرا خواهند گشت
بیشتر زان کاین حریفان بگذرند بگذر از ایشان که با تو نسپرند

(عطار ۱۳۳۹: ۲۰-۲۱)

مورد دیگر «حکایت استاد نقاش» است. البته ظاهراً مراد عطار از نقاش، همان استاد

صورتگر و خیال‌باز است، چرا که در طول حکایت به دفعات به اصطلاحات لعبت‌بازی اشاره می‌کند و در همان آغاز هم می‌گوید:

بود استادی عجایب ماه و سال هر دم از نوعی ببازیدی خیال

استاد این حکایت صراحتاً خداوند است. او هر بار نقشی می‌سازد و سپس آن را خرد می‌کند و این برای همگان محل سؤال می‌شود. از این میان سالکی آداب‌دان به اذن استاد و توسط حاجب به درون پرده راه می‌یابد تا از اسرار کار باخبر شود. در یکی از قسمتهای حکایت، اشارات متعدد و جالبی به سیر و سلوک و لعبت‌بازی می‌شود:

یک زمان در پرده ما در خرام	یک زمانی بگذر از این ننگ و نام
نسام و ننگ خود به کلی درفکن	صورت خود خرد اندر هم شکن...
از خیال خویشتن آیی برون	در درون پرده آیی از برون
آن خیال آنجا که تو دیدی همی	آن خیال از نقل آمد یک دمی...
در درون پرده شو واقف ز ما	تات بنماییم هر دم جایها...
پرده بردار و بیا اسرار بین	هر دم از نوعی دگر گفتار بین...
آن همه صورت که دیدی آن زمان	دیگر از نوعی دگر بینی عیان
آن دگر از صورت دیگر بین	کل طلب کل جوی کل شو کل بین...

(عطار ۱۳۳۹: ۱۳۹)

و اما واعظ کاشفی در عبارتهای آغازین خود درباره لعبت‌بازی گفته بود:

بباید دانست که هر چیزی که در عالم صورت ظهور می‌کند اگر چه در لباس هزل باشد اما به حسب حقیقت جد بود، چنانچه آن بزرگ گفته است که لهو لاهی با آلت ملاهی جد است به نسبت با نفسی که در کشف اسرار الهی مجد است (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۴۰).

اشاره واعظ کاشفی به «ابن فارض»، شاعر و عارف مصری قرن هفتم هجری است که در «قصیده تائیه کبری» آورده است:

و لا تَكُ باللهِ عن اللّٰه جملَةً فهزُل المَلاهی جِدُّ نفسٍ مُجَدَّة

ابن فارض در این قصیده با ظرافت به خیال‌الظل اشاره می‌کند. او نیز قرابت شگفتی میان خیال‌الظل و یک حدیث قدسی معروف ایجاد می‌کند: «لا يزال العبد يتقرب اليّ بالتواقل حتّى احبّه فاذا احبته كنت سمعه و بصره و لسانه و يده و رجله فبى يسمع و بى يصبر و بى ينطق و بى يبطش و بى يسعى». یعنی: بنده همیشه با نوافل به من نزدیک می‌شود، تا وقتی که من او را دوست بدارم و چون او را دوست داشتم، من گوش او باشم و من چشم او باشم و من زبان او باشم و من دست او باشم و من پای او باشم؛ پس به من شنود و به من بیند و به من گوید و به من گیرد و به من رود.

ابن فارض ابتدا می‌گوید نفس با دانشی که از غیر بیابد، به آسایش و خوشی نمی‌رسد، بلکه این دانش باید از خودش بجوشد. او سپس می‌گوید: من آن علمی را که فراتر از درک عقل است، از خود آموخته‌ام. آنگاه برای این مطلب خیال‌الظل را مثال می‌زند. می‌گوید تو در خیال‌بازی حرکت و سکون، گریه و خنده می‌بینی و پرندگان خوش‌آواز را بر شاخساران می‌نگری و شتران را در صحرا و کشتیها را در دریا، و دو سپاه بزرگ که سواره و پیاده‌اند و با یکدیگر می‌جنگند و همدیگر را نابود می‌کنند، اشباح را می‌بینی و ماهیگیری که تور می‌افکند، و شیران بیشه که بر صید خود چیره می‌شوند و پرنده‌ای که در آسمان پرنده‌ای دیگر را شکار می‌کند. «همه آنچه دیدی، تنها فعل یک شخص (خیال‌باز) بود، لکن در پوشش پرده‌ها. اگر پرده براندازد، جز او را نبینی و هیچ شک و تردیدی به سبب آن شکلها باقی نماند. به هنگام برافتادن پرده، به تحقیق بدانی که به وسیله نور آن خیال‌باز بود که در تاریکی به افعالش راه یافتی». سپس اشاره می‌کند که من و حقیقت من نیز چنین بودیم. «نفس من در فعل، شبیه خیال‌باز بود و حواسم مانند اشکال و صورتهای خیال‌بازی، و پوشش جسمانی‌ام به منزله پرده و ستاره من بود.» آنگاه می‌گوید: من پرده را کنار زدم و نفسم از راهی غیر استدلالی و شهودی بر من آشکار شد. اینجاست که سخن ابن فارض بوی فنا و توحید می‌دهد و به حدیث «كنت له سمعاً و بصراً» اشاره می‌کند. «اگر بتوانی بشنوی، زبان آفریدگان با فصاحتی تمام بر یگانگی من

گواهی می‌دهند» (صائن اصفهانی ۱۳۸۴: ۳۶۴-۳۶۷).

نظرگاه تغزلی

با قدمت و دامنه شعر تغزلی در ادبیات فارسی، دور از انتظار نیست که بخشی از این عاشقانه‌ها در قالب لعبت‌بازی بروز یافته باشد. در این میان به خصوص مشابهت «لعبت» به معنای عروسکِ نمایشی با «لعبت» به معنای معشوق، و نیز ساختگی و مجازی بودن نمایش با طراریها و فریبهای معشوق، شاعر را به یافتن رابطه میان این دو رهنمون می‌شود، که در آن، گاه معشوق لعبت‌باز است و گاه عاشق. یکی از نخستین نمونه‌های این مطلب را در ابیاتی از خاقانی می‌توان یافت:

در پرده دل آمد دامن‌کشان خیالش جان شد خیالبازی در پرده وصالش
(دهخدا، ذیل «خیالباز»)

و:

خونین تتق از پی خیالت بر چشم خیالباز بستیم
(دیوان)

شاعر هم عصر او، سید حسن غزنوی، هم می‌گوید:

بازیچه لعبت خیالت زین چشم خیالباز گشتم
(دهخدا، ذیل «خیالباز»)

در اشعار نظامی، از این دست هم نمونه‌های متعددی وجود دارد، از جمله:

رخ چون لعبتش در دلنوازی به لعبت‌باز خود می‌کرد بازی
(دهخدا، ذیل «لعبت‌باز»)

چون نباشد خیالهای درشت خاطرهم را خیالبازی کشت
(دهخدا، ذیل «خیالبازی»)

عطار نیز می‌گوید:

دو چشمست نیم‌مست بازگشته مشعبدوار لعبت‌باز گشته

و اشاره‌های او در این ابیات، نشان از دقت نظر عطار در ظرایف لعبت‌بازی دارد:

ای روی تو شمع پرده راز	در پرده دل غم تو دمساز
بی مهر رخت برون نیاید	از باطن هیچ پرده آواز
از شوق تو می‌کند همه روز	خورشید درون پرده پرواز
هر جا که شگرف پرده‌بازی است	در پرده زلف توست جانباز

و:

عشق تو پرده صدهزار نهاد	پرده در پرده بی‌شمار نهاد
پس هر پرده عالمی پردرد	گه نهان و گه آشکار نهاد
صد جهان خون و صد جهان آتش	پس هر پرده استوار نهاد
پرده‌بازی چنان عجایب کرد	که یکی در یکی هزار نهاد

(دیوان)

اشارات خواجوی کرمانی (قرن هشتم هجری) به لعبت‌بازی هم دل‌انگیز است:

گر شکار آهوی صیاد او گشتم چه شد ور غلام هندوی شب‌باز او بودم چه بود^۱

و:

هر شبی بنگر که بر مهتاب بازی می‌کند هندوان زلف عنبر‌چنبر شب‌باز او

و:

۱. در این بیت و بیت بعد، همجواری شب‌بازی با «هندو» علاوه بر آنکه می‌تواند به دلیل تیرگی رنگ هندوان باشد، ممکن اشاره‌ای به ریشه هندی لعبت‌بازی باشد. نظامی هم می‌گوید:

چو هندو جواب سکندر شنید به شب‌بازی دیگر آمد پدید

(قبائنه)

تفرجی است که شب باز طرهات همه شب به نور شمع جهانتاب می‌کند بازی
(دیوان)

حافظ نیز به لعبت بازی اشاراتی می‌کند که درک و دریافت این دقیقه از شعر او را مرهون
مداقه مرحوم دکتر زریاب خویی هستیم. ایشان با اشاره به بیت

حلقه زلفش تماشاخانه باد صباست جان صد صاحب‌دل آنجا بسته یک مو بین

می‌گوید: «لطف و زیبایی این بیت حافظ آنگاه به درستی دریافت می‌شود که آن را
اشاره‌ای به خیمه شب بازی معمول در ایران بدانیم.» سپس می‌گوید: حافظ که بارها دلها
را اسیر دام زلف یار خوانده است، در این بیت زلف محبوب را به تماشاخانه
خیمه شب بازی تشبیه کرده است که در آن دلها مانند عروسکهای این بازی از تارهای
زلف آویخته‌اند و با حرکت باد صبا به جنبش در می‌آیند. سپس می‌افزاید: این بیت هم
اشاره به خیمه شب بازی است:

به تماشاگه زلفش دل حافظ روزی شد که بازآید و جاوید گرفتار بماند

به این ترتیب «تماشاگه» و «تماشاخانه» به محل اجرای نمایش اشاره دارد (زریاب خویی
۱۳۶۸: ۱۲۲-۱۲۳).

ناگفته نماند که عطار هم در «حکایت استاد نقاش» سه بار کلمه «تماشا» را در معنایی
نزدیک به «نمایش» به کار می‌برد. استاد می‌گوید:

من هم پرداختم از بهر کار تا تماشایی بود در روزگار
چون تماشا بود هم آمد به علم از تماشاگشت کلی راه علم

(عطار ۱۳۳۹: ۱۳۵)

دکتر زریاب این دو بیت حافظ را نیز اشاره به خیال‌بازی می‌داند:

سایه افکند حالیا شب هجر تا چه بازند شبروان خیال

حالی خیال وصلت خوش می دهد فرییم تا خود چه نقش بازد این صورت خیالی
(زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۳۹)

تعبیر تغزلی از لعبت بازی را می توان در این ابیات از اوحدی مراغه ای (قرن هشتم هجری) هم دید:

هر شب ز عشق روی تو این چشم لعبت باز من
در خون نشیند تا کند چون روز روشن راز من
(دهخدا، ذیل «لعبت باز»)

بابا فغانی (قرن دهم هجری) هم می گوید:

به تبسم نهانی که زده به گریه من مژه خیالبازم چه گهر که سفته امشب
(دهخدا، ذیل «خیالباز»)

سخن «طغرل احراری» (قرن چهاردهم) هم شنیدنی است:

لعبتان را روش پرده افسون یک موس کرده زیر و بم عشق تو مرا لعبت باز
(دیوان)

فانوس خیال نیز، به خصوص در شعر شاعران قرنهای دهم و یازدهم، تعبیری عاشقانه یافته است. برای نمونه صائب تبریزی (قرن یازدهم هجری) می گوید:

هر سری کز شور سودا نیست فانوس خیال سنگباران گر نماند خواب سنگینش سزاست
و:

جز دود دل نچید گلی از وصال شمع فانوس ساده لوح چه ها در خیال داشت

محتشم کاشانی (قرن دهم هجری) هم می گوید:

خواهم که شبی محو جمال تو شوم نظارگی بزم وصال تو شوم

وانگاه به یاد شمع رویت همه عمر بنشینم و فانوس خیال تو شوم

شاعران عرب نیز درباره «خیال‌الظل» چنین تعبیر عاشقانه‌ای دارند (برای نمونه نک: ذکاوتی قراگوزلو ۱۳۶۵: ۲۷).

لعبت بازی در عمل

همه ژرف‌نگریها، نکته‌سنجیها و باریک‌بینیهای بزرگان ادب و معرفت درباره لعبت بازی، به عرصه اجرا و عمل که می‌رسد رنگ می‌بازد و محو می‌گردد؛ گویی ایشان از نمایشی دیگر سخن می‌گفته‌اند و نمایشگران به نمایشی دیگر مشغول بوده‌اند. دقت در اسناد و شواهد بیانگر آن است که لعبت بازی همواره در ایران، و تا آنجا که می‌دانیم در حوزه عربی و اسلامی، صرفاً نمایشی سرگرم‌کننده و مفرح برای توده مردم بوده است. این نمایش به داستانهای درباره قهرمانان فرهنگ عامه یا شخصیت‌هایی برخاسته از آنان می‌پرداخته که با طنز و هزل و به مدد رقص، آواز و حرکات نمایشی، تماشاگر خود را ساعتی سرگرم می‌کرده است. اکنون برای اثبات این مدعا، به بررسی اسناد موجود می‌پردازیم.

نظامی در ابیات مهمی که از ورود شش‌هزار کولی لعبت‌باز در دوره ساسانی سخن می‌گوید، بلافاصله تأکید می‌کند که هدف اینان سرگرمی و تفریح بوده است:

شش‌هزار اوستاد دستان‌ساز مطرب و پای‌کوب و لعبت‌باز
گرد کرد از سواد هر شهری داد هر بقعه را از آن بهری
تا به هر جا که رختکش باشند خلق را خوش کنند و خوش باشند

(هفت‌پیکر)

سخن ما از کلام واعظ کاشفی آغاز شد، که لعبت بازی را چه مایه محل ادراک و معرفت شمرده بود. اما اندکی دقت در کلام او کافی است تا اثبات کند او، آنجا که به کلام ابن‌فارض اشاره می‌کند، لهو بودن این بازی را رد نمی‌کند، بلکه «عارف» و «سالک» را

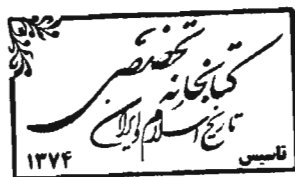
خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید تو به این هزل و لہو به دیدۀ جد نگاه کن. یعنی خطاب او نه عموم مردم، بل آن دسته‌اند که در سیر آفاق و انفس، و نگاه عبرت‌آموز به هر پدیده‌اند. در حکایت زیر از ابوسعید ابوالخیر نیز دقیقاً همین اتفاق می‌افتد:

و گویند یک روز [شیخ ابوسعید] می‌گذشت و جماعتی لعبت بازان خیالبازی می‌کردند و دف می‌زدند. شیخ خادم را بگفت: بگوی تا امشب به خانقاه آیند. به شب به خانقاه آمدند و پرده در بستند و سماع آغاز کردند. یک یک خیل را برون می‌آوردند: خبازان و قصابان و آهنگران و دانشمندان و مفریان و صوفیان. و هر قومی را، جداگانه، بیتی نهاده بودند. در می‌خواستند و با قولان می‌گفتند. و آخر همه صوفیان را به در آوردند و گفتند: این بگویید: «جاء ریح فی القفص، جاء ریح فی القفص»^۱ شیخ این بشنید و وقت او خوش گشت. برخاست و گِرد در می‌گشت و می‌گفت: جاء ریح فی القفص (عطار نیشابوری ۱۳۸۳: ۶۳۶).

در اینجا نمایشگران صرفاً مشاغل مختلف را یکی پس از دیگری به نمایش می‌گذارند، اما این دیده‌وری و شور و حال ابوسعید بوده است که با کلام آنها و قتش خوش می‌شود و سماع آغاز می‌کند؛ چنان که در احوال ابوسعید و دیگر عرفا، به کرات وقایعی می‌بینیم که بسیار ساده و معمولی بوده‌اند، اما موجب می‌شده‌اند برای آنها کشفی بزرگ دست دهد. نمایش دادن مشاغل یا اقوام مختلف، ظاهراً یکی از مضامین همیشگی لعبت‌بازی بوده است. عظاملک جوینی در تاریخ جهانگشا (قرن هفتم هجری) از نمایشی سخن می‌گوید که در آن «صور هر قومی» را نشان می‌داده‌اند. البته این نمایش که ظاهراً از سرزمین ختا آمده بود، حاوی صحنه‌ای توهین‌آمیز به مسلمانان بوده است که شاه دستور توقف آن را می‌دهد.

از آن جملت یک نوع صور هر قومی بود در اثنای آن پیری را با محاسن سپید کشیده و دستاری در سر پیچیده در دنبال اسب بر روی کشان بیرون آوردند پرسید که صورت

۱. یعنی: «آمد آن باد که در قفس کرده‌اند» یا «آن باد در قفس آمد».



کیست گفتند صورت مسلمانی یاغی است که لشگرها ایشان را برین نمط از بلاد بیرون می‌آرند فرمود که کار لعب در توقف دارند (به نقل از: غفاری ۱۳۳۶: ۴۲).

یکی از نمایشنامه‌های به جا مانده از «محمدبن دانیال خزاعی موصلی» (۶۴۶-۷۱۱ق)، که «عجیب و غریب» نام دارد، صرفاً به ورود انواع معرکه‌گیران و شاغلان مشاغل مختلف (مارگیر، حکیم، دلاک، بندباز، تردست، طالع‌بین، خرسباز، میمون‌رقصان، پهلوان، شتربان و...) و معرفی آنها و خروجشان می‌پردازد.

در تاریخ حبیب‌السیر که مربوط به عهد ابوسعید گورکانی (قرن نهم هجری) است، وقتی از «شیشه‌سی‌ودو جماعت» سخن می‌گوید، توضیح می‌دهد که در این وسیله ۳۲ دکان نشان داده می‌شد و هر پیشه‌وری به حرفه خود مشغول بود، و حرفه‌هایی که نیاز به حرکت داشتند، مانند خیاط و ندف و نجار و حداد، در این وسیله حرکت می‌کردند (به نقل از: ذکا ۱۳۴۳: ۱۴-۱۵).

رد این مضمون را ظاهراً تا خمیه شب‌بازیهای عصر حاضر نیز می‌توان دنبال کرد. برای مثال در یکی از اجراهای «دربار سلطان سلیم» قراولان در مقابل در اردوگاه سلطان می‌ایستند و قزاقها در اندرون، سقاها داخل چادر را آب می‌پاشند و خدمتکاران جارو می‌زنند، و درباریان، بزرگان، صاحبان، فراشان، سرداران، نقاره‌چیان، فلوت‌زنان، پرچمدار، شاعران شاه و بالاخره شاه به همراه سفیران عثمانی و روسیه وارد می‌شوند، سپس کشتی‌گیران عنتریها، قرزنه‌ها، بندبازان، رقاصان، کردان، ترکان، افغانان، عربها و یک زوج اروپایی یک‌به‌یک داخل می‌شوند و برای سرگرمی حاضران هنرنمایی می‌کنند (تقیان ۱۳۷۰ الف: ۱۰۵).

درباره اوضاع و احوال لعبت‌بازی و لعبت‌بازان، شواهد دیگری نیز می‌توان یافت. شمس تبریزی (قرن هفتم هجری) در اشاره‌ای نادر به لعبت‌بازی، به عاشقان زمانه خویش کنایه می‌زند و می‌گوید:

خاک کفش کهن یک عاشقِ راستین را ندهم به سر عاشقان و مشایخ روزگار، که همچون شب‌بازان که از پس پرده خیالها می‌نمایند به ازیشان. زیرا که آن همه مُقرند که بازی

می‌کنند، و مقرند که باطل است، از ضرورت از برای نان می‌کنیم. جهت این اقرار، ایشان به‌اند (شمس تبریزی ۱۳۶۹: ۹۱).

در واقع شمس ضمن باطل شمردن لعبت بازی، می‌گوید لعبت‌بازانی که او دیده است، تنها پی نان بوده‌اند.

ژان شاردن هم در گزارشی که از خیمه شب‌بازی در عصر شاه عباس دوم صفوی (قرن یازدهم هجری) می‌دهد، می‌گوید که میدان شاه اصفهان را آذین بسته بودند و دسته‌های تفریحی و نمایشی مختلف مانند معرکه‌گیران، حقه‌بازان، شمشیربازان و از جمله خیمه شب‌بازان به اجرای نمایش می‌پرداختند و سپس اشاره می‌کند هر کس مایل بود به آنها پولی می‌داد (بیضایی ۱۳۶۹: ۹۵-۹۶).

اندک‌اندک به دوره‌ای می‌رسیم که سروکله شاه سلیم در لعبت‌بازیها پیدا می‌شود. بهاء‌الله (قرن سیزدهم شمسی) یکی از این نمایشها را که برای اجرا در مجلس عروسی دعوت شده بود، توصیف می‌کند (بیضایی ۱۳۶۹: ۹۶-۹۸). به نمونه‌ای از مضامین این نمایش بیشتر اشاره شد.

شخصیت دیگر لعبت‌بازیها، پهلوان کچل در ایران، و قره‌گوز در عثمانی، است. پیدایش قره‌گوز قهرمان نمایش سایه‌ای ترکان را به «شیخ کوشتری» در زمان سلطان اورهان عثمانی (قرن هشتم هجری) نسبت می‌دهند. مطابق این روایت، قره‌گوز و حاجی عیوض دو مرد عامی (یکی بنا و دیگری آهنگر) بوده‌اند که بعدها گفت‌وگوی شیرینشان به نمایش تبدیل می‌شود (بیضایی ۱۳۶۹: ۹۳). قره‌گوز شباهتهایی با شخصیت پهلوان کچل دارد، به نحوی که برخی پهلوان کچل را جد قره‌گوز دانسته‌اند (بیضایی ۱۳۶۹: ۹۹). این دو شخصیت اغلب شکمبار، رند، بذله‌گو و بی‌تریت‌اند و نمایش بر اساس شیرینکاریهای عامه‌پسند آنها شکل می‌گیرد. هرچند این شخصیتها، گاه جنبه‌های دیگری (مانند مبارزه با ظالم، دستگیری از مظلوم و زیردست، و پهلوان‌منشی)، نیز داشته‌اند، اما هیچ یک از این ویژگیها، هیچ‌گاه نه از غلبه هزل و هجو و شیرینکاریهای ساده‌پسندانه حاکم بر آنها می‌کاسته، و نه هدف آن را از سرگرمی صرف برای عموم

مردم منحرف می ساخته است.^۱

دیگر سالیان زیادی است که سخن از لعبت بازی، نمایشهای شاه سلیم و پهلوان کچل را تداعی می کند که گروههای اجراکننده اش - خصوصاً تا چندی پیش از این - در قهوه خانه و بنگاههای شادمانی مستقر بودند. مرحوم احمد خمسه ای در مصاحبه ای در سال ۱۳۷۰، می گوید: شصت سال است که فقط نمایش سلیم خان را اجرا می کنم و کاکا ممد شیرازی (استادش) هم همین نمایش را اجرا می کرده است. (تقیان ۱۳۷۰: ۱۲۰). البته مرحوم اصغر احمدی از چند نمایش دیگر هم که توسط کاکا ممد شیرازی (پدربزرگش) اجرا می شد، نام می برد: یوسف و زلیخا، چهار درویش، لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد، چهار صندوق و نمایش موسی و فرعون برای مسیحیان. سپس یادآوری می کند که این نمایشها بعداً به تخت حوضی راه یافتند (تقیان ۱۳۷۰: ج ۱: ۱۳۶-۱۳۷). بیضایی به این عناوین حاجی و شلی، حسن کچل و بیژن و منیژه را هم اضافه می کند و می گوید گاه برخی نمایشهای تخت حوضی هم عروسکی می شد، مانند بابا تیمور، نوروز پیروز، نصیب و قسمت، سیاه راستگو، صدیق التجار (بیضایی ۱۳۶۹: ۱۰۴).

نگاهی به عناوین این نمایشها مؤید آن است که نمایشگران بیشتر به سراغ قصه های معروف و ماجرای قهرمانان عامه می رفته اند و هدفشان جلب تماشاگر و، در خوشبینانه ترین صورت، نمایش قصه ای اخلاقی بوده است (عنوانی همچون «موسی و فرعون» تنها کورسوی تفاوت در میان تمام این جست وجوست، که حتی در صورت صحت و دیرپایی، همچنان با آن کل نگری سخنوران بی ارتباط می نماید).

وضعیت خیال الظل در مصر نیز تا حد زیادی به همین شکل بوده است. ابراهیم حماده، که ظاهراً موضوع سخنش یکی دو قرن پیش از این است، می گوید: نمایشگر خیال الظل را به خانه های ثروتمندان دعوت می کردند تا همانند نوازنده و قصه گو، به بزم

۱. برخی نیز به این نکته اشاره می کنند که خیمه شب بازی در گذشته به مسائل سیاسی و انتقادی می پرداخته است و طی سالها و در اثر ممیزیهای مختلف، امروزه صرفاً جنبه مسخره آمیز و هزلش باقی مانده است. این نکته نیز چیزی بر وزن این نمایشها نمی افزاید و آنها را حتی اندکی به تعبیر عارفانه و عاشقانه سخنوران نزدیک نمی سازد.

عیش آنان رونقی دهد. کم‌کم این نمایشها در محافل عروسی و جشنهای عمومی راه یافتند و در اواخر قرن گذشته به قهوه‌خانه‌ها و کوچه و بازار رسیدند (ذکاوتی قراگوزلو ۱۳۶۵: ۲۶). در عصر فاطمیان (که ماجرای صلاح‌الدین ایوبی و قاضی فاضل مربوط به آن دوره بود) از خیالبازی برای خنداندن و تفریح سپاهیان و سرگرمی بیماران استفاده می‌کردند. اوج رونق این هنر در دوره جنگهای صلیبی (قرنهای یازدهم تا سیزدهم) بود، و «حرب‌العجم» نام نمایشی بوده که این جنگها را به شکل فکاهی نمایش می‌داده است. خیال‌الظل معمولاً مضمونی اجتماعی و هجوآمیز داشت و مسائل غیراخلاقی را دستمایه قرار می‌داد. به همین دلیل در احوال «سلطان قایتبای» نوشته‌اند: «خیالبازان و خنیاگران را بخواند... و سه روز داد عیش بداد و رسوایی و بی‌آرزمی از حد گذرانند... سلطان بیبرس (baybars) که مقدس‌مآب بود با خیالبازان به مبارزه پرداخت و سیف‌الدین ابوسعید ظاهری [در سال ۸۵۵ ق (زریاب خویی ۱۳۶۸: ۳۴۵)] دستور داد آدمکها و عروسکهای خیالبازی را بسوزانند و از بازیگران تعهد بگیرند که دیگر گرد این کار نگردند و این به سبب مفاسدی بود که در معرکه خیالبازی یا در جمع خیالبازان رخ می‌داد.»

این قضیه به حدی بود که گاه افکار عمومی هم به حکومت ایراد می‌گرفت که چرا به این جماعت میدان داده می‌شود (ذکاوتی قراگوزلو ۱۳۶۵: ۲۷). ابن دانیال (لعبت‌باز قرن هشتم هجری) ظاهراً تنها کسی است که سه متن خیال‌الظل او از ادوار پیشین به جا مانده است. او متولد موصل بود و در نوزده سالگی به قاهره رفت. جراح چشم (کحال) بود و اهل هوسبازی. متون نمایشی او هم نمایانگر حال و احوال اوست. از این میان، متن «عجیب و غریب» را بیشتر یاد کردیم. متن دیگرش «طیف‌الخیال» نام داد که دربارهٔ هرزگیهای شخصیت‌های نمایش است. آنها با شعر و آواز از اعمال قبیح خود می‌گویند و دست آخر با توبه نمایش را به پایان می‌رسانند. نمایش «متیم و یتیم» هم به ماجرای عاشق شدن متیم به پسری می‌پردازد و باز در آخر نمایش همهٔ شخصیتها استغفار می‌کنند (ذکاوتی قراگوزلو ۱۳۶۵: ۲۸).

و بالاخره تیمورپاشا می‌گوید سلطان شعبان، از سلاطین مصر، بازی خیال‌الظل را در

سال ۷۷۸ ق با خود به حج برد، ولی مردم آنجا این کار را ناپسند شمردند (زریاب‌خویی ۱۳۶۸: ۳۴۵).

جمع‌بندی: فرصت تاریخی

در حوزه جغرافیایی سخن ما، لعبت‌بازی – مانند دیگر اشکال نمایشی – همواره در دست عوام بود و بنابراین از اندیشه و نگرش آنها برمی‌خاست و به نیاز و تمنای همانها پاسخ می‌گفت. اندیشمندان و فرهیختگان گرچه آن را آینه هستی می‌دیدند، اما شأنی برای اشتغال به آن قائل نبودند و آن را کاری لهو و باطل می‌شمردند. شگفت‌آور است که اینان اگرچه ظرفیتهایی در لعبت‌بازی برای بازتاباندن معانی والا، عمیق و جدی می‌دیدند، اما هیچ‌گاه چنین نظرگاهی را در عمل نیازموندند، و ژرف‌نگریهایی که مثلاً در قالب شعر عرضه می‌کردند، در این قالب محک نزدند. این‌گونه بود که لعبت‌بازان راه خود را رفتند و سخنوران اندیشمند راه خود را، و هیچ‌گاه پلی میان این دو زده نشد.

اما مطلب این است که علی‌رغم گذشته، امروز و در پی آشنایی با هنر نمایش در غرب، جایگاه والا و جدی این هنر، و تأثیرات عمیقی که در حوزه‌های مختلف می‌تواند بگذارد، روشن شده است. دیدیم که در آن دیار متفکران، فلاسفه، شعرا و معرفت‌اندیشان سخن خود را در قالب نمایش بیان می‌کنند و نمایشهای آنان گاه مسیر جامعه را تغییر می‌دهد. ممکن است بگویند که این شناخت تنها در میان هنرمندان و نمایشگران جامعه ما پدید آمده است و عموم مردم یا دولتمردان، چنان‌که باید، به این شناخت نرسیده‌اند و به آنها بها نمی‌دهند. اما مسئله این است که در میان همین هنرمندان، و با وجود شناختی که پدید آمده، آن پل ارتباط هنوز ایجاد نشده و ظرف پرظرفیت لعبت‌بازی، به‌ندرت مظلوف سخنان و دیدگاههای هستی‌شناختی و ژرف‌قرار گرفته است.

واعظ کاشفی می‌گوید: «اگر پرسند که شرط لعبت‌بازی چیست؟ بگوی آن که بدین سخنان که گفتیم دانا باشد و به همین صورت مجاز سر فرود نیارد و از حقیقت با بهره گردد» (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۴۱-۳۴۲). مطلب همین است که در آن روزگار نمایش

شأنی نداشت و فرهیختگان از آن اجتناب می‌کردند و نمایش صرفاً به کار سرگرمی می‌آمد؛ اما امروز هم که نمایش شأنی یافته است، بیشتر در بند همان مجازیم و جای حقیقت خالی است.

به هر حال و با وصفی که رفت، به نظر می‌رسد امروزه ما فرصتی تاریخی داریم تا مضامین والا و هستی‌شناختی‌ای را که همواره پیشینیان از آن سخن می‌گفتند، به عرصه عمل بیاوریم.

کتابنامه

- بیضایی، بهرام، ۱۳۶۹، نمایش در ایران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- تقیان، لاله (گردآورنده)، ۱۳۷۰ الف، «خیمه شب‌بازی، نمایش بی‌همتا»، فصلنامه تئاتر، ش ۱۴، تابستان ۱۳۷۰: ۹۵-۱۱۶.
- تقیان، لاله (گردآورنده)، ۱۳۷۰ ب، «گفت‌وگو با احمد خمسه‌ای»، فصلنامه تئاتر، ش ۱۴، تابستان ۱۳۷۰: ۱۱۷-۱۳۲.
- تقیان، لاله (گردآورنده)، ۱۳۷۰ ج، «گفت‌وگو با اصغر احمدی»، فصلنامه تئاتر، ش ۱۴، تابستان ۱۳۷۰: ۱۳۳-۱۴۴.
- ذکا، یحیی، ۱۳۴۳، «فانوس خیال»، هنر و مردم، دوره ۲، ش ۲۲، مرداد ۱۳۴۳: ۱۳-۱۹.
- ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا، ۱۳۶۵، «خیال‌بازی یا نمایش سایه‌ها»، کیهان فرهنگی، ش ۱۲، اسفند ۱۳۶۵: ۲۶-۲۹.
- زریاب خویی، عباس، ۱۳۶۸، آیینۀ جام، تهران.
- ستاری، جلال [مترجم]، ۱۳۶۷، نمایش در شرق (مجموعه مقالات)، تهران، نمایش.
- شمس تبریزی، محمدبن ملک‌داد، ۱۳۶۹، مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق از محمدعلی موحد، تهران، خوارزمی.
- شیوالینگاپا، ساویتری، ۱۳۵۷، عروسکهای خیمه شب‌بازی و نقش آنها در اجتماع، ترجمه علی آقابخشی، تهران، مرکز اسناد فرهنگی آسیا.
- صائن اصفهانی، علی بن محمد ثرکه، ۱۳۸۴، شرح نظم‌الدّر (شرح قصیده تائیه کبرای

- ابن فارض)، به تصحیح و تحقیق اکرم جودی نعمتی، تهران، میراث مکتوب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین، ۱۳۳۹، *اشترنامه*، به کوشش مهدی محقق، تهران، انجمن آثار ملی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین، ۱۳۸۳، *منطق الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
- غفاری، فرخ، ۱۳۳۶، «جام جم، فانوس خیال، سایه و خیمه شب‌بازی در ایران»، فیلم و زندگی، ش ۵: ۴۰-۴۲.
- مولانا، جلال‌الدین محمد، ۱۳۶۹، *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، تصحیحات و حواشی از بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.
- واعظ کاشفی، مولانا حسین، ۱۳۵۰، *فتوت‌نامه سلطانی*، به اهتمام محمدجعفر محبوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

نرم‌افزار

- دُرَج ۳ (کتابخانه الکترونیک شعر فارسی)، شرکت مهر ارقام رایانه (اشعار به نقل از این مأخذ است).
- دهخدا، علی‌اکبر، *لغتنامه* (روایت دوم)، مؤسسه لغتنامه دهخدا.

نظامهای روایتی در متون تعزیه

نغمه ثمنی*

شیپورها نواخته می شوند. سنجها بر هم می ساینند. کسی کاسه‌ای آب در میان می‌گذارد. کسی با صدایی محزون می‌خواند... نوحه‌ها و اشکها... خیال بر واقعیت پیشی می‌گیرد و در آن دایره خرد، جهانی دیگر پدید می‌آید. آیین آغاز می‌شود. آیین به‌سان فضایی رمزآلود که زمان و مکان را درهم می‌ریزد و قواعد طبیعی‌شان را نفی می‌کند. گردی صحنه نمایش تقدسی غریب می‌یابد؛ انگار پاره‌ای است جدا شده و تک‌افتاده از خاکی مقدس که دستی جادویی آن را زیر پای ما نهاده. ما بر این خاک ایستاده‌ایم و فارغ از آنکه نمایشگریم یا تماشاگر، از زمان فیزیکی غالب، به زمانی دیگر پرواز می‌کنیم؛ به زمانی ازلی... درک لحظه‌ها دگرگون می‌شوند، تعریف مکان در هم می‌ریزد و اینها همه خصیصه‌های آیینی مقدس است. عملکردی به سان جادو که کلام و کنش نمایشگران را به باور قلبی تماشاگران پیوند می‌زند؛ بی‌هیچ مرز و فاصله‌ای.

مقدمه

تعزیه یک روایت است. از آن‌روی که نمایشی است آمیخته با داستان. تعزیه یک روایت

* عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران. در نگارش این مقاله از همکاری خانم‌ها آزاده دلیر و سپیده صیغوری در گردآوری و ریخت‌شناسی متون تعزیه بهره گرفته شده است.

است، چون در مفهومی عام، در زمان توالی می‌یابد و سلسله وقایعش را در سیری زمانی می‌چیند و این مهم‌ترین و نخستین عنصری است که روایت را از هر آنچه خارج از حیطه‌اش قرار می‌گیرد، جدا می‌کند. لازم به اشاره است که در این نوشتار میان روایت (Narrative) و متن روایی (Narration) تفاوتی نهاده‌ایم: اولی مفهومی عام است که چنان‌که خواهیم دید، شالوده یک اثر را دربر می‌گیرد، اما دومی در واقع به گونه‌ای متن نمایشی / داستانی دلالت دارد که توصیفی است و باعث می‌شود نقل وقایع بر نمایش آنها به صورت کنشی قابل رؤیت پیشی گیرد. با این توضیح روایت (Narrative) گستره‌ای وسیع می‌یابد؛ چنان‌که نظریه‌پردازانی متفاوت از حوزه‌هایی مختلف در باب آن رسالاتی متعدد نگاشته‌اند: از ساختارگرایانی چون ولادیمیر پراپ و ویکتور اشکولوفسکی، تا تأویل‌گرایان و نشانه‌شناسانی چون پل ریکور و رولان بارت. اما در غالب این رسالات و تعاریف گاه متضاد، می‌توان نقطه‌ای مشترک برای باز نمود روایت یافت: توالی در زمان. آسابرگ در ساده‌ترین تعریف، می‌نویسد:

[...] روایتها در چهارچوب یا طی نوعی دوره زمانی صورت می‌گیرد. این دوره می‌تواند بسیار کوتاه، همانند یک قصه کودکانه، یا بسیار طولانی باشد: آن طور که در مورد برخی رمانها و حماسه‌ها مصداق دارد (آسابرگ ۱۳۸۰: ۱۸).

بارت نیز برای یک روایت دو خویشکاری اصلی برمی‌شمارد: نخست ایجاد تسلسل زمانی میان حوادث و دیگر ایجاد منطق داستانی (Barthes 1996: 24). با این توضیح می‌توان دریافت که گونه‌های منجمد شده در زمان، یا گونه‌هایی که در سیر اجزایشان نمی‌توانند یک سؤال منطقی پدید آورند، روایت به شمار نمی‌آیند: یک قطعه عکس، یک مجسمه یا یک پرده نقاشی در شکل طبیعی روایت خوانده نمی‌شوند. تولن بر این تعریف چند اصل دیگر را نیز می‌افزاید. او می‌نویسد:

اگر روایت در مجموع نوعی از توالی زمان‌بندی شده است که توسط تمرکز بر یک یا چند شخصیت صورت می‌پذیرد و می‌تواند مورد توجه خواننده قرار بگیرد، و اگر روایت در مجموع نوعی از توالی زمان‌بندی شده است در شرایطی که دوره آشوب،

بحران یا عدم قطعیت توسط صحنه‌های آرامش بعدتر راه‌حل، راه‌حل یا خاتمه‌ای تمام خواهد شد، اگر اینها معیارهای روایت است، پس متنی (text) که تعداد کمی از اینها را نشان دهد یا هیچ‌یک را نشان ندهد، روایت نیست (Toolen 2001: 18).

این سلسله تعاریف را می‌توان بیش از این پی گرفت، اما تا همین جا بر ما آشکار می‌شود که چرا برخی نظریه‌پردازان به‌صراحت درام را یک روایت و روایت را ذات درام می‌خوانند. ممکن است که این نظریه در وهله اول کمی تندرانه به نظر برسد، اما نمی‌توان منکر این شد که هیچ‌گونه و رسانه‌ای همچون هنرهای نمایشی بازنمای جوهره روایت نیستند. از این منظر، هنرهای نمایشی دو رقیب مهم در کنار خود دارند: ادبیات و فیلم سینمایی. در حوزه ادبیات، زمان روایت (مثلاً یک رمان) با زمان خوانش آن به‌هیچ‌وجه یکسان نیست. حتی هیچ دو مخاطبی، یک اثر یکسان را در زمان مشابهی نمی‌خوانند و به انتها نمی‌رسانند. در سینما نیز قطعات متعددی و پرشهای زمانی، رابطه زمان تماشای یک روایت و زمان مستتر در خود آن را مخدوش می‌کند. تنها بر صحنه نمایش است که مخاطب امکان می‌یابد با زمان پیوسته روایت روی صحنه مطابق شود و درک کاملی از آن - به مثابه مهم‌ترین عنصر روایت - به کف آورد.

جدول یک می‌تواند نسبت زمان روایت را در سه رسانه یاد شده آشکار کند:

جدول یک. زمان خوانش و زمان روایت در سه رسانه

رسانه	زمان روایت	زمان خوانش روایت
ادبیات	می‌تواند سالها و روزها را دربر بگیرد؛ محدودیتی ندارد.	- هیچ محدودیتی ندارد. می‌تواند روزها، حتی سالها را در بر بگیرد. - هیچ ارتباط مستقیمی با زمان روایت ندارد.
فیلم سینمایی	پرشها و قطعات می‌توانند زمان روایت را ناپیوسته و مقطع سازد.	- محدود است و برای جمع یکسان، اگرچه تکنولوژی بخش خانگی این محدودیت را مخدوش کرده. - می‌تواند ارتباط مستقیمی با زمان روایت نداشته باشد.
نمایش	در هر شکل پیوسته و متمادی است؛ حتی اگر جاهایی دچار قطعاتی زمانی شود.	- محدود است و برای جمع یکسان. حتی تکنولوژی هم آن را متحول نکرده است. - ارتباطی مستقیم با زمان روایت دارد.

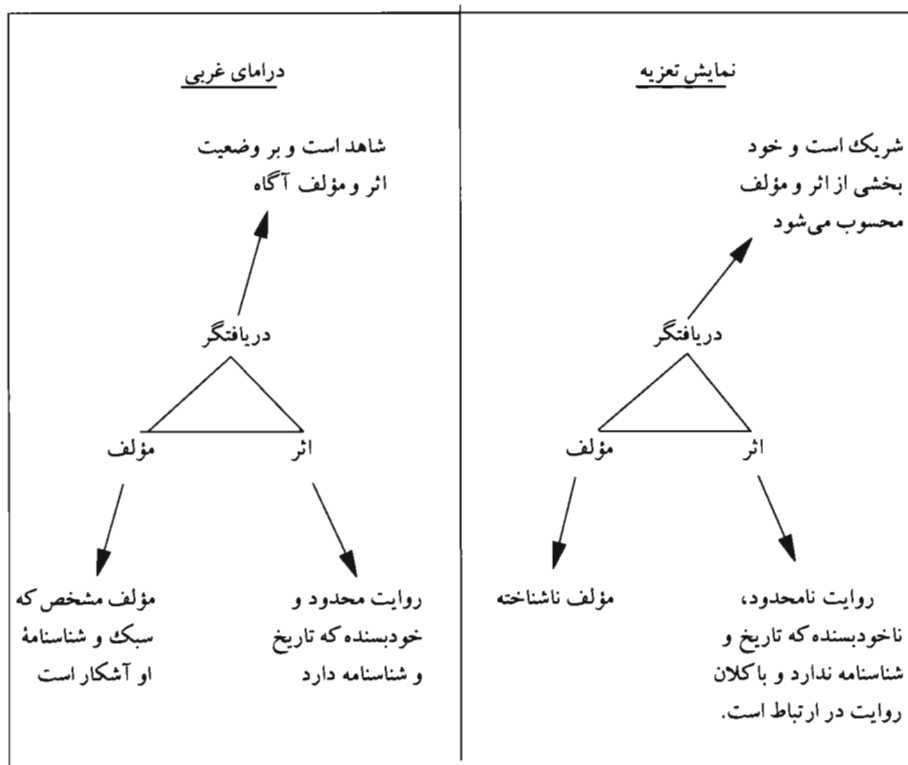
حال باید پرسید که آیا انواع درامها و هنرهای نمایشی با روایت نسبتی مشابه برقرار می‌کنند؟ پاسخ بی‌تردید منفی است. شرایط ایجاد هر نمایشی می‌تواند در ذات روایتش تجلی یابد. از این جهت خصایص روایت دراماتیک در دوره‌های مختلف زمانی یا در دو جغرافیای شرق و غرب، از هم متمایز می‌شوند. شرح این تمایز خود می‌تواند موضوع مقاله‌ای دیگر باشد؛ در اینجا باید اشاره کرد که در میان تمامی روایت‌های نمایشی، تعزیه به مثابه آیینی شرقی و دینی، یکی از پیچیده‌ترین اشکال را به نمایش می‌گذارد؛ روایتی که در همان نگاه نخستین و در رویکردی اولیه و صوری، به‌تمامی با اشکال غربی متفاوت است.

تعزیه و عناصر روایت

اگرچه در مقدمه این بحث بارها بر عنصر زمان تأکید شده است، اما نباید عناصر و رویکردهای دیگر آن را به فراموشی سپرد. چنان‌که در بررسی عمیق‌تر روایت، می‌توان دریافت که به نحوی محسوس کلیه عناصر یک نمایش – یا ادبیات و فیلم سینمایی – با نوع روایت در ارتباط‌اند، در آن تجلی می‌یابند و آن را شکل می‌دهند. پیش از همه باید به رابطه‌ای سه‌تایی اشاره کرد که سازوکار یک روایت را در شکل بیرونی به نمایش می‌گذارد؛ در این رابطه سه رأس مورد بحث قرار می‌گیرند: سازنده روایت یا مؤلف، گیرنده روایت یا مخاطب، و خود روایت (Toolen 2001: 4). رابطه میان این سه رأس بر اساس گونه روایت ساخته می‌شود. برای مثال، زمانی که تماشاگری در فرانسه اثری از ایبسن را روی صحنه به تماشا می‌نشیند، می‌توان گفت که سه رأس در یکی از پیچیده‌ترین وضعیت‌های خود قرار دارند: مؤلف جایگاهی قاطع و سیطره‌ای انکارناشدنی دارد که از اثرش فراتر می‌رود؛ مخاطب صرفاً شاهد یک روایت خطی است که به سبب زمان و جغرافیا، می‌تواند خود را از آن مجزا کند و اثر نیز به‌خودی‌خود جایگاه و تاریخی مشخص دارد. اما در تعزیه این رابطه سه‌تایی به کلی درهم می‌ریزد: مؤلف و اثر در هم مستحیل می‌شوند. ما مؤلف غالب متون تعزیه را نمی‌شناسیم و اگر هم از کسی نامی برده شود، بیشتر به مثابه مصححی است که نسخه را بازخوانی کرده است. نمایشگران

نیز نمی‌توانند مؤلف به شمار آیند؛ آنها تنها راوی متن هستند و خود بر این نقش انتقالی و واسطه‌گرشان تأکید می‌گذارند. از سوی دیگر، مخاطب و اثر نیز در سیر رخداد‌های تعزیه غیرقابل تفکیک‌اند. مخاطب با نحوه نشستن یا ایستادنش شکل صحنه را می‌سازد و آواها و ناله‌ها و اشک‌هایش خود بخشی از متن تعزیه به شمار می‌آید. در پایان هم انگار مخاطب نه شاهد یک روایت کوتاه، بلکه در پیوند با یک روایت کلان و ازلی زمانی را سپری کرده است.

نمودار زیر می‌تواند گویای این مباحث باشد:



نمودار یک. ارتباط سه‌گانه روایت در تعزیه و درامای غربی

این تفاوت اولیه در سازوکار روایت نمایش تعزیه و درامای غربی، به طور مستقیم

می‌تواند در باقی عناصر روایت تأثیر بگذارد و اساساً ما را در به‌کارگیری قواعد و تعاریف مشترکی در زمینه روایت‌شناسی دو گونه دچار تردید سازد. برای مثال شخصیت خود می‌تواند یکی از عناصر روایت به شمار آید (Toolan 2001: 80). اما همان تفاوت بنیادین باعث می‌شود که نتوان نظریه‌های روایت و شخصیت را در نمایش و الگوهای داستانگویی غربی بر تعزیه استوار کرد. چنان‌که بارها ذکر شده است در نمایش غربی اساس شخصیت بر گونه‌ای پرداخت نهاده شده که به همذات‌پنداری منجر می‌شود؛ حال آنکه در روایت تعزیه شخصیت نمی‌تواند چنین ارتباطی با مخاطب ایجاد کند. این نمونه کوچک را می‌توان به تمامی عناصر دیگر نیز تعمیم داد و نتیجه گرفت که برای این روایت‌شناسی تعزیه نمی‌توان از نظام‌های تعریف‌شده غربی استفاده کرد. تعزیه در رویارویی با این نظام‌ها یا بی‌معنی جلوه می‌کند و یا به یک گونه روایی مشخص تقلیل می‌یابد. به بیان بهتر، نظام‌های روایی غربی نمی‌توانند برای شناخت روایت در تعزیه بسنده باشند. دیوید بوردول، که نظریه‌پرداز شناخته‌شده‌ای در زمینه روایت – و روایت سینمایی – است، به طور کلی انواع روایت را بدین صورت دسته‌بندی می‌کند: ۱. روایت‌های کلاسیک، ۲. روایت‌های هنری، ۳. روایت‌های مبتنی بر ماده‌گرایی تاریخ، و ۴. روایت پارامتری (نک: بوردول ۱۳۷۵: ۲۵-۲۶۱)، پاول کلبی نیز در کتاب روایت، مکتب‌های هنری و فکری و فلسفی را مبنای تقسیم‌بندی خود قرار می‌دهد و انواع روایت را به این شکل دسته‌بندی می‌کند: ۱. روایت ابتدایی (افسانه، اسطوره و تاریخ)، ۲. روایت واقع‌گرا، ۳. روایت فراواقع‌گرا و مدرن، ۴. روایت فرامدرن (Colbey 2001).

البته بجز این دو مورد، تقسیم‌بندی‌ها دیگری نیز هست؛ اما آشکارا نمی‌توان روایت تعزیه را با هیچ‌یک از این تقسیم‌بندی‌های همخوان یافت. باید بپذیریم که تفاوت بنیادین میان تعاریف و خویشکاری‌های سه رأس یادشده در نمودار یک، چنان زیربنایی و عمقی است که اصولاً دو جهت متفاوت را پیش روی روایت‌شناس (Narrativist) می‌گشاید. پس برای روایت‌شناسی تعزیه باید نظامی مختص به خود آن طراحی و تعریف کرد؛ و این میسر نمی‌شود مگر با رجوع به خود متون تعزیه. و این دقیقاً همان نقطه‌ای است که بحث را به سوی مسیر و هدف اصلی‌اش هدایت

می‌کند. اما پیش از آن باید به شیوه‌ای مشخص دست یافت.

اگر روایت را بنا به پیشنهاد آغازین، شامل وقایع در بستر زمان بخوانیم، در این صورت می‌پذیریم که تمام عناصر یک نمایش می‌توانند در ساختن روایت مؤثر باشند. زبان روایت را پیش می‌برد. شخصیتها می‌توانند نظام روایتی را در هم بریزند. حتی یک تغییر رویدادگاه نمایشی، می‌تواند در تغییر شکل روایت مؤثر باشد. روایت با این توضیح شالوده‌ی یک اثر است و این، کار روایت‌شناس را دشوار جلوه می‌دهد و او را با پرسشی شیوه‌شناسانه مواجه می‌کند: برای کشف نوع روایتی یک اثر باید به چه عنصری متوسل شد؟ به نظر می‌رسد ما ناگزیریم که بار دیگر به مهم‌ترین عناصر روایت بازگردیم. چنان‌که دیدیم، بارت دو عنصر را مهم‌ترین خصیصه‌ی هر روایتی می‌شمرد: زمان و منطق حوادث. جایی دیگر نیز می‌خوانیم:

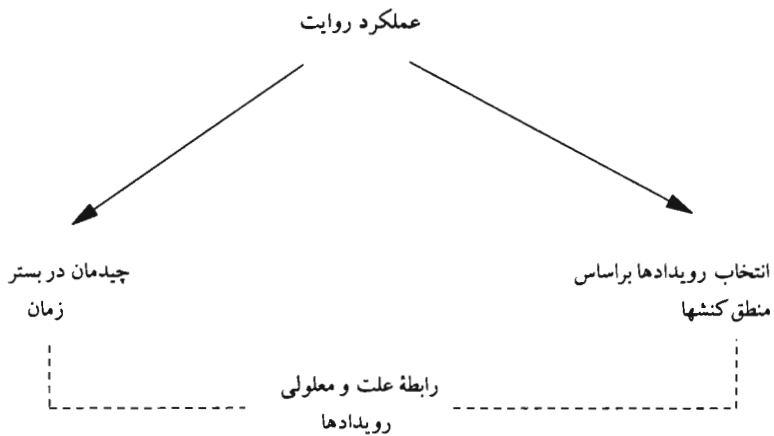
ساختن هر روایت مستلزم دو کار است: یکی نامیدن درست اشیا و رویدادها [...] و دیگری نظام‌بخشیدن به نامها [و رویدادها] (مرتب ساختن واژگان و جمله‌ها [و رویدادها] در یک پی‌رفت بر پایه‌ی ترتیب رخ‌دادنشان در زمان)... (مارتین ۱۳۸۲: ۱۳۴).

به نظر می‌رسد که منظور از نامیدن رویدادها، همانا انتخابشان از بستر داستان اصلی (story) است. یک روایت تمام‌شده، اعمال و رخدادها را از داستان خام انتخاب می‌کند و به واسطه‌ی یک نظام منطقی کنار هم می‌چیند (McFalane 1996). با این توضیح عملکرد یک روایت (narrative function) در جوهری‌ترین و کلان‌ترین شکل به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱. انتخاب رویدادها از یک داستان خام اولیه؛

۲. کنار هم نهادن رویدادها در بستر زمان و با منطقی تعریف‌شده.

دو بحث بارت (زمان و منطق رویدادها) نیز به‌طور طبیعی در همین دو دسته جای می‌گیرند. زمان به دسته‌ی دوم بازمی‌گردد و منطق در میان عملکرد اول و دوم در نوسان است.



نمودار دو. عملکردهای جوهری روایت

ویژگی مثبت این تقسیم‌بندی در آن است که به آثار و زیبایی‌شناسی غربی وابسته نیست و می‌تواند جوهره هر روایتی را - غربی یا شرقی - دربر بگیرد و از این جهت می‌تواند با تعزیه نیز همخوان باشد. در رجوع به متون تعزیه می‌توان دریافت که عملکرد دوم برای ایجاد یک روایت (نظام‌مندی رخدادها) می‌تواند برای تحلیل روایت‌شناختی تعزیه مناسب‌تر باشد؛ چرا که عملکرد (انتخاب رویدادها) در تعزیه، ما را از حوزه بحث بیرون می‌فرستد. داستان خام و اولیه نسخ تعزیه (پیش از نظام‌مندی) می‌تواند یکی از این موارد باشد: روایات، احادیث، متون تاریخی یا داستانهای عامیانه. و کشف رابطه هر نسخه با متن مبدأ به دانش حوزوی و دینی نیازمند است. لذا در این نوشتار به طور مشخص بر شگردهای نظام‌مند کردن رخدادها در تعزیه براساس زمان و روابط علت و معلولی متمرکز خواهیم شد و بدین سان روایت‌شناسی تعزیه را از یکی از جوهری‌ترین ابعادش پی خواهیم گرفت. روایت‌شناسان غربی بر همین اساس توانسته‌اند انواع روایتی را در غرب اعم از سینما یا رمان یا... بررسی و تقسیم‌بندی کنند. تقسیم‌بندی بوردول، که پیشتر ذکر شد، کمابیش بر همین اساس صورت پذیرفته است، در کلی‌ترین نگاه در غرب، روایتها از جهت نظام‌مندی به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱. روایت‌های خطی، که سلسله چیدمان رخدادها با منطق زمانی خود رخدادها در واقعیت همخوان است.

۲. روایت‌های غیرخطی (ضد روایت)، که سلسله چیدمان رخدادها با منطق زمانی خود رخدادها در واقعیت همخوان نیست.

حال پرسش اصلی این تحقیق بدین سان شکل می‌گیرد: در تعزیه نظام‌مندی رخدادها چگونه است؟ بخش پسین این روایت پاسخگوی این پرسش خواهد بود.

شگردهای نظام‌مندی روایت در تعزیه

برای پیشبرد این بحث، نگارنده پنجاه متن تعزیه را به عنوان جامعه آماری ابتدایی خود برگزیده است و در یک بررسی مجدد از میان این متون، سی متن را به عنوان جامعه آماری نهایی تثبیت کرده است. علت حذف این بیست متن از دایره نهایی تحقیق را می‌توان در شباهت وضعیتهای داستانشان با سی متن انتخابی و نیز عدم برخورداری از یک ساختمان تمام‌شده خلاصه کرد. بدین ترتیب متونی که در این نوشتار تجزیه و

جدول دو. جامعه آماری به تفکیک نوع و گونه

نام نسخ جامعه آماری	تقسیم‌بندی متون
۱. قانیا سلطان ارمن، ۲. پسر فروش، ۳. شهادت حضرت مسلم و دو طفلان، ۴. وفات زینب (س)، ۵. شهادت وهب نصرانی تازه‌مسلمان‌شده، ۶. خبر دادن جبرئیل شهادت امام حسین(ع) را، ۷. ورود به قتلگاه، ۸. شهادت علی اکبر، ۹. چوگان‌بازی، ۱۰. امیر مهیب، ۱۱. تعزیه داوود، ۱۲. غلام ترک، ۱۳. دره‌الصدق	۱. متون مرتبط به واقعه کربلا و حواشی‌اش
۱۴. تعزیه قنبر، غلام خاص حضرت علی(ع)، ۱۵. عمر بن عبدود، ۱۶. زوار غریب، ۱۷. مصیبت‌نامه حضرت فاطمه (س)، ۱۸. عروسی زینب (س)، ۱۹. شهادت حمزه عموی پیامبر، ۲۰. تولد امام حسین، ۲۱. فضل و فتاح، ۲۲. وفات ابراهیم / وفات حضرت معصومه / قایم‌ار پرخروش	۲. متون مرتبط با زندگی معصومین و شخصیت‌های مرتبط با دین اسلام
۲۳. مجلس شیرافکن، ۲۴. عروسی رفتن حضرت فاطمه (س)	۳. تعزیه‌های شادی‌آور
۲۵. یحیی بن زکریا، ۲۶. یوسف به چاه انداختن، ۲۷. درویش بیابانی و موسی، ۲۸. ذبح اسماعیل، ۲۹. حضرت ایوب (ع)	۴. تعزیه‌های مرتبط با داستانهای ادیبان و پیامبران دیگر (بجز اسلام)

تحلیل شده‌اند، به شرح جدول شماره دو قابل معرفی و دسته‌بندی هستند:

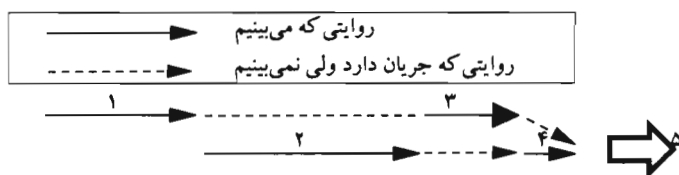
بر مبنای این جدول، می‌توان دریافت که ۴۶/۶ درصد از متون به وقایع کربلا مرتبط می‌شوند. سی درصد متون به زندگی معصومین و شخصیت‌های اسلامی (بدون توجه به واقعه کربلا) بر می‌گردند، ۱۶/۶ درصد از نسخ به نقل زندگی مرتبط با داستانهای ادیان دیگری بجز اسلام می‌پردازند و دست آخر ۶/۶ درصد از متون نیز تعزیه‌های مضحک را دربر می‌گیرند. بر مبنای این آمار علل انتخاب متون فوق را می‌شود به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱. توزیع مناسب متون در هر چهار دسته. چنان‌که بیشتر متون تعزیه به واقعه کربلا می‌پردازند و اینجا نیز تلاش شده که بیشتر نسخ جامعه آماری از واقعه کربلا انتخاب شوند.
 ۲. تنوع داستانها. چنان‌که از عناوین نسخ پیداست، نگارنده کوشیده تا از هر موقعیت نمایشی در تعزیه، دست‌کم یک متن در مجموعه جامعه آماری باشد.
 ۳. رجوع به منابع مختلف. نگارنده تلاش کرده است که به منابع موثق مختلفی که نسخ تعزیه را جمع‌آوری کرده‌اند، رجوع کند.
- حال می‌توان بر مبنای خوانش و بررسی متون یاد شده، شگردهای نظام‌مندی رخدادها را بر مبنای زمان و منطق توالی، به صورت زیر دسته‌بندی کرد:

۱. شگرد چرخش پاره‌روایتها

این شگرد در هشت نمونه از نسخ جامعه آماری تکرار می‌شود و به صورت یکی از شایع‌ترین شگردهای روایتگری تعزیه درمی‌آید. در غالب نسخ - درست بر خلاف نمودار و پیشنهاد ارسطو - رخدادها در مکانهای متفاوت، مرتب به یکدیگر قطع می‌شوند؛ بدین معنا که تکه‌ای از یک داستان در یک مکان با شخصیت‌های ویژه خود روایت می‌شود، اما درست زمانی که این داستان می‌خواهد به نقطه‌ای تعیین‌کننده و حساس از منظر انرژی رخدادها نزدیک شود، ناگاه روایت به سوی داستانی دیگر می‌چرخد که با آنچه دیده‌ایم مرتبط است، اما به تمامی در مکانی دیگر با شخصیت‌هایی دیگر رخ می‌دهد. ممکن است این چرخش چند بار صورت پذیرد تا سر آخر به نوعی

روایتها به یکدیگر متصل شوند. در این الگو، هر پاره روایت ما را برای دیدن پاره روایت بعدی آماده می‌کند. الگوی کلی این شگرد را می‌توان در نمودار سه بررسی کرد:



نمودار سه. الگوی چرخش روایت در نسخ تعزیه

البته این نمودار ساده‌ترین شکل این شگرد را نمایش می‌دهد؛ چنان‌که گاه بیش از دو خط رویدادی، بدین سان با یکدیگر پیوند می‌خورند.

در مجلس تعزیه «وفات حضرت معصومه (س)» این شگرد به بهترین شکل آشکار می‌شود: روایت با زاری حضرت معصومه (س) در دوری امام رضا (ع) و برای غریبی ایشان آغاز می‌شود. امام تقی (ع) با حضرت معصومه گفت‌وگو می‌کند؛ سپس قاصدی سر می‌رسد و می‌گوید که از جانب امام رضا (ع) آمده و در نامه‌ای آشکار می‌شود که حضرت معصومه (س) و امام تقی (ع) باید برای دیدن امام رضا (ع) به قم بروند. مضمون نامه پر تعلیق و کنجکاو برانگیز است:

بیا خواهر که اندر وقت مردن

سرم را از وفاگیری به دامن

بیا خواهر که چشمم مانده در راه

مبادا بر سر آید عمر کوتاه

(صالحی‌راد ۱۳۸۰: ۳۹۶)

بدین سان حضرت معصومه (س) و همراهانش حرکت می‌کنند؛ اما روایت با آنها پیش نمی‌رود. ناگهان ما انگار روایتی دیگر را به تماشا می‌نشینیم: قم است و قاصدی دیگر به

مردم خبر می‌دهد که امام رضا را شهید کرده‌اند. مرد و زنی قمی بر غریبی امام هشتم زاری می‌کنند و این باز جایی است که روایت می‌چرخد. حضرت معصومه (س) را می‌بینیم که به کنیزش می‌گوید که از دور شهر غمگینی پیدا است. از اینجا دو خط روایت با یکدیگر پیوند می‌خورند؛ کنیز برای آنکه بداند چرا شهر قم غمگین است، به شهر می‌آید و خبر شهادت امام رضا را درمی‌یابد و نزد حضرت معصومه باز می‌گردد و ما دیگر با یک چیدمان منظم و خطی روایت روبه‌رو هستیم تا داستان به پایان رسد. در تعزیه‌ای دیگر با عنوان «مجلس عمرو بن عبدود» بار دیگر این شگرد تکرار می‌شود؛ ابتدا به شیوه رایج مجالس تعزیه، پیامبر و امام علی (ع) نعت خداوند را می‌گویند؛ سپس سلمان و جابر نزد ایشان می‌آیند و کنارشان می‌نشینند. پیش از آنکه دریابیم علت این گردهمایی چیست، روایت چرخش می‌کند. حالا ما ابوسفیان و وزیرش را می‌بینیم که بیم و هراس خود را از قدرت پیامبر (ص) آشکار می‌کنند. بدین سان پای عمرو بن عبدود به میان می‌آید. پهلوانی که از نظر وزیر می‌تواند لشکر حضرت محمد (ص) را شکست دهد. با آمدن عمرو و پوشیدن زره، نمودار انرژی این تکه از روایت اوج می‌گیرد؛ عمرو با زرهش چنین می‌گوید:

ای زره تنگ حلقه در بر من باش
روز نبرد من است حافظ تن باش...
مرکب که پیکرم آرید پیش
تا کنم اسلامیان را سینه ریش
هان تو طبال آن چنان بنواز
که فتنه لرزه بر زمین حجاز

(صالحی‌راد ۱۳۸۰: ۹۷/۱)

اما باز روایت می‌چرخد. به بهانه ورود قاصد، به جایگاه پیامبر و یارانش می‌رویم. در مقابل رجزخوانی عمرو، تلاش مسلمانان را برای دفاع می‌بینیم و اینکه چگونه دورتادورشان خندقی می‌کنند و عمرو برای جنگ آماده می‌شود. بار دیگر روایت

می چرخد. این بار عمرو را می بینیم که به خندق رسیده است و می گوید این باید فکری فارسی باشد و عرب را این چنین تدبیر نیست. در این نقطه دو روایت که یکی با اولیا و دیگری با اشقیا پیش آمده اند، به یکدیگر می پیوندند. جنگ بستر این پیوند است. در مجلس تعزیه «وہب نصرانی تازه مسلمان شده» به طرزی استادانه سه مجموعه رویداد به هم پیوسته درهم گره می خورند. طبعاً با به میان آمدن سه پاره روایت، شگرد جلوہ پیچیده تری از خود به نمایش می گذارد. نقطه شروع این مجلس جایی است که ابن سعد و شمر برای کشتن امام حسین (ع) با یکدیگر کلنجار می روند و سر آخر معامله می کنند و شمر به راه می افتد. در چرخشی ملایم، بدون آنکه پاره روایت نخستین قطع بخورد، ما به فضای گفت و گوی امام حسین (ع) و حضرت زینب (س) درمی غلتیم. در آخرین نقطه این تکه امام حسین (ع) چنین می فرماید:

آیا کسی بود که کند یاری حسین

آید در این زمین پی غمخواری حسین

(صالحی راد ۱۳۸۰: ۴۹۷/۱)

وصلی ناگهانی به مادر وہب که در فضایی متفاوت با پسرش در باب بی یاور ماندن امام حسین صحبت می کند، کلیت روایت را پیش می برد. بدین سان تا اینجا ما با سه پاره روایت روبه رو شده ایم. اما از اینجا سه روایت آرام به یکدیگر متصل می شوند. وہب، مادر، و تازه عروسش به صحرای کربلا می آیند و یک داستان غم انگیز عاشقانه شکل می گیرد: وہب عروسش را به کنیزی خاندان امام حسین (ع) می فرستد تا خودش در راه وی شهید شود. یکی دیگر از مجالسی که همین شگرد را در سه پاره روایت به کار می برد، عبارت است از «مجلس یوسف به چاه انداختن که شهادت امام نشان دهد». در این مجلس به طرزی غریب سه روایت با محوریت چند شخصیت دایم به یکدیگر می چرخند: حضرت یعقوب، حضرت یوسف، و برادران. جالب است که در این مجلس شگرد روایتی، معکوس موارد پیشین است: یعنی ابتدا همه شخصیتها را یکجا می بینیم و بعد با آغاز بحران و پاره پاره شدن قلب یعقوب، روایت نیز پاره پاره می شود و در پایان

پاره‌روایت چهارمی نیز بدان افزوده می‌شود: شهادت امام حسین (ع).

از میان نسخ دیگر که از همین شگرد روایتی بهره می‌برند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: «مجلس پسر فروش»، «مجلس زوار غریب»، «تعزیه شهادت حضرت مسلم و دوظفان»، «تعزیه دره‌الصدق»، «مجلس تعزیه شهادت حضرت حمزه»، «شهادت یحیی بن زکریا»، «مجلس شهادت قنبر غلام خاص امیرالمؤمنین».

این شگرد در نخستین گام می‌تواند یک تکنیک سینمایی را به ذهن متبادر کند؛ اگر چه ادبیات دراماتیک که بر ساختاری ارسطویی استوار است، با چنین شگردی کاملاً بیگانه می‌نماید. چنان‌که از مثالها مشاهده می‌شود، هر یک از این داستانها قابلیت این را دارند که به صورت پیوسته و بدون چرخش روایت شوند. برای مثال داستان «وهب...» را می‌توان اصلاً با خانواده خود و هب آغاز کرد. اما این چرخشها گویی به عمد در پی پیچیده کردن وضعیتهای روایی هستند. ساده‌انگارانه است اگر علت به کارگیری این شگرد را صرفاً ایجاد تعلیق و معلق نگاه داشتن مخاطب در بزنگاهها بدانیم. به نظر می‌رسد باید در پی تحلیل و بستری عمیق‌تر از این باشیم. شایگان درباره حافظ می‌نویسد: «شاعر چشمی دارد مجهز به سطوح متقارن و متعدد که می‌تواند با آن چیزها را در دیدی همزمان و متقارن، و نه در تعاقب منطقی افکار ببیند» (شایگان ۱۳۷۱: ۸۶). او همچنین اشاره می‌کند که یکی از جنبه‌های اساسی تفکر ایرانی و هنر ایرانی همانا عبور از سطحی به سطح دیگر است (شایگان ۱۳۷۱: ۸۴)؛ درست به سان مینیاتور که برای چشم تماشاگران این امکان را فراهم می‌آورد که در سطوح مختلف و در میان مکانها و شخصیت‌های مختلف بچرخد، بی‌آنکه قانون پرسپکتیو مانعی باشد. در مینیاتور حتی دیوارها مانع دید نیستند. گویی در باور ایرانی / اسلامی جهان مجموعه‌ای پیوسته است که تنها به واسطه ناتوانی ابزار درک ما به صورت مجزا و خطی احساس می‌شود، وگرنه در حقیقت جهان مرزی نیست. روایت چندپاره، از بی‌نهایت پاره‌روایت تشکیل شده که بی‌وقفه به یکدیگر متصل می‌شوند و از یکدیگر جدا می‌گردند. حال می‌توان شگرد چرخش پاره‌روایتها را با همین فلسفه مرتبط دانست. مخاطب تعزیه می‌خواهد حقیقت جهان را به تماشا بنشیند و نه واقعیت جاری را. این شگرد به او امکان می‌دهد که چشمی سیال داشته باشد؛ چیزی که در واقعیت ندارد. او می‌تواند از میان جهانهای

مختلف گذر کند و کثرتی را به تماشا بنشیند که به وحدت می‌انجامد؛ یا وحدتی که در کثرت پاره‌روایتها به پریشانی می‌رود. بدین سان شگرد چرخش پاره‌روایتها می‌تواند از سطح یک تکنیک معمول داستان‌پردازی فراتر رود و در اجرای تعزیه به ارتباطی غریب میان متن و مخاطب بینجامد.

۲. شگرد پاره‌روایتها و روایت‌های متقاطع

این مورد ظاهراً شباهت بسیاری به شگرد پیشین دارد؛ اما تفاوت‌هایی هم هست که آن را به عنوان یک دسته مجزا مشروعیت می‌بخشند. در این شگرد دو پاره‌داستان کاملاً بی‌ارتباط به یکدیگر متصل می‌شوند. در شگرد شماره یک، داستانها برای یکدیگر زمینه‌چینی می‌کردند و ما به عنوان مخاطب می‌دانستیم که در هر پاره‌روایت چه ارتباط منطقی‌ای را با پاره‌روایت پیشین دنبال یا جست‌وجو می‌کنیم. اما اینجا زمانی که داستان به داستان دیگر متصل می‌شود، مخاطب هیچ تصویری از علت این ارتباط، و پیوند دو پاره‌داستان ندارد. از میان جامعه آماری این پژوهش، پنج نمونه با این شگرد پیوند می‌خورند که عبارت‌اند از: «مجلس شهادت قنبر غلام خاص امیرالمؤمنین»، «تعزیه قانیا پادشاه ارمن»، «تعزیه امیر مصیب»، «مجلس تعزیه یحیی بن زکریا»، «مجلس تعزیه حضرت فاطمه زهرا (س)».

در «مجلس تعزیه یحیی بن زکریا» ابتدا پاره‌داستان کاملی که اوج و فرودی مشخص دارد، روایت می‌شود: داستان حضرت یحیی که در نوجوانی به شدت خدا ترس است، تا آنجا که از خانه می‌گریزد و زهد و تقوا پیش می‌گیرد. این داستان با کلام قاطع یحیی به‌ظاهر تمام می‌شود:

غم مخور گم گشته مرغت در چمن خواهد رسید
یوسف کنعان جانت در وطن خواهد رسید
صبر کن آخر فروزان خاتمت بر دست تو
عاقبت روزی ز دست اهرمن خواهد رسید...
(بکتاب ۱۳۳۵: ۶۶)

اما ناگاه داستانی دیگر آغاز می‌شود. داستان زنی (سالومه) که می‌خواهد دخترش را به عقد شاه-همسرش در آورد. کشاکش شاه و سالومه به صورت داستانی مستقل و به‌تمامی بی‌ارتباط با داستان پیشین جلوه می‌کند؛ تا اینکه شاه می‌گوید کسی باید نزد یحیی رود و از او برای این وصلت مجوز بگیرد، چه شاه بی‌اجازه یحیی حاضر به ازدواجی گناه‌آلود نیست.

کنم روانه کسی نزد حضرت یحیی

پی تجسس این مسئله از آن دانا

(بکتاب ۱۳۳۵: ۶۶)

و بدین‌سان دو روایت متقاطع با یکدیگر پیوند می‌خورند و زین‌پس با شگرد چرخش پاره‌روایتها، از حضرت یحیی و زکریا به شاه و سالومه، روایت پیش می‌رود. در «مجلس شهادت قنبر غلام خاص امیرالمؤمنین»، ابتدا پاره‌روایتی را می‌بینیم در باب حجاج - و غلامش - که مسلمانان را به زندان انداخته است و فرمان می‌دهد سرشان از تن جدا شود. این پاره‌روایت نیز با کلام قاطع غلام به یک‌شبه پایان می‌رسد، آنجا که می‌گوید:

کنون زمان خلافت از آن حجاج است

که او ز دشمن اولاد شاه معراج است

اگر امید حیات عیال خود دارید

ز حب جمله دست بردارید

(صالحی‌راد ۱۳۸۰: ۲/۲۸۲)

پس داستانی دیگر آغاز می‌شود: داستان امام باقر (ع) که قصد زیارت تربت حضرت عباس و حضرت قاسم و حضرت علی‌اکبر را دارد و قنبر که غلام کهنسال حضرت علی (ع) است، به خدمت ایشان می‌آید و می‌خواهد که او نیز در این سفر همراه باشد. این دو روایت به‌ظاهر بی‌ارتباط، این بار با شگرد چرخش پاره‌روایتها به یکدیگر

پیوند می‌خورند و حجاج می‌گوید که شنیده غلامی از غلامان امام علی (ع) جایی پنهان است و فرمان می‌دهد به یافتن او. نقطه وصل نهایی این دو داستان جایی است که قنبر به فرمان حجاج به شهادت می‌رسد.

در «مصیبت‌نامه حضرت فاطمه زهرا (س)» این شگرد در میانه داستان رخ می‌دهد و حجم کوچکی را در بر می‌گیرد: حضرت علی (ع) که پس از جست‌وجوی بسیار سر آخر دانه‌ای انار می‌یابد تا به بالین حضرت فاطمه که در حال احتضار است بیاورد. بار دیگر به نظر می‌رسد پاره داستان به پایان رسیده است:

شمعون:

یا علی آگهی خدا داناست

خوب دانسته انار کجاست

بستان از من انار را ز وفا

پیشکش کن به حضرت زهرا

حضرت امیرالمؤمنین:

خون شد دل من ز درد این غم

قیمت بستان چهار درهم

(مصیبت‌نامه...، ص ۱۲)

اما داستانی دیگر بدون مقدمه‌چینی در خرابه‌ای آغاز می‌شود. غریبی ژنده‌پوش و بیمار، که در ویرانه‌ای تک افتاده است، می‌نالد و می‌گوید که از تب استخوانش می‌سوزد. این نقطه شروع هیچ ارتباط مستقیم و منطقی‌ای با داستان پیشین ندارد، تا آنجا که حضرت علی (ع) در مسیر خود به خرابه می‌رسد، غریبه را می‌بیند و انار را به او می‌دهد که آتش تب خود را فروبشاند. پاره‌روایت دوم تنها بهانه‌ای است برای آنکه در پایان جبرئیل از بهشت برای حضرت فاطمه انار بیاورد.

از منظری غربی و از دید روایت‌شناسان غرب، این شیوه نظام‌مندی روایت بغایت سنت‌شکن و ابداعی به نظر می‌رسد؛ تا آنجا که می‌توان آن را به گونه‌ای «ضد روایت» تعبیر کرد و یا دست‌کم اذعان داشت که این شگرد به‌تمامی با الگوی معمول و وحدت

مضمون متفاوت است. رابرت مک‌کی (۱۳۸۲: ۳۹) روایتهایی این‌چنین را با عنوان «چندپیرنگی» می‌خواند و برای نمونه فیلمهای رابرت آلتمن را مثال می‌زند. همچنین با اندکی اغماض می‌توان این شگرد را با شگردهای روایتی نویسندگان پسامدرن مقایسه کرد، آنجا که روایت به ظاهر اصلی را به حاشیه می‌رانند (نک: له‌من: ۱۶۰). به طور مشخص می‌توان از داستانهای میلان کوندرا (جاودانگی) و ایتالو کالوینو و کنت دونیم‌شده نام برد که به تمامی از شگرد مشابهی بهره می‌جویند و از مهم‌ترین نوآورترین رمانهای معاصر در زمینه نظام روایت به شمار می‌آیند.

اما از منظری شرقی و با رویکرد ایرانی و اسلامی، بار دیگر شگرد «روایتهای متقاطع» را می‌توان معنا کرد. به نظر می‌رسد در این مسیر به همان نقطه‌ای می‌رسیم که در شگرد شماره یک بدان دست یافتیم: تلاش برای نمایش جهانی پیوسته و بدون مرز، و فرارفتن از ناتوانیهای انسانی برای رویارویی با جهان، بدون ممنوعیت حواس. علاوه بر انطباق تحلیل‌های شگرد اولیه با این مورد، باید به نکته‌ای دیگر نیز اشاره کرد: وحدت در عین کثرت. جهان واقعیت مالا مال از پاره‌روایتها و روایتهای درهم‌ریختنی و پاره‌پاره است که به‌ظاهر آغاز می‌شوند و پایان می‌یابند.

اما دیدگاه قدسی به جهان، هیچ‌یک از این روایتها را مجزا از دیگری نمی‌داند. جهان در صورت کثیر است و در باطن به وحدتی وحدانی گرایش دارد. صورت جهان آشفته است، اما باطن جهان باز نمود یک منبع واحد ازلی است. آنچه با این شگرد در تعزیه رخ می‌دهد، تجسم کوچکی است از همین باور دینی. مخاطب روایتی را تا انتها نظاره می‌کند و سپس به نظاره روایت دیگری می‌نشیند؛ اما به‌ناگاه درمی‌یابد که این دوگانگی در یک نقطه به روایتی واحد می‌انجامد. بدین‌سان ساختار می‌تواند حتی در انتقال یک جهان‌بینی و باور محتوایی مؤثر افتد.

۳. شگرد رجوع به آینده

این یکی از مکررترین شگردهای روایتی نسخ تعزیه به شمار می‌آید. در میان جامعه آماری این پژوهش سیزده نمونه از این شگرد بهره برده‌اند. رجوع به آینده به عملکرد روایت در زمان باز می‌گردد و پدیده‌ای آشناست: بیان روایت در زمان حال، به دلیلی

متوقف می‌شود تا آینده توصیف شود یا به نمایش درآید. شایع‌ترین دلیل برای این توقف در نسخ تعزیه همانا رسیدن به موقعیتی است در زمان حال که به‌نوعی با یکی از موقعیتهای کربلا این همانی ایجاد می‌کند.

در «تعزیه عمروبن عبدود» زمانی که مسلمانان مشغول کندن خندق هستند، جبرئیل به یاد جنگ نابرابری می‌افتد که در آینده اتفاق خواهد افتاد: جنگ امام حسین (ع) و سربازان شمر. در «مجلس شیرافکن» زمانی که حضرت محمد (ص) خبردار می‌شود که جان حضرت علی در خطر است و اعتراض می‌کند، جبرئیل شیون می‌کند که زمان چاک‌چاک کردن تن امام حسین (ع) حضرت محمد (ص) کجاست؟ در «مجلس ذبح اسماعیل»، حضرت اسماعیل زمانی که قربانی می‌شود، خود را با امام حسین (ع) قیاس می‌کند. جالب است که ابراهیم (ع) چیزی از کربلا نمی‌داند و بار دیگر این جبرئیل است که از میان دو انگشتش کربلا را به وی نشان می‌دهد. در «مجلس شهادت حمزه عموی پیامبر» وقتی حضرت محمد برای حمزه سوگواری می‌کند، جبرئیل از سوگی عظیم‌تر سخن می‌گوید: سوگ فرزندش در کربلا.

شیعیان پیغمبر آن بیداد را باور نداشت
بر سر نعش عمویش غیر چشم تر نداشت
رنج برد از دیدن نعش عمو بی‌سایبان
او خبر از کربلا و کشته دیگر نداشت

(صالحی‌راد ۱۳۸۰: ۹۰/۱)

نکته قابل تأمل است که رجوع به آینده در اکثر مثالها با حضور جبرئیل صورت می‌پذیرد؛ اوست که آینده را می‌داند و بازگو می‌کند. در این میان دو نمونه نیز هست که در استفاده از این شگرد، پیچیده‌تر عمل می‌کنند: نخست «مجلس درویش بیابانی و موسی (ع)» و دیگر «مجلس یوسف چاه انداختن که شهادت امام را نشان دهد». در مثال اول آینده بهانه‌ای است برای اصلاح حال. حضرت موسی با نمایش وقایع کربلا از میان دو انگشتش در آینده‌ای دور، درویش بیابانی سست‌ایمان را بار دیگر به راه خداوند هدایت می‌کند:

بیابانی (با موسی):

ای کلیم حق، بفرما این چه دشت پر بلاست
این شهیدان کیستند و این زمین آیا کجاست...

موسی (با بیابانی):

ای قلندر این زمین کربلای پر بلاست
این زمین مقتل اولاد شاه اولیاست

(خاکی ۱۳۸۱: ۲۴۳/۱)

در مثال دوم یعقوب پس از گم شدن یوسف بی‌قراری می‌کند، و جبرئیل سر می‌رسد
برای آنکه آرامش کند، غم بزرگ‌تری را پیش رویش به نمایش می‌گذارد:

بگو به من که مگر یوسف تو، ای سرور

عزیزتر بود از نور چشم پیغمبر

که در برابر چشمش تمام یاور او

شهید کینه نماید در برابر او

(خاکی ۱۳۸۱: ۱۹۲/۱)

در ساختار روایی بغایت غربی، این داستان دیگر به زمان حال باز نمی‌گردد و در همان
آینده به پایان می‌رسد!

از نسخ دیگری که همین شگرد را به کار می‌گیرند، می‌توان به این موارد اشاره کرد:
«مصیبت‌نامه حضرت فاطمه»، «مجلس عروسی زینب (س)»، «مجلس تولد امام حسین
(ع)»، «تعزیه فضل و فتاح و مجلس خبردادن جبرئیل شهادت امام حسین (ع) را» و
«مجلس یحیی بن زکریا».

چنان‌که گفته شد، از منظر روایت‌شناسی غربی، این شگرد شناخته شده و فاقد رمز و
راز است. تولن برای این شگرد اصطلاح *prolepsis* را پیشنهاد می‌کند و آن را شگردی
معمول در بازیهای زمانی روایت می‌شمرد (Toolen 2001: 43). اما در جهان تعزیه این
شگرد از یک تکنیک صرف فراتر می‌رود. اسلام، و به‌ویژه مکتب شیعه، به‌سان دیگر

ادیان الهی، کمال را در آینده می‌جوید. مفهوم امام زمان در همین آموزه معنا می‌یابد؛ چنان‌که الیاده می‌نویسد: «آینده عالم زمان تحقق وعده‌های الهی است. بدین ترتیب آینده زمان را از نو احیا می‌کند» (الیاده ۱۳۸۴: ۱۴۹).

اگرچه واقعه کربلا انتهای زمان نیست، اما با دیدگاه غالب تعزیه نقطه عطفی در تاریخ به شمار می‌آید؛ هنگامه‌ای است که امام حسین (ع) در آن شفیع مردم می‌شود و گناهان همه را در رنج خود می‌شوید. بنابراین رجوع به این زمان، در واقع رجوعی است به آینده‌ای که انگار تمام تاریخ تا بدانجا برای رسیدن به همان نقطه ساخته شده و رقم خورده است. شگرد رجوع به آینده در نسخ تعزیه به مخاطب اجازه می‌دهد تا از یک ناتوانی انسانی دیگر فراتر رود و آن همانا محدودیت در قید زمان است. در زمان سرمدی و مقدس تماشاگاه تعزیه میان حال و آینده تفاوتی نیست: داستان در حال آغاز می‌شود و در آینده به پایان می‌رسد. چنان‌که در زمان واقعیت است که ما می‌توانیم حال را از پس و پیش از آن مجزا کنیم و نه در زمان الهی که حکم لحظه‌ای به وسعت ابدیت را داراست. بار دیگر تعزیه‌ها در مقیاسی کوچک می‌کشند همین لحظه وسیع را به نمایش بگذارند؛ شگردی که در غرب نیز بیشتر مختص سینماست و برای ادبیات نمایشی مبتکرانه و نامعمول به نظر می‌رسد.

۴. شگرد بازگشت به گذشته

این شگرد نیز در نسخ تعزیه بیشتر به این کار می‌آید که وقایع پس از واقعه کربلا را به آن پیوند می‌زنند و همچنان بر این آموزه صحنه می‌گذارند که در هستی‌شناسی تعزیه عاشورا مرکز و نقطه عطف و مکان ثقل تمامی حوادث عالم است. بنابراین هر روایتی در رجوع به همین مرکز معنا می‌یابد و نظام‌مند می‌شود. از میان متون خوانده شده، به طور مشخص هفت متن از این شگرد بهره می‌گیرند؛ و همچنان موقعیتی مشابه با یکی از موقعیتهای واقعه کربلا کافی است تا این بازگشت صورت پذیرد. در «تعزیه وفات حضرت معصومه»، خواهر امام رضا (ع) نمی‌داند در شهادت برادرش اشک بریزد یا در غم امام حسین (ع). در «تعزیه پسر فروش»، زمانی که پدر از سر ناچاری می‌خواهد

پسرش را به بازار ببرد و بفروشد، پسر از مادر می‌خواهد که با یادآوری رنج عزیزان کربلا بار غمش را تسکین دهد. در «تعزیه شهادت حضرت حمزه» اما یادآوری گذشته شگردی است برای آنکه به مخاطب اطلاعاتی تاریخی دهد: هنده به یاد می‌آورد که چگونه عمو و برادرانش در جنگ بدر کشته شده‌اند. دیگر متونی که از این شگرد بهره می‌جویند عبارت‌اند از: «عروسی رفتن حضرت فاطمه»، «تعزیه حضرت داوود (ع)»، «تعزیه شهادت وهب نصرانی تازه‌مسلمان شده»، «تعزیه چوگان‌بازی».

شگرد بازگشت به گذشته چه در قالب بازشناخت و چه در شکل نمایش در روایات غربی به شدت رایج و شناخته شده است. تولن این شگرد را بدیهی می‌شمارد و آن را analepsis می‌نامد. از منظر او این یکی از طبیعی‌ترین اختیارات روایت به شمار می‌رود. در تعزیه نیز، چنان‌که دیدیم، این شگرد به دو صورت کاربرد دارد:

۱. اتصال وقایع پس از واقعه کربلا به آن، به قصد انتقال این حس که هیچ زمانی نیست که از سایه وقایع عاشورا به در باشد.

۲. انتقال اطلاعات برای آنکه مخاطب در جریان وقایع پیشین قرار گیرد.

در مجموع به نظر می‌رسد شگردهای روایتی ۳ و ۴ در امتداد این مفهوم اثر می‌کنند که «کل یوم عاشورا، کل ارض کربلا».

۵ و ۶. شگردهای وقفه در روایت و سرعت‌بخشیدن به روایت

می‌توان به هنگام روایت یک داستان، آن را در قیاس با زمان واقعی سریع‌تر یا کندتر تعریف کرد. در این صورت ما از شگرد بازی با زمان روایت با anachrony استفاده کرده‌ایم؛ شگردی که در نسخ تعزیه استفاده‌ای آشکار و غیرقابل انکار دارد. به طور مشخص می‌توان از شش متن در جامعه آماری نام برد که از همین شیوه بهره می‌گیرند و به طرز قابل ذکری زمان داستان را در چالش با زمان واقعی قرار می‌دهند. در «مجلس شهادت قنبر»، سر زدن قنبر به واسطه دعا و نیایش او به تأخیر می‌افتد؛ در «مجلس پسر فروش»، فاجعه فروختن پسر با حلالیت‌طلبیدن او از آدمهای مختلف عقب و عقب‌تر می‌افتد. در «تعزیه ورود به قتلگاه» وقتی شمر قصد کرده است که امام عباد (ع) را شهید

کند، حضرت زینب، سکینه و ام کلثوم به طور بیانی از شمر طلب می‌کنند که دست از این کار بکشد و او البته می‌پذیرد. در «تعزیه چاه‌انداختن یوسف...»، روایت درست بر سر چاه با گفت‌وگوی یوسف و برادران بر سر اینکه برای پدر چه بهانه‌ای بیاورند به تأخیر می‌افتد. بجز این موارد باید به «تعزیه عمروبن عبدود»، «مجلس شیرافکن»، «تعزیه وفات حضرت زینب» و «تعزیه شهادت حضرت مسلم و دوظفان» نیز اشاره کرد که همگی از شگردی مشابه بهره می‌جویند. در اینجا حتماً باید به این نکته اشاره کرد که تأخیر در روایت در این متون به تمامی آگاهانه و چیره‌دستانه صورت پذیرفته است و این را باید مرهون نفس مخاطب دانست. نخست آنکه لحظه‌ای که وقفه ایجاد می‌شود، غالباً لحظه‌ای بسیار پر مخاطره و پرهیجان است؛ درست جایی است که مخاطب در بیشترین فشار از منظر انرژیهای حوادث قرار دارد. این تأخیر او را بیش از پیش با روایت درگیر می‌کند. اینجا درست نقطه‌ای است که او بیشترین توجه را به اجزای نمایش مبذول می‌دارد. با این توضیح می‌شود دریافت که این تأخیرها و وقفه‌ها در نسخ تعزیه غالباً با ادعیه پر می‌شوند، چون به طور طبیعی مخاطب در آن لحظه چنان با نمایش آمیخته که هر آنچه از سوی تماشاگاه به او صادر شود، با جان و دل پذیرا می‌شود. برای مثال می‌توان حدس زد که تماشاگران «مجلس شیرافکن» چگونه در وقفه‌هایی که بین قصد شیرافکن برای زدن سر حضرت علی (ع) و رویداد بعدی به وجود می‌آید، با دعادی «نادعلی» متن همراه می‌شوند. آنها دعا را با نمایشگران زمزمه می‌کنند تا هم در سرنوشت داستان تغییر ایجاد کنند و هم آن لحظه پرهول پیش از فرود آمدن خنجر را با آرامش از سر بگذرانند. این گونه در تعزیه این تعلیق به بهترین شکل عمل می‌کند و بیشترین استفاده معنوی را از آن مخاطبان می‌سازد. در روایت‌شناسی غربی تأخیر با اصطلاح شناخته‌شده *suspense* به میان می‌آید و کاملاً کارکردی زمینی دارد: بازی با هیجان و احساسات مخاطب، برای اعمال شوک بیشتر به او به هنگام وقوع رویداد اصلی.

از میان نمونه‌های این پژوهش تنها چهار مورد را می‌توان در زیر مجموعه شگرد سرعت‌بخشیدن به روایت قرار داد. در «مجلس قانیا پادشاه ارمن»، یک خواب قانیا را

متحول می‌کند و به سرعت همه عزاداران شیعه را می‌بخشد. در «مجلس شیرافکن»، شیرافکن به سرعت با دیدن تصاویر کربلا سر راه می‌آید و از بریدن سر امام علی (ع)، پشیمان می‌شود. در «مجلس عروسی رفتن حضرت فاطمه»، عروس و خواهر عبدالعزیز به محض دیدن دختر پیامبر، متحول می‌شوند. و سر آخر در «مجلس درویش بیابانی و موسی...»، درویش به محض دیدن وقایع کربلا می‌میرد. اینجا نیز محور شگرد، همانا غالباً وقایع کربلاست. در دیدگاه مستتر در تعزیه واقعه کربلا از چنان تشعشع غربی برخوردار است که می‌تواند منطق جاری زمان را درهم بشکند و آن را سرعت بخشد. همچنان که دیدن لباسی بهشتی بر تن حضرت فاطمه (س) کارکردی مشابه ایفا می‌کند. این دو شگرد بار دیگر مخاطب تعزیه را در موضعی قرار می‌دهد که از زمان واقعی به زمان حقیقی گذر کند؛ زمانی که با درک معمول ما متفاوت است. اگر درویش بیابانی برای یافتن پاسخهایش باید یک عمر سفر و تجربه را از سر بگذراند (همچون «سیذارتا»ی هرمان هسه) واقعه کربلا می‌تواند این منطق زمانی را بی‌معنا کند و منطقی تازه بچیند: دیدن چند لحظه از واقعه کربلا از منظر طول زمان، ارزشی به قدر یک عمر تجربه و زندگی درویش می‌یابد. بدین سان، و با این نگاه، بار دیگر می‌توان بر این نکته صحه گذاشت که با توجه به دیدگاه قدسی تعزیه به بحث زمان، تعاریف غربی روایت به کلی متحول می‌شوند.

۷. شگرد تکرار یک واقعه

با تکرار یک واقعه می‌توان در سیر یک روایت تأخیر ایجاد کرد، اما در اینجا تنها بر مواردی اشاره می‌شود که تکرار واقعه نه در محدوده تعلیق، بلکه در کل اثر به نمایش می‌آید و ساختار روایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در دیدگاه غربی نسبت به روایت این مورد با اصطلاح frequency خوانده می‌شود و شگردی است که در روایت‌های مدرن و فرامدرن کاربرد دارد. برای مثال می‌توان در نمایشنامه‌های یون فوسه، این شگرد را به عنوان زمینه‌ساز اصلی نظام روایت جست‌وجو کرد. در این روش، چنان‌که از نامش پیداست، یک موتیف روایی یا یک خرده‌روایت به صورت مکرر، جابه‌جا تکرار

می‌شود. در نمایش و ادبیات غرب تکرار یک واقعه بدین سان عموماً دو هدف را مد نظر دارد: ۱. انتقال وضعیت کسالت‌بار جهان به مخاطب؛ ۲. تأکید بر اهمیت یک واقعه.

اما بنا به آنچه تا بدینجا گفته شد، باید دید که آیا در تعزیه هم این شگرد کارکردی مشابه دارد یا خیر. در میان سی متن جامعه آماری این پژوهش، نه متن از این امکان روایتی بهره می‌برند. در ابتدای «مجلس شهادت قنبر غلام خاص امیرالمؤمنین»، خاندان رسول، دم شهادت، از جدشان کمک می‌خواهند و عیناً همین موتیف در پایان اثر تکرار می‌شود آنجا که قنبر نیز دم مرگ، حضرت علی (ع) را به یاری می‌طلبد. در تعزیه «ذبح اسماعیل»، شیطان با عباراتی مشابه نزد هاجر و اسماعیل و ابراهیم می‌رود که آنها را بفریبد و نمی‌تواند. در تعزیه «مجلس حضرت ایوب (ع)»، تکرار اصلاً ذات داستان را می‌سازد. حضرت ایوب به تناوب به خاطر زیادشدن کشت و رمه و شتران با عباراتی مشابه خداوند را شکر می‌گوید؛ بعد در سیری معکوس، او همچنان با عباراتی مشابه خداوند را شکر می‌گوید تا صبرش بر مخاطب مؤثر افتد.

تصاویری که مجلس تعزیه از این سیر معکوس به نمایش می‌گذارد، غریب و تأثیرگذار است: بیماری، گرسنگی، و آوارگی در بیابان، تا آنجا که همسر ایوب موهایش را می‌فروشد و صبر ایوب به انتها می‌رسد. در تعزیه «مجلس خبر دادن شهادت امام حسین (ع)»، بار دیگر متن بر پایه تکرار پیش می‌رود. حضرت محمد (ص)، امام علی، حضرت امام حسن، حضرت فاطمه و خود امام حسین (ع) باید نزد جبرئیل رضایت خود را از وقوع واقعه کربلا ابراز کنند تا خداوند تقدیر را چنین رقم بزند که عاشورا صورت پذیرد. در «تعزیه چوگان‌بازی» تکرار، داستان را بغایت غریب و هولناک می‌سازد: مادری در دو خرده‌روایت، سر دو پسرش را می‌برد تا سر حضرت قاسم را از تبدیل شدن به دست‌آویز چوگان بازی نجات دهد. در اینجا تکرار خرده‌روایت نمایش‌دهنده ارادت زن به خاندان امام حسین (ع) است. بجز اینها در «مجلس شهادت علی اکبر»، «مجلس شهادت قنبر غلام خاص حضرت امیرالمؤمنین (ع)» و «مجلس دره‌الصف» نیز می‌توان تکرار را به عنوان شگردی روایتی باز شناخت.

چنان‌که از این مثالها بر می‌آید، تکرار در مجالس تعزیه مطلقاً برای نمایش کسالت

جهان کاربرد نمی‌یابد؛ چه پیشاپیش آشکار است که جهان‌بینی تعزیه با این باور به کلی متفاوت می‌نماید. اما نمی‌توان کارکرد «اهمیت‌نهادن بر یک واقعه یا تکرار آن در سیر روایت» را به کلی در مورد تعزیه مردود شمرد؛ با این توضیح که این تنها کارکرد قابل تحلیل نیست. در مقابل، به نظر می‌رسد تکرارها در تعزیه آبشخوری آیینی دارند. آیین عرصه تکرار است. تکرار یک واقعه ازلی. تکرار بی‌نظمی نخستین با اهدای قربانی به نظم می‌گراید و باز در بی‌نظمی غوطه‌ور می‌شود. الیاده می‌نویسد:

هر چیزی در نقطه شروع خود در هر آن در حال آغازیدن است... هیچ واقعه‌ای برگشت‌ناپذیر و هیچ استحال‌ای نهایی نیست. هیچ چیز تازه‌ای در جهان اتفاق نمی‌افتد، چون همه چیز عبارت است از تکرار همان نمونه‌های نخست و ازلی... (الیاده ۱۳۸۴: ۱۲۸).

مایلم در این مورد تحلیل را از نمونه‌ها فراتر برم و در کل نسخ تعزیه تعمیم بخشم. به نظر می‌رسد تمامی وقایع تمامی مجالس، تکرار واقعه کربلاست (رجوع به شگرد ۳ و ۴). اگر حضرت ابراهیم پسرش را قربانی می‌کند، در واقع رویداد کربلا را پیش از وقوع تخمین می‌زند؛ اگر حضرت ایوب (ع) سختیهای جان‌سوز را از سر می‌گذراند، می‌خواهد رنجهای امام حسین را بازسازی کند. اگر امام رضا (ع) مظلومانه شهید می‌شود، در واقع هدف، احیای مظلومیت امام حسین است در زمانی دیگر. بنابراین تمام تعزیه به مثابه آیینی است که از یک نقطه مرکزی، که همانا کربلاست، آغاز می‌شود و با تکرار گسترش می‌یابد. و این یکی از غریب‌ترین و بکرترین شیوه‌های روایی است که از خلال آن واقعه کربلا به یک کلان‌روایت بدل می‌شود. این بار نیز در ظاهر نسخ تعزیه کثرتی محسوس را می‌یابیم که همه در وصل به نقطه یک تعزیه یعنی شهادت امام حسین (ع)، وحدت می‌یابند و به یک روایت بدل می‌شوند.

۸. علیتهای نامموم

همان‌گونه که در مقدمات این نوشتار اشاره شد، یکی از خصایص جوهری یک روایت،

برخورداری از روابط علی و معلولی است؛ چنانکه هرگاه وقایعی در سیر زمان چیده شوند، اما از این روابط برخوردار نباشند و منطقی توالیشان را توجیه نکند، دیگر نه یک روایت، که یک ضد روایت، پدید خواهد آمد. بوردول در نمایش اهمیت روابط علی تا آنجا پیش می‌رود که علت را مهم‌ترین عامل وحدت‌بخش روایت می‌خواند (بوردول ۱۳۷۵: ۲/۲۶).

در روایات تعزیه علت به صورت طبیعی جاری است و در اکثر موارد هم با روابط واقعیت همخوان می‌نماید؛ اما در چند مجلس این روابط به کلی درهم می‌ریزد و اگر تمام متون تعزیه را یک متن به شمار آوریم، در این صورت می‌توانیم این درهم‌ریختگی را به هستی‌شناسی تعزیه تعمیم دهیم. به طور مشخص پنج نسخه را می‌توان زیرمجموعه این شگرد قرار داد: در «مجلس تعزیه به‌چاه‌انداختن یوسف (ع)»، چون یعقوب به گدانا نداد، جایی دیگر باید به هجر یوسف زار شود. در «تعزیه تولد امام حسین (ع)» امام حسین که تازه به دنیا آمده، شیر نمی‌نوشد. علت این امر غریب و تکان‌دهنده است: او یاد کربلا و شقاوتهایش افتاده است و نمی‌تواند شیر بنوشد:

فاطمه:

طفل زارم ننوشد از چه لبن

سبیش را پدر بگو با من

پیغمبر:

.....

نخورد شیر این ضیای بصر

اولاً یاد آورد ز وفا

تشنگیهای دشت کرب و بلا

(صالحی‌راد ۱۳۸۰: ۲/۱۱۸)

در «مجلس تعزیه شیرافکن»، دست شیرافکن زمانی که می‌خواهد سر حضرت علی را از تن جدا کند، خشک می‌شود. این معلول عجیب، علتی غیرقابل پیش‌بینی دارد؛

بهزودی در می‌یابیم که خاندان حضرت علی (ع) به محض اینکه دست شیرافکن بالا می‌رود، برای او دعا می‌کنند و این سبب خشک شدن دست قاتل است. در «موسی و درویش بیابانی...» یک وضعیت تکرار شونده در داستانهای عارفانه صورت می‌پذیرد. درویش بیابانی به محض دیدن وقایع کربلا تاب نمی‌آورد و می‌میرد. «تعزیه چوگان بازی» را هم با اغماض می‌توان در همین دسته جای داد: اینکه مادری با وجود عشق مادرانه، سر فرزندانش را می‌برد تا سر حضرت قاسم را از بی حرمتی حفظ کند، می‌تواند در دایره علت و معلولهای غیر معمول جای گیرد.

این علتهای نامعمول می‌توانند یادآور روایتهای رئالیسم جادویی یا فراواقع‌گرا باشند. مورد اول یک جریان بومی و آیینی است و در مورد دوم مخاطب به تمامی می‌داند که از علت معمول فراتر می‌رود. اما در تعزیه ظاهراً مخاطب به راحتی این علتهای غیر معمول را به مثابه واقعیتی برتر، یا حقیقتی که از چشم آنها مغفول مانده، می‌پذیرد. والاس مارتین به صراحت اشاره می‌کند که «دریافت ما از روایت و تاریخ به پیش‌پندارهای مشترکی درباره علت و وحدت و منشأ و پایان بستگی دارد که ویژگی تفکر غربی است» (مارتین ۱۳۸۲: ۶۰).

بنابراین جهان تعزیه روابطی علی را بنا می‌نهد که اگرچه با علت غربی متفاوت است، اما در نوع خود می‌تواند مخاطبان را مجاب کند. بار دیگر به مرکز و مبدأ تعزیه بازگردیم. علت و منطق غربی کنش امام حسین (ع) را به مثابه عملی منطقی درک نمی‌کند: ایجاب و الزام جدالی این همه نابرابر را نمی‌فهمد و لذا نمی‌تواند روایت کربلا را بشناسد. اما در جهان‌بینی شرقی با محوریت شهود به جای عقل، و عشق به جای منطق، دیگر واقعه کربلا یک ضد روایت نخواهد بود. با این توضیح می‌توان سلسله علتهای پیچیده و غریب را در تعزیه درک کرد و حتی آنها را در جهان‌بینی تعزیه منطقی شمرد. همه چیز بستگی به آن دارد که با ادراکی شهودی جهان را تجربه کنیم یا با عقلانیتی منطقی. مخاطب درام غربی برای مدتها با منطق ارسطویی به تماشای تئاتر نشسته است؛ حال آنکه مخاطب تعزیه در فضایی آیینی می‌زید و گرداگرد دایره جادویی مکان نمایش، جهان را با شهود و باور قلبی تجربه می‌کند.

۹. شگرد آغاز و پایان

ارسطو در کهن‌ترین نظریهٔ مدون روایت، هر طرح (plot) را دارای آغاز و میان و پایان می‌شمرد و این را یکی از اصلی‌ترین پیش‌شرطهای هر متن روایتی می‌خواند. مجالس تعزیه اما با این اصل به چالش برمی‌خیزند. در چهار نمونه از نمونه‌های یادشده، آغاز مجلس تعزیه مطلقاً با پیشنهاد ارسطو همخوان نیست. بدین معنا که مجلس نه با نقطهٔ شروع روایت محوری بلکه با داستانی فرعی و بی‌ارتباط آغاز می‌شود. در «تعزیهٔ درهٔ الصدف»، درهٔ الصدف از پدرش اجازه می‌گیرد و به شکار می‌رود، اما این داستان فرعی هیچ تأثیر مستقیمی در روند داستان اصلی که همانا پیوستن درهٔ الصدف به سپاه امام حسین (ع) است، ندارد. در «تعزیهٔ مصیبت‌نامهٔ حضرت فاطمه»، مجلس با شکایت اهل مدینه از گریه و سوگواری حضرت فاطمهٔ زهرا آغاز می‌شود، اما داستان اصلی بعدتر پیش چشم ما می‌آید؛ داستانی که همانا به تشنگی حضرت فاطمه و طلب انار بازمی‌گردد. در سه مجلس «شهادت قنبر غلام خاص...»، «تعزیهٔ عروسی زینب»، «شهادت وهب نصرانی تازه‌مسلمان‌شده» نیز می‌توان نقطه‌های شروعی یافت که با داستان اصلی تناسب روشن و مستقیمی ندارند.

پایان نسخ تعزیه غالباً نمودگار یک نقطهٔ پایان قاطع است؛ اما در این میان می‌توان مجالسی هم یافت که از پایانه‌های نامتعارف بهره برده‌اند. برای مثال در «مجلس شهادت مسلم و دوطفلان»، روایت اصلی به مسلم و شهادتش در کوفه تعلق دارد. بنابراین انتظار داریم پس از شهادت وی، داستان پایان یابد که چنین نمی‌شود. بلکه روایت با کشمکشی تازه ادامه می‌یابد: روایت شهادت فرزندان مسلم و چالش میان حارث (قاتل) و همسرش. از میان مجالس خوانده‌شده، به‌ویژه یکی بیش از همه می‌تواند پایانی غریب را به نمایش گذارد: «مجلس یوسف چاه‌انداختن که شهادت امام نشان دهد». در این نسخه، داستان حضرت یوسف و برادرانش با جزئیات نمایش داده می‌شود، اما پایان در زمان و مکانی دیگر رخ می‌دهد؛ جبرئیل عاشورا را پیش چشم یعقوب تصویر می‌کند و روایت به نمایش وقایع کربلا تعلق می‌یابد و مجلس در آینده تمام می‌شود.

با توجه به آنچه در باب حکمت نهفته در پس نظام روایتی تعزیه گفته شد، چنین

آغازها و پایانه‌های نامتعارفی غریب به نظر نمی‌رسند. جی هیلز میلر می‌نویسد: «هیچ روایتی نمی‌تواند آغاز یا پایانش را بنماید. روایت همواره از میانه آغاز می‌شود و در میانه پایان می‌گیرد و برخی از بخشهایی را آینده می‌شمارد و بیرون بخشهای دیگر قرار می‌دهد» (به نقل از: مارتین ۱۳۸۲: ۵۹).

این دیدگاه، چنان‌که دیدیم، در برخی از نسخ تعزیه به صورت خودآگاهانه‌ای به نمایش درمی‌آید. حتی در متعارف‌ترین متون تعزیه نیز آغازگاه روایت، نه یک نقطه شروع، که نیایش و ستایش است. بدین سان مخاطب تعزیه در یک شروع و پایان کاذب گرفتار نمی‌شود، بلکه در میانه یک ذکر یا یک جریان عبادی، موقعیتی نمایشی را هم تجربه می‌کند.

۱۰. شگردهای دیگر

دیگر شگردهای روایتی نسخ این پژوهش را تحت یک عنوان کلی گرد آورده‌ایم، چراکه نمونه‌هایشان نادر و فاقد تراکم لازم است. نخستین شگرد را می‌توان بدین صورت عنوان‌بندی کرد: روایت‌های موازی. این گونه روایتی به ویژه در سینما کاربردی جدی دارد و عبارت است از روایت دو داستان به صورت همزمان در شرایطی که مخاطب بتواند این همزمانی را درک کند. در میان نسخ جامعه آماری این نوشتار، به طور مشخص چهار مجلس را می‌توان زیر این عنوان آورد. در «مجلس شیرافکن» این شگرد به طرز استادانه صورت می‌پذیرد: همزمان که شیرافکن می‌خواهد سر امام علی را از تن جدا کند، خاندان علی (ع) بر پشت بامی گرد آمده‌اند و دعا می‌خوانند و شیرافکن را لعنت می‌فرستند. و جالب است که این دو واقعه موازی بر هم اثر می‌گذارند. در «تعزیه شهادت حضرت مسلم و دوطفیان»، در انتها امام حسین (ع) و مسلم در دو مکان متفاوت به طور موازی سخن می‌گویند. در «مجلس غلام ترک»، از یک سو جنگیدن غلام را می‌بینیم و از سوی دیگر دعا کردن امام عباد (ع) را. و در «مجلس یحیی بن زکریا» عیش و عشرت شاه با عبادت یحیی به صورت موازی به نمایش درمی‌آید. بدین ترتیب شگرد روایت‌های موازی گاه برای مقایسه دو موقعیت و گاه به جهت نمایش تأثیر دعا و

نیایش بر سیر وقایع به کار می‌آید. در یک مورد نیز «شهادت حضرت مسلم و...» این شگرد بهانه‌ای است که مفهوم جزمیت مکان را در فضای آیین بی‌اهمیت سازد. شگرد دیگر می‌تواند تحت عنوان «آمیزش متعادل دو روایت» صورت‌بندی شود و آن بدین معناست که دو روایت در یک مجلس به صورت کاملاً متعادل و با حجمی برابر با یکدیگر بیامیزند؛ شگردی که در همین نگاه نخست به روایتگری چیره‌دست و خودآگاه نیازمند است. از میان نسخ، نگارنده تنها یک نسخه را متناسب با این ایده یافته است: «مجلس وفات ابراهیم». این مجلس که به وفات پسر حضرت محمد (ص) می‌پردازد، کاملاً با واقعه کربلا آمیخته است؛ به طوری که در پایان مخاطب نمی‌داند مجلسی با موضوع کربلا را به نظاره نشسته است یا تعزیه‌ای با موضوع وفات ابراهیم را. دو روایت از نظر مفهومی با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند، اما از لحاظ زمانی، به دو سطح زمانی متفاوت تعلق دارند و این بار دیگر یادآور مفهوم زمان در باور قدسی است: «در کیهان شناخت اسطوره‌ای- دینی زمان توهم است و تنها امر واقعی سرمدیت است» (نصر ۱۳۷۹: ۵۸).

برخی از نسخ از شگرد روایت‌های منزلگاهی بهره برده‌اند؛ همچون مجلس «دره‌الصف» و «خبر دادن جبرئیل شهادت امام حسین (ع) را» که می‌دانیم این شگرد به‌ویژه در نمایشهای حماسی غرب روشی شناخته شده است. برخی نسخ نیز داستانهای فرعی و به ظاهر بی‌ربطی را در دل خود جای داده‌اند؛ همچون «مجلس تعزیه شهادت قنبر...»، «مجلس پسر فرش» و «مجلس تولد امام حسین (ع)».

کتابنامه

- آسابرگ، آرتور، ۱۳۸۰، روایت، ترجمه محمد رضا لیراوی، تهران، سروش.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۴، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران، طهوری.
- بکتاش، مایل (و دیگران)، ۱۳۳۵، تئاتر ایرانی، تهران، [بی‌نا].
- بوردول، دیوید، ۱۳۷۵، روایت در فیلم داستانی (جلد دوم)، ترجمه علاءالدین

طباطبایی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

- خاکی، محمدرضا، ۱۳۸۱، *تعزیه‌نامه‌های کتابخانه ملک (جلد اول)*، تهران، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.

- شایگان، داریوش، ۱۳۷۱، *بتهای ذهنی و خاطره‌ازلی*، تهران، امیرکبیر.

- صالحی‌راد، حسن، ۱۳۸۰، *مجالس تعزیه*، تهران، سروش.

- عناصری، جابر، ۱۳۷۲، *ادبیات نمایشی مذهبی*، تهران، مرکز هنرهای نمایشی.

- فیروزان، مهدی، ۱۳۷۸، *راز و رمز هنر دینی*، تهران، سروش.

- له‌من، هانس تیس، *تئاتر پسادراماتیک*، نادعلی همدانی، تهران، قطره.

- مارتین، والاس، ۱۳۸۲، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، تهران، هرمس.

- مصیبت‌نامه حضرت فاطمه (تک‌نسخه چاپ شده تعزیه)، [بی‌نا]، [بی‌جا]، [بی‌تا].

- مک‌کی، رابرت، ۱۳۸۲، *داستان*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران، هرمس.

- نصر، سیدحسین، ۱۳۷۹، *نیاز به علم مقدس*، ترجمه حسن میاننداری، تهران، مؤسسه فرهنگی طه.

- Barthes, Roland, 1960, *Introduction to the Structural Analysis of Narrative*.

- Colbey, Paul, 2001, *Narrative*, Routledge.

- McFalane, Brian, 1996, *Novel to Film*, Oxford, Oxford University Press.

- Toolan, Micheal, 2001, *Narrative*, Routledge.

ساختمایه‌ها و جانمایه‌های ادبی تعزیه

اردشیر صالح‌پور

چکیده

تعزیه و شبیه‌خوانی پرشکوه‌ترین، مردمی‌ترین و سامان‌یافته‌ترین شکل، از اشکال سنتهای نمایش ایرانی است که از دل فرهنگ مبارز شیعی برخاسته و بنمایه‌های دیرین و اعتقادات مطرح در آن موجب وفاق ملی و مذهبی گشته است. این هنر در واقع نخستین گونه منسجم آوازین، موسیقایی و نمایشی با رعایت سنتها و صبغه اسلامی و ایرانی است که در قالبی هنری تجسم یافته است.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، سنت، ایران، اسلام، وفاق ملی و دینی.

دو قرن و نیم سابقه حکومت مقتدرانه صفوی که با تعصب و اهتمام «شاه اسماعیل» جوان آغاز شد، با اقتدار «شاه عباس کبیر» برآمد و بالید و با انحطاط و ابتذال دوره «سلطان حسین» به خاموشی نشست، زمینه و بستر مناسبی برای رشد و اعتلای هنرهای گونه‌گون مذهبی و ملی فراهم آورد که از آن میان باید به هنر «تعزیه و شبیه‌خوانی» اشاره کرد.

ثبات و استقرار سیاسی و اجتماعی و پایداری حکومتها در تاریخ همواره نقش اساسی و انکارناپذیری به عنوان یکی از ارکان شکل‌گیری هنر داشته است زیرا دربار حکومتها تنها جلوه‌گاه رسمی و عمده هنر و فرهنگ بوده‌اند، به عبارت دیگر تجلیگاههای آزاد و مستقل به اشکال اجتماعی امروزی برای معرفی خلاقیتها و

ابتکارات هنری وجود نداشته است؛ خصوصاً در نظامهای حکومتی شرقی که همه چیز به حکومت و دربار و بالمآل به شخص پادشاه بازمی‌گشت.

تعزیه و شبیه‌خوانی پرشکوه‌ترین، مردمی‌ترین و سامان‌یافته‌ترین شکل، از اشکال سنتهای نمایش ایرانی است که از دل فرهنگ مبارز شیعی برخاسته و با بنمایه‌های دیرین و اعتقادات نویینش موجب وفاق ملی و مذهبی گشته و نخستین گونه منسجم آوازی-موسیقایی - نمایشی است که با رعایت سنتها و صبغه اسلامی و ایرانی در قالب هنر نمایش تجسم و تحقق یافته است.

ظاهراً پادشاهان صفوی نیز از این منظر و انگاره برای تحکیم و همبستگی ملی و مذهبی ایرانیان علیه دشمن مقتدر خود یعنی عثمانیان استفاده بسیار برده و نه تنها هنر تعزیه و شبیه‌خوانی بلکه از سایر هنرهای مذهبی و شیعی، همچون شمایل‌خوانی، چاووشی‌خوانی، منقبت‌خوانی و مرثیه‌سرایی آن هم بر باور تشیع صفوی، در راه استحکام قدرت سیاسی خود سود جسته‌اند.

اگرچه هیچ سند دقیق و مکتوبی از انجام تعزیه‌خوانی به شکل مرسوم در دوره صفویه موجود نیست^۱ و حتی سفرنامه شاردن که به شرح جزئی‌ترین حوادث دوره صفویه پرداخته، از اجرای مهمی هم چون تعزیه سخنی به میان نیاورده، با این همه نمی‌توان - به رغم نظریه و گزارشهای سیاحان و مشاهداتشان درباره مجالس تعزیه (در این دوره‌ها) - به آسانی پذیرفت که این امر به دوره کوتاه و حکومت نه چندان مقتدر و دولت مستعجل زندیه بازمی‌گردد و این هنر زاییده چنین دوران و حکومتی است، زیرا برای پدیدآمدن آن مجال فرهنگی بیشتری لازم بوده است که حکومت طولانی صفویه این بضاعت را داشته است. از سوی دیگر، امکان بروز آن در دوره افشاریه، با توجه به آنکه نادرشاه افشار سنی‌مذهب بوده، به خودی خود منتفی است. همچنین این سؤال در ذهن هر پژوهشگری باقی است که چگونه است که در دوره صفویه نمایشهای تقلید و

۱. تنها گزارشهای موجود، از دو سیاح خارجی، یکی سالامون انگلیسی و دیگری ون‌گوگ هلندی، است که در سالهای ۱۷۳۴ تا ۱۷۳۶م یعنی اواخر حکومت صفویان و در زمان شاه سلیمان، از اجرای یک نوع تعزیه‌خوانی در اصفهان که روی ارباب صورت گرفته خبر می‌دهند.

محکمه و بقال‌بازی را می‌توان یافت، ولی تعزیه وجود نداشته است.

مسلم است که تعزیه نتیجه شکل تجسم‌یافته و صورت‌نمایش اعتقادات مذهبی ایرانیان مسلمان است که همواره مترصد محملی برای بروز و عرضه هویت خود بوده‌اند و اصالتاً شرایط تحقق این امر، با توجه به طول دوران حکومت صفویه و نیز اعتنا به موضوعات مذهبی، محتمل‌تر است؛ با این‌همه تعزیه نتیجه سالها تحول و تکامل است و چیزی نبوده که ناگهانی به خاطر کسی رسیده باشد و گویی دیر یا زود می‌بایست این امر محقق می‌شد و تنها روزنی برای فوران این قابلیت‌های نهفته کافی بود تا چنین شود و سرانجام پس از حلول و حصول، خصوصاً در دوران قاجاریه که بار دیگر ثبات یکصدوپنجاه‌ساله حکومتی به ایران بازمی‌گردد، یکباره با ازدیاد نسخ و شمار بی‌حساب مجالس مواجه می‌شویم و هر «گوشه» و «پیش‌واقع‌های» خود به یک مجلس کامل تبدیل می‌گردد که ماحصل آن شکوفایی تعزیه در این دوران است.

ایرانیان با آن همه پشوانه و غنای مذهبی و ملی و آیینی، در جست‌وجوی قالبی نمایشی بوده‌اند که علایق خود را در آن منعکس کنند و هنگامی که بالاخره این قالب به‌دست می‌آید، بستری برای طرح کلیه مضامین اجتماعی، تاریخی-آیینی و سنتی می‌گردد که در واقع همه این امور، کمابیش در یک مجلس تعزیه مشهود است. گویی ایرانیان در جست‌وجوی محملی برای طرح ذوق‌آزمایی خود با شکل‌گیری یک گونه نمایش ایرانی‌اند که هویت خود را بار دیگر به روشی تازه و متفاوت به اثبات رسانند. پس، تعزیه نه از اسلام عربی، بلکه از اسلام ایرانی، یا به عبارتی فرهنگ شیعی و ایرانی، نشئت می‌گیرد.

اصل تعزیه اگرچه بر پایه شهادت سومین پیشوای مسلمین و یارانش در سال ۶۱ق در کربلاست، اما بسیاری از نسخ تعزیه به دوران پیش از اسلام یعنی ادیان ابراهیمی و قصص و ماجراهای مختلف نیز می‌پردازند. پس به‌زودی این واقعه تاریخی با جنبه‌های سنتی، آیینی و حتی اساطیری و افسانه‌ای نیز آمیخته می‌شود. این گرایش‌های تاریخی البته به منزله تحریف وقایع نیست، بلکه تکمیل تعلقات و پیوند ذهنی و ذوقی ایرانیان با واقعه عاشورا است که به عبارتی نقطه عطف تاریخ شیعیان است، ابعاد آرمانگرایی بر

ابعاد واقعیت‌گرایی غلبه کرده و کمال‌گرایی این تلقی را مستحکم‌تر کرده است. از سویی این میل طبیعی و گرایش مدام جوامع و اقوام است که همواره بر آن‌اند تا پا را در تفسیر و توجیه وقایع فراتر از تاریخ نهند و از این‌رو تاریخ به نمونه‌های کهن ازلی و اسطوره‌ای دگرگون می‌گردد، چندان‌که ایرانیان تعزیه را سرمنشأ حق و باطل، ظلمت و نور و ذلت و آزادی قلمداد می‌کنند و این باور ریشه در تفکرات قدیم آنان یعنی جدال نور و ظلمت داشته است.

با این اوصاف گرایشهای اسطوره‌ای و افسانه‌ای همچون تعزیه «شست‌بستن دیو» لزوماً چنین دورانی را برای ما بازگو می‌کنند. این امر نخستین تجلیات فرهنگ شفاهی و فرهنگ قدیمی بشری است که در تعزیه حضور یافته‌اند و نقش و تأثیر اساطیر در تعزیه بسیار است. اما علاوه بر شرایط سیاسی، اجتماعی و ضرورت حیاتی شکل‌گیری این هنر در فرهنگ ایرانیان در آمیزش با فرهنگ اسلامی شیعی، باید به جانمایه‌های ادبی بسیاری اشاره کرد که در شکل‌گیری و استعلا‌ی این هنر ملی نقش اساسی داشته و همواره مقوم این گونه نمایش به شمار می‌رفته‌اند و قطعاً تعزیه بدون وجود آنها در پس‌زمینه فرهنگ ایرانی محقق و میسر نمی‌بود، چراکه این هنر در شبه‌جزیره عربستان که خاستگاه دین اسلام بود، اتفاق نیفتاده و هرگز شکل نگرفته است.

در فرهنگ ایرانی، خصوصاً پس از اسلام هیچ کتابی به حد و اندازه شاهنامه فردوسی، در زنده‌نگاه داشتن آیین و فرهنگ ایرانیان مؤثر نبوده و به اندازه آن جنبه‌های ادبی و حیات زبان پارسی، و نیز فرهنگ حماسی را که از موارث و معاریف روحیه بلند ایرانی است، پاس نداشته است.

اگرچه در تعزیه از این اثر گرانشنگ ادبی مستقیماً استفاده نشده، اما حضور آن در لابه‌لای متون و شکل‌گیری نسخ، جنگها و رشادتها و آیین و میدان‌داری و آداب جنگ و کارزار انکارناپذیر است و شبیه‌خوانان در پس ذهن خود، همچون همه ایرانیان، شاهنامه را به عنوان خزینه عواطف و غرور ملی و تعالی و عزت ایرانی مدنظر داشته و هیچ‌گاه تسلیم ننگ و خفت نشده‌اند. شاهنامه اثری کامل و جامع است که همه ویژگیهای اسطوره، حماسه، افسانه و تاریخ و نیز حکمت و آیین و فرهنگ و تربیت را در خود دارد

و به عبارتی کارنامه و هویت فرهنگی ایرانیان است.

این اثر، همچنان که بنا به ضرورت تاریخی و استراتژیکی و به تأسی از شاهنامه‌های منظوم و منثور پیش از آن شکل گرفته است، بعدها نیز موجب به وجود آمدن گونه‌هایی از این دست گردید که از آن میان باید به *خاوران‌نامه* ابن حسام خوشفی بیرجندی اشاره کرد که در هجده هزار بیت، در قرن نهم هجری با رعایت وفاداری اما با موضوع ائمه و اولیا و جنگهای علی (ع) پیشوای اول شیعیان با دشمنان و حتی با موجودات خیالی همچون دیو و اژدها و... و پادشاهان اساطیری، بر همان سبک و سیاق *شاهنامه* حکیم فرزانه طوس سروده شده است.

دکتر ذبیح‌الله صفا در کتاب *حماسه‌سرایی در ایران* می‌نویسد که موضوع اصلی *خاوران‌نامه* سفرها و حملات علی - علیه‌السلام - است به سرزمین خاوران به همراهی مالک اشتر و ابوالمحسن و جنگ با قباد پادشاه خاورزمین و امرای دیگری مانند لهراسب پادشاه و جنگ با دیو و اژدها و امثال این وقایع.

از این پس موج عجیبی از حماسه‌های مذهبی با عنوان «حملة خوانی» ها آغاز می‌شود که به نظر می‌آید دولت صفوی با آرمانهای مذهبی خود استقبال و اقبالی به شرح حماسه‌ها و رشادتهای ائمه داشته و شاعران چنین مسئله‌ای را به‌خوبی دریافته و شروع به سرایش و خلق آثار مقبول کرده‌اند.

منظومه حیدری درباره حضرت رسول (ص) و علی بن ابی طالب (ع) و غزوات و احوال آنان با کفار است که توسط میرزا محمد رفیع خان باذل سروده شده است. اگرچه به لحاظ صنعت شعری *خاوران‌نامه* ابن حسام به *شاهنامه* فردوسی نمی‌رسد، اما گامی در جهت اعتلا و پیمایش این راه است که این بار از دربار گورکانیان هند متجلی شده است. در حماسه باذل کمابیش ضعفهای تکنیکی موجود است. شخصیت اشقیا پیچیده‌تر نشان داده شده‌اند؛ در حالی که اولیا ساده‌تر و بدون درون‌کاوی مطرح می‌شوند. شاید به همین دلیل است که مخاطب اشقیا را بیشتر و بهتر درک می‌کند. توصیفات جنبه شاعرانه دارند و از کنش و عمل کم‌کم به توصیف می‌رسیم.

صاحبقران‌نامه حماسه منظوم دینی دیگری است که ناظم آن معلوم نیست، اما تأثیر و

تأسی از شاهنامه فردوسی به شدت در آن آشکار است. آمیختگی افسانه و تاریخ و نیز داستان حمزه سیدالشهدا (ع) بخش اصلی آن را تشکیل می‌دهد.

مختارنامه اثر عبدالرزاق بیگ که به جنگهای مختار ثقفی، مبارز بزرگ شیعه، به خونخواهی حسین بن علی (ع) پرداخته است، در پنج هزار بیت سروده شده است. همچنین از حیرتی، شاعر عهد شاه تهماسب اول باید یاد کرد که *شهنامه‌ای* در بیست هزار بیت با مضمون جنگهای حضرت رسول (ص) و ائمه اطهار (ع) سروده و محصول همین توجه تاریخی و التفات صفویان به این گونه شعری و مضامین مذهبی است.

حمله راجی اثر مشهور دیگری بر همین سبک و سیاق است که ملازمانعلی راجی از مردم کرمان آن را سروده و شرح همان مضامین، یعنی احوال پیامبر اسلام (ص) و شخصیت علی (ع) است. این کتاب با حال و هوای افسانه‌ای آمیخته است. به طور مثال باید به دیوی اشاره کرد که به خدمت پیامبر اسلام می‌آید تا قبول اسلام کند و به نظر می‌رسد همین داستانها، بعداً موجب شکل‌گیری نسخ و بعضی از تعزیه‌ها همچون «شست‌بستن دیو» و مضامینی از این دست می‌شود.

خداوندنامه اثر فتحعلی خان صبای کاشانی که به جنگهای حضرت علی (ع) خصوصاً جنگ صفین پرداخته است و نیز *اردیبهشت‌نامه* شمس‌الشعرا سروش اصفهانی با همان مضمون و نیز *دلگشا نامه* اثر میرزا غلامعلی آزاد بلگرامی در ذکر اخبار مختار ثقفی، و بالاخره دو منظومه *جنگنامه* اثر شاعری به نام آتشی که در واقع *جنگنامه* علی (ع) است و منظومه *علی اکبر* اثر محمدطاهر بن ابوطالب در خصوص حضرت علی اکبر و قاسم، از شهیدان کربلا، از جمله آثار به ثبت رسیده در این زمره‌اند که همچنان که اشارت رفت، تماماً بر اساس و با الهام از شاهنامه و ویژگیهای فرهنگ حماسی از منظر دینی شکل گرفته که بالمآل و بدون شک از منابع مستقیم و غیر مستقیم نسخه‌نویسان تعزیه قرار گرفته‌اند.

مقتل اساساً گونه‌ای دیگر از منابع مکتوبی است که مورد توجه نسخه‌نویسان تعزیه قرار گرفته و همچنان به موضوع شهیدان کربلا پرداخته و در رثای خاندان عترت و فرزندان ابوطالب است. مقتل یا سوگ‌نگاشت، تلفیقی از عاطفه و حماسه است که به

زبان موزون و موسیقایی و آوازی سروده و خوانده می‌شود. شمار این مقاتل به صدها مورد می‌رسد. رواج و رونق این گونه ادبی نیز به همان سبب توجه و اعتنا به مضامین فرهنگ مذهبی و خصوصاً شیعی است که بسیار مورد توجه زمامداران صفوی بوده است. ویژگی عمده مقتل‌نویسی زمینه‌های تاریخی، نگاه مرثیه‌ای، تلفیق نظم و نثر است که بعدها در روضه‌خوانی بسیار مورد استفاده قرار گرفت.

کتاب مشهور روضه‌الشهدا از ملاحسین واعظ کاشفی سبزواری نمونه اعلا و شناخته شده روضه‌خوانی است که هنر تعزیه بسیار وامدار آن است و اکثر پژوهشگران آن را منشأ شبیه‌خوانی می‌دانند. همچنین باید به آثار مهم دیگر از جمله طوفان‌البکاء، طریق‌البکاء، اسرارالشهاده نیز اشاره کرد که همه به تأسی از آن کتاب قلمی گردیدند و در شمار دیگر منابع نسخه‌نویسان تعزیه قرار گرفتند.

ظاهراً در شعر فارسی آشتی بین گرایشهای مذهبی و شعر ادبی دیر محقق گردید. نخستین تجلیات شعر دینی با شعر حکیم سنایی آغاز می‌شود که در کتاب حدیقه به موضوع کربلا و شهادت امام حسین (ع) پرداخت و پس از آن ترانه‌سرایی و عرفان سیطره گسترده خود را در شعر فارسی آغاز کرد و با اشعار مولوی و سعدی و حافظ و دیگران به اوج خود رسید. در حالی که در سرزمین عرب و خاستگاه اسلام، شعر بیشتر جنبه رجز داشت و از آن پس نمونه‌هایی از شعر مذهبی و شیعی را در تاریخ ادبیات ایران سراغ نداریم تا دوره صفویه که مرثیه‌سرایی شیعی آغاز می‌شود.

دولتشاه سمرقندی در کتاب معروف خود، تذکرة الشعرا، به این نکته اشارت دارد که از قرن نهم هجری به بعد شعر جنبه عامیانه پیدا می‌کند و به میان توده راه می‌یابد. حتی به طبقات کوچک کارگران و پیشه‌وران نیز سرایت می‌کند: هر جا گوش کنی زمزمه شاعری است و هر جا نظر کنی لطیفی و ظریفی و ناظمی است و گفته‌اند که هرچه بسیار شود خوار شود... اسکندر بیک ترکمان در عالم‌آرای عباسی می‌نویسد:

مولانا محتشم کاشانی قصیده‌ای غزا در مدح شاه تهماسب و مخدره زمان شهزاده پریخان‌خانم به نظم آورده از کاشان فرستاده بود، به وسیله شهزاده مذکور معروض

گشت. شاه جنت مکان فرمودند که من راضی نیستم که شعرا زبان به مدحت و ثنای من آلائند، قصاید در شأن شاه ولایت و ائمه معصومین علیه السلام بگویند. صله، اول از ارواح مقدسه حضرات و بعد از ما توقع نمایند.

گویا پس از آن است که محتشم کاشانی با درک این موضوع و آگاهی از مواضع پادشاه صفوی، قصیده ماندگار دوازده بندی خود را می سراید که چنین آغاز می شود:

باز این چه شورش است که در خلق عالم است باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است

و به دنبال آن، مرثی کلیم کاشانی، عمان سامانی، دهقان سامانی و... می آیند.

اما در این زمینه نوحه خوانی و نوحه سرایی نیز به طور موازی به سیر و حرکت خویش ادامه می داد. نقالی، روایت خوانی، منقبت خوانی، طومارنویسی و طومارخوانی در دوره صفویه - که آغاز استقرار نقالان بی پناه از کوی و برزن به قهوه خانه ها است - و در کنار پرده خوانی - که خود هنری نزدیک به تعزیه است - همه و همه بنمایه های مستحکمی برای اعتلا و استعلا تعزیه و شبیه خوانی می گردند و در این میانه به شکل گیری آثاری از فرهنگ عامه از جمله فتوت نامه سلطانی ملا حسین واعظ کاشفی سبزواری، حمزه نامه، حسین گرد، شیرویه و امیر ارسلان اشاره باید کرد که در تکوین فرهنگ عامه نقش اساسی داشتند و سرانجام تعزیه دور از حوزه محراب و منبر، و از دل مردم و کوچه و بازار و تعلق آنان به شهیدان کربلا و سرور آنان حسین (ع) نضج و قوام گرفت؛ چندان که یکی از خصوصیات تعزیه ابعاد عامیانه آن در حیطه فرهنگ عامه است و در واقع خاستگاه و منشأ عوامل تدوین و تکوین تعزیه از یک سو به مکتوبات ادبی که اسامی آنان به تفصیل آمده، می رسد و از دیگر سو تعزیه و امداد باورهای عامه، شنیده های تاریخی و ارتباط حسی آنان با واقعه جانگداز کربلاست. همچنان که افسانه ها، اساطیر، ضرب المثله، اشعار، زبانزدها، کنایات و گاه لالایها و اشعار فولکوریک نیز به تعزیه راه پیدا کرده و به این هنر ملی رنگ و بو و صبغه محلی نیز بخشیده اند. به طور مثال:

ای عندلیبان گلشن خراب است آهسته نالید اصغر به خواب است

از هجر باباش گریان رباب است لا لا لا لا لا لا لا لا

و نیز ضرب‌المثل معروف یک دست بی‌صداست و با یک گل بهار ممکن نمی‌شود:

حضرت ابوالفضل:

افتاد دست راست خدایا ز پیکرم
بر دامن حسین برسان دست دیگرم
دست چپم به جاست اگر نیست دست راست
اما چه فایده که یک دست بی‌صداست

پس می‌توان اذعان کرد که تعزیه هم با ادب نوشتاری و هم گفتاری سروکار دارد و از دیگر سو تا حدی غیرادبی است. تعزیه به عبارتی درامی نمایشی است که در زمره ادبیات مکتوب عامه قرار گرفته، به گویش عوام تحریر شده است و حتی اصطلاحات عربی نیز برای عوام به گونه‌ای قابل فهم هستند و تا حدی با فرهنگ آنان مأنوس. نسخه‌نویسان تعزیه از رایج‌ترین اصطلاحات و فنی‌ترین قواعد نیز توأمان بهره گرفته‌اند. در تعزیه «ظهر عاشورا» به سرایش میرعزای کاشانی:

شمر:

خسرو مُلک عرب سپاه ندارد
لشکر حسین فاطمه بی‌کس و یار است
یار و پناه ندارد
چنگ و دف و نی به غم بنوازید
گشته حسین دستگیر و راه ندارد

شمر (در ادامه خطاب به امام حسین):

تو همان شهی که به شأن تو، شده نازل آیه هل اتی
به رخ تو باد سلام من، به تو ای شفیع روز جزا
زهی به مقام ولادتت، به تو کرده لا کاشف الغطا
به مکان عزتت به تو کرده، فَعَلَ مَكانتَ مَنْ علا

جبروتیان، ملکوتیان شده‌اند مبدع و رضا...

و نیز در ادامه با شعر روان و زیبا

بود این مثل به جهان نگو

به قرار حوصله لقمه جو

نرود به یقین ز گلو فرو

که شود زیاده اشتها

و نیز صنعت بدیع و بازی با حروف و ایجاز سخن

یا حسین ای نوگل بستان «عین» و «ل» و «ی» (علی)

خاک پایت بر دو چشمم «سین» و «واو» و «ر» و «م» و «ه» (سورمه)

هر که گه صدهزاران خیل «میم» و «لام» و «واو» و «ک» (ملوک)

بر در درگاه تو ساییده از جان «ر» و «خ» (رخ)

و نیز قصیده معروف قآانی شیرازی درباره امام حسین (ع) که در آن صنعت سؤال و جواب را به خوبی به کار بسته است که تعزیه‌خوانان و نسخه‌نویسان از این فرآیند در پردازش مجالس بهره‌های بسیار گرفته‌اند و به عبارتی حضور مستقیم دیالوگ در شعر و نسخ تعزیه است:

بارد / چه؟ / خون / که دیده؟ / چه سان؟ / روز و شب

از غم / کدام غم؟ / غم سلطان اولیاء

نامش که بُد؟ / حسین / ز نژاد که؟ / از علی

مامش که بود؟ / فاطمه / اجدادش که؟ / مصطفی

چون شد هم؟ / شهید شد؟ / به کجا؟ / دشت کربلا

کی؟ / عاشق محرم / پنهان؟ / نه بر ملا

شب کشته شد؟ / نه روز / چه هنگام؟ / وقت ظهر

شد از گلو جدا سرش؟ / نی نی از قفا...

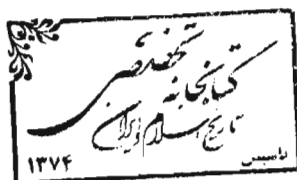
نسخ تعزیه در عین اشتراکات مضمون و موضوع با هم تفاوت‌های زیادی دارند؛ چندان‌که دو نسخه یافت نمی‌شوند که عیناً یکی باشند و هر محرر به گونه‌ای از منظر و ظن خود زبان به پردازش نسخه نموده و این از ویژگیهای منحصر به فرد هر نسخه و مجلس است و نشان از آن دارد که گویی همه خود را در وقایع حاضر و ناظر می‌دانند.

پس، بر اساس آنچه آمد، می‌توان گفت تعزیه هنری ایرانی، اسلامی - شیعی و ماحصل ذوق و فرهنگ و تعلقات ایمانی و دینی ایرانیان به مثابه آینه تمام‌نمای باورها و نگره‌ها و تمایلات حقیقت‌جویانه و کمال‌طلبانه آنان به هستی و حقایق است و در آن همه باورهای کهن و اعتقادات نوین موج می‌زند و موضوعی است که اگرچه بر بستر تاریخی واقعه کربلا در جریان است ولی در حقیقت به جست‌وجوی نیازها و آرمانهای والا و متعالی و حقایق معنوی تلاش می‌کند و موضوع آن قصه‌هایی سرشار از خبرهای دینی و باورهای شرقی است.

نخستین تصویری که از کهن‌ترین ادبیات ایران می‌توان داشت به مجموعه قصه‌های دینی و قومی پیوند می‌خورد که در شرق ایران یعنی خراسان بزرگ و فرارود (ماوراءالنهر) شکل گرفته و با روایت‌های گوناگون و افزوده و کاستیهای بسیار در خلال تاریخ پرفراز و نشیب به ما گزارش شده و به دست ما رسیده‌اند.

دلایل مختلفی بر شفاهی بودن این قصه‌ها وجود دارد که به طور کلی یا به ساحت شرقی این قصه‌ها باز می‌گردد، یا نتیجه مطالعات تاریخی و باستان‌شناختی است. از لحاظ تاریخی دوره تکوین قصص دینی و قومی ایرانیان پیش از اسلام دوره‌ای است که هنوز در آن خط پدید نیامده و جامعه با فرهنگ شفاهی که سینه به سینه انتقال می‌یابد، زندگی می‌کند. محتوای قصه‌ها احوال اقوام در جامعه شبانی، کوچ‌نشینی و مبتنی بر فرهنگ شفاهی و بی‌نیاز از خط است. مسئله این است که خط عاملی جهت ثبت و ضبط و انتقال فرهنگ در این دوره نیست و کار اصلی انتقال فرهنگ و آموزش به عهده فرهنگ شفاهی بوده است و هر وقت هم که به ساختار قصه‌ها توجه می‌کنیم، عناصر فرهنگ روایی و تنوع روایات نمود پیدا می‌کنند و تعزیه و شبیه‌خوانی ایرانی یکی از اصیل‌ترین و مذهبی‌ترین گونه‌های نمایش سنتی است که گویای فرهنگ و محصول ذوق ایمانی

ایرانیان مسلمان است چرا که ساختمایه و جانمایه‌های آن ریشه در تار و پود فرهنگ ایرانی دارد و بخش عمده و جوهری آن به لایه‌های زیرین اجتماعی و روند پرفراز و نشیب تاریخی این مرز و بوم باز می‌گردد و هنری برآمده از فرهنگ ماست.



تطبیق موضوعی روضه الشهداء و برخی مجالس تعزیه

داوود فتحعلی بیگی

چکیده

روضه الشهداء اثر ملاحسین واعظ کاشفی مقتلی با سبک سیاق داستانگونه است که به دلیل جاذبه‌هایش مورد توجه راویان و گویندگان واقعه کربلا قرار گرفت. اهمیت و نقش این اثر چندان بوده که به قلمرو شبیه‌خوانی نیز راه یافته و منبع و مأخذ برخی قصص تعزیه یا گوشه‌هایی از مجالس آن بوده است. در این نوشتار، پس از مقدمه، داستان حضرت یحیی و زکریا، بخشی از روضه و بخشی از مجلس تعزیه آن، نقل می‌شود. کلیدواژه‌ها: روضه الشهداء، کاشفی سبزواری، تعزیه.

قدمت هنر شبیه‌خوانی و تعزیه سرایی، با توجه به گستردگی منابع قصص تعزیه، امکان هرگونه بررسی تطبیقی را سخت می‌کند و روضه الشهداء نیز از این قاعده مستثنا نیست. به عبارت دیگر، پیدا کردن مجلس یا مجالسی از شبیه‌خوانی که منحصرأً منبع الهام آنها کتاب روضه الشهداء بوده باشد، کاری است مشکل؛ چرا که «متن داستانی و روایتی تعزیه‌نامه‌ها را می‌توان با هر مقتل و سوگنامه‌ای مانند نوحه‌الاحزان محمدیوسف دهخوارقانی، جلاء العیون مجلسی، محرق القلوب ملا مهدی نراقی و تحفه‌الذاکرین بیدل مازندرانی و امثال آنها تطبیق و مقایسه کرد؛ زیرا شرح مصایب و وقایع مربوط به امامان و شهیدان کربلا در همه این کتابها تقریباً یکسان و بر یک منوال آمده است. تفاوت این

سؤگنامه‌ها فقط در شیوه بیان و ایجاز و اطناب و ذکر جزئیات در موارد مختلف است» (شهیدی ۱۳۸۰: ۴۹۸).

روضه‌الشهدا اثر ملا حسین واعظ کاشفی سبزواری، از نویسندگان و واعظان دانشور ایران در قرن نهم، مقتلی است که سبک و سیاق نگارش آن داستان‌گونه و

نخستین کتابی است در مقاتل که به فارسی تصنیف شده و ذکر این مصایب اهل بیت آن کتاب را تلقی به قبول نموده و در رئوس منابر آن را قرائت می‌کردند، بدین سبب گروه ذاکرین به روضه‌خوان موسوم شدند، زیرا در منابر مصایب اهل بیت را از کتاب روضه‌الشهدا می‌خواندند (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۸).

با عنایت به اینکه واعظ کاشفی اخبار و احادیث خود را از منابعی همچون شواهد النبوة و عیون الاخبار رضا و روضه‌الاحباب، کنزالغریب طبری، مصابیح القلوب نورالائمه خوارزمی و سنن ترمذی اعلام الوری و... نقل کرده است و معلوم نیست که مقتل نویسان و سؤگنامه‌سرایان بعد از وی نیز به آن مأخذ رجوع نکرده باشند، دادن نظر قطعی مبنی بر اینکه کدام‌یک از تعزیه‌نامه‌ها منحصرأ متأثر از کتاب روضه‌الشهدا است، چندان آسان نیست. اما آنچه ذهن را مشغول و متوجه به تأثیرپذیری احتمالی می‌نماید، فهرستی از قصص و حکایت ذکر شده توسط واعظ کاشفی است که با عناوین برخی از مجالس تعزیه برابری می‌نماید. از میان انبیایی که در کتاب روضه‌الشهدا شرح مصایب آنها رفته و در فهرست موضوعی نسخ تعزیه از آنها یاد شده، می‌توان به این موارد اشاره کرد: آدم و حوا، هابیل و قابیل، ابراهیم، اسماعیل، یعقوب و یوسف، ایوب، زکریا و یحیی.

اگر چه در قلمرو مضامین شبیه‌خوانی، در بیان احوال جرجیس پیغمبر و سلیمان نبی و تولد عیسی بن مریم (ع) نیز شبیه‌نامه‌هایی سروده شده، لیکن ذکر آن از احوال ایشان در کتاب روضه‌الشهدا نیامده است و در خصوص داستان حضرت یوسف فقط به شرح فراق بسنده شده است؛ در حالی که بخش اول مجلس یوسف و زلیخای منسوب به میرزا کاشانی، مختص جداافتادن یوسف از یعقوب است و بقیه ماجرای رفتن یوسف به مصر و مواجه شدن با زلیخا تا رسیدن به پادشاهی و... است. اخبار مربوط به آل عبا از (جغای

قریش و سایر کفار با حضرت سیدابرا - علیه صلوات الله الملك الجبار - آغاز می شود که ذکر شهادت حمزه و جعفر طیار در ضمن آن بیان می شود که در قلمرو مضامین شبیه خوانی ذکر پیامبر خاتم (ص) در مجالس زیادی آمده، لیکن آنچه مطابق با شرح روضه‌الشهدا است تعزیه بعثت پیامبر، وفات خدیجه، جنگ اُحد، جنگ موته، و وفات پیغمبر است که در ضمن آن ماجرای قصاص طلبیدن عکاشیه (به قولی: سواده) در میان می آید. دومین نفر از آل عبا که بعضی از احوالش در روضه‌الشهدا نقل شده، حضرت صدیقه طاهره فاطمه زهرا - سلام الله علیها - ست، از وقت ولادت تا زمان وفات.

یکی از حکایاتی که واعظ کاشفی ضمن شرح احوال حضرت زهرا آن را روایت کرده، داستان صالح یهودی است که عنوان یکی از مجالس تعزیه است. دیگر، داستان عروسی زنان قریش است که مجلسی هم بدین نام در فهرست نسخ شبیه خوانی موجود است. رحلت حضرت فاطمه (س) عنوان دیگر مجلس تعزیه است که در کتاب روضه‌الشهدا شرح این مصیبت رفته است.

اخبار سوم نفر از آل عبا، مختص حضرت مرتضی علی - علیه السلام - از زمان ولادت تا هنگام شهادت است. از مجالس تعزیه برابر با زندگینامه امام علی، منقول در روضه‌الشهدا، مجلس تولد حضرت امیر (ع)، جنگ خندق و کشته شدن عمرو بن عبدود به دست آن حضرت، جنگ خیبر، جنگ صفین، جنگ نهروان، جنگ جمل و بالاخره شهادت امیر - علیه السلام - که حکایت کور خرابه نشین گوشه ای از آن مجلس است.

باب ششم از روضه‌الشهدا اختصاص دارد به چهارمین نفر از آل عبا، امام حسن مجتبی (ع) که شامل بعضی احوال و فضایل ایشان است از ولادت تا شهادت. عمده مطلبی که غیر از مناقب آن حضرت در این باب به چشم می خورد، شرح توطئه های معاویه برای مسموم نمودن آن بزرگوار است به انحای مختلف، از جمله کور موصلی که گوشه ای است از تعزیه شهادت امام حسن (ع). آنچه در شبیه نامه شهادت امام حسن (ع) آمده، تقریباً برابر است با اخباری که واعظ کاشفی در روضه‌الشهدا نقل کرده است؛ از جمله حدیث نامزد کردن قاسم برای یکی از دختران امام حسین (ع). نیمی از کتاب روضه‌الشهدا به شرح احوال و فضایل خامس آل عبا از ولادت تا شهادت اختصاص دارد

که نشان می‌دهد بهانه عمده تألیف، شرح مصایب ابا عبدالله الحسین (ع) بوده است، چرا که در جای‌جای آن علاوه بر ذکر مصایب انبیا و احوال جد و پدر و مادر و برادر آن حضرت، ذکر مناقب وی نیز رفته است.

اما آنچه از احوال امام حسین (ع) از ولادت تا شهادت در روضه‌الشهدا نقل شده و در قلمرو شبیه‌خوانی و تعزیه‌سرایی بدانها پرداخته شده فهرستوار چنین است:

۱. مجلس تولد امام حسین (ع) که گوشه فطرس ملک هم در آن خوانده می‌شود.
۲. کشتی‌گرفتن حسنین
۳. حجة‌الوداع
۴. حج بدل به عمره
۵. اربنب
۶. شهادت مسلم
۷. شهادت طفلان مسلم که کیفیت آن به شرح واعظ کاشفی در روضه‌الشهدا بسیار نزدیک است.
۸. دحیه کلبی
۹. عیدی خواستن حسنین
۱۰. قیس بن مسهر صیداوی
۱۱. خُر که راه بر امام حسین (ع) می‌بندد و همراه آن حضرت به کربلا می‌رود که در ضمن آن حدیث توقف ذوالجناح در زمین ماریه نیز آورده می‌شود.
- گفت‌وگوی عمر سعد با پسران و مخالفت پسر کهتر و موافقت پسر مهتر.
- شبیخون آوردن سپاه ابن سعد در شب عاشورا.
- بیعت دوباره یاران در شب عاشورا.
۱۲. شهادت وهب
۱۳. شهادت بریر
۱۴. هاشم بن عتبه
۱۵. حبیب بن مظاهر (به صورت گوشه در تعزیه شهادت امام حسین (ع) خوانده

می‌شود). یک تعزیه هم به نام حبیب هست آن هم در کودکی که ربطی به روضه‌الشهدا دارد. حبیب بزرگ‌تر از امام حسین (ع) بود؛ لذا این داستان نمی‌تواند صحت داشته باشد.

۱۶. عباس و شوزب (در روضه‌الشهدا شوزب غلام عباس معرفی شده است).

۱۷. غلام ترک

۱۸. طفلان زینب

۱۹. قاسم بن حسن (کیفیت جنگ و شهادت شبیه تعزیه).

۲۰. عبدالله بن حسن (این عبدالله جوان بوده و رزم دیده).

(در روضه‌الشهدا از میان مخالفان بیشتر از ابن سعد و شمر یاد شده است).

۲۱. شهادت عباس (ع) (کیفیت شهادت مانند آنچه در تعزیه آمده است).

۲۲. شهادت علی اکبر

۲۳. شهادت علی اصغر

(در روضه‌الشهدا مادر علی اکبر و علی اصغر را شهربانو ذکر کرده است).

۲۴. شهادت امام حسین (ع)

۲۵. غارت خیمه‌ها

۲۶. ورود به کوفه

۲۷. دیر راهب

۲۸. دیر شیرین

۲۹. بازار شام (باگوشه ایلچی روم).

۳۰. شهر عسقلان

۳۱. ورود به مدینه

۳۲. قیام مختار

یکی از مجالس تعزیه که متن آن با روایت روضه‌الشهدا قرابت و نزدیکی دارد، مجلس تعزیه یحیی و زکریاست. این شباهت به قدری است که نه تنها احتمال تأثیرپذیری تعزیه را از روضه‌الشهدا تقویت می‌کند، بلکه این امکان را به نگارنده داده

است تا بتواند ضمن مقایسه و تطبیق دو روایت به نقل قولی یکسان برسد. به عبارت دیگر، آنچه در روضه‌الشهدا نقل شده، عیناً در تعزیه آورده شده است. لذا به قصد پرهیز از اطالة کلام و مقایسه جمله به جمله هر دو روایت، سرگذشت شهادت حضرت یحیی و حضرت زکریا را به نظم و نثر (بخشی از تعزیه و بخشی از روضه‌الشهدا) نقل می‌کنیم تا میزان قرابت آنها معلوم گردد.

آورده‌اند که چون زکریا با حق — سبحانه تعالی — مناجات کرد که الهی ضعف من قوت گرفت و سستی پیری بر من مستولی شد، پس ببخش مرا از نزدیک خود فرزندی که تو او را دوست داری و او تو را دوست دارد. حق تعالی یحیی را به وی داد و یحیی بغایت خدا ترس بود (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۱).

یحیی (مناجات):

که ای کریم، نظر کن به دیده‌های ترم
ز بار معصیت خویش خم شده کمرم
ولی ز آتش دوزخ مسوز یحیی را
برون کن از دل زارش تو حُب دنیا را
بگیر جان مرا تا که بار عصیانم
سبک‌تر است، به کویت مگر رسد جانم
اگر بمانم از این بیشتر شود بارم
چه سازم و چه کنم، رو به سوی که آرم؟
تو مستجاب دعایم کن و نجاتم ده
خلاصم از غم دنیا کن و ممامت ده!

زکریا (با یحیی):

شوم فدای تو، ای نور هر دو دیده‌تر
چرا تو مرگ طلب می‌کنی بگو دیگر!
بسی سرشک روان کردم از بَصَر شبها

به درگه ابدیت نمودم استدعا
تو را طلب ز خداوندگار خود کردم
تسلی دل امیدوار خود کردم
مگو که حال کجا نوبت ممات توست
حیات من به جهان بسته با حیات توست

یحیی (با زکریا):

بگو چگونه طلب مرگ از خدا نکنم
چرا ز سوز دعا درد را دوا نکنم
خیال آتش دوزخ چو می افتد به سرم
شود کباب، فدای تو، مرغ دل به برم
ز جرم معصیت خویش سخت ترسانم
به تیره بختی و برگشته بخت، حیرانم
نگشته تا که سیه نامه، مردنم بهتر
به کودکی، به جهان، جان سپردنم بهتر

زکریا (با یحیی):

مکن تو واهمه زین بیشتر ز قهر اله
هنوز طفلی و صادر نگشته از تو گناه
کسی که روز و شب از دیده اشکبار بود
به سجده در بر خلاق کردگار بود
خدا چگونه کند بی سبب به بنده عذاب
مکن تو خوف که کار خدا بود به حساب

(جنگ شعاع، صص ۳۵-۳۶).

القصه خوف یحیی به مرتبه‌ای بود که در مجلسی که حاضر بودی زکریا از عقوبات الهی کلمه‌ای نگفتی و جز شرح آثار رحمت نامتها نکردی چه یحیی را قوت استماع آیات خوف و وعید ربانی نبود و اگر از آن باب شمه‌ای شنیدی از گریه

به هلاکت نزدیک رسیدی (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۲).

یکی از روزها زکریا به یحیی گفت:

پس ای عزیز پدر، ترک آه و شیون کن
به کنج خانه گزین جایی و نشیمن کن
که تا روم به سوی مسجد ای عزیز پدر
برای فرض خداوند خالق اکبر
جبین به درگاه او مالم و دعاء کنم
از او مگر طلب صبر از برات کنم

حضرت زکریا به مسجد رفت و صحابه دور او را گرفته و گفتند:

شوم فدای تو، ای راهنمای خلق خدا
برو به منبر و بر ما ز مهر وعظ نما
نیستیم به پایت چو مدتی طرفی
نگفته‌ای ز قیامت برای ما حرفی
به ما ستمزدگان چون ز لطف راهبری
ز روز محشر و دوزخ به ما بده خبری

زکریا (به صحابه):

حدیث روز قیامت نمی‌کنم انشا
خدا نکرده، مبادا که بشنود یحیی
اگر شنید، گریبان جامه چاک کند
ز آه و ناله یقین خویش را هلاک کند
نظر کنید، نباشد اگر در این سامان
کنم برای شما شمه‌ای ز حشر بیان

صحابه (با زکریا):

شوم فدای تو، ای برگزیده داور

فدای جان تو جانِ صحابه، سرتاسر
به هر طرف نگران می شویم، یحیی نیست
ضیاء دیده پر خون ما که اینجا نیست
کنون، به موعظه، ای شاه دین، قیام نما
حدیث دوزخ و فردوس را تمام نما
(جنگ شعاع، صص ۳۸-۳۹)

زکریا به بالای منبر برآمد و از چپ و راست نگاه کرد، یحیی را ندید و یحیی خود در پس ستونی نشسته بود و گلیمی در خود پیچیده، چون یحیی به نظر وی در نیامد، سخنی از وعید الهی درافکند و گفت در دوزخ کوهی است از آتش نام آن غضبان (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۲).

زکریا (به موعظه):
که آه، آه، چه گویم ز آتش دوزخ
دهم چه شرح ز احوالِ عالم برزخ
درون آتش سوزان دوزخ ای یاران
بلندکوه عظیم است، نام او غضبان
به سان مس ز حرارت چنان گداخته است
که گویی آنکه خدایش ز نار ساخته است
که کرده خلق، خدا از برای گمراهان
نموده نام مرا و را ازین سبب غضبان
(جنگ شعاع، ص ۳۹)

هیچ کس از آنجا نگذرد جز به گریستن از خوف خدای. یحیی که این کلمه بشنید برجست و گلیم از دوش بیفکند و قدم از مسجد بیرون نهاد و فریاد می کرد که وای بر آن کس که غضبان جای وی بود و آن کوه تفسان مأوای وی باشد، نعره می زد و ناله می کرد (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).

یحیی:

الهی، الامان، از نام غضبان
خیمه قامت از بار عصیان
ندارد تاب آتش پیکر من
نباشد کوه غضبان در خور من
ز نام دوزخ و غضبان شدم آب
حرامم باد زین پستر خور و خواب
نهم چون جغد رو اندر بیابان
شوم از پیش چشم خلق پنهان
(جنگ شعاع، ص ۳۹)

از شهر پا بیرون نهاد و فریاد می کرد تا بیرون رفت. زکریا از منبر فرود آمد و به خانه رفت
(واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).

مادر یحیی (با زکریا):

شوم فدای تو، ای همسر محبت خواه
کجاست حضرت یحیی که نیستت همراه؟
شدی تو چون سوی مسجد، ای اگزیده من
روان شد از عقبه نور هر دو دیده من
مگر ضیاء دو چشم مرا ندیدی تو
گلی ز گلشن رویش، مگر نجیدی تو
کجاست حال که غم رخنه ام به جان کرده؟
مرا سرشک دو چشم تو بدگمان کرده
چرا که آه تو امروز سخت با اثر است
ز گریه تو مرا سخت رخنه بر جگر است
(جنگ شعاع، ص ۴۰)

مادر یحیی را گفت من ندانستم که پسر تو در مسجد است (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).

زکریا (با زن):

چه گویم آه، من ای زوجه حمیده سیر
شدم به مسجد و رفتم به صفحه منبر
حدیث روز قیامت، خلائق از چپ و راست
از این ستمزده کردند جملگی درخواست
شدند از پی او خلق هر طرف ناظر
نبود حضرت یحیی در آن میان حاضر
نهانی از من محزون به گوشه‌ای پنهان
نشسته بود و بدم بی خبر من گریان
زبان گشودم و گفتم حدیث غضبان را
شنید این سخن و چاک زد گریان را
نهاد جغد صفت روی در بیابانها
غمش چو نقش نگین جا گرفت بر دل ما
(جنگ شعاع، ص ۴۰)

بیا تا از پی او برویم، مبادا که از بیخودی در چاهی افتد. پس پدر و مادر از عقب پسر روان
شدند و سه شبانه روز کوه و دشت و صحرا به قدم طلب پیمودند، هیچ اثری از یحیی
ندیدند و خبر او نشنیدند. صبح روز چهارم به شبانی رسیدند و خبر یحیی پرسیدند
(واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).

زکریا (با شبان):

ای شبان، بر کوه ندیدی کودک زاری بگو
بی قراری، خسته جانی، دیده خونباری، بگو
کودکی از ما در این صحرا چو سرگردان شده
چند روزی هست چون نور از بصر پنهان شده
گر نشان از یوسف کنعان جان داری، بگو
خضر راه ما شو و شرح گرفتاری بگو

شبان:

ای پسرگم کرده چون یعقوب پیر
مانده در بند غم او دستگیر
من ندیدم نور چشمان ترت
روشنی بخش دل غم پرورت
لیک زین کوهم رسد بر گوش جان
نالۀ زار صغیری ناتوان
از صدای نالۀ آن بینوا
گوسفندان بازماندند از چرا

(جنگ شعاع، صص ۴۲-۴۳)

شبان گفت من هم او را ندیده‌ام، اما سه شب است که ازین کوه نالۀ زاری بیرون می‌آید که
گوسفندان من به سبب آن ناله از چرا بازمانده‌اند. گوش بر آن ناله نهاده آب از دیده
می‌بارند (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).

بیا رویم به همره، فدای جان تو، من
که تا دهم اثر ناله را نشان تو، من

(جنگ شعاع، ص ۴۳)

زکریا گفت این نشان نالۀ یحیی است. پدر و مادر روی بدان طرف نهادند. مادر زودتر
برسید یحیی را دید در گوشه‌ای به سجده افتاده (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).
یحیی (مناجات):

ای بار خدا، ز معصیت روسیهم
بردار کنون ز دوش، بار گنهم
از لطف عمیم خویش دلشادم کن
بخشای گناهانم و آزادم کن

(جنگ شعاع، ص ۴۳)

مادر بنشست و سر یحیی از میان خاک و گل برداشته در کنار گرفت. یحیی دیده باز کرد،

مادر را دید برجست و خواست که بگریزد، مادرش پستان مبارک بر دست گرفت و گفت ای یحیی به حرمت شیری که از پستان خورده‌ای که با من به خانه آی. در این حالت زکریا نیز برسید (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).

زکریا (با یحیی):

بیا بابا به ذات کبریایی
به جاه و رفعت و قدر خدایی
به سوی خانه رو کن با دل ریش
درون خانه بگزین منزل خویش
آنجا هرچه می‌خواهی فغان کن
ز جوی دیده سیل خون روان کن

یحیی (با زکریا):

نمایم رو به سوی شهر ناچار
خلاف حکم تو امری است دشوار
ولی دارم امید از حضرت دوست
ستاند جان که عین مطلبم اوست
به عالم جز سبکباری نخواهم
حیات خویش با خواری نخواهم

(جنگ شعاع، ص ۴۵)

به مبالغه تمام یحیی را به خانه بردند... و سه شبانه‌روز بود که یحیی طعام نخورده بود، قدری آش عدس پختند، یحیی مقداری تناول نمود و میل خواب فرمود، در خواب دید که آینده‌ای بیامد و گفت (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۳).

هاتف (با یحیی):

که ای یحیی، خدا داده سلامت
پس از آن داده این گونه پیامت
که سرخوش کردی ای یحیی، غذانوش

نمودی کوه غضبان را فراموش
گزیدی راحت، از اندوه رستی
ز خوف روز محشر دیده بستی
کنون خفتی به صد راحت به بستر
چه شد آن خوف و بیم روز محشر؟!

یحیی (مناجات):

چه بود این خواب دید این زار افکار
نگشتم کاشکی از خواب بیدار
خداوندا به دل خوفم فزون کن
سرشک دیده‌ام را لاله گون کن
نمایم عمر خود را صرف طاعت
نخواهم کرد کاری جز عبادت
(جنگ شعاع، ص ۴۶)

اما قتل یحیی را سبب آن بود که ملک آن زمان را زنی بود و آن زن از شوهر دیگر دختری داشت به نهایت جمیله و خود پیر شده بود، می‌خواست که دختر خود را به شوهر دهد (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

زن (به پادشاه):

خطاب من به تو ای پادشاه مُلک جهان
به بانوی حرمت کن نظر تو از احسان
منم که شهره ایام از جمال بدم
بری ز عیب و مکمل به هر کمال بدم
شدم چو پیر و بود روز عمر من چون طی
رسیده وقت اجل در رسد مرا از پی
مراست دختری اندر حرم چون عارض مهر
که همچو ماه منیری ندیده چشم سپهر

اگر صلاح بدانی، در آورم من زار
به عقد تو که پس از من بود تو را غمخوار

شاه (به زن):

به حکم شرع حلال ار که این نکاح بود
مرا به مصلحت این عمل صلاح بود
کنم روانه کسی نزد حضرت یحیی
پی تجسس این مسئله از آن دانا

(جنگ شعاع، صص ۴۷-۴۸)

یحیی فرمود که آن دختر بر تو حرام است، ملک ترک آن معنی گرفت و آن زانیۀ فاجره از
این صورت برنجید (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

زن (شکایت):

ای فلک، از گردشت دل در برم خون گشته است
طرف دامانم ز اشک دیده جیحون گشته است
از چه با یاران به کین، با دشمنانی سازگار
کام یحیی می دهی و می کنی دردم هزار
بختم ار یاری نماید، گیرم از یحیی مراد
می دهم از برق تیغش خرمن هستی به باد

(جنگ شعاع، ص ۵۰)

[زن] صبر کرد تا روزی که ملک مست و بی خود بود، دختر را بیاراسته در نظر او به جلوه
در آورد ملک قصد دختر کرد (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

شاه (با زن):

ای زن این سرو خرامان از کدامین گلشن است
نرگس عابد فریش فتنه مرد و زن است

زن (با شاه):

این مہی را کہ تو چون سرو خرامان بینی
هندوی خال رخش رهن ایمان بینی
این همان است کہ خلوتگہ دل خانہ اوست
مشتری را بہ فلک ورد لب افسانہ اوست
این بُود دخترم ای شاه، کہ بُد در نظرم
کہ بہ عقد تو در آرم، نشد ای تاج سرم
شاه (با زن):

مرا فتادہ بہ سر، آتش محبت او
گذار تا کہ شوم مستفیض صحبت او
(جنگ شعاع، ص ۵۱)

زنش گفت: این صورت میسر نشود تا یحیی را نکشی (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).
زن (با شاه):

اگر خواهی کہ گیرد صورت این کار
لب عشرت گذاری بر لب یار
بباید آنکہ یحیی را بُری سر
نہی زین مژدہ ام بر سر تو افسر
بہای دختر من، خون یحیی است
بجز این ہرچہ گویی پوچ و بی جاست
(جنگ شعاع، ص ۵۲)

ملک بہ کشتن یحیی اشارت نمود. علمای وقت را خبر شد گفتند اگر قطرہ ای از خون
یحیی بر زمین ریزد دیگر گیاه نروید (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).
غلام (با شاه):

خطاب من بہ تو، ای پادشاہ عرش سریر
شنو تو عرض مرا و کلام من پذیر

کنون که کشتن یحیی تو را بُود منظور
بدان که من به تواریخ دیده‌ام مسطور
که قطره‌ای اگر از خون او چکد به زمین
دگر گیاه نمی‌روید از زمین به یقین
در این خصوص، نما فکری، ای امیر دقیق
که خون او نه‌چکد بر زمین، به هیچ طریق
(جنگ شعاع، ص ۵۵)

ملک امر کرد تا سرش در طشت برند و آن خون را در چاهی ریزند پس کسان به طلب
یحیی فرستادند، یکی از مقربان ملک گفت که پدرش مستجاب‌الدعوه است —
مقصودش زکریا بود — اول او را باید به قتل رسانید تا بر کشته‌ی فرزند خود دعای بد نکند
(واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

(در متن تعزیه پس از کشته‌شدن یحیی، این غلام است که هشدار بالا را به شاه
می‌دهد).

غلام (با شاه):

خطاب من به تو ای پادشاه کشورگیر
مراسم عرضی و این لحظه می‌کنم تقریر
کنون که سر تو بریدی ز پیکر یحیی
ز تیغ کینه خلاصش نمودی از دنیا
شنیدگر زکریا حدیث قتل پسر
ز برق آه زند در وجود دهر شرر

شاه (با غلام):

خطاب من به تو باد ای غلام نیک‌اختر
روانه شو تو به همراه فوجی از لشکر
به هر کجا، زکریای زار دلخون را
بیاورید به چنگ آن حزین محزون را

به تیغ کینه ز پیکر جدا کنید سرش
روانه‌اش بنمایید در بر پسرش
(جنگ شعاع، ص ۵۷)

چاکران ملک به خانه زکریا درآمدند. پدر و پسر در نماز بودند یحیی را از پهلوی وی
بکشیدند و بر بستند و قصد زکریا کردند و او از پیش ایشان فرار کرد و جمعی در عقب او
روان شدند (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).
(در متن تعزیه خبر دستگیری و شهادت یحیی توسط پیرمردی به زکریا داده می‌شود
و هم او است که می‌گوید).

پیرمرد:

سپاه بی‌حدی ای شاهباز اوج کمال
پی گرفتن تو حال آید از دنبال
سپه رسید، فدایت شوم، ز جا برخیز
فرار پیشه‌نما و به یک طرف بگریز

زکریا:

سپه رسید، خدایا بگو چه کار کنم
ز خوفشان به کدامین طرف فرار کنم
تو ای درخت، به فرمان خالق یکتا
به خوف خویش، مرا جای ده ز راه وفا
دهان گشا و مرا در میان خود جا ده
ز راه مهر در آغوش خویش مأوا ده

(جنگ شعاع، ص ۵۸)

درخت شکافته شد و زکریا به درون وی درآمد، ابلیس گوشه‌ردای زکریا را گرفت و بر
بیرون درخت گذاشت، درخت فراهم آمد و کفار در رسیدند و ابلیس را به صورت پیری
دیدند (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

غلامان (با پیرمرد):

خطاب ما به تو، ای پیرمرد نورانی
که ایستاده و از ضعفِ بنیه نالانی
ندیدی آنکه ازین ره رود کسی به شتاب
ز دیده، سیل سرشکش روان، به سان سحاب

پیرمرد (با غلامان):

شماگر از زکریای زار می پرسید
از آن شکسته دل بی قرار می پرسید
بدیدم آنکه مر آن شهریار نیکو بخت
نهان ز بیم شما گشت در میان درخت
اگر که باورتان ناید از من دلخون
نظر کنید ردایش، که مانده است برون
(جنگ شعاع، ص ۵۸)

گفتند ای پیر او را به چه تدبیر از میان درخت بیرون آریم. گفت او را چرا بیرون می آورید؟
گفتند (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

غلامان (به پیرمرد):

نموده حکم به ما چون که پادشاه جهان
کنیم پیکر او را میان خون غلطان
در این خصوص به ماها که کار سخت شده
ز بهر کشتن او مانع این درخت شده
نه جرئتی که نماییم خلاف حکم امیر
نه از برای برون کردنش بود تدبیر
(جنگ شعاع، ص ۵۹)

شیطان گفت هم اینجا نیز او را هلاک می توان کرد و تعلیم داد تا اواره دوسر حاضر کردند و
بر سر درخت نهاده خواستند که به دو نیم ببرند (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

پیر مرد (با غلامان):

اگر مراد شما هست قتل این دلخون
ضرور نیست که آیدش از درخت برون
دهید گوش به حرف من حزین فگار
بیاورید در این لحظه ارّه و منشار
همان میان درخت اره‌اش به فرق نهید
دو پاره‌اش بکنید و ز قید غم برهید

زکریا (مناجات):

خداوندا به حالم از وفا بین
به فرقم ارّه کین آشنا بین
منم کمتر عبید درگه تو
ببین چون می‌دهم سر در ره تو
ولی از سوز اره سوخت جانم
همین جانم، نه بلکه استخوانم
ز زخم اره اعضايم فگار است
بلند از هر رگم افغان هزار است
چه بد کردم که این دیدی سزایم؟
به چنگ غم نمودی مبتلایم

(جنگ شعاع، ص ۵۹)

از سرادقات غیبی ندا به زکریا رسید که هان تا ننالی و آهی نکنی که نامت از جریده
صابران محو کنیم، دشمنانت از سرای وجود بیرون کنند و ما تو را در حجره شهود
نگذاریم (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۵).

جبرئیل (با زکریا):

سلام من به تو باد ای رسول رب کریم
تو را پیام نموده چنین خدای رحیم

پیامبری که به یک صدمه‌ای شود بی تاب
ز زخم اره بیارد سرشک همچو سحاب
به درگه احدیت ندارد او راهی
غریق بحر پشیمانی است و گمراهی
اگر دگر کنی افغان به غم شوی محتاج
کنم ز سلسله انبیا تو را اخراج
مگر که جان تو بهتر بود ز جان حسین
ذبیح درگه ما، نور دیده ثقلین

زکریا (با جبرئیل):

به من برگو، تو ای پیک الهی
چرا شد کشتی دینم تباهی
چه بود این حرف کیش خواندیم در گوش
که زخم اره بنمودم فراموش
چه بد کردم که اخراجم نماید
به تیر هجر آماجم نماید
ذبیح کوی او، برگو حسین کیست
گل باغ رسول عالمین کیست

جبرئیل (با زکریا):

همان حسین که جدش محمد است به نام
به رتبه خاتم پیغمبران بود به تمام
همان حسین کز او عرش کبریا برپاست
علی، ولی خدا، باب و مادرش زهراست
به دشت کرب و بلا، شمر از دم خنجر
جدا کند سر او را ز کینه از پیکر
کجایی آنکه ببینی تو صبر و طاقت را
به خون تپیدن و سر دادن و اطاعت را

ز زخم اره به افغان و شور و شین باشی
چراکه بی خبر از حالت حسین باشی

زکریا:

هزار جان من بی نوا فدای حسین
فدای تشنگی دشت کربلای حسین
رضایم آنکه چو از اره‌ام دو نیم کنند
دوباره جان به تن خسته الیم کنند
دوباره در ره نور دو چشم پیغمبر
مرا دو پاره نمایند دفعه دیگر
(جنگ شعاع، صص ۶۰-۶۱)

در شواهد از امام زین العابدین - علیه السلام - نقل کرده‌اند که در وقت توجه به کوفه به هیچ منزلی نرسیدیم و کوچ نکردیم که امام حسین - علیه السلام - ذکر یحیی بن زکریا نکرده باشد (واعظ کاشفی ۱۳۴۱: ۶۶).

کتابنامه

- جنگ شعاع، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱ ش.
- شهیدی، عنایت‌الله، ۱۳۸۰، پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- واعظ کاشفی، ملا حسین، ۱۳۴۱، روضه الشهداء، تهران، کتابفروشی اسلامیة.

تعزیه و تئاتر معاصر

پیام فروتن *

چکیده

بی تردید اوج مدرنیسم در نقاشی را می توان در سبک آبستره جست و جو کرد. سادگی، مفاهیم گوناگون و رنگ و استلیزاسیون از جمله مفاهیم هنر آبستره به شمار می روند. از سوی دیگر تعزیه و صحنه پردازی آن به شدت به مؤلفه های آبستره و هنر مفهومی نزدیک است. به طوری که به جرئت می توان گفت که جلوه های بصری، اعم از صحنه پردازی و لباس در تعزیه به این مفاهیم مدرن نزدیک اند. این نوشتار به بررسی زمینه های مشترک میان هنر آبستره و تعزیه می پردازد. **کلیدواژه ها:** نقاشی آبستره، تعزیه، صحنه پردازی، هنر مفهومی، رنگ.

مقدمه

اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم را باید دوره ای دانست که در طی آن، تئاتر غرب نگاهی دیگر به نمایش در شرق انداخت؛ نگاهی که بی تردید مرهون مدرنیسم، رشد و تکوین آن بوده است: از کابوکی در ژاپن گرفته تا تئاتر نو در چین و کاتاکالی در هند، به تمامی، جلوه های تازه ای از هنر نمایش را در اختیار تکنیکهای تئاتر غرب قرار دادند، تکنیکهایی که به نظر بسیاری از منتقدان تئاتر رو به افول نهاده بودند و دیگر حرفی برای

* عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

گفتن نداشتند. بدین ترتیب راه برای استفاده از این مؤلفه‌های نمایشی بیش از پیش گشوده شد. هنرمندانی چون واختانکوف، باربا، آرتو، میرهولد، برشت، گروتفسکی و بروک، از جمله کسانی بودند که به روشنی از جلوه‌های نمایشی هنر شرق در آثارشان بهره بردند. در این میان اگر بهره‌برداری از نمایش شرق توسط هنرمندان تئاتر غرب را صرفاً معلول تهی شدن ظرفیتهای نمایشی تئاتر کهن غرب بدانیم، به نوعی ساده‌انگاری متهم خواهیم شد؛ حال آنکه در تاریخ تحولات تئاتر عوامل بسیاری ایفای نقش کرده و تأثیرگذار بوده‌اند؛ عواملی که همچون حلقه‌های یک زنجیر به یکدیگر متصل بوده‌اند و نادیده‌انگاشتن هر یک از آنها پژوهشگر این عرصه را در بررسی این حوزه دچار مشکلات اساسی خواهد کرد. تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی، تعامل سایر اقسام هنر با تئاتر، بحث مهاجرت، فناوری و در نهایت جهانی‌سازی در انتهای قرن بیستم، از جمله عواملی هستند که به هیچ وجه نمی‌توان منکر اهمیت آنها در این بحث شد. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد در حوزه تئاتر و تأثیرگیری فرهنگها از یکدیگر نمی‌توان تنها به نیازهای یک سوی این معادله توجه کرد و آن را فارغ از سایر مؤلفه‌های موجود در آن فرهنگها به نقد و بررسی نشست. در این راستا توجه کنیم به تعامل جهان غرب و شرق در طول قرنهای گذشته و اینکه چرا در یکی دو قرن اخیر چنین ارتباط فرهنگی و تأثیرگیری مستقیمی باید صورت پذیرد. این سؤالی است که این نوشتار تلاش دارد از منظر یکی از قوی‌ترین و مستقیم‌ترین تأثیرپذیریهای تئاتر غرب از یکی از گونه‌های نمایش ایرانی به آن پاسخ گوید. زمانی که پیترو بروک انگلیسی پا به ایران می‌گذارد و پس از حضور در مجالس تعزیه از آن به عنوان نمایشی ناب نام می‌برد، بی‌آنکه کتمان کند، به استفاده از جلوه‌های نمایشی تعزیه در آثارش دست می‌زند. بروک از آن جهت در این پژوهش از اهمیت خاص برخوردار می‌شود که وی بر خلاف بسیاری از هنرمندان تئاتر غرب که به نمایش شرق نظر داشته‌اند، هنر شرق را مظهر تمامی بدعتهایش می‌داند: «او به عنوان یک قطب اصلی تئاتر معاصر و به اصطلاح پست مدرنیستی می‌تواند دستمایه بسیار خوبی برای تمام تحقیقاتی باشد که بر تأثیرپذیری تئاتر غرب از شرق سخن می‌گویند» (ثمینی ۱۳۸۰: ۵۱). با این حال، اینکه چه عاملی باعث تأثیرپذیری تئاتر غرب از تعزیه

در دهه هفتاد قرن بیستم شده است، آن هم پس از قرن‌ها مراودات فرهنگی میان ایران و غرب، پرسشی است که در ادامه به آن می‌پردازیم و مشخص خواهیم ساخت که تعزیه و عناصر جاری در آن - به رغم قدمت آن - تا چه حد مدرن و امروزی به نظر می‌رسد.

پیتر بروک، تعزیه و بی‌مایگی تئاتر اروپای پس از جنگ

زمانی که بروک در سالهای ۱۹۷۰ و ۱۹۷۱ م به ایران سفر کرد، با تماشای چندین مجلس تعزیه به نتایجی دست یافت که اگرچه برای مخاطبان ایرانی تعزیه چندان تازه و شگفت‌انگیز نبود، اما برای وی به مثابه دریچه‌هایی تازه به سوی تئاتر عمل کرد. این در حالی بود که پیتر بروک صراحتاً از ضعف تئاتر اروپا صحبت می‌کرد؛ تا جایی که با پرسشهایی بنیادین ماهیت آن را دچار تردید می‌کرد و اظهار می‌داشت:

تئاترها، بازیگران، منتقدان و تماشاگران در دستگاهی به هم پیوسته‌اند که سروصدای شکستن آن بلند شده است؛ اما هرگز متوقف نمی‌شود. همیشه یک فصل تئاتری در پیش داریم و چنان مشغولیم که تنها سؤال اساسی را که وسیلهٔ سنجش ساختمان تئاتر است، پیش نمی‌کشیم: اصلاً چرا تئاتر باید باشد؟ به چه دردی می‌خورد؟ آیا زمانش سر آمده است؟ آیا موجودی عجیب است که فرتوت شده و مانند بناهای کهن یادبود یا عاداتی غریب باقی مانده است؟ چرا ما کف می‌زنیم؟ آیا صحنهٔ تئاتر واقعاً جایی در زندگی ما دارد؟ چه وظیفه‌ای بر عهده دارد؟ به چه چیزی می‌تواند خدمت کند؟ در صدد کشف چیست؟ ویژگیهای آن کدام‌اند؟ (بروک ۱۳۵۰: ۱۲).

تئاتر غرب در سالهای پس از جنگ جهانی دوم تا زمانی که بروک به گلایه از آن می‌پردازد، در دوره‌ای نفس می‌کشد که فاقد هرگونه عناصر پیش‌برنده، پویا و حائز اهمیت است. همه چیز بر مدار تکرار افتاده و بوی تازگی از آن به مشام نمی‌رسد. انگارهٔ «دیدن» و عناصر تصویری به حداقل خود رسیده‌اند و لحظه‌های ناب حقیقی و تئاتر پیشرو، جای خود را به تکرار و تسلسلی بیهوده داده‌اند. این در حالی است که بروک از تئاتر به عنوان ابزاری جهت شناسایی جهان و مؤلفه‌ای قابل دیدن یاد می‌کند و می‌افزاید:

تئاتر تمایل دارد که ابزار جهان شناخته و قابل دیدن باشد؛ بگذارد که چیزهای غیرقابل دیدن و ناشناخته، امکان پدیدار گشتن بیابند؛ البته مهارت‌های ویژه‌ای لازم است. یک حقیقت پیچیده‌تر لحظه به لحظه آشکار می‌شود. مسئله حقیقت جاودان در میان نیست. زیرا همیشه در جست‌وجوی خود است؛ بلکه مسئله یک سری لحظه‌های حقیقی است (بروک ۱۳۸۳: ۲۹۷).

با این نگاه خاص به تئاتر و کارکردهای آن است که این کارگردان انگلیسی به سوی حقیقت جاودان جاری در تعزیه‌گرایی می‌یابد و در گام نخست مجذوب جلوه‌های بصری و فضای موجود در آن می‌شود. این امر زمانی به اثبات می‌رسد که بروک در کنار تقبیح بی‌مایگی تئاتر در دهه‌های شصت و هفتاد، به ستایش جریانهای پیشرو در موسیقی و هنرهای تجسمی اروپا در همین دوران می‌پردازد. او تصریح می‌کند:

ما تئاتر پیشرو خود را از دست داده‌ایم. حوزه موسیقی دارای آهنگسازی است که موسیقی عینی، آثار ردیف‌نوازی یا الکترونیکی می‌سازند. اینها موسیقیدانانی هستند که بسیار از زمانشان جلوترند... به همین ترتیب، نقاشی نیز دارای تجربیات بسیاری در زمینه فرم، فضا و انتزاع است. پاپ امروزه فقط یکی از نمونه‌های موجود است. اما پیشرو تئاتر کجاست؟ (بروک ۱۳۸۳: ۸۶).

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد بروک با آگاهی از جریانهای روز هنرهای تجسمی در اروپا قبل از هر چیز، تصویر و فضاهای بصری را به عنوان یکی از راه‌حلهای عمده نجات تئاتر زمان خود قلمداد کرده است. حال این تصاویر در چه قالب و کارکردی می‌توانستند جلوه‌های نمایشی بیابند، پرسش مهمی بود که بروک بخش عمده‌ای از پاسخ آن را در مؤلفه‌های بصری موجود در تعزیه کشف کرد.

بدین ترتیب است که بروک به عنوان بخش مهم و تأثیرگذاری در تئاتر معاصر غرب، با تماشای تعزیه ایرانی هیجان‌زده می‌شود، آن را به عنوان پاسخی به سؤالات خود ارزیابی می‌کند. در میان گفته‌های او پیرامون تعزیه به چند نقطه عطف برمی‌خوریم:

۱. اصالت تعزیه: حس هیجان‌انگیزی او (بازیگر) از آن خودش نبود. انگار که ما صدای او

پدرش را شنیدیم و صدای پدر پدرش را و...

۲. سمبولیسم رنگ: بروک اشاره می‌کند که چگونه مرد سبزپوش در نمایش مردی مقدس بود و قرمزپوش شخصیت بد داستان.

۳. مشارکت تماشاگر: شاید در میان تمام پدیده‌های بروک، آنچه بیش از همه نظرش را برانگیخته، مشارکت تماشاگر است در اجرا. او می‌نویسد: «روستا مستقیماً و به طور کامل مشارکت می‌کرد. اینجا و اکنون در مرگی حقیقی از یک شخصیت حقیقی که چند هزار سال پیش مرده بود». (ثمنی ۱۳۸۰: ۴۰).

بی‌تردید زمانی که مخاطبی غیرفارسی‌زبان و متعلق به فرهنگی دیگر در تعامل با اثری همچون تعزیه روبه‌رو می‌شود، بیش از آنکه مجذوب جنبه‌های محتوایی اثر شود، به حوزه عناصر بصری و شکلی آن پای می‌گذارد و بیش از هر چیز افسون‌زده فضای جاری در آن می‌شود. در این راستا، شکل همواره اولین عنصر ارتباطی یک اثر هنری به شمار می‌رود. این امر زمانی خود را به منصه ظهور می‌رساند که بروک در آثار پسین خود همچون «مجمع پرندگان» یا حتی اثر متأخر خود، هملت، به روشنی از جلوه‌های بصری تعزیه بهره برده است. توجه کنیم که در آثار بروک، تصویر و فضا سازی همواره نقشی اساسی ایفا کرده و میل او به استفاده از عناصر تازه و پیشرو بصری، دائماً یکی از دغدغه‌های این کارگردان به شمار آمده است. خود وی در این باره می‌گوید:

دوست داشتم با مدلها بازی کنم و صحنه‌هایی بسازم، چرا که مجذوب نور، صدا، رنگها و لباسها می‌شدم. زمانی که در سال ۱۹۵۹م «کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است» اثر شکسپیر را کارگردانی کردم، فکر می‌کردم که کارگردان خالق تصویری است که به تماشاچی اجازه می‌دهد تا وارد نمایش شود... بعد به نظرم آمد که باید تلاش کنم تا مجموعه‌ای از تصاویر سیال ایجاد کنم که به عنوان پلی بین نمایش و تماشاچی عمل کند (بروک ۱۳۸۳: ۳۲ و ۳۳).

بدین ترتیب به نظر می‌رسد دلایل خاصی وجود داشته است تا پیتر بروک از دل تعزیه ایرانی، عناصر تصویری مطلوبش را کشف و از آنها در آثارش استفاده کند؛ دلایلی که

بخش اعظم آن به تشابه این عناصر با جریانهای هنرهای تجسمی در اروپای پس از جنگ بازمی‌گردد.

آخرین جنبشهای هنری قرن بیستم و کشف جلوه‌های تازه نمایشی

در سالهای پایان دهه شصت و اوایل دهه هفتاد میلادی، چند جریان تقریباً موازی در عرصه هنرهای تجسمی غرب شکل گرفت. جنبشهایی که به نظر می‌رسید روحی تازه در کالبد هنر اروپای پس از جنگ خواهد دمید. هنر مفهومی (Conceptual Art)، هنر بی‌پیرایه یا بی‌چیز (Minimal Art) و هنر چیدمان (Installation Art) شیوه‌های بیانی تازه‌ای بودند که به شدت حوزه هنرهای تجسمی آن روز را تحت تأثیر قرار دادند. این شیوه‌ها از آنجا که نزدیکی زیادی با هنرهای نمایشی و رسانه‌های گوناگون داشتند و حتی بسیاری از عناصر خود را بر این پایه بنا می‌کردند، در غالب موارد مورد توجه هنرمندان تئاتر نیز قرار می‌گرفتند. اما بحث پیرامون چگونگی استفاده از مؤلفه‌های جاری در این جنبشهای تجسمی در تئاتر، مسئله‌ای بود که نیاز به فعالیت بیشتر و مذاقه دقیق‌تر داشت.

اما درست هنگامی که این جنبشهای هنری در حال تجربه‌گری و تدوین قواعد نانوشته خود بودند، در جایی دیگر از جهان هنر، دهها و شاید صدها سال بود که این مؤلفه‌ها به شکلی نظام‌مند و تجربه‌شده در حال عرضه به مخاطب بودند. چین، ژاپن، هند و ایران، سالها بود که از این عناصر تجسمی در بطن آثار نمایشی خود استفاده کرده بودند و تئاتر اروپا بخشی از این تجارب ارزنده را در اوایل قرن بیستم به کار برده بود. اما در دهه هفتاد میلادی، پیترو بروک، مستقیماً تعزیه ایرانی را هدف آزمایشگریهای خود قرار داد و با توجه به پشتوانه‌های بصری رایج در اروپای آن روز، به بهره‌برداری از مؤلفه‌های بصری جاری در تعزیه پرداخت.

اینکه چه عواملی باعث شد، به رغم مرادوات فرهنگی گسترده میان ایران و اروپا - از دوره صفوی به بعد - تعزیه در دهه هفتاد قرن بیستم مورد توجه فرنگیها قرار گیرد، بی‌شک زائیده فضای هنری این هنر در اروپاست؛ فضایی که ذهن کارگردانی چون بروک را آماده پذیرش فرمهای تازه می‌کند و وجود شباهتهایی را میان آنچه به او عرضه شده و

آنچه در اطرافش در جریان است به وی گوشزد می‌کند.

در این راستا بی‌تردید وجود شباهتهایی انکارناپذیر میان تصاویر موجود در تعزیه و سه جنبش هنر مفهومی، بی‌پیرایه و یا بی‌چیز و چیدمان است که بروک را به کشف جلوه‌هایی تازه از هنر نمایش وامی‌دارد و او را نسبت به استفاده از این عناصر نمایشی تشویق می‌کند. در ادامه این نوشتار تلاش خواهیم کرد شباهتهای موجود میان سه جنبش هنری یاد شده و تعزیه را بررسی کنیم و شناخت منسجمی از این پیوندهای شکلی به دست دهیم.

تعزیه: جهانی به وسعت معنا و مفهوم

همان‌طور که پیش از این گفته شد، وجود تشابهات فرمی و تحلیلی بسیار میان سه جنبش نوظهور مفهومی، بی‌چیز و چیدمان در هنرهای تجسمی غرب و تعزیه غیرقابل انکار است. این مؤلفه‌های مشترک را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱. هنرمند به مثابه بخشی از اثر

در هنر مفهومی، خود مخاطب و هنرمند به عنوان بخشی از اثر قابلیت ارزیابی می‌یابند. این امر تا بدانجا پیش می‌رود که مخاطب و خالق اثر در بسیاری موارد در بطن کار حل می‌شوند و به مثابه عنصر زیباشناسانه اثر وارد عمل می‌شوند: «مخاطب و گاه خود هنرمند [در هنر مفهومی] بخشی از کلیت و شکل اثر هنری و مفهومی آن به شمار می‌آیند» (حسینی‌راد ۱۳۸۱: ۱). در این میان آیا حضور معین‌الیکا در زمان اجرای تعزیه یا یادآوری شبیه‌پوشی بازیگران به هنگام اجرا را نمی‌توان در همین راستا ارزیابی کرد؟

۲. اشیا و نظام زبانی تازه

هنر مفهومی با تکذیب کاربری فضاها، محدود گالریها، پای به فضاها، خارجی گذاشت و از این رهگذر به تعامل مستقیم اثر و مخاطب نظر انداخت. این جنبش هنری خواستار مشارکت فعال تماشاگر در روند تأثیرپذیری هنری و گریز از ماهیت اشیا عینی و توسل به بدلهای آنهاست.

هنری پدید آمد که صرف نظر از فرمی که می‌گرفت (یا نمی‌گرفت)، کامل‌ترین و پیچیده‌ترین شکل هستی خود را در ذهن هنرمندان و مخاطبان ایشان پدید می‌آورد؛ هنری که مستلزم توجه و مشارکت ذهنی تماشاگر بود و با مردود شمردن اشیا یا اثر هنری منحصر به فرد، بدیلهایی را جست‌وجو می‌کرد تا جایگزین فضای بسته نمایشگاه‌های هنری و نظام جهانی دادوستد آثار هنری نماید (اسمیت ۱۳۸۱: ۴).

در تعزیه نیز اشیا با مردود دانستن نظام زبانی معمول خود وارد حوزه‌ای از ساختگان نشانه‌شناسی می‌شوند. بدین ترتیب این عناصر با فعال ساختن ذهن تماشاگر، تعبیری دیگر به دست می‌دهند و معنایی دیگر از چیستی خود را به نمایش می‌گذارند. این امر را می‌توان به روشنی در تعامل بازیگر، تماشاگر و جنگ‌افزارهای موجود در تعزیه مشاهده کرد.

کاربرد جنگ‌افزار [در تعزیه] ضمن مکالمه و مباحثه در میدان رزم، بیشتر بر جلوه‌های نمایشی استوار است. اولیا و اشقیا آلات رزم را مورد خطاب قرار می‌دهند و به زبانی که گویی انسانی مخاطب آنهاست، با این اشیا به سخن‌گفتن می‌نشینند و درباره رزم‌افزار خود تعریفها می‌نمایند. یا از آلات حرب می‌خواهند در میانه میدان یاور و حافظ آنها باشند (عنصری ۱۳۷۱: ۱۰۵).

بدین ترتیب اشیا در نظام نشانه‌شناسی تعزیه تبدیل به عناصری غیر از آنچه هستند می‌شوند و در تعامل با ذهن فعال مخاطب قرار می‌گیرند.

۳. تجربه‌ای قابل تکرار تا بی‌نهایت

باکتر هنرمند کانسپچوالیست، در اواسط دهه هفتاد، طی گفت‌وگویی درباره مالویچ (Malevich) گفته است:

بر اساس دیدگاه کانسپچوالیستها، دو ویژگی اصلی اثر کانسپچوالیستی مطلوب را این‌گونه می‌توان بیان کرد: اثر از یک سو باید دارای قرینه کلامی دقیق باشد یا به عبارت دیگر توصیف‌پذیر و قابل تجربه باشد و از سوی دیگر باید تا بی‌نهایت تکرارپذیر باشد.

شاید بتوان بزرگ‌ترین دلیل موفقیت تعزیه در دوران اوج خود و پس از آن را، تجربه

مشترک دانست. تعزیه هنری عمیقاً قابل تجربه است؛ تا جایی که این امر، به تجربه مشترک میان اجرا و مخاطب می‌انجامد. روح گسترده آیین جاری در اثر، حوادثی را توصیف می‌کند که قرینه آن در ذهن مخاطب وجود دارد. بدین ترتیب مخاطب در تجربه‌ای سهیم می‌شود که تا ابد می‌تواند امتداد یابد. عبارات «کل یوم عاشورا» و «کل ارض کربلا» آیا جز از بی‌نهایتی تکرارپذیر سخن می‌گویند؟

۴. شکلها در تعامل با زمان و مکان

هنر مفهومی هویت اشیای گوناگون را با توجه به موقعیت آنها در زمان و مکان تبیین می‌کند. در این راستا هیچ عنصری در آثار مفهومی به خودی خود هویت مستقل ندارد و این هنرمند است که با وارد کردن مؤلفه‌های دیگری تحت عنوان نشانه‌های زمانی و مکانی، به آنها ماهیتی دیگر می‌بخشد. رابرت بری در سال ۱۹۶۸ در این باره می‌نویسد:

دنیا مملو از اشیای هنری است که همه کم‌وبیش جالب توجهند. من قصد ندارم اثر تازه‌ای به این مجموعه اضافه کنم؛ در عوض ترجیح می‌دهم موقعیت اشیا را در مکان و مکان تعیین کنم.

در تعزیه نیز تمامی اشیای موجود در فضای نمایشی از قراردادهایی مشخص تبعیت می‌کنند؛ قراردادهایی که در تعامل با معماری تکیه از یک سو و رفتارهای نمایشی بازیگران از سویی دیگر معنا می‌یابند و در ظرف زمان و مکان قابل تعریف‌اند. به عنوان مثال یک تشت آب، فارغ از معنای ظاهری خود، رودخانه را به تصویر می‌کشد، یا چند ساقه گیاه، نخلستان را در ذهن تماشاگر متبادر می‌سازد. این در حالی است که چرخش بازیگر به دور خود یا حرکت وی به دور سکوی میان تکیه حکایتگر سفری طول و دراز یا طی‌الارض است. بدین ترتیب تمامی اشیا و حرکات نمایشی در تعزیه که در نهایت جنبه‌های شکلی آن را به وجود می‌آورند، در قالب مفهوم زمان و مکان متجلی می‌شوند.

۵. آرمانها و حرکت به سمت انتزاع

هنر مفهومی به شدت به آرمانها می‌پردازد. ایده‌آلها و اهدافی جاودانه بخش اعظمی از محتوای آثار مفهومی را شکل می‌دهند و از این جهت آنها را می‌توان در نقطه مقابل هنر

رنالیستی بررسی کرد. بدین ترتیب، هنر مفهومی با فاصله گرفتن از عناصر واقع‌گرایانه به سمت انتزاع هرچه بیشتر گرایش می‌یابد. سال لویت چهره صاحب نفوذ در میان هنرمندان انتزاع‌گرا در سال ۱۹۶۷ می‌نویسد: «در هنر کانسیپچوال، ایده یا مفهوم مهم‌ترین جنبه کار است... ایده به دستگاهی بدل می‌شود که هنر را خلق می‌کند.» در این میان آنچه مسلم است اینکه تعزیه هنری کاملاً دینی است؛ دینی که پردازش و خلق آثار هنری در حوزه مربوط به خود را محتاطانه پیگیری می‌کند و از ورود مستقیم و بی‌پرده به آن خودداری می‌ورزد. همه چیز در عرصه نمایش دینی باید به گونه‌ای مطرح و به نمایش گذاشته شوند که تصویری واقع‌گرایانه و عینی از اولیا به دست ندهند. در این راستا انتزاع در قالب مفاهیم بهترین راه‌حل به نظر می‌رسد. بدین ترتیب است که چهره اولیا در پس پرده‌ای سبز یا سفید مستور می‌شود یا مفاهیمی چون رشادت، جوانمردی، شهادت، ایثار و از خودگذشتگی در قالب داستانهای تمثیلی جای خود را در تعزیه می‌کشایند تا از آرمانهایی سخن بگویند که در باور مخاطبان آن نشسته‌اند.

۶. آشفته‌گی در اجزا، وحدت در ارائه مفهوم

چیدمان در آثار هنرمندان مفهوم‌گرا از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود. در این گونه آثار اشیا ممکن است از هیچ‌گونه شباهت ظاهری‌ای برخوردار نبوده و صرفاً در کنار یکدیگر قرار گرفته باشند. در این میان آنچه این عمل را توجیه‌پذیر می‌سازد، وحدت و یگانگی آنها در راستای ارائه مفهوم مشترک است. یکی از مهم‌ترین آثار مفهوم‌گرا از منظر چیدمان (*Installation View*) اثر کندی نولند است. در این اثر مخاطب با مجموعه‌ای روبه‌رو می‌شود که اجزای آن هیچ رابطه مستقیمی با یکدیگر ندارند. با این حال ادوارد لوسی گلداسمیت درباره این اثر می‌نویسد: «علت اصلی همجواری این اشیا با یکدیگر نه شباهت بصری آنها، بلکه ارتباط آنها با مفهوم مرکزی و فکر اصلی مجموعه است.» (گلداسمیت ۱۳۸۰: ۲۸). همین اتفاق را نیز می‌توان در عناصر بصری موجود در تعزیه و پیوند آنها با یکدیگر به روشنی مشاهده کرد. مجموعه‌ای از اشیا و تصاویر، که گاه به‌رغم عدم شباهت، فضایی ویژه و مفهومی منحصر به فرد را خلق می‌کنند. مجموعه این تصاویر ممکن است برای تماشاگر آشنا با تعزیه هماهنگ به نظر برسد؛ اما مخاطبی که با

بسیاری از نشانه‌های موجود در تعزیه بیگانه است، از منظر شکلی با نوعی عدم تناسب و شباهت در اجزا روبه‌رو خواهد شد. نگاهی به وصف هانری ماسه از یک مجلس تعزیه که در فاصله سالهای ۱۸۱۰ تا ۱۸۱۶م دیده است، مؤید این ادعا خواهد بود:

مردی در انتهای چوب درازی یک صفحه حلبی حمل می‌کند که مزین به آیات قرآنی است. مرد دیگری بالای چوب، درویش جوانی را حمل می‌کند که سرگرم نوحه‌خوانی است؛ مرد دیگری مشک بزرگی بر پشت خود حمل می‌کند که روی آن چهار بچه نشسته‌اند. نشان تشنگی حسین(ع) با یک نوع ضریح به وسیله دو نفر مرد همراهی می‌شوند و آنان حمایلهایی با خود می‌برند که به چوبهایی بسته شده و به انتهای آن پنجه‌ای نصب گردیده است. چهار اسب با ساز و برگ مجلل که هر کدام چیزی مربوط به شهادت امام حسین(ع) را حمل می‌کنند؛ عده دیگر کفن سفید پوشیده‌اند و این کفن‌ها با لکه‌های خون رنگین است؛ اسب سفیدی که بدنش با زخم‌های ساختگی و تیر پوشیده است و ساز و برگ سیاه‌رنگ دارد و آن اسب حسین(ع) است؛ و بالاخره در حدود ۱۵۰ نفر دو تکه تخته را به یکدیگر می‌کوبند (بلوکباشی ۱۳۸۳: ۱۱۲).

همین توجه به کلیت به جای تمرکز بر جزئیات، مؤلفه مهمی است که در هنر مینیمال و چیدمان نیز بر آن تأکید شده است؛ تا جایی که گلداسمیت بر آن صحنه می‌گذارد و می‌نویسد: «یکی از مهم‌ترین جنبه‌های هنر بی‌پیرایه یا بی‌چیز که کمتر مورد تجلیل قرار گرفته و غالباً از نظرها پنهان می‌ماند، جابجایی توجه بیننده از یکی شیء تنها به روی مجموعه یک چیدمان است» (گلداسمیت ۱۳۸۰: ۲۱۹).

۷. مینیمالیسم و برپایی نظمی جدید

هنر بی‌چیز یا مینیمال، با ساده کردن شکل اشیا و تکثیر و امتداد آنها، نظم و ساختاری تازه و شگفت‌انگیز را به وجود می‌آورد. رابرت موریس مجسمه‌ساز این جنبش می‌نویسد: سادگی در شکل، الزاماً به معنای سادگی در تجربه نیست. در واقع اشکال واحد و یک شکل، رابطه هنری در تنزل نداده‌اند؛ بلکه بر عکس بدان نظم و ساختار واحد می‌بخشند.

در تعزیه نیز بسیاری از جلوه‌های نمایشی از منظر شکلی به حداقل رسیده و با تکثیر ماهیت کلی خود و تغییر در جزئیات، ساختاری مینیمالیستی را به وجود آورده است. مشخص‌ترین منصفه‌های ظهور این امر را می‌توان در طراحی لباسهای موجود در تعزیه مشاهده کرد. لباس غالب شخصیتها از شکلی تقریباً یکسان تبعیت می‌کند و تنها رنگ باعث بروز تفاوت‌های ماهوی در آنها می‌شود. به طوری که اولیا رنگهایی چون سفید و سبز و زرد را به کار می‌برند و اشقیا به سمت رنگهایی چون سرخ و قهوه‌ای گرایش پیدا می‌کنند. این رویکرد مینیمالیستی در پر کلاهنود شخصیتها به کمال می‌رسد و به‌رغم اشتراک و تکثیر در میان تمامی سرداران، با عنصر رنگ به تمایز دست می‌یابد. اما نقطه اوج این رویکرد مینیمالیستی زمانی است که شبیه‌خوانی که شهادت‌خوانی می‌کند، با لباسی معمولی وارد صحنه می‌شود: او در حضور جمع فقط سربندی سبز بر پیشانی می‌بندد، یعنی که شبیه اولیا می‌خواند و شعر با بستن بازوبندی یا حمایلی سرخ یا پیشانی‌بندی سرخ‌فام شقاوت خود را نشان می‌دهد. هرچند گاهی جوانان هاشمی افزون بر شال سبز استوار گشته بر کمر، پیشانی‌بندی سرخ که نشان سربازی است، بر سر می‌بندند و نهضت سرخ حسینی را نمایش می‌دهند (عنصری ۱۳۶۶: ۲۴۴). بدیهی است در این میان نمادگرایی در رنگ پیوندی عمیق با مینیمالیسم ایجاد می‌کند. اما ژست و حرکات نمایشی در تعزیه نیز قرابتی ویژه با این حوزه از خود به نمایش می‌گذارد.

هنگامی که یک سردار مخالف‌خوان به‌تنهایی از سپاه جرار خود صحبت می‌کند، با گشودن هرچه بیشتر دست‌ها از هم و ایستادن بر پنجه یک پا و به نعره گفتن کلمات، چنین سپاهی را تصویر می‌کند... یا... برای نمایش جست‌وجو یا گم بودن در بیابان یا آزرده‌بودن از آفتاب یک دست را بر پیشانی حایل آفتابی که نیست می‌کند و لحظه‌ای با تکیه بر پنجه پا سرک می‌کشد (بیضایی ۱۳۸۳: ۱۳۹).

۸. هنر چیدمان، معنا و دوسوی ارتباطی هماهنگ

در هنر چیدمان نیز همچون هنرهای مفهومی، همه‌چیز با شدتی بیشتر به سمت مخاطب

تمایل پیدا می‌کند. در این هنر هیچ چیز بدون حضور سازنده و مستقیم مخاطب معنا نمی‌یابد و تعادل اثر با اوست که هدف غایی هنرمند را شکل می‌دهد.

در این نوع هنر، معنا و محتوای اثر به سمت محیط دربرگیرنده خود پیشروی می‌کند و تبدیل به جزیی از فضای بیرونی می‌شود و بیننده اثر هنری به صورتی با آن در ارتباط قرار می‌گیرد که به طور قابل ملاحظه‌ای با ارتباط بین بیننده و نقاشی و مجسمه‌های معمولی تفاوت دارد. در اینجا معنا در ارتباط بین بیننده و اثر به وجود می‌آید (گودرزی ۱۳۸۱: ۷۴۴).

این اتفاق و این پیوند بلاواسطه میان اثر و مخاطب، به شکلی تکامل یافته در تعزیه خود را به نمایش می‌گذارد. همراهی تماشاگران با اتفاقات و گریزهایی که نمایشگران در خلال اجرا به سمت محیط بیرونی یا همان مخاطبان می‌زنند، چیزی جز نوعی پیشروی هنرمندانه نیست. در تعزیه است که معنا و محتوای چیدمان اثر به سمت بیرون گرایش می‌یابد و در اوج مجلس شبیه‌خوانی است که اجرا به جزئی از جمعیت تماشاگر می‌پیوندد و با روح جمعی حاضر یگانه می‌شود. این یگانگی معنایی می‌آفریند که شاید بتوان از آن به عنوان هدف غایی و آرمانی تعزیه نام برد؛ معنایی که به واسطه اتحاد نشانه‌ها و در نهایت باعث هماهنگی اثر و مخاطب می‌شود: «نشانه‌های رمزی و شناخت و دریافت مفاهیم آنها از سوی مردم شیفته تعزیه، حکایت از اشتراک و وحدت میان دو گروه تعزیه‌خوان و شرکت‌کنندگان دارد» (بلوکباشی ۱۳۸۳: ۶۵).

نتیجه‌گیری

همان‌طور که مشاهده شد، تعزیه و عناصر گوناگون آن، به رغم قدمتی چندصدساله، به شدت امروزمین جلوه می‌کند و در این راستا همگام با آخرین جنبشهای هنری قرن بیستم قدم بر می‌دارد. بدین ترتیب است که کارگردانی چون پیتر بروک در همین دوران به بهره‌برداری از مؤلفه‌های جاری در آن می‌پردازد و آثار نمایشی خود را به زیور عناصر تعزیه می‌آراید. در همین دوران است که برخی از هنرمندان غرب، فارغ از گرایشهای

مادی رایج، به سمت معنا و جلوه‌های نمایشی معناگرا رجعت می‌کنند و گنجینه‌های فرهنگی سایر ملل را که همچنان تازه و بدیع به نظر می‌رسند، هدف قرار می‌دهند. هوارد اسماکولا در این باره اعتراف می‌کند:

در اوایل دهه هفتاد، شماری از هنرمندان که مورد عنایت اقتصاد گشاده‌دست اما به شدت مشکوک ارزشهای فراگیر هنری و فرهنگی قرار می‌گرفتند، از طریق کار با فضاهای محیطی، به کشف دیگر باره برخی از ویژگیهای بدیع هنر که در اثر پیشرفتهای تمدن مدفون شده بود، همت گماشتند. اینها با رد خونسردی، عقلانیت صریح و گرایشهای مادی غالب در آثار دهه شصت، تعریف مجدد شکل بیرونی و ارزشهای درونی هنرشان را آغاز کردند. همه باور داشتند که انگیزه اولیه آفرینش هنری نه در تزئین، سرگرمی گذرا یا کسب مقام و مال، بلکه در فعالیت پرمعنایی ریشه دارد که هنرمند و مخاطبانش را از راههایی خاص در تماس با جهان قرار می‌دهد. این افراد به گونه‌ای روزافزون از زندگی بصری دور شدند و فاصله گرفتند. الهام آنها بیشتر از جوامع اولیه‌ای ریشه می‌گرفت که ارتباطات فرهنگی نزدیکی با محیطهای طبیعی داشتند. بنابراین برخی از تازه‌ترین شکلهای هنری، از طریق کهن‌ترین نکات مورد توجه بشر بیان می‌شد (اسماکولا ۱۳۸۱: ۳۸۳).

بدین ترتیب آیا نمی‌توان گفت در این رویکرد تازه به هنر، آیین نقشی اساسی ایفا می‌کند و از این رهگذر، نمایش آیینی سرزمین ما - تعزیه - پیشروتر از هنر معاصر جهان غرب به نظر می‌رسد؟

کتابنامه

- اسماکولا، هوارد جی، ۱۳۸۱، گرایشهای معاصر در هنرهای بصری، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- بروک، پیتر، ۱۳۵۰، نقطه خالی، ترجمه حسن مرنندی، تهران، شورای جشن هنر.
- بروک، پیتر، ۱۳۸۱، نقطه عطف، ترجمه کیومرث مرادی و گودرز میرانی، تهران، فرهنگ کاوش.

- بلوکباشی، علی، ۱۳۸۳، تعزیه‌خوانی، حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی، تهران، امیرکبیر.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۸۳، نمایش در ایران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- ثمنی، نغمه، ۱۳۸۰، «تأثیر نمایشهای شرقی بر تئاتر غرب در قرن بیستم»، فصلنامه هنر، س ۱۹، ش ۴۷.
- صالح‌پور، فرخ، میرسعیدی، گیتا، فرزین‌راد، مدیا، ۱۳۸۱، هنر مفهومی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و موزه هنرهای معاصر.
- عناصری، جابر، ۱۳۶۶، درآمدی بر نمایش و نمایش در ایران، تهران، مرکز هنرهای نمایشی.
- گلداسمیت، ادوارد لوسی، ۱۳۸۰، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبشهای هنری قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- گودرزی (دیباچ)، مرتضی، ۱۳۸۱، هنر مدرن بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان، تهران، سوره مهر.
- مک‌کالو، کالین، ۱۳۸۳، تئاتر و اروپا، ترجمه نغمه ثمنی، تهران.

بررسی مقایسه‌ای شبیه و شخصیت

تاجبخش فنائیان

چکیده

در تراژدی یونانی، شخصیت خاستگاه و بعد زمینی دارد و بدین‌سان روانشناسی آن در شرایط خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی و در محدوده زمانی و مکانی مورد مذاقه قرار می‌گیرد و ما به ازای بیرنی دارد. اما در شبیه‌خوانی شخصیت نمادی از یک خصلت کلی است و از منظر بیرونی مطابق واقع نیست، اما به مدد نمادها و اشاره‌های کلامی و رفتاری، حقیقت را می‌نمایاند. در تعزیه برای نمایش چهره حقیقی خیر یا شر در قالبی کلی و در کلام و رفتار و لباس از نمادها و اشاره‌های تداعیگر واقعه بهره‌برداری، و با اجتناب از تقلید عینی رفتار و گفتار اشخاص و عدم یگانگی بازیگر با شخصیت مورد اعلام می‌شود.

کلیدواژه‌ها: شخصیت، شبیه، تعزیه، تراژدی، واقعیت، حقیقت.

«شبیه» و «شخصیت» در دنیای نمایش دو معنای متفاوت دارند: «شبیه» عنوانی است که منحصرأ در نمایش «تعزیه» به کار می‌رود و «شخصیت» عضو اصلی انواع تئاترهای است که به شیوه غربی نگاشته می‌شوند.

از آنجا که بسیاری از قواعد نمایش تعزیه و تئاتر غرب با یکدیگر تفاوت دارند، اشخاص حاضر در این دو گونه نمایشی نیز از دستورالعملهای خاص خود متابعت

می‌کنند. بررسی ویژگی و قواعد هر یک، نکات افتراق و دلایل وجود این تفاوتها را - که مبتنی بر اهداف و روشهای دوگانه است - بازمی‌نماید. از این رهگذر شاید بتوان نکات مشترک و یا نکاتی قابل وام‌گرفتن هر یک از دیگری را، در جهت قوام‌بخشیدن به عملکرد آنها دریافت. برای این منظور لازم است ابتدا به خصوصیات هر یک از این عناوین اشاره‌ای داشته باشیم.

شخصیت و تئاتر

تئاتر تکثرگرای غرب، بر بازنمایی زندگی شخصیهایی متکی است که از دیگر اشخاص، از لحاظ مجموعه خصوصیات فیزیکی، روانی، اجتماعی، و فرهنگی، متمایزند. این بازنمایی یا بر جنبه‌های واقعی (که مبتنی بر زندگی روزمره، ضمن بررسی روانکاوانه اشخاص است) تأکید دارد یا بر جنبه‌های صرفاً ذهنی و روانی انسان. نمایشنامه‌هایی که واجد ساختاری ارسطویی‌اند، عموماً جنبه‌های ظاهری اشخاص را متناسب با رفتارهای طبیعی بشری ترسیم می‌کنند؛ با تأکید بر این واقعیت که بر اساس قانون طبیعت، هر فرد به عنوان جزئی از نظام کلی بشری، با اجزای دیگر این کل، واجد تفاوتهایی است؛ تفاوتهایی که برآیند موقعیت خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی، و فرهنگی متفاوت است. نوع‌گویی شخصیتها در این نمایشنامه‌ها، متناسب با الگوهایی است که در اجتماع انسانی، دارای مابه‌ازای بیرونی‌اند و در عین حال از نظر روانشناختی، با معیارهای این علم مطابقت دارند.

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی در کتاب درآمدی بر نمایشنامه‌نویسی آورده است:

شخصیت در ادبیات نمایشی، یا ادبیات تماشاگانی (ادبیات تئاتری) می‌تواند از چهار «ژرفهنا» یا چهار دسته از ویژگی برخوردار شود: ۱. تنائی یا جسمانی، ۲. روانشناسیک، ۳. جامعه‌شناسیک، ۴. اخلاقی و ایدئولوژیک. جنس، سن، و قیافه شخصیت از ژرفهنا و خصوصیات تنائی او به شمار می‌روند. سرشت و خوی شخصیت به بُعد روانی او مربوط می‌شود. شجاعت، کینه‌توزی، وفاداری، دورویی، و درنده‌خویی و... نیز از خصوصیات روانی اوست. وابستگی فرد به قشر خاصی از جامعه، و همچنین شغل،

ثروت، و... حیثیت او ژرفپهنای جامعه‌شناسیک شخصیت را می‌سازند و گرایشهای اخلاقی، دینی، فلسفی، و ایدئولوژیکی نیز، ژرفپهنای اعتقادی او را. روشن است که خصوصیات چهارگانه شخصیت به هم وابسته‌اند و برهم تأثیرگذار (ناظرزاده کرمانی ۱۳۶۸: ۸۵ و ۹۰).

بنابراین شخصیت در نمایشنامه‌های دارای ساختار ارسطویی، هم از نظر بیرونی و هم به لحاظ درونی واجد خصوصیتی هستند که ما همواره مابه‌ازای آنها را در پیرامون خود مشاهده می‌کنیم و می‌دانیم که چنین شخصیهایی می‌توانند حضور خارجی داشته باشند. در نمایشنامه‌هایی که ساختار ارسطویی را پشت سر گذاشته و مرزهای واقعیهای مربوط به ظاهر را درنور دیده‌اند، اما - هرچند به دلیل توجه بر ذهنیت و روح و روان آدمی، و حذف جنبه‌های «فیزیکی و فرهنگی» از شخصیت، واسطه‌های به‌وجودآورنده افتراق را کاهش داده‌اند - هنوز محدوده خصوصیات «روانی و اجتماعی»، در جای خود باقی است و شخصیهای داخل هر محدوده، با شخصیهای محدوده‌های دیگر متفاوت‌اند، زیرا بر نوعی از ذهنیت یا گونه‌ای از خصوصیات روانی تأکید می‌کنند که درباره قشری از مردم که به یک موقعیت زمانی و مکانی معین تعلق دارند، صادق است. بدیهی است، نمایشنامه‌های مربوط به دوران باستان و نمایشنامه‌های کلاسیک تا نمایشنامه‌های رئالیستی، از شیوه نخست پیروی کرده‌اند و نمایشنامه‌های ساختارشکن، از اکسپرسیونیسم به این طرف، که نقاب ظاهر را از چهره‌ها برداشته‌اند، محدوده گسترده‌تر ذهن و روان را برگزیده‌اند. اما شخصیتها همچنان گویای شرایط انسان، در موقعیت محدود زمان و مکان قرار دارند. این محدوده می‌تواند یک قشر اجتماعی یا حتی نسلی از نسلهای بشری را نشانه‌گیری کند. اما تعریفی از انسان به طور کلی ارائه نمی‌دهد. به عنوان مثال، در نمایشنامه سونات/اشباح انسان در جامعه اشرفی زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد و در نمایشنامه در انتظار گودو انسان در جامعه غربی و در عصر حاکمیت زور و سرمایه، و در شرایط جدا افتادگی اندیشه و عمل، تصویر می‌شود؛ مکان و زمانی که انسان متعلق به آن، امیدش را نسبت به آمدن نجات‌دهنده موعود از دست داده است.

همچنین در نمایشنامه «جنگ» در قالب تئاتر باز،^۱ بر آشتی‌ناپذیری زیر چتر صلح در دوران جنگ سرد، تأکید می‌ورزد.

اگر نظام زندگی انسان را، چه در خصوصیات فردی و چه در مناسبات اجتماعی، در طول تاریخ، به عنوان یک کل در نظر آوریم، آنگاه نگاه هر دو شکل بررسی زندگی انسان در نمایشنامه‌های تئاتر غرب، نگاهی جزءنگرانه و در نتیجه تکثرگرا خواهد بود. از مهم‌ترین عناصر لازم در شخصیت‌نمایشی، وجود تضاد در حالات شخصیت است؛ تضادی که همچنان میان امیال درونی او و تظاهرات رفتاری او وجود دارد. اصطلاحاً وجود رنگهای سیاه و سفید را در یک شخصیت واحد به کار می‌برند، یا به عبارت دیگر، وجود خیر و شر را در یک شخصیت تأیید می‌کنند. شاید به همین دلیل است که میان تظاهرات رفتاری و امیال باطنی، تضاد و یا دست‌کم نوعی پنهانکاری وجود دارد. پنهان‌نگاه‌داشتن خواستهایی که می‌تواند با خواسته‌های دیگران در تضاد باشد، یک ضرورت است.

حقیقت‌جویی و در عین حال تردید هملت، جاه‌طلبی و در عین حال از جان‌گذشتگی مکبث، ناتوانی و در عین حال اقتدار هلن در نمایش جاده‌ای به سوی کعبه، مردم دوستی و در عین حال مخالفت با رأی اکثریت شخصیت «دکتر استوکمان» در نمایش «دشمن مردم»، تکرار مکرر قصد رفتن و در عین حال توقف مداوم در نمایش «در انتظار گودو»، گناهکار بودن هومل در نمایش «سونات اشباح» و اصرار او برای افشای گناهکاران، و... وجود عنصر تضاد را در سبکهای گوناگون نمایش غرب تأیید می‌کند.

اما آنچه در نهایت یک فرد را از افراد دیگر و در نتیجه یک شخصیت را از شخصیت‌های دیگر متمایز می‌سازد، صرفاً تضاد موجود در حالات درونی و بیرونی آنها نیست، بلکه گوناگونی صفات و خصوصیات است که یک شخصیت‌نمایشی را به عنوان شخصیتی قابل درک و باورکردنی به ما معرفی می‌کند. مثلاً، شخصیت هملت را نمی‌توان تنها با نسبت دادن صفت «مردد» به طور کامل توصیف کرد؛ چرا که او

همان‌طور که اشاره شد، ضمناً شخصیتی بغایت حقیقت‌جوست؛ و باز در عین حال کسی است که بسیار دقیق و سنجیده عمل می‌کند تا مبادا در تشخیص خود دچار اشتباه شود. همچنین او بسیار باهوش و نکته‌سنج است و در این راستا روشهایی ظریف و پیچیده و مؤثر برای کشف حقیقت برمی‌گزیند: جنون ساختگی و اجرای نمایش، با مضمون و شکل جنایت مورد تحقیق. در عین حال او معتقد به خدا و روز قیامت و پاداش و جزای اخروی است. همچنان که سخت عاشق افلیاست، آماده است تا به خاطر کشف حقیقت — حقیقتی که خود منشأ عشق است — از معشوق خود، افلیا، نظر ظاهری بردارد. تنهاست، اما در میان جمع! پاک و پاکدامن است، در حالی که از مادری هوسران و خائن زاده شده است. با آنکه در راه کشف حقیقت از جان گذشته است، ترسو و محتاط جلوه می‌کند. جمع این تضادهای درونی، با مرزهای بسیار ظریف اما شفاف، دایره شخصیت او را کامل و عیان می‌سازد؛ دایره‌ای که او را از دیگران کاملاً منفک می‌کند.

شخصیت و روانشناسی

نظریات فلسفی، جامعه‌شناختی، و روانشناختی، بیشترین تأثیر را بر انواع هنرها و از جمله هنر تئاتر بر جای نهاده‌اند. شخصیت نمایشی در همین ارتباط بیشترین تأثیر را از علم روانشناسی گرفته است. نظریات روانشناسان بزرگی همچون فروید و یونگ، به‌ویژه درباره بخش «خودآگاه» و «ناخودآگاه» آدمی، موجب ایجاد تحول در ساختار شخصیت‌های نمایشی شد.

فروید شخصیت و رفتار را ناشی از سه ساحت می‌داند و رو ساخت شخصیت را به سه بخش تقسیم می‌کند که عبارت‌اند از: ۱. نهاد، ۲. من یا خود، ۳. فرا من یا من برتر، یا فراخود.

نهاد. مجموعه‌ای از غرایز فطری و حیوانی ثابتی است که از همان آغاز تولد در انسان وجود دارد. این بخش که از اعمال حیاتی روح و جسم آدمی ناشی می‌شود، مایه زندگی و پایه اصلی شخصیت آدمی است.

فرامن. فرامن، یا من برتر، نمودار درونی ارزشهای دیرین و کمال مطلوبهای اجتماعی

است، آن چنان که والدین و مربیان آنها را به کودک شناسانده، با نظام کیفر و پاداش، ملکه ذهن او کرده‌اند. در واقع من برتر حربه اخلاقی شخصیت است و درست در مقابل نهاد قرار دارد. بدین ترتیب، شخص دارای اصول و ضوابط و معیارهایی می‌گردد که از خارج (جامعه، پدر، معلمان و...) به او تعلیم داده شده‌اند.

من. مجموعه‌ای از شیوه‌هایی است که هر فرد از تنظیم نمودن و همساز ساختن نهاد با فرمان به دست آورده است. در واقع من زمانی متجلی می‌شوند که شخصیت از جنبه نهادی — که صرفاً درونی است — و از عالم خارج و واقع بی‌خبر است. به عبارت دیگر حد فاصل میان «نهاد» که امری فطری و غریزی و درونی است، و فرمان که امری اکتسابی، اجتماعی و بیرونی است، من، I یا خود شخصیت انسان قرار گرفته است. بنابراین شخصیت هر فرد، بسته به چگونگی هر یک از سه ساحت نهاد، من، و فرمان، خصوصیات خاص خود را شکل می‌بخشد و تفاوت مختصات هر یک از این سه ساحت، تفاوت شخصیت در افراد را پدید می‌آورد.

ناخودآگاه از دیدگاه فروید

فروید در کتاب کالبدشناسی منش ذهنی می‌نویسد:

اصلی‌ترین و بهترین معنای واژه «ناخودآگاه» توصیف زیر است:

ما به هر فرآیند ذهنی که وجود آن را متصور شویم — از آن رو که در بسیاری موارد اثرات آن را می‌بینیم، اما مستقیماً از آن آگاه نیستیم — ناخودآگاه می‌گوییم. ما وقتی یک فرآیند را ناخودآگاه می‌نامیم که ناچار باشیم تصور کنیم که این فرآیند در زمانی خاص فعال بوده، اگر چه در آن زمان چیزی از آن نمی‌دانستیم.

تأثیر این نظریه فروید در دیدگاه یونگ نسبت به اعتقاد وی به کهن‌الگوها در شخصیت آدمی، تعیین‌کننده است.

اما ناخودآگاه هر فرد هنوز وابسته به شخص اوست و خصوصیت دیگری است که می‌تواند شخصیت وی را از دیگران متمایز سازد. البته تکثر بی‌نهایت شخصیتها فرآیند

خصوصیات مربوط به بخش خودآگاه و ناخودآگاه هر شخصی است که او را از دیگری متفاوت می‌سازد. تمامی نمایشنامه‌های دوران باستان، دوره کلاسیسم، و نمایشنامه‌های ناتورالیستی و نمایشنامه‌های رئالیستی، واجد چنین تعریفی از شخصیت هستند و به همین دلیل هر شخصیت نمایشی را می‌توان با مراجعه به جنبه‌های بیرونی و درونی خاص او، و با تجزیه و تحلیل خواستها، اعمال، و گفتار او، از دیگری تمیز داد و باز شناخت.

در چنین حالتی احساس همدردی و یا دلسوزی مخاطب با شخصیت‌های مثبت نمایشنامه، یا احساس همدردی انسانی نسبت به انسانی دیگر است یا احساس همذات‌پنداری با بخشی از (و نه تمام) جنبه‌های شخصیتی قهرمان ماجراست؛ زیرا مخاطب به هر حال شخصیت نمایشنامه را به صورت ضدقهرمان می‌بیند که یا با او قرباتی ندارد یا در جنبه‌های ناچیزی از خصوصیات درونی یا بیرونی او همسان است، و در اکثر موارد شخصیتی با او در تضاد است و با قهرمانان مثبت نمایشنامه نیز احتمالاً از جنبه‌های اجتماعی، یا برخی خصوصیات روانی، و نه همه آن خصوصیات، احساس همسانی دارد. و در هر حال شخصیت نمایشی استقلال کامل خود را محفوظ می‌دارد. تأثیر نظریات فروید درباره ناخودآگاه بر دیدگاه یونگ تأثیری تعیین‌کننده است. یونگ با استفاده از نظر فروید درباره ناخودآگاه به نتایج جدیدتری رسید که بر اساس آن دامنه مشترکات آدمیان بازتر شد؛ هر چند محدوده‌های مجزاکننده آدمها در این دیدگاه نیز فراوان است و تأکید بر نقاط افتراق و تأیید علمی کثرت روحيات و گوناگونی شخصيتها بسیار.

شخصیت از دیدگاه یونگ

اما یونگ، شخصیت را مرکب از چندین سیستم یا دستگاه روانی می‌داند که جدای از یکدیگرند، ولی بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند: ۱. من، یا خودآگاه، ۲. ناخودآگاه فردی، ۳. ناخودآگاه همگانی با مفاهیم کهن، ۴. ماسک، ۵. جنبه‌های مردی و زنی، ۶. سایه، ۷. خود توجه شخصیت و کنشهای آن.

من همان شعور ظاهر یا ضمیر خودآگاه است که از احساسات، خاطره‌ها، افکار،

تمایلات، عواطف و به طور کلی از هر آنچه معلوم شخص است یا می‌تواند باشد، تشکیل یافته و آگاهی فرد را به هویتش شکل می‌بخشد.

صورتک یا ماسک یا نقاب رویه بیرونی شخصیت است که در معرض واقعیتهای بیرونی قرار گرفته است.

در توضیح نقاب یا ماسک مورد نظر یونگ، فریدا فورد هام می‌نویسد:

فرآیند متمدن‌ساختن موجود انسانی و جامعه انسان را به مصالحه و سازش میان خود و جامعه رهنمون می‌گردد. موضوع این مصالحه تظاهر انسان به آنچه باید باشد و فراهم آوردن نقابی است که بسیاری از مردم در پشت آن زندگی می‌کنند.

یونگ این نقاب را پرسونا^۱ می‌نامد یا ماسکی که نخستین بار بازیگران یونان باستان، آنها را برای اعلام داشتن نقش بازی خود به چهره می‌زدند. اما این تنها بازیگران نیستند که نقشی را بالاتمام بازی می‌کنند... به این ترتیب که بازیگران می‌کوشد که توانا و فعال، پیشه‌ور سعی می‌کند که هوشمند، و کارمند بر آن است که درستکار به نظر آید، و یا چنین باشد... جامعه انتظار دارد که هر فردی نقشی را که برای وی تعیین و مشخص گشته است، با کمال میل به انجام رساند... نقاب پدیده‌ای قومی و رویه‌ای از شخصیت است... بنابراین نقاب یک ضرورت است که ما به توسط آن به دنیای خود - واقعیتهای بیرونی - مربوط می‌شویم.

استفاده از پرسونا در تئاتر یونان باستان، که مظهر نقاب در شخصیت انسانی است، این باور کهن، اما همواره پاینده را به تکثر شخصیتها، و گوناگونی آنها، و به دیگر معنا، اختلاف و تفارق شخصیتها با یکدیگر، نشان می‌دهد که آشکارا بر واقعیت درونی و بیرونی اشخاص، و خصوصیات متمایز آنها تأکید دارد.

یونگ در تکمیل نظریات خود، و با طرح تأثیر کهن‌الگوها، که به وجودآورنده ناخودآگاه جمعی است، هرچند دامنه اشتراکات آدمی را بر اساس کهن‌الگوهای قومی گسترش می‌دهد، اما هنوز نه تنها اختلافات ناشی از جنبه‌های مربوط به من و نقاب و

1. persona

سایه و... در جای خود استوار است، بلکه در همین گستره جدید قومی، بازتفرق کهن‌الگوها، تفرق شخصیتها را همچنان محفوظ می‌دارد. یونگ در مقاله «کندوکاو در ناخودآگاه» می‌نویسد:

هنگامی که نیروی خاص کهن‌الگوها را دریافت می‌کنیم تازه درمی‌یابیم چقدر مجذوب‌کننده هستند و تعیین‌کننده. همین کیفیت در مورد عقده‌های شخصی نیز صادق است. عقده‌های اجتماعی ناشی از کهن‌الگو نیز درست همانند عقده‌های شخصی تاریخچه خود را دارند. اما به خلاف عقده‌های فردی که تنها موجب بروز نقایص شخصی می‌شوند، کهن‌الگوها، اسطوره‌ها، ادیان و فلسفه‌هایی را پدید می‌آورند که بر ملتها و تمامی ادوار تاریخ تأثیر می‌گذارند و هر کدام را متمایز می‌سازند.

یونگ که در مقاله «کندوکاو در ناخودآگاه» به مسئله خواب و ارتباط خوابها با کهن‌الگوها، و با شخصیت افراد، از طریق خوابهایشان، می‌پردازد، بر تفاوت شخصیت افراد تأکید دارد:

تعبیر خواب و نمادها نیاز به هوشمندی دارد. نمی‌توان با ساخت چارچوبی خشک برای تعبیر خواب، مغز تهی از تخیلات را پر کرد. تعبیر خواب، هم نیاز به شناخت بالنده از شخصیت خواب‌بیننده دارد، و هم نیاز به شناخت بالنده تعبیرکننده از شخصیت خودش.

نظریات روانشناسی در مورد شخصیت هم ملهم از آثار نمایشی هستند و هم بر آثار نمایشی تأثیر می‌گذارند. همچنان که فروید نظریه خود را تحت عنوان «عقده ادیپ» و نیز «عقده الکتر» از دو نمایشنامه دوران باستان، به نامهای ادیپ و الکتر وام گرفته است. از دیگر سو، قواعد شخصیت‌پردازی در تئاتر غرب، تابع علم روانشناسی است. این تبعیت، با تغییرات و یا روند تکاملی یافته‌های روانشناسی هماهنگ است؛ چنان‌که تا پیش از طرح نظریات کارل گوستاو یونگ دخالت عنصر خواب و رویا در تعریف و یا تحول شخصیت، فاقد اعتبار علمی بود، و رئالسیتها و ناتورالیستها به شدت با حضور این عناصر در نمایشنامه مخالف بودند. اما پس از اعلام نظریات یونگ درباره کهن‌الگوها،

توجه به روحیات، و کیفیات درونی، تا مرز کنارزدن نقاب‌های ظاهری، پیش رفت، و قواعد رئالیستی در این باره، از قطعیت افتاد. اما در همه حال، افراد و همچنین جوامع بر اثر نقاط افتراقشان، از یکدیگر قابل شناسایی بوده و هستند. این تکیه بر تفاوتها حاصل نگاه جزء و تکثرگرایی غرب است، در همه شئون، اعم از شئون مادی و معنوی، از جمله هنر، و از جمله هنر نمایش. که با توجه به تفاوتها به کیفیت و چگونگی اشیا، و شخصیت افراد و جوامع واقف می‌شود. بر اساس یافته‌های روانشناسی است که نمایشنامه‌نویس شخصیت نمایشی را منطبق با واقعیت خصوصیات درونی و بیرونی اشخاص مورد نظر خود پرورش می‌دهد. بنابراین شخصیت نمایشی از لحاظ خصوصیات درونی و بیرونی واقعی و قابل باور است.

شبیه

انتخاب واژه «شبیه» برای نقش‌پردازان تعزیه، خود گویای اهداف و روشهای این نقش‌پردازی است. که بر تفکیک نقش از نقاش، در ابعاد درونی و بیرونی اشاره دارد. نقاش نقش‌پرداز، خود را نه به جای نقش، که مشابه نقش تصور می‌کند و آشکار است که مشابه یک شخص، نه می‌تواند و نه داعیه‌اش بر این است که تمامی خصوصیات درونی و بیرونی شخص مورد تشبیه را واجد است؛ بلکه در همه حال علائمی از نقش را برای اشاره به اصل نقش بازمی‌نمایاند. انتخاب علائم و نشانه‌ها اما خود تابع اهداف از پیش تعیین شده‌ای است. چنانچه هدف، ترسیم جنبه‌های ظاهری نقش باشد، ایجاد علائمی در لباس، یا عناصر چهره، برای دادن نشانه‌ای موجز کفایت می‌کند. اما اگر هدف نقش‌پرداز بازگویی جنبه‌های محتوایی و درونی شخص باشد، لازم است هم در لباس، و هم در شکل گفتار و رفتار، در پی تمهیداتی رسا و مستحکم بود، که توان انتقال محتوا و معنای مورد نظر را داشته باشد. آشکار است که بازسازی نقش، بر طبق اصول روانشناسی که بر انطباق‌کنش درونی و بیرونی نقش برای بازسازی شخصیت وی تأکید دارد، روش موافقی برای اشاره به جنبه‌های معنایی و محتوایی نقش، که از نقاب ظاهری و خصوصیات جزئی عبور کرده و کلیتی بسیار وسیع‌تر را در نظر دارد نیست؛ چرا که

رجوع به مصداقهای ظاهری، چه در قامت فرد و چه در قالب جمعی بخصوص، مستلزم توجه به مسائل انسان، در ابعاد صرفاً مادی، و جزءنگر است؛ در حالی که «تعزیه» اهدافی کاملاً غیرمادی را پی می‌گیرد، و نمایشی کلی‌گراست. بنابراین آنکه شبیه‌خوان است داعیه‌ای جز این ندارد که «من می‌خواهم تصویری از مظاهر خیر و «شر» را بر صحنه آشکار سازم».

شبیه‌خوان هیچ اصراری ندارد تا تماشاگر را به این توهم وادار کند که او دقیقاً همان کسی است که نقش او را می‌نمایاند. بلکه برعکس، بر این حقیقت مسلم تأکید می‌ورزد که در حال بازنمایی نمادین نقش است، و به این ترتیب صریحاً اعلام می‌دارد که شخصیت من (شبیه‌خوان) با شخصیت اشخاص مورد اشاره در تعزیه متفاوت است.

واضح است که بازیگر شخصیت نمایشی در تئاتر غرب، خود را ملزم می‌داند که در نقش خود (نقش پرداخته شده در متن) مستحیل شود. هم از نظر خصوصیات بیرونی و هم به لحاظ درونی (افکار و احساسات)؛ اما شبیه‌خوان مقید به چنین استحاله‌ای نیست، بلکه بر جدایی خود از نقش تأکید می‌ورزد. شاید این جدادانستن خود از نقش توسط شبیه‌خوان تا اندازه‌ای به شیوه برتولت برشت، که از آن تحت عنوان «بیگانه‌سازی» یا «فاصله‌گذاری» یاد می‌شود، نزدیک انگاشته شود؛ اما از آنجا که برشت در ارتباط با بازیگر، بر ایجاد فاصله، به اندازه فاصله کپی از اصل، تأکید می‌ورزد، و در تعزیه قواعد فاصله‌گذاری بسیار فراتر از فاصله اصل با کپی است، می‌توان گفت تفاوتی اساسی میان این دو روش ایفای نقش وجود دارد. حتی اگر بپذیریم که برشت مستقیماً با نمایش تعزیه روبه‌رو شده، و متأثر از آن بوده است، باید تصدیق کنیم که وی احتمالاً با مشاهدات و مطالعات نسبتاً وسیعی که از انواع نمایشهای شرقی به عمل آورده، با الهام از روشهای نمایش شرق، برای اهداف صرفاً سیاسی، اجتماعی، و اقتصادی خود در تئاتر چاره‌جویی نموده است و از آنجا که نمایشهای شرق، و به‌ویژه تعزیه بیش از هر چیز بر جدال حق و باطل در مفهوم کلی آن نظر دارد، و در دایره بسته زمانها و مکانها، و مقاصد زمانبند و مکانبند، نمی‌گنجند، روشهای جداگانه‌ای هم برای دستیابی به اهداف خود برگزیده‌اند. از طراحی نمادین لباس، تا گویش منظوم و آوازی، تا رفتار و حرکات تماماً فرمگرا،

قواعد بازی شبیه‌خوانی را از بازی مبتنی بر قواعد رئالیستی که برشت (علی‌رغم مخالفتش با شیوه احساس‌گرای استانیسلاوسکی)، به آن پایبند است، این دو شیوه اجرای نقش را از یکدیگر متفاوت می‌سازد؛ تفاوتی که منتج از تفاوت روح پیامهای مورد نظر هر یک از دو گونه نمایشی است، که خواه ناخواه تفاوت ساختاری اشخاص حاضر در نمایش را نیز الزامی می‌سازد.

به هر حال در نمایش تعزیه آن کس که شبیه‌خوانی می‌کند، اعم از شبیه اشخاص نیک (اولیا) یا اشخاص بد (اشقیا) هرگز نه در لحظه ایفای نقش، و نه در زندگی شخصی مدعی همانندی با اشخاص نمایش نیست؛ بلکه در همه حال به عنوان یک قاعده، بر این نکته تأکید دارد که از پیروان اولیا و مخالف اشقیاست. برای این منظور استغراق در نقش، و یکی شدن با شخصیت نمایشی، و هر نوع نزدیکی رفتاری و گفتاری با او، کاری عبث و بیهوده است.

«روانشناسی شخصیت» یکی از اصولی است که نویسنده شخصیت نمایشی، اعم از اشکال رئالیستی یا غیررئالیستی، برای معرفی شخصیت (به عنوان نماینده‌ای از افراد، یا جماعات)، ملزم به شناسایی و شناساندن آن است. اما اشخاص حاضر در نمایش تعزیه، که به صورتی نمادین، تداعیگر اشخاصی هستند که خود مظاهر کلی «خیر» یا «شر» در پهنه هستی‌اند، از دیدگاه روانشناسی فرد یا روانشناسی جمع، قابل ارزیابی نیستند؛ چرا که خصوصیات آنها در قالب افراد یا جوامع با تعاریف روانشناسانه، محدود نمی‌شود.

شخصیت نمایشی، چه گویای خصوصیات فرد باشد چه بازگوکننده ویژگیهای یک جمعیت به خصوص، در نهایت به دلیل اعتقاد به تنوع خصوصیات گوناگون در جامعه بشری، تکثرگراست. این تکثرگرایی که در همه مناسبات و پدیده‌های علمی بر آن تأکید می‌شود، در قالب شخصیت نمایشی نیز مورد دقت است؛ هم از این جهت که فرد یا جامعه، واجد خصوصیات متنوع، و حتی متضادی است، و هم از این بابت که افراد و جوامع، در زمانها و مکانهای گوناگون واجد خصوصیات مختلف و یا متضادند. در نمایش تعزیه اما شخص مورد اشاره در نمایش، از آنجا که تنها مؤید یک حالت «خیر» یا «شر» است، از جهان‌بینی وحدت‌گرا پیروی می‌کند.

وجود عنصر تضاد، که در نوع نمایشنامه‌های غربی، به عنوان یک ضرورت قطعی محسوب می‌شود، در نمایش تعزیه جایی ندارد؛ چرا که اصولاً همه جنبه‌های خیر از همه جنبه‌های شر جدا شده‌اند، و عناصر متضاد به همان اندازه که اهریمن از خدا جداست، تفکیک شده، و با یکدیگر در جدال‌اند. پیداست که ماهیت نمایش تعزیه بر این انفکاک تأکید دارد، هرچند حضور هر دو جنبه اهریمنی و خدایی را در یک فرد انسانی محتمل می‌داند، اما در قالب نمایش، به صورتی نمادین این دو عنصر متضاد را از هم جدا می‌کند و رو در رو هم قرار می‌دهد، تا جدال این دو نیروی متضاد را آشکارا به تصویر کشد.

احتراز از بازسازی جزئیات (آن‌چنان که در نمایش غربی، به عنوان یک اصل مطرح است) در ساختار شبیه از قواعد اصلی است؛ چرا که پرداختن به جزئیات در رفتار، گفتار، احساسات و افکار، مستلزم پرداختن به خصوصیات فردی یا اجتماعی شخص بازی است که شبیه شخصیت از آن اجتناب می‌کند. شبیه به جای دقیق شدن به حالات درونی و بیرونی نقش و سعی در بازنمایی همه جزئیات، تلاش می‌کند تا از طریق پافشاری بر مواضع خود، با به کارگیری واژگان مناسب، و موسیقی گفتار، و رفتارهای نمادین، و زبان رنگ در لباس، تقابل کلی دو پدیده خیر و شر را با زبانی نمایشی، بازسازی نماید. جدا از حرمت تظاهر به بازسازی معصومین (ع)، بر اساس احکام مذهبی، در تعزیه همچنین از تظاهر به بازسازی شخصیت اشقیاء اجتناب می‌شود. دلیل این اجتناب به قواعد کلی شبیه‌خوانی در نمایش تعزیه، که مبتنی بر کلی‌نمایی است استوار است. براساس این قواعد است که ایفاکننده نقشها، نه در خصوصیات فیزیکی، نه در شکل لباس، و نه در شیوه‌های رفتاری و گفتاری، ملزم به بازسازی جزئیات بر اساس واقعیت تاریخی نیستند؛ بلکه همچنان که اشاره شد، با استفاده از عناصر نمادین، کلیت خیر را در مقابل کلیت شر قرار می‌دهند.

«شبیه» نقشی را بازنمایی می‌کند که یا مطلقاً خوب است، یا مطلقاً بد. در حالی که در واقعیت زندگی آدمی، هر انسانی واجد جنبه‌های مثبت و منفی در شخصیت خویش است. در این میان آن کس که می‌کوشد از جنبه‌های منفی شخصیت خود بکاهد، و بر

جنبه‌های مثبت بیفزاید، در صف آدمهای خوب قرار می‌گیرد، و آن کس که بر حفظ و گسترش جنبه‌های منفی شخصیت خود اصرار دارد، در زمره منفیهاست. اما اشخاص حاضر در نمایشهای تعزیه، به دو دسته کاملاً خوب و یا کاملاً بد تقسیم می‌شوند، که با یکدیگر در ستیزی دائمی به سر می‌برند. ترکیب این صف‌آرایی البته شکلی دائمی ندارد، چرا که عناصر دوگانه «توبه» و «عصیان» ممکن است در مقاطعی از زندگی، برخی از افراد را در صفهای مقابل جابه‌جا کند. اما واضح است که در همه حال باز هم صف خوبیهای خوب، در برابر صف بدهای بد قرار گرفته است.

«شبیّه» از همان آغاز نمایش، بر سرنوشت خویش آگاه است، همچنان که تماشاگر تعزیه از پایان کار باخبر و مطلع است. بنابراین از این بابت، نه برای شبیه و نه برای تماشاگر تعلیقی در کار نیست. او هرگز نمی‌کوشد تا سرنوشت خویش را تغییر دهد. چرا که آنچه پیش از این رخ داده است قابل تغییر نیست.

شخصیت نمایشی در تمام طول رخداد نمایشی می‌کوشد تا با برطرف کردن موانع و مشکلاتی که بر سر راه دستیابی او به خواسته‌هایش وجود دارد، سرنوشت را به دلخواه خود تغییر دهد. و همین کوشش اوست که موجبات کشمکش و تعلیق و در نهایت تحول را فراهم می‌آورد. اما شبیه نه در تکاپوی رسیدن به خواسته‌های خویش، که در پی اعلام مظلومیت خود (از سوی اولیا) و اعتراف به ظلم خود (از جانب اشقیا) است. بنابراین شبیه صرفاً به توصیف رخدادها می‌پردازد، و از این رهگذر دلسوزی و همدردی مخاطب را نسبت به جبهه حق، و نفرت و کینه او را نسبت به جبهه باطل بر می‌انگیزد.

روابط علت و معلول، در نمایشهای واقعه‌گرا و تمامی انواع نمایشهایی که به نحوی مدعی انعکاس واقعیات بیرونی و یا درونی انسان حاضر در زمان و مکانی خاص هستند، از مناسبات واقعی و محسوس متعلق به همان شرایط زمانی و مکانی تبعیت می‌کند. روابط «علّی» در نمایش تعزیه اما تابع روابط علت و معلولی در عالم معقولات است. و در این رابطه معیارهای علم محسوس هم می‌تواند نمادی باشد از روابط کلی و معقول، که البته دائمی است و مصداق آن را در عالم واقع نیز می‌توان مشاهده کرد.

نتیجه

«شخصیت» که خاستگاه آن در ادبیات نمایشی، تراژدیهای دوران باستان است، به بُعد زمینی انسان نظر دارد، و از همین رو خدایان مستقر در کوه المپ نیز هنگام دخالت در امور انسانها بُعد زمینی دارند. بدین سان روانشناسی شخص در شرایط خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی، و فرهنگی، و در محدوده زمانی و مکانی مورد مذاقه قرار می‌گیرد، و مابه‌ازای بیرونی دارد.

«شبیه» که خاستگاه آن نمایشهای روایی ایرانی همچون مداحی، پرده‌خوانی و نقالی، و سرانجام نمایش تعزیه است، اما نمادی از یک خصلت کلی است، نیک یا بد. از منظر بیرونی مطابق واقع نیست، اما به مدد نمادها و اشاره‌های کلامی و رفتاری حقیقت را می‌نمایاند و برای نمایش چهره حقیقی خیر یا شر در قالبی کلی، در کلام و رفتار و لباس، از نمادها و اشاره‌هایی تداعیگر واقعه بهره می‌برد، و با اجتناب از تقلید عینی رفتار و گفتار اشخاص نمایش عدم یگانگی خود را با شخصیت مورد اشاره اعلام می‌دارد. بدین ترتیب او جزئیات رفتاری و گفتاری شخصیت را بازسازی نمی‌کند، بلکه صرفاً کنشهای درونی او را شبیه‌سازی می‌کند؛ با علامات و اشارات شاعرانه و موسیقایی.

کتابنامه

- فوردهام، فریدا، ۱۳۶۴، *مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ*، ترجمه مسعود میربها، تهران، اشرفی.

- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، ۱۳۶۸، *نمادگرایی در ادبیات نمایشی*، تهران، برگ.

- یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۷۸، *انسان و سمبولهایش*، تهران، جامی.

- Langly, R. J., 1970, *The Writings of C.G. Jung*, New York.

بقال بازی: نخستین نمایش شادی آور ایران

رضا کوچک زاده*

چکیده

بقال بازی از مهم ترین نمایشهای شادی آوری است که در دوره صفوی شکل گرفته و راه تکامل خود را تا دوره زند و قاجار پیموده است. این نمایش بر نمایشواره های پیش از خود (همچون تماشا، مضحکه، لال بازی، رقص مجسمه، تقلید، و...) بنا شده و از ویژگیهای آنها بهره می برد. پدیدار شدن مایه داستانی و شخصیت های نمونه ای (تیپیکال)، بقال بازی را به نمایشی منسجم بدل می کند که امکان هر نوع تغییری در موقعیتها و از آنجا دگرگونی و تحول نمایش را می یابد. این نمایش در دوره ای شکل گرفت که فروشنده های دوره گرد رفته رفته در حجره های شهرها ساکن شدند و شغلی به نام بقالی را به وجود آوردند. به همین دلیل است که شخصیت های این نمایش، معمولاً از بقالی خسیس و طماع و خریداری فقیر و زیرک تشکیل می شدند.

با دگرگونی جامعه فئودالی ایران به جامعه ای بورژوازی، این گونه نمایشی نیز تحول می یابد و کمابیش با همان شخصیت های نمونه ای در موقعیت جدید (حاجی بازاری و نوکرش) نمایش سیاه بازی را پدید می آورد و برخی ویژگیهای آن نیز به نمایشهای شادی آور زنانه و دیگر گونه های تقلید راه می یابند. بنابراین بقال بازی در نمایشهای ایرانی، با آنکه نخستین نمایش منسجم شادی آور به حساب می آید، مرحله گذار از نمایشواره های نخستین به سوی نمایشهای مستقل و منسجم بعدی را پدید می آورد.

کلیدواژه‌ها: بقال بازی، نمایش ایرانی، تقلید.

مقدمه

نمایشهای شادی‌آور (کمدی) برخلاف نمایشهای غم‌انگیز و رسمی (تراژدی) گستره اجرایی بیشتری داشته‌اند، ولی کمتر از آنها به ثبت رسیده یا در تاریخها و سفرنامه‌ها آمده‌اند. آنچه از تراژدی یونان باستان می‌دانیم، بسیار بیش از دانسته‌های ناچیزمان از کمدی این دوره است؛ در حالی که بخشی از کمدیها هم در دیونوسیای شهر پذیرفته شده و اجرای آنها نیز به شکل رسمی بوده است. شاید یکی از دلایل آن، بداهه‌پردازی و نوآوری همیشگی در اجرای نمایشهای شادی‌آور بوده که دگرگونیهای مداومش، انگیزه کمتری برای ثبت به وجود می‌آورده است. دلیل دیگر و مهم‌تر به زمینه انتقادی این نمایشها بازمی‌گردد؛ کمابیش همه اشخاص جامعه در مسیر این انتقادهای قرار می‌گرفتند و یادآوری این نکته‌ها برای کسی چندان خوشایند نبود. از سوی دیگر، شوخیهای بی‌پرده بازیگران و بسیاری از موضوعهای اجراها، جلوه آنها را به طبقات فرودست جامعه نزدیک می‌کرد که نویسندگان هر زمان (میرزابنویسها و منشیان که نوشتن می‌دانستند) تلاش می‌کردند تا فاصله خود را با آنها حفظ کنند. این نکته حتی در گزارشها و نقدها هم دیده می‌شود.

نمایشهای ایرانی نیز کمابیش چنین شرایطی داشته‌اند. البته زمینه پیدایش نمایشهای ایرانی تفاوت بسیاری با نمایشهای غرب و حتی دیگر کشورهای شرقی دارد. در کشوری که بزرگان خنده را دور از ادب دانسته و همواره دیگران را به دوری از آن سفارش می‌کرده‌اند،^۱ شکل‌گیری نمایشهای شادی‌آور اگر سخت نبوده باشد، شرایط ویژه‌ای می‌طلبیده و به جشنهای شاهان و بزرگان حکومتی شهر و ثروتمندان (مکانهای ویژه و نه

۱. سعدی شیرازی که در میان حکایت‌هایش، لطیفه‌های شادی‌آور زیادی دیده می‌شود، در سده هفتم به حاکمان نصیحت می‌کرد که از ندیمان (که با گفتار و رفتارشان ایشان را به خنده می‌آوردند) دوری کنند تا مانع پیشرفتشان نگردد. هنوز هم می‌توان ادامه این اندیشه را در جامعه ایرانی دید؛ گرچه دگرگونیهای نوین، اندکی از ابهت آن کاسته ولی مجالسها و شخصیت‌های رسمی، همواره از خنده رویگردان بوده و آن را مانع رسمی‌شدن دانسته‌اند.

جاهای عمومی) محدود می‌شده است. از سوی دیگر، محدودیتها و سختیهای مردم، به توان و قدرت شادی‌آور این نمایشها افزوده است. بررسیها نشان می‌دهند که بهترین لطیفه‌ها را مردمان جوامعی ساخته‌اند که مشکلاتشان بیش از دیگران بوده است.

دوره صفوی یکی از مهم‌ترین دوره‌های پیدایش نمایشهای شادی‌آور است. گسترش سیاستهای یکسان و هماهنگ، رسمی شدن یک مذهب برای سراسر کشور، و نیز ثبات نسبی جامعه، راه را برای پیدایش نمایش هموار می‌کند. در چنین شرایطی است که در آیینها دگرگونیهای پدیدار می‌گردد و گسترش فضای آیینی و تحولات مداومش به شکل‌گیری نمایش می‌انجامد. نمایشهای شادی‌آور از آغاز تا پایان دوره صفوی، مسیری تکاملی را پیموده‌اند؛ هر گونه نمایشی بر گونه‌های پیش از خود استوار شده، تغییرات اندکی پذیرفته و سپس خود به گونه دیگری بدل گشته است. به همین دلیل، در هر نمایش این دوره، می‌توان ردی از نمایشها و یا آیینهای پیشین را پی گرفت؛ همچنان که می‌توان همانندیهایی میان آنها یافت. بقال‌بازی یکی از شکلهای نهایی نمایشهای شاد در پایان این دوره است که همانند نمایشهای پیش از خود، تغییراتی از سرگذرانده و مسیر تحول و تکامل خود را تا اواخر دوره ناصرالدین شاه ادامه داده است. این شیوه نمایشی در سالهای پایانی دوره قاجار نیز دچار دگرگونی بزرگی شده و به شکل دیگری در آمده است که امروزه آن را «سیاه‌بازی» می‌نامیم.

بررسی کنونی ما درباره بقال‌بازی، بیش از هر چیز وامدار نویسنده‌ای است که شکل نهایی آن را در دوره ناصری به ثبت رسانده است؛ زیرا پیش از این نوشته، هیچ سند کامل و دقیقی از چگونگی اجرا و گفتار این گونه نمایشی در دست نبود. این متن که نخستین بار به دست دکتر جنتی عطایی در کتاب بنیاد نمایش در ایران به چاپ رسید، تا سالها با عنوان «بقال‌بازی در حضور» شناخته می‌شد. جنتی عطایی (۱۳۳۳: ۲۸) با بهره‌گیری از سخن استاد هنرستان هنرپیشگی (۱۹) که گفته بود «این نمایش که موسوم به بقال‌بازی است در شب عید نوروز در قصر سلطنتی داده شده است» این نام را برای متنی بی‌نام برگزیده است. اما عنوان بقال‌بازی در هیچ‌یک از دو سند خطی باقیمانده این متن دیده نمی‌شود؛ نه در نسخه آکادمی علوم گرجستان و نه در نسخه کتابخانه ملی تبریز. نام

نگارنده این متن هم در نسخه نخست «یکی از رجال» ثبت شده است و در نسخه دیگر «یکی از دانشوران». پیداست که مضمون انتقادی که نوک تیز پیکانش به سوی شاه است، نمایشنامه‌نویس را به پنهان کردن نامش واداشته است. نویسنده این متن تا سالهاگمنام بود و بسیاری نگارش آن را به «کریم شیرهای» دلقک مشهور دربار ناصری نسبت می‌دادند. حتی باقر مؤمنی که در کتابش، همانند بهرام بیضایی، تردید خویش را نسبت به داشتن نویسنده‌ای برای این بازی نشان داده و آن را صرفاً گزارشی از اجرای بداهه مقلدان دانسته، باز هم کتاب را تیاتر کریم‌شیره‌ای نامیده است (مؤمنی ۱۳۵۷). اما در سالهای بعد، نویسنده‌ای که نام خویش را بر ایرانیان پوشیده نگاه داشته بود، توسط پژوهشگر دانشمند تئاتر ایران، مایل بکتاش، کشف گردید. بکتاش (۱۳۵۷) با پژوهش گسترده و مستندش درباره میرزا آقا تبریزی - نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی - پرده از راز بزرگی برداشت؛ همه آثاری که تا آن زمان با نام ملک‌خان چاپ یا اجرا شده بودند، از نوشته‌های تبریزی بودند که تلاش می‌کرد، میرزا فتحعلی آخوندزاده را الگوی خود قرار دهد و مانند او نمایشنامه بنویسد.

گام مهم‌تری که بکتاش در نوشته‌اش برداشته، آشنایی با نمایشنامه دیگری است که نویسنده‌اش آن را چنین نامیده است: «شرحی از بدبختی اهالی ایران و مجملی از سختی و زبونی این ممالک ویران به جهت عبرت و اطلاع مطالعه‌کنندگان در لباس قصه و طرز تیاتر فرنگیان، در چند مجلس قلمی گردید.» شیوه نامگذاری و پرداخت نمایشنامه ترکیب عجیب نمایشنامه و داستان (در لباس قصه و طرز تیاتر فرنگیان) همه نشانگر آن است که نویسنده این اثر میرزا آقاست. اسناد دیگری که از نامه‌نگاریهای وی با آخوندزاده به جای مانده هم این نکته را تأیید می‌کند. جنتی عطایی (۱۳۳۳: ۲۹) نیز به همانندی این آثار پی برده بود و با اشاره به اینکه این متن «رنگ و جلوه آثار ملک‌خان» را دارد، بر آن است که «اگر کمی پیش از آثار نمایشی ملک‌خان نوشته نشده باشد، همزمان با آنها تنظیم و تحریر شده است.» بر اساس نظر بکتاش، این متن مستندی است از آنچه با عنوان بقال‌بازی در دوره ناصری اجرا می‌شده به همراه نظرات انتقادی و تکمیلی نویسنده که از زبان اشخاص بازی گفته می‌شود و کمابیش نظر میرزا آقا را نسبت به این

گونه نمایشی و ناهماهنگی با جامعه آن روزگار دربرمی گیرد. ناهماهنگی متن و یکدست نبودن گفتار و کردار شخصیتها می تواند دلیلی بر این واقعیت باشد. به هر حال آنچه در پی می آید، مدیون تلاشهای همه بزرگان پیشین برای حفظ و انتشار سندهای بقال بازی است.

پیشینه نمایشی

بقال بازی شاخه ای از نمایش تقلید است که از دگرگونی سلسله وار آیینها و خرده نمایشهای پیش از آن به وجود آمده است. اساس همه نمایشهای شادی آور ایرانی به «تماشا» برمی گردد که احتمالاً نسبش به کولیهای هند و افغان می رسد. مبنای همه گونه های تماشا اجراهایی تک نفره بود و گستره نامحدودی از بازیهای مسخرگان، رقص و آواز هجو آلود مطربان دوره گرد، بازیهای دلقکان، بندبازی، شعبده و به رقص آوردن حیواناتی همانند خرس و میمون را شامل می شد (بیضایی ۱۳۷۹: ۵۲-۵۳). بسیاری از این اجراها که با موسیقی، دست افشانی و پایکوبی کامل می شدند، بداهه بودند و برخی دیگر به دلیل تکرار، کمابیش شکل ثابتی یافته بودند. بر پایه دانشنامه بریتانیکا (ذیل Drama) اساس تماشا به حدود هزار سال پیش باز می گردد، ولی از سادگی تقلید و تکرار طبیعت که در آن هست، مشخص می شود که بسیار قدیمی تر از آن است.

تداوم اجرای تماشا به پرورش دیدگاه نمایشی جامعه انجامید و نوآوریهای فردی، راههای جدیدی برای پیشرفت آن گشود. شاید بتوان دسته نرورزی خوان را با مقلدان مطرب و منفردش، یکی از آخرین حلقه های تحولی تماشا به حساب آورد. «پیش پرده» های بعدی از افزایش اجرا کنندگان تماشا (به دو نفر) و شکل گیری پرسش و پاسخ در میان آنها به وجود آمد که این گفتارها بیشتر گرایشهای عاشقانه و گاه احمقانه داشتند. از گسترش و تحول این پیش پرده ها بود که «مضحکه» پدید آمد که در رویارویی با روشهای پیشین، مایه های داستانی بدان راه یافته بود و گفت وگوهای آوازی آن، گرایشهایی خنده آور داشت که میان دو یا سه بازی ساز شکل می گرفت و دعوای مضحک، زد و خورد نمایشی و تعقیب و گریز، پایان بخش آن بود. برخی از این مضحکه ها

نیز به روش لال‌بازی اجرا می‌شد که در آنها سهم موسیقی و حرکات، بیش از انواع دیگر بود.

با گسترش فضای داستانی مضحکه‌ها نثر به گفتار نمایشها وارد شد و این تغییر (که تحولی بزرگ در مسیر شکل‌گیری نمایشهاست) آزادی بازیگران را برای بداهه‌پردازی فزونی بخشید و همین، سبب پیدایش داستانهای بلندتری شد که گونه جدیدی با عنوان «تقلید» را پدید آورد. تقلید، عنوان عمومی همه نمایشهای شادی‌آور داستانی و غیر مذهبی ایران است که در سالهای میانی دوره صفوی، خود را از وابستگی رقص و موسیقی رها کردند و با همه بهره‌گیری از آنها، ساختی منسجم و مستقل یافتند. این نمایشها در آغاز شکل‌گیری، نام «تقلید» نداشتند، ولی اجراکنندگان آنها را «مقلد» می‌نامیدند. ویژگیهای نمایشهای پیشین که از گونه‌ای به گونه دیگر انتقال می‌یافت، سرانجام به تقلید رسید و آن را کامل‌تر از نمونه‌های گذشته ساخت. مهم‌ترین ویژگی این نمایشها که از آفرینش حضوری و لوده‌بازی مسخرگان و دلچکان شکل گرفته بود، توجه به مسائل اکنون زمان اجرا و ویژگیهای فردی تماشاگران و بازتاب آنها در نمایش بود. این نکته سبب ارتباط زنده و گسترده تماشاگران با اجرا می‌شد. از آنجا که این نمایشها زمانی از دل رقصهای نمایشی بیرون آمده بودند، تحرک فراوانی داشتند و با آنکه بسیاری از این حرکات، پیش‌برنده کنش نمایشی نبودند، بهره فراوانی از حالات و زبان بدن می‌بردند و نیاز کمتری به گفتار داشتند؛ یا به بیان بهتر، گفتار در آنها چندان پیش‌برنده نبود. همچنین تقلید صدا و پوشش اهالی شهرها و تمسخر و به بازی گرفتن آنها نیز از مضحکه‌ها به تقلید منتقل شد.

راهیابی مقلدان به قهوه‌خانه‌ها و ماندگاری ایشان در آنجا، زمینه‌ای برای رشد و پیشرفت تقلید پدید آورد و برخی مقلدان، بسته به جای اجرایشان (خانه، قهوه‌خانه و باغها) دسته‌بندی شدند و هر دسته در شیوه و روایات خاصی تخصص یافتند. به‌زودی این دسته‌های تقلید با داستانهای گوناگونشان شناخته شدند، تا آنجا که برخی بی‌آنکه به دوره پدیداری و مضمونشان بیندیشند، آنها را از گونه‌های مستقل و متفاوتی دانسته‌اند. «کچلک‌بازی» و «بقال‌بازی» از مهم‌ترین گونه‌های تقلید بودند که از میان رفتن زودهنگام

اولی، راه را بر شناخت کامل آن بسته است؛ ولی اندک نشانه‌های برجای مانده از نمایش دیگر، کمابیش مسیر را برای جست‌وجو روشن می‌کند.

بقال‌بازی و ویژگیهای آن

بقال‌بازی در سالهای پایانی دوره صفوی و در شرایطی شکل گرفت که فروشندگان دوره‌گرد در حجره‌های شهرها ساکن شدند و شغلی به نام بقالی به وجود آوردند. کمابیش با ساکن شدن این فروشندگان است که آرام‌آرام «بازار» در دوره صفوی به وجود می‌آید و در کنار تولیدکنندگان (که بیشتر کشاورز و دامدار بودند و سپس شمار اندکی صنعتگر نیز به آنها افزوده شدند) و بازرگانان، مغازه‌های فروشندگان نیز به ساختار شهرها می‌پیوندد. ما از زمان دقیق شکل‌گیری این نمایش آگاهی نداریم، ولی از نشانه‌ها پیداست که پس از سده‌های نهم و دهم هجری به وجود آمده، زیرا از چشم نویسنده تیزبین آن زمان، ملا حسین کاشفی سبزواری، که اتفاقاً به نمایش هم علاقه‌مند است، دور مانده و در کتاب *فتوت‌نامه سلطانی* او نامی از آن نیامده است. از سوی دیگر، ساختار جدید جامعه و شغل نوین بقالی به سالهای پایانی صفوی مربوط می‌شود و از سادگی اجراهای نخستین چنین بر می‌آید که پیدایش بقال‌بازی نباید فاصله چندانی با آغاز پدیداری این شغل داشته باشد.

بقال‌بازی، واژه‌ای مرکب است که بخش نخست آن برگرفته از شخص اصلی بازی و عنوانی بود که از محتوا به شکل این نمایشها منتقل شده بود. بازی نیز که اصل پهلوی آن «وازیک» است از دوره ساسانیان به معنای تفریح و تماشا (نمایش) به کار می‌رفته است. پس این واژه مرکب به نمایشی با نمایشی با نقش محوری بقال گفته می‌شد. این شیوه نامگذاری در آن زمان، فراگیر بود؛ همچنان‌که نمایشهای خیمه‌شب‌بازی که پیش از شکل‌گیری نمایشهای تقلید وجود داشته‌اند، در میان مردم با نامهای «شاه‌سلیم‌بازی» و «پهلوان کچل» شناخته می‌شدند.

شخصیتهای اصلی بقال‌بازیهای نخستین را بقالی ثروتمند، طماع و خسیس، و خریداری فقیر، باهوش و زیرک تشکیل می‌دادند. داستان بیشتر این نمایشها، خواهش

خریدار بی پول برای گرفتن ماست یا روغن از فروشنده خسیس، و ترفندهای مشتری و سرانجام پیروزی او برای دزدیدن ظرف ماست یا روغن بود. تنوع این ترفندها و نوآوری مناسب در آنها در گرو توانایی بداهه پردازی مقلدان بود. کهن ترین گزارشی که از این نمایش به دست آمده، مربوط به دوره ای دیگر (۱۸۱۲م) است؛ گرچه سادگی شکل نخستین را هنوز می توان در آن دید. نویسنده به همراه گزارش مکان اجرا، واکنش تماشاگران و کسانی که وی را دعوت کرده اند، می نویسد:

بازیگران، دو مرد ایرانی بودند. یکی از آن دو، کوزه ای سرشیر برای فروش داشت و دیگری که در هر صحنه با لباس متفاوتی آشکار می شد، برای خرید می آمد و هر بار می کوشید تا کوزه را از فروشنده بدزدد... در پایان نمایش، او که هر بار مقداری از سرشیر را دزدیده بود، سر و صورت بقال را با سرشیر سفید کرده، پا به فرار گذاشت (به نقل از: رضوانی ۱۹۶۲: ۱۱۴).

این گزارش را پریگانگ کودریافسکی که در تبریز تماشاگر چنین نمایشی بوده، در سفرنامه اش نگاشته است. گاسپار دروویل، مسافر دیگری که در همین سالها به ایران آمده، نوشته است:

در ایران، تئاتر وجود ندارد و آنچه نام نمایش بر آن گذارده اند، عبارت از شوخیهای رکیکی است که در باغها یا خانه ها توسط اشخاص بینوا که به شکل تصادفی [...] برگزیده شده اند، اجرا می شود. در این نمایشها [...] دزدهای ماهر و حيله گر با لباسهای گوناگون و لهجه های متفاوت از فروشندگان دزدی می کنند. این بازیگران با اینکه حرفه ای نیستند، با کلمات به هنگام و شیرینکاریهایشان، صحنه های مضحکی به وجود می آورند (دروویل ۱۳۶۴: ۲۱۳).

به نظر می رسد نویسنده در زمانی به ایران آمده که هنگام اجرای تعزیه نبوده یا آنکه وی شبیه خوانی را تئاتر ندانسته که نوشته است «در ایران تئاتر وجود ندارد.» به هر حال، از این سفرنامه می توان به جای بازی (باغها یا خانه ها)، کسان بازی، و جزئیات اجرایی این نمایشها پی برد. از سوی دیگر، این گزارش نشان می دهد که در این دوره بقال بازی شکل

منسجمی یافته و داستان آن فراز و فرودهای گسترده‌ای پیدا کرده است؛ زیرا نویسنده در ادامه به ویژگی‌هایی اشاره می‌کند که نشان می‌دهد این شیوه از نمایش تقلید، باید مراحل تکامل خود را پشت سر گذاشته باشد:

دزدها باید همیشه حيله‌گتر از فروشندگان باشند و برای هر پرسشی، هر اندازه هم که پیچیده باشد، جوابی حاضر داشته باشند [...] آنها باید با مهارت، بهانه‌ای برای ورود به مغازه‌ای که از سوی صاحبش مراقبت می‌شود، بیابند و گرنه با چوب و چماق رانده می‌شوند. [...] من به چشم خود بازیگرانی دیده‌ام که سی دست لباس روی هم پوشیده بودند. آنها با چابکی خیره‌کننده‌ای به سرعت به پشت پرده می‌رفتند و با لباس تازه‌ای روی صحنه می‌آمدند و هر بار با لهجه‌ای متفاوت حرف می‌زدند. معمولاً نمایش با ربودن چند کوزه سرشیر یا ماست به پایان می‌رسید (همان: ۲۱۳-۲۱۴).

صحنه این نمایش، همانند شبیه‌خوانی، ساده، خلوت و خالی بود و مکان و زمان از راه ژست و گفتار بازی سازان و نیز همکاری تخیل تماشاگران، نموده می‌شد. بهره‌گیری از چند شیء کاربردی کوچک هم می‌توانست ارتباط میان شخصیتها را شکل دهد و به باورپذیری اجرا یاری رساند.

در این نمایش، دکور وجود ندارد؛ قالچه‌ای آویخته هم به جای پرده و هم جای دکور به کار می‌رود. نمایش بر روی سکو یا تختی به ارتفاع چند سانتی‌متر اجرا می‌شود؛ حتی گاه از تخت و قالی هم خبری نیست و بازیگران در اتاقی تخت و در یک صحنه خیالی بازی می‌کنند. به چهره‌آرایی و لباس کمتر توجه می‌شود و ریشی از پنبه یا موی بز که مقلدان به صورت می‌چسبانند، رضای خاطر کامل تماشاگران را تأمین می‌کند (رضوانی ۱۹۶۲: ۱۰۹-۱۱۰).

بجز شیرین کاری و حاضر جوابی و زدو خورد خنده‌آور مقلدان که جنبه سرگرمی داشت، آنچه در این نمایشها می‌توانست برای تماشاگران جالب باشد، مایه‌های انتقادی بقال‌بازی بود که هر بار با تشویق تماشاگران، دامنه گسترده‌تری می‌یافت و رفته‌رفته به یکی از ویژگی‌های مهم این نمایشها بدل گردید. این انتقادها دانسته یا ندانسته به فاصله

طبقاتی پدید آمده میان خریداران بی چیز و فروشندگان خسیس و نسبتاً ثروتمند اشاره داشتند. در این اجراها گاه انتقادهای تندی نسبت به اشراف می شد که همیشه «در مسیر نمایش نبود و ناگهان خارج از متن، ساخته و پرداخته می شد» (بیضایی ۱۳۷۹: ۱۶۱). پیروزی پایانی مشتری بر بقال و ربودن ماست (دارایی بقال) که زمانی توسط مشتری تولید می شد و حالا از او گرفته شده بود، بخشی از آرزوهای تماشاگران و مقلدان برای بازگشت عدالت به جامعه بود. شاید این انتقادات به یکی از مهم ترین عناصر اجتماعی-سیاسی دوره صفوی بازگردد که تاریخ نویسان از آن به عنوان «تظلم» یاد می کنند. «تظلم به شاه، حق سنتی رعایا و وسیله ای مطمئن برای حفظ مردم در برابر ستم دیوانیان بود» (سیوری ۱۳۸۴: ۱۷۵). سر جان ملکم این قانون را که در سالهای بعد نیز در ایران ادامه یافته، چنین توضیح می دهد: روش اصلی کنترل رفتار حاکمان، مظالم خواهی از مقام سلطنت است و افرادی که حاکمان به آنها ستم کرده اند، همیشه می توانند از این حق بهره گیرند؛ زیرا هیچ کس در ایران نمی تواند مانع توسل آنها به این روش شود. هنگامی که رعیت به دربار رسید، مطمئن است که به حالش رسیدگی می شود (Malcolm 1815: II/494).

به نظر می رسد که مقلدان از همان دوره صفوی، با آزادی کامل، چنین فضای انتقادی را به کارهایشان وارد کرده اند. بیضایی (۱۳۷۹: ۱۶) می نویسد که در این نمایشها مفساد سطحی مردم نشان داده می شد و به ویژه کاسبان پولدار و طماع و بیکاران رند و مفتخور یا آنها که چشم به مال و ناموس دیگران داشتند، هجو می شدند. بکتاش (۱۳۸۲: ۶) نیز یادآور می شود که در این نمایشها «بیشتر حاضران مجلس، مستقیماً هدف تمسخر قرار می گرفتند.» همچنین در کتاب *جغرافیای اصفهان* که در دوره قاجار نوشته شده، آشکارا به کارویژه این نمایشها اشاره شده است:

حکمای قدیم، بقال بازی را بنا بر مصالحی چند اختراع نموده اند. ظاهراً این بازی را در عیشها، اسباب طرب و ضحک قرار داده اند و باطناً مفید فواید بسیاری است در سیاست مدن. مبنای بازی مزبور بر آن بوده که اعمال ناشایست از هر کس به ظهور رسد، علی وجه الاقبح تقلید آن نماید که قبايح را مجسم و در نظرها مشهود و محسوس کند تا از

راه دفع فاسد به افسد، منحرفین را منفعل سازند (تحویل‌دار اصفهانی ۱۳۴۲: ۸۷).

بنابراین همه مشکلات جامعه می‌توانست در قالب رابطه محدود بقال و مشتری به نمایش درآید.

در بقال‌بازی بیش از هر چیز می‌توان بازتاب تحول ساختار جامعه را در زمان پیدایش این گونه نمایشی دید. جامعه‌ای که همچنان برای به دست آوردن غذایش (ماست، روغن، سرشیر و...) مشکل دارد، به‌تازگی با گروهی واسطه (بقالان) نیز رویارو شده که مهربانی همسایگان گذشته را ندارند و به مردم، تنها به چشم مشتری می‌نگرند. این نمایش، بازتابی از جامعه فئودالی زمان خویش بود که همانند شبیه‌خوانی، در فرهنگ کشاورزی و باروری ریشه داشت، ولی به گونه‌ای دیگر بدان می‌نگریست. در اینجا برخلاف شبیه‌خوانی، دسترنج مادی این فرهنگ در مرکز توجه قرار داشت و حوادث گرداگرد آن رخ می‌دادند.^۱ گسترش روزافزون حرفه کم‌زحمت بقالی در برابر کشاورزی و دامپروری، به رشد بیش از حد دلالتی در برابر تولید اشاره داشت. نیمی از افراد جامعه که برای فرار از گرسنگی تلاش می‌کردند، در برابر خود، نیمه دیگر (بقالان) را می‌دیدند که نه تنها گرسنه نبودند، بلکه افزوده غذایشان را به فروش می‌رساندند. در فاصله‌ای نه چندان دور، تعداد شخصیت‌های دزدان یا خریداران نمایشها افزایش می‌یابد که می‌تواند نشانه گسترش این طبقه بی‌چیز در جامعه باشد.

بقال‌بازی در زمانی شکل می‌گرفت که نمایش خیمه‌شب‌بازی به اوج تکامل خود رسیده بود. بنابراین چندان دور از ذهن نیست که ویژگیهای رفتاری و سادگی داستانهای بقال‌بازی و حتی تیپ‌سازی آن برگرفته از عروسکهای خیمه باشد. حتی ممکن است شوخیها و درگیریهای خنده‌آور عروسکها که در این نمایشها پرداخته شده بودند، به بقال‌بازی راه یافته باشند. برای نمونه، برخی ویژگیهای پهلوان کچل را می‌توان در بقال و برخی دیگر را در خریدار/دزد و کشمکش عروسکها را در برخوردهای آنها ردیابی کرد.

۱. در شبیه‌خوانی جز بنیانها و ساختار آن که در ساخت نمایش تنیده شده، آب (مایه اصلی زندگی کشاورزی) مرکز حوادث است، ولی در بقال‌بازی با محصول این فرهنگ سروکار داریم.

بزرگ‌ترین دگرگونی‌ای که در این نمایشهای تقلید، نسبت به شیوه‌های شادی‌آور گذشته پدیدار گشت، شکل‌گیری شخصیت‌های نمونه‌ای (تییپیکال) ثابت بود. بقال و خریدار هر دو از ویژگیهای مشخص و ثابتی بهره می‌بردند؛ آنها کاری تعریف‌شده در چارچوبی مشخص انجام می‌دادند و با قراردادهای اجرایی آشنا به کشمکش با هم می‌پرداختند؛ همچنان که ویژگیهای فردی آنها (بقال ثروتمند، خسیس، طماع و البته اندکی ساده و ابله در برابر خریداری فقیر، زیرک و حيله‌گر) چارچوب مشخص و تعریف‌شده‌ای پیدا کرد. این رویکرد از دو سو ارزشمند است؛ نخست آنکه آشنایی پیشین تماشاگران با این تعریفها، سبب ارتباط سریع و بی‌واسطه آنها با اجرا می‌شد. دیگر آنکه بازیگران را در مسیری معین به نوآوری وامی‌داشت که می‌توانست به انسجام بیشتر نمایش بینجامد.

تنها سندی که از کارکرد اجتماعی این نمایشها به ما رسیده، گستره تأثیرات آن را تا سطوح حکومتی می‌کشانند:

زمانی که به تأدیب جهال، موکب همایون [ناصرالدین شاه] تشریف‌فرمای اصفهان گردید، ملاهای بلد بدنام، اکابر و ارکان متهم، اعیان و اشراف مخوف، الواط خونخوار، مفسدین مخفی، کسبه و زارعین مستأصل، سلطان زمان در غضب [بودند]... میرغضب‌بان خون‌اشرار ریخته، براتداران نابلد به اشخاص ناشناس آویخته، آحاد ناس به ذکر وانفسا گرفتار، فردی از افراد را یارای گفتار نبود. عاقبت، تدبیر شفاعت به‌دست تقلید این جماعت بود که روزی، جهت تفریح شاهنشاه مبرور، بقال‌بازی و اسباب‌خوانچه به حضور مبارک بردند. [آنها] از تمثال لغوماند، بی‌عدالتیهای اتراک و مستحفظین و محصلین و مستوفیان و مباشران را تمام ظاهر کردند. همان‌روز از خاصیت این حکمت عملی، موکلین ممنوع، متهمین معاف و بقایا بخشیده شد (تحویلدار اصفهانی ۱۳۴۲: ۸۸).

زندگی و تداوم بقال‌بازی

با پایان دوره صفوی، تقلید بقال‌بازی فراموش نشد، بلکه اجرای آن ادامه یافت و حتی راه دگرگونی را همچنان پیمود. سامان‌یافتن تئاتر نمی‌تواند پیامد ناگهانی و ناشی از کنش

و واکنش لحظه‌ای مردم، حکومت و هنرمندان باشد، بلکه به تداوم و زندگی مستمری برای این تکامل نیاز دارد. ما از اجرای این نمایش در دوره زند آگاهی چندانی نداریم، ولی از دوره قاجار سندهای مفیدی درباره آن به جای مانده است که نشان می‌دهند این نمایش به زندگی‌اش ادامه داده و توانسته است تغییرات فراوانی از سر بگذراند. می‌دانیم زندگی یک نمایش وابسته اجزاهای مداوم آن است. از این سندها چنین برمی‌آید که همانند نمایش تعزیه که ریشه آن به دوره صفوی بازمی‌گردد، ولی مسیر دگرگونی خویش را در دوره قاجار پیموده - نمایش بقال بازی نیز در این دوره به شکوفایی رسیده است. اگر شبیه‌خوانی برای تغییر و تحول، اندکی محدودیتهای دینی را در برابر داشت، نمایشهای تقلید، به دور از این بستگیها، راه تکامل خویش را به سرعت پیموند و پیش از شبیه‌خوانی به شکوفایی رسیدند. در این زمان، بقال بازی به مسائل نوتری روی آورده بود و آرام‌آرام با حفظ فضای پیشین، شخصیتها و موقعیتهای نوینی بدان افزوده می‌شد. برای نمونه، عبدالله مستوفی در دوره ناصری از دیده‌هایش در یک مراسم عروسی روستایی، چنین یاد کرده است:

شخصی به دکان بقال رفته، هرچه از او می‌خواست، بقال یکنواخت جواب می‌داد: غیر از این هر چه بخواهید دارم. تا سرانجام به دکان دیگری رفت و یک تغار ماست خرید و برای بردنش حمالی صدا زد. حمال می‌خواست تغار ماست را با طناب بسته و سپس روی پشتش گذاشته، ببرد. صاحب کار دید با این روش، تمام ماستها می‌ریزد و به او حالی کرد. این بار حمال به فکر افتاد تا تغار را زیر بغلش بگذارد. باز هم صاحب کار دید ماستهایش خواهد ریخت و منعش کرد. بالاخره حمال دراز کشید و تغار را روی شکمش گذاشته به مرد گفت: حالا یک حمال گردن کلفت صدا کن تا مرا با این تغار ماست به خانه برساند (مستوفی ۱۳۶۰: ۳۴۰/۱).

حضور حمال یا نوکر در این نمایش، اندکی از نقش بقال کاسته و فضای جدیدی برای خلق لحظات شادی‌آور پدید آورده، همچنان که به گسترش داستان و اشخاص بازی نیز کمک کرده است. ورود نوکر، آغاز مرحله‌ای جدید در دگرگونی تقلید به شمار می‌رود. با

رویارویی آنچه مستوفی از این شخصیت روایت کرده و نمونه‌هایی از نمایشهای سیاه‌بازی دوره‌های بعد، می‌توان نشانه‌ها و ویژگیهای مشترکی در آنها یافت. نوکر یا خدمتکار، انگیزه‌ای برای انتقال روایتها از مکانهای بیرونی (مغازه و میدان) به داخل خانه‌ها گردید. شاید اگر همین روایت مستوفی اندکی ادامه می‌یافت، می‌توانستیم این دگرگونی مکانی را در همین نمایش ببینیم. به هر حال در فاصله کوتاهی، خانه جای مغازه را گرفت و جای جدید، موقعیتهای تازه‌ای پیش آورد و موضوعها و شخصیتهای دیگری به نمایش پیشنهاد کرد.

در نمونه دیگری از بقال‌بازیهای این دوره، نوکر تنبل و فراموشکاری به جای خریدار دیده می‌شود که بر ارباب خویش (بقال) حکمفرمایی می‌کند و این واژگونی کارکرد نقشها، موقعیتهای بسیار خنده‌آوری ایجاد کرده است. از نکات جالب این نمونه، نام خدمتکار است که «نوروزعلی» خوانده می‌شود. شاید ریشه او به دلچکان دسته‌های نوروزی‌خوان برسد؛ ولی مهم‌تر آنکه نوروز، یکی از نامهای عمومی سیاه در تقلیدهای پسین است و چندان دور از ذهن نیست که از همین نمونه یا همانندانش پدید آمده باشد. بخشی از این نمونه را به روایت مجید رضوانی در اینجا می‌آوریم. ماگزارش او را به شکل گفت‌وگو تنظیم کرده‌ایم.

نوروزعلی خوابیده و خور و پف می‌کند که اربابش وارد می‌شود.

بقال: نوروز! نوروز! نوروزعلی!

(نوروز خوابیده و بیدار نمی‌شود.)

بقال (با فریاد): نوروزعلی! نوروزعلی! نوروزعلی!

(نوروز بیدار شده و بی‌خیال ارباب را می‌نگرد.)

بقال: پاشو این اسبارو بردار ببر آبشون بده!

نوروز: برو بابا! من لته‌هام درد می‌کنه.

بقال: نگفتم تو آب بخوری که لته‌ها درد بگیره. گفتم اسبارو آب بده.

نوروز: بدبخت استثمارگر! برا همینه که تو این‌طور پول و ثروت به هم زدی و صورتت سرخ و گردنت کلفت شده. تو فقط نگران اسبات هستی و برات اصلاً مهم نیس

که منم با اونا آب بخورم و اون وقت لثام سرما بخوره و من بیفتم و بمیرم.

بقال: خوب تو آب نخور!

نوروز: بروا گه می تونی، تو جلوی خود تو بگیر! من که نمی تونم.

(نوروز دوباره می خوابد و همان لحظه صدای خور و پفش بلند می شود. بقال

درمانده بیرون می رود تا خودش کار را انجام دهد. دوباره باز می گردد.)

بقال: نوروز! نوروز علی!

(بار دیگر، همان رفتار بیدار شدن نوروز)

پاشو! پاشو برو هیزم بیار!

نوروز: هیزمو می خوای چه کار؟

بقال: می خوام آتیش درست کنم، خودمو گرم کنم.

نوروز: من که سردم نیس. حسابی خودمو پوشوندم. هر کی سردشه، خودش بره

هیزم بیاره.

(بقال باز هم مجبور می شود کار را خودش انجام دهد. پس بیرون می رود و خیلی

زود با دسته ای هیزم وارد می شود؛ در حالی که نوروز باز هم خوابیده است.)

بقال: نوروز علی! پاشو! نوروز!

نوروز: دیگه چیه؟

بقال: پاشو اینجارو آب و جارو کن!

نوروز: مگه من زنم که جارو کنم. این کار مال زنانس. من که زن خلق نشدم که.

(بقال مشغول جارو کردن اتاق می شود؛ در حالی که بار دیگر صدای خور و خور

نوروز بلند می شود.)

بقال: نوروز! لااقل پاشو یه سری به زمینا بزن ببین رعیتا دارن چه کار می کنن!

(نوروز با خشم از خواب برمی خیزد.)

نوروز: منو جای کی گرفتی؟ مگه من پسرتم که مواظب مال و ثروت باشم؟ من

فقط یه خدمتکارم. هیچم برام مهم نیس که نوکرای دیگه غارت کنن. اگه از کارشون

راضی نیستی، خودت برو مواظبشون باش! من نه پسرتم نه سگ نگهبانت. تازه هیچ

چی جای نگاه خود اربابو که نمی گیره.

(بقال بیرون می رود و خیلی زود خشمگین با چراغی باز می گردد.)

بقال: پاشو! پاشو چراغو روشن کن! امشب قراره برا دخترم خواستگار بیاد!

(نوروز به سرعت برمی خیزد. چراغ را می گیرد و با آن بقال را می زند.)

نوروز: چه طور وقت آب دادن اسبا من باید برم، برا آب و جارو کردن من باید کار کنم، هیزم هم که من باید بیارم، اون وقت حالا که قراره دخترت عروسی کنه، یکی دیگه دو ماد بشه؟ مگه من مُردم؟ مگه من مرد نیستم؟ من بهتر از هر کس دیگه ای می توئم دو ماد بشم.

(نوروز، همچنان بقال را می زند و او از ضربه ها به ناله می افتد.)

بقال: زن! باشه! باشه! دخترم مال تو! آه! چه بقال بازی ای به سرم درآوردی تو!

کمابیش از همین دوره است که می توان بازتاب دگرگونیهای ساختار اجتماعی را از جامعه ای فنودالی به نظامی بورژوازی در نمایش آن زمان دید. همزمان با این تغییرات و افزایش ستم حاکمان، جایگاه نقشها نیز آرام آرام دیگر می شود و کارکردهای نوینی پیدا می کند. برای نمونه، از بخشی که آمد، پیداست که نوکر به جای بقال در مرکز اثر قرار گرفته و پیش برنده ماجرای نمایش شده است. ادامه این روند به گونه ای است که شاید بهتر باشد در این دوره آن را نوکر بازی بنامیم تا بقال بازی. گونه دیگری از تقلید با نام «سیاه بازی» که پس از این دوره شکل گرفت، شاید ادامه ای منطقی از تحول این نمایش بود. در سیاه بازی هم با اندکی دقت، می توان بقال و مشتری یا نوکر دوره فنودالی را بازیافت که چهره دگرگون کرده و به لباس «حاجی بازاری» و «سیاه» دوره بورژوازی درآمده اند.

ضرورت های نمایشی، نیاز زمانه و دگرگونیهای اجتماعی، همزمان با گسترش طرح داستانی نمایش بقال بازی، شخصیت های دیگری نیز بدان افزود که برای نمونه می توان «رشکی» (سیاهی) و «ماستی» (سپیدی) را نام برد. آنها بازماندگان گروه نوروزی خوان دوره های گذشته بودند که برای رشد و گسترش طرح داستانی به نمایش پیوستند. تقابل نور و ظلمت که در نام آنهاست، می تواند نشانه هایی برای درک مبنای کهن الگویی آنها باشد.

در دوره ناصری، برگردان نمایشنامه های مولی یر به زبان فارسی، بخشی از

تکنیک‌های شادی‌آور نمایشهای غربی را وارد تئاتر ایران کرد و تقلید با جذب بخشی از این ویژگی‌ها بیش از پیش، گسترش نمایشی پیدا کرد و پربار شد. کریم‌شیره‌ای در این زمان بار دیگر به اجرای بقال‌بازی سنتی پرداخت؛ بی‌آنکه دگرگونیهای مداوم آن را در نظر داشته باشد و به روزآمدی و کارآمدی آن در دوره‌های گوناگون توجه کند. ناکارآمدی شیوه کهن بقال‌بازی و چشم‌پوشی کریم از مشکلات روز جامعه، خشم میرزا آقا را برانگیخت. او در مقاله‌ای با عنوان «در نتیجه نگارش اوراق» چنین نوشته است: «آقا کریم شیره‌ای! از بقال بیچاره چه می‌خواهی؟ بیا تاجر‌بازی درآور، بین این الواط به چه طورها مال مردم را می‌خورند.»

تبریزی، بر خلاف آخوندزاده، از نمایشهای ایرانی روگردان نبود و حتی در نگارش نمایشنامه‌هایش که بر شیوه کمابیش غربی آخوندزاده استوار بودند، به آموزه‌هایش در نمایش ایرانی نظر داشت. بسیاری از لحظات ظاهراً غیراجرایی نمایشنامه‌های او تنها با بهره‌گیری از این شیوه‌ها توان اجرایی می‌یابند. بنابراین مخالفت او با بقال‌بازی به دلیل تنفر از نمایشهای ایرانی نبود، بلکه نادیده گرفتن مسیر این دگرگونیهای پی‌درپی از سوی کریم‌شیره‌ای بود که او را ناراحت می‌کرد. به همین دلیل تلاش کرد با ثبت یکی از اجراهای وی و افزودن نگاه و نقد خویش، نشان دهد که چگونه می‌توان از همین فضای سنتی برای بیان مسائل روز بهره برد. در این نوشته ناتمام، شاید بتوان میان آنچه او از اجرای بقال‌بازی دیده و آنچه خود برای آن نوشته، فاصله‌ای دید؛ مجلس دوم و سوم این متن که بر شیوه اجرایی پیشین استوار است و مجالس بعدی که نظرات انتقادی تبریزی را دربرمی‌گیرند، تفاوت بسیاری با هم دارند. در این مجالس تبریزی، همانند نمایشنامه‌های دیگرش، به شیوه گفتارهای انتقادی بی‌کنش و کم‌کنش روی می‌آورد و آشکار است که مفاهیم و نتیجه اجتماعی این نمایش، برایش مهم‌تر از تکنیک‌ها و ساختار آن بوده است. در زمانه او تقلید به چنان پیشرفتی رسیده بود که به معنای کم‌دی پذیرفته شده بود و حتی در نخستین فرهنگ‌واژگان فرانسوی به فارسی (که زیر نظر ناصرالدین شاه و به دست متخصصان آن دوره نگاشته شد) در برابر واژه کم‌دی قرار گرفت. پس تبریزی به نابودی بقال‌بازی کهنه می‌اندیشید تا از دل آن نمایش نوتری به گستردگی و

انسجام نمایش کمدی به وجود آورد. خواسته او به زودی از ادامه همان بازیها و در دوره‌های بعد شکل گرفت، ولی دیگر بقال‌بازی خوانده نشد. بکتاش (۱۳۸۲: ۶) نوشته است: «این بازی که بنا بر مدارک موجود، اساساً از دستگاه دلقک‌های دوره صفوی برآمده [در دوره ناصری] از سیر تکاملی تقلید دور افتاده بود و با مرگ کریم شیرهای به بایگانی تاریخ سپرده شد.»

نتیجه

بقال‌بازی که در سالهای پایانی دوره صفوی و از دگرگونی نمایشواره‌های پیش از آن شکل گرفت، نخستین نمایش شادی‌آور ایران به شمار می‌رود. این نمایش همپای تحولات جامعه تغییر کرد و مهم‌ترین دوره رشد و تکامل خود را در زمان قاجار پشت سر گذاشت. بنابراین، بقال‌بازی نشان‌دهنده دوره گذار از خرده‌نمایشهای شادی‌آور به سوی نمایشهای منسجم کمدی است. همچنین به دلیل آنکه نمایشهای شادی‌آور دیگر (مانند سیاه‌بازی) از گسترش و دگرگونیهای مداوم آن پدید آمده، مرحله‌ای برای گذار شکل نمایشی تقلید کهن به تقلید نو و حلقه واسطه‌ای برای آنها نیز به شمار می‌رود. این سیر دگرگونی نشان می‌دهد که جامعه توانسته در هر دوره نمایش زمان خود را پدید آورد و به راحتی از شکلهای پیشین عدول کرده است تا شکلی تازه را جانشین آن سازد. مردمان آن توانستند به درک این نکته برسند که کفش زمان کودکی با همه زیبایی‌اش دیگر به کارشان نمی‌آید. برای همین بود که هر بار گذشته‌ای را نابود می‌کردند تا اکنون و آینده خویش را بسازند. آیا ما هم می‌توانیم از اندیشه نابودگر و البته سازنده و نوگرای آنها برای بسامان کردن نمایش اکنون خود بهره گیریم؟ آیا می‌توانیم همانند آنها به اکنون بنگریم و از مصالح سازنده پیشین (و نه ساخته‌های پیشین) برای پدیداری آن بهره گیریم؟ موضوع همایشهای آینده می‌تواند پاسخی مناسب برای این پرسشها باشد.

کتابنامه

- بکتاش، مایل، ۱۳۸۲، «سیر تحولی نقد»، ماهنامه هنرهای نمایشی، دوره جدید، ش ۳، آبان و آذر ۱۳۸۲.
- بکتاش، مایل، ۱۳۵۷، «میرزا آقا تبریزی، پیشگام نمایشنامه‌نویسی در زبان فارسی»، فصلنامه تئاتر، ش ۳، بهار ۱۳۵۷.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۷۹، نمایش در ایران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- تحویلدار اصفهانی، میرزا حسین، ۱۳۴۲، جغرافیای اصفهان، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، دانشگاه تهران.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم، ۱۳۳۳، بنیاد نمایش در ایران، تهران، صفی‌علیشاه.
- دروویل، گاسپار، ۱۳۶۴، سفر در ایران، ترجمه منوچهر اعتماد مقدم، تهران، شباویز.
- رضوانی، مجید، ۱۹۶۲، نمایش و رقص در ایران، پاریس.
- سیوری، راجر، ۱۳۸۴، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز.
- مستوفی، عبدالله، ۱۳۶۰، شرح زندگانی من، تهران، زوار.
- مؤمنی، باقر، ۱۳۵۷، تیاتر کریم‌شیره‌ای، تهران، سپیده.

شوخی با قدرت با نگاهی اجمالی به شاه‌بازیهای منطقه اصفهان

عبدالحسین لاله *

چکیده

تحلیل آنچه امروزه با نام سرنوشت، تقدیر مملکت، سیاست و جامعه‌شناسی انجام می‌گیرد، در گذشته صورتهای مثالی گفتاری و شنیداری و دیداری داشته است. منبرهای علما و هیئتهای عزاداری اغلب محل بروز چنین نگرشهایی بوده‌اند. اما حتی بیش از آنها در مجالس سرگرمی و در اشکالی چون تمثیل و متل و بازی، این مهم صورت می‌گرفته است. یکی از این موارد شاه‌بازی است که در دوره‌های مختلف در ایران اجرا می‌شده است. این نوشتار به بررسی این بازی و کارکرد اجتماعی آن در جامعه می‌پردازد. **کلیدواژه‌ها:** جامعه‌شناسی اجتماعی، بازی و سرگرمی، شاه‌بازی.

مقدمه

اگرچه نقد فن یا صنعتی قرین با خاص‌نگری یا عقلی‌نگری است، اما در بسیاری از زمانها پیوندی وابسته و به‌هم‌پیوسته با عوام و انعکاس کارکردهای آن دارد. گشودن رمز و راز اثر هنری، تحلیل ابعاد ناشناخته آثار هنری و ادبی، کشف متنهای زیرین، ادراکات

* عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر.

پنهان آفریده اثر هنری و... همه حاکی از تلاش پرمشقتی است که نقاد با بهره‌گیری از آن، در پی معرفی «نوع سوم» آفرینش این گونه آثار است. به بیانی دیگر، نقد می‌تواند خلق اثری باشد که جوهر آن در ایده‌های آفریننده آثار ادبی و هنری است.

نقد اثر هنری و ادبی، شامل همه آثار خاص و عام است. هم مرزهای سخت آثار «به سختی اندیشیده‌شده» را در می‌نوردد و هم لایه‌های زیرین و پنهان آثار عوام را آشکار می‌کند. پس نقد می‌تواند نه تنها آثار خاص که آثار عام را هم بررسی کند و استنتاجات دقیق عام و خاص داشته باشد.

پیوند بین اقتدار یا حاکمیت با اثر هنری یا هنرمند در تحقیقات جامعه‌شناسی هنر جای ویژه‌ای دارد. هر اندازه که نقد و تحلیل قدرت حاکم در میان بررسیهای علمی شکل ویژه‌ای داشته است، به همان دقت، وسواس و ظرافت از سوی عوام قابل توجه و تأمل است. خواص می‌توانند جامعه عوام را بررسی کنند، اما عوام نیز این عمل را با سازوکارهای ویژه‌ای انجام می‌دهند. دایره ادبیات و مفاهیم عامگرا اگرچه با معیارهای رایج، چندان سازگار و حتی آشنا نیست، اما تحلیلهای و نقدهای عمیق و دقیقی را در ذات خود می‌پروراند. جنس نقد عوام با جنس خواص دو گونه متفاوت است. اما هر دو در پی تحلیل، نقد و توضیح وضعیت موجود، و وضعیت مطلوب فکری زمان خویش‌اند.

تحلیل آنچه امروز به نام سرنوشت، تقدیر، سیاست و جامعه‌شناسی انجام می‌گیرد، در گذشته و قبل از آغاز عصر جدید (از زمان محمدعلی جمال‌زاده به این سو) صورتهای مثالی گفتاری و شنیداری و دیداری داشته است. منابع علمای شیعه هیئتهای عزاداری و... محل زایش چنین نگرشهای تحلیلی‌ای بوده‌اند، اما حتی این نهادها نیز گسترده‌گی مراکز تفریحی چون مجالس جشن و شادی را نداشته است. اشکال عمده‌ای که اقتدار را در گره‌خوردگی‌اش با متن زندگی به نقد و تحلیل می‌کشند عبارت‌اند از تمثیل و مثل، متل، لطیفه و حکایت در شکل ادبیات شفاهی، و انواع بازیها و آیینهای نمایشی. تمامی آیینها و نمایشها، گرچه صورتی سرگرم‌کننده دارند، اما جوهر و ذات آنها به دور از نگرشهای اجتماعی نیست.

نمایشهای آیینی یا بازیهای سنتی و دیگر اشکال نمایشهای مردمی، گرچه به لحاظ

زیباشناسی و مضمون‌پردازی تابع نظامهای آکادمیکی نیستند، اما به سان آینه‌ای عمل می‌کنند که آنچه را در برابرش می‌گذرند، بازمی‌تابند. در این گونه آثار، مفاهیمی چون قدرت، عدالت، جور و ظلم ذاتی اثر می‌شوند. از جمله مفاهیمی که در این بین خودی نشان می‌دهد، مفهوم شاه است که به دفعات و شکلهای گوناگون محور آثار نمایشی مردمی قرار گرفته است.

اهمیت تحقیق در خصوص مردم‌شناسی و فرهنگ عامه

بررسی اشکال گوناگون آثار مردم‌شناسی از جمله انواع نمایشهای عامیانه، از حساسیت و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. شاید بتوان با احتیاط گفت که در تحقیقات مردم‌شناسی، روش تابع موضوع است. بر این اساس، روشهای تحقیق مرتباً با شرایط و فضای تحقیق تغییر و مسیری استکمالی می‌یابند. مرحوم انجوی شیرازی، از محققان بزرگ این عرصه، می‌نویسد:

عام و هنرمندی که می‌دانست ثبت و ضبط ریزه کاریها و دقایق این یادگارهای قوی ارزش و ضرورت دارد، نه فقط حامی و مشوقی نداشت که با رضایت و دلگرمی دست به کار شود، بلکه هر لحظه جای خود را در خطر، شمشیر جلاذ را بالای سر می‌دید، علاوه بر هزار مصیبت و گرفتاری، از تهمت بی‌دینی و زندیقی و مجوس و عقوبتهای آن، آسودگی خاطر نداشت تا ریزه کاریهای فلان جشن و آیین باستانی را ثبت و ضبط کند (انجوی شیرازی ۱۳۷۹: ۱۳).

محقق مردم‌شناسی در ایران بنا به دلایل متعدد سیاسی و اجتماعی، منابع کافی در اختیار ندارد. اینجاست که دستیابی به اطلاعات کافی سخت می‌نماید. اما از آنچه از گذشته برای امروز به یادگار مانده، یعنی خود اثر، می‌توان به اطلاعات دقیق اعصار پیشین دست یافت. روش مردم‌نگر (Ethnomethodology)، بخشی از چرخش به سمت ساختمان‌گرایی اجتماعی طی ربع قرن گذشته است. بسیاری از این رهیافتهای متأثر از نوعی روح کلی و مبهم انسان‌گرایانه و لیبرایی بود (کرایپ ۱۳۸۱: ۱۲۳).

پیامهای اجتماعی آثار هنری نمایشی

شیلر می‌گوید: جایی که قوانین مدنی به پایان می‌رسند، قوانین صحنه آغاز به کار می‌کنند. جایی که رشوه‌گیری و فساد، عدالت و قضاوت را کور و متعصب می‌سازد و ارباب، فرجامها را منحرف می‌کند، صحنه، شمشیر و ترازو را تسخیر می‌کند و فتوای مختص علیه فساد می‌دهد (ملک‌پور: ۲۷).

عملکرد دستگاههای قدرت شاهی و حتی عدالت برخی از ایشان، در آثار نمایشی و میدانی و حتی خانگی مورد نقد و بررسی عامیانه قرار می‌گیرد. این گونه آثار نشانی دقیق از شیوه زمامداری حاکمان و پادشاهان است. بر این اساس آثار نمایشی عامیانه، گاهی با قدرت رابطه‌ای صمیمی دارند، گاهی او را مسخره می‌کنند و گاهی نیز او را می‌ستایند. یکی از برجسته‌ترین این مواضع، مربوط به زمانی است که اثر نمایشی با قدرت شوخی می‌کند، چراکه فضای طنز، استفاده از زبان نمادین و بردن فضای نمایش به قبل از زمان خویش، این گونه آثار را از دخالت حاکمان دور نگه می‌دارد. این‌گونه مواضع متناسب با فضا و فرهنگ حاکم بر آثار نمایشی تغییر می‌یابند. اما در همه‌حال، هدف نهایی آنها نقد دستگاه حاکم و حتی نقد هنجارها و نابهنجارهای اجتماعی است. مثلاً قهرمانان جنایتکار و حاشیه‌ای نمایشنامه‌نویسان دوران رنسانس، بعضی از هنجارهای جمعی را زیر پا می‌گذارند، ارزشهای اجتماعی حاکم را نفی می‌کنند و در جریان رخداد نمایش تنبیه می‌شوند در برابر تماشاگرانی که در حکم نمایندگان جامعه هستند (گلدمن: ۱۳۶).

با آنکه فضا و مکان اجرای نمایشهای عامیانه در اروپا و ایران متفاوت است، اما کارکردشان یکسان است. این‌گونه آثار هدف مشترکی را پی می‌گیرند. چنین نگرشی، مختص جوامع پیشین نبوده و تا به امروز هم کشیده شده است. مضمون آثار مبتنی بر این است که درد مردم به دست خود مردم درمان شود؛ یعنی جهان دگرگون‌شدنی است. یعنی هنرمندی می‌تواند و باید در کار تاریخ مداخله کند... نمایش باید پرده مرافعه تاریخ را پس زند و به آن مدد رساند... هر جامعه‌ای باید هنری پیدا کند که در دردهای آن مؤثر افتد (بارت ۱۳۵۲: ۵۸).

دریافت مخاطب آثار نمایشی سنتی با آثار نمایشی معاصر، به لحاظ میزان دقت در داشته‌های تاریخی و توجه به نمادهای انتزاعی است. پیوستگی روح نمایشی با نماد،

برخلاف تغییرهای ساختاری و شکلی، دچار انقطاع تاریخی نیست. نماد در اثر نمایشی سنتی به همان اندازه مهم بود که در نمایشهای عینی به نمادهای ذهنی تغییر یافته‌اند. چرا که مسئله امروز بشر غالباً از شکلها و ساختارها به برداشتهای ذهنی تغییر یافته است. اگر نمایش معاصر، به عنوان مثال، مفهوم قدرت را توضیح می‌دهد، نمایش سنتی، جایگاه قدرت را می‌کاود. به این دلیل نمایشنامه‌های سنتی اطلاعاتی تاریخی در اختیار ما نمی‌گذارند. یا حتی باورهایی را به شیوه‌های پرجاذبه تبلیغ نمی‌کنند، بلکه فهم ما را افزایش می‌دهند (گراهام ۱۳۸۴: ۹۰).

صحنه نمایش - چه سنتی چه مدرن - اجتماع کوچک شده جوامع است؛ حتی تلقی جوامع مختلف اعم از خرد و کلان است، چرا که جوامع خرد و کلان در درون اتمسفری خاص حیات و جریان دارند. به قول معروف، تفاوت بازیگر تئاتر با انسانهای معمولی در آن است که بازیگر به بازیگری خود واقف است، اما انسانها نه. به بیان آلتوسر «همه ما عروسک خیمه شب‌بازی ساختارهای اجتماعی هستیم، نظریه پرداز نیز عروسک خیمه شب‌بازی ساختارهای نظری است» (کرایپ ۱۳۸۱: ۱۹۷).

شاید به همین دلیل است در جوامع سنتی شاهد رونق نقد تحلیل آثار نمایشی نیستیم. نگرش مردم در این جوامع، در حد جملات قصار، نمادها، تلنگرها و تمثیلهای است. نبود غنای تحلیلی در این‌گونه جوامع، شکلها و ساختارها اثر نمایشی سنتی را صرفاً به منزله یک شوخیِ ارمغان تاریخ می‌نگرد، در حالی که واقعاً این گونه نیست.

ویژگیهای تمثیلی ادبیات و هنر عامیانه ایران

سادگی در بیان، در عین عمیق بودن، حلاوت و شیرینی در بیان، مؤدبانه بودن پندها حتی از سوی کسی به دشمن خود، توجه به ارزشهای درونی انسانی در مقابل ترجیحات جمع‌گرایانه خارج از او، از جمله ویژگیهای تمثیلی ادبیات و هنر عامیانه ایران است. ارزشهای انسانی، ریشه‌های عمیق رفتاری در انسان و توجه به معنویت انسانی، در ادبیات گذشته ایرانی موج می‌زند، به طوری که هرچه در ادبیات و هنر عقب‌تر می‌رویم، آنها را زیباتر، گویاتر و عمیق‌تر می‌یابیم.

شخص فقیری وارد مجلسی شد و نزدیک توانگری نشست. توانگر که از مجاورت او ناراحت شده بود، با ترش رویی خطاب به فقیر گفت: میان تو و خر چقدر فرق است. فقیر فوراً گفت: یک وجب (حائری ۱۳۶۳: ج ۱). دقت در مطالعه آثار سنتی و توصیه استناد بر این گونه آثار تنها به خاطر ارزشهای تاریخی نیست. می توان از درون قصص گذشته، مناسبات اجتماعی تحلیل قدرتهای حاکم، بررسی ساختارهای فکری جوامع پیشین را نیز اخذ کرد. شاید شکل بیان قصص و آیینها و نمایشهای متعلق به گذشته ساده بوده باشد، اما این بیانهای ساده می توانند به راحتی در دل تحلیلهای پیچیده امروز ادبیات، هنر و حتی مباحث فکری فلسفی- اجتماعی جای گیرند. واعظ کاشفی سبزواری در فتوت نامه سلطانی، در باب فواید ادبیات پیشین می نویسد: بدان که قصه خواندن و شنیدن فایده بسیار دارد: اول آنکه از احوال گذشتگان خبردار شود. دوم آنکه چون غرایب و عجایب شوند، گشاده گردد. سیم چون محنت و شدت گذشتگان شوند، داند که هیچ کس از بند محنت آزاد نبوده است، او را تسلی باشد. چهارم چون احوال ملک و مال سلاطین گذشته شوند دل از مال دنیا بردارد و داند که باکس وفا نکرده و نخواهد کرد.

نگویی از سر بازیچه حرفی کز آن پندی نگیرد صاحب هوش
وگر صد دفتر حکمت بر ابله بخوانی آیدش بازیچه در گوش

(واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۰۲)

شاه بازی

یکی از بازیهای رایج منطقه اصفهان شاه بازی است. آیینها و نمایشهای دیگری نیز در اصفهان وجود دارند که نوعی کاراکتر شاه در آنها دیده می شود. پیوند حوادث تاریخی اصفهان، به خصوص از زمانی که پایتخت ایران شد، تا زمانی که به دست افغانان سقوط کرد، شکل دهنده معنی ویژه ای از شاه است. کارکردهای متفاوت و حتی متناقض شاه در حیات جمعی و فردی منطقه اصفهان، در سطوح و لایه های این گونه نمایشها و آیینها، قابل تعقیب و پیگیری است.

در این گونه آثار، مردم با شاه شوخی می‌کنند، مسخره‌اش می‌کنند، تحسینش می‌کنند و حتی به او اهانت می‌کنند و او را می‌کشند. همه این کارکردها، تصورات دور از ذهنی است که تنها در عرصه نمایش محقق می‌شود. داشتن چنین نگرشهایی از سوی مردم در تحلیل قدرت حاکم، اگر نقد نیست، پس چیست؟ ما قبلاً در خصوص متفاوت بودن جنس نقد شفاهی با نقد نوشتاری توضیح دادیم. ابتدا ببینیم خود واقعه شاه‌بازی چیست؟

نقشه‌ها: شاه، وزیر، جلاد، منشی، مستوفی، دبیر، داروغه، فراشباشی، قزلباش چنان که از کاراکترهای این نمایش، به خصوص از کاراکتر قزلباش پیداست، این نمایش متأثر از دوره صفوی است. این بازی در میدان وسیعی اجرا می‌شده است. ابزار بازی عبارت بود از منبر یا تخت شاهی، لباسهای شاهانه، شمشیر، قمه، و خنجر. اولین نکته عجیب استفاده از منبر به جای تخت شاهی است. اما چنان‌که از سرگذشت آخرین پادشاه صفویه، سلطان حسین، پیداست، وی متمایز از پیشینیان خویش حکومت می‌کرد و دوست داشت خود را ملا بنامد. حس او بیش از آنکه به حس سلطنت نزدیک باشد به حس خلافت نزدیک بود. این است که بعید و عجیب نیست که در این بازی منبر به جای تخت شاهی استفاده می‌شود.

اسناد موجود در واحد فرهنگ مردم مرکز تحقیقات صدا و سیما این نمایش را از زبان ابوتراب هاشمی سهمی چنین نقل می‌کند:

این نمایش در اطراف ده بارو بوده و گهگاهی در روستاهای کوچک نیز اجرا می‌شده است. ابتدا گوشه میدانی وسیع، سکویی مانند منبر از گل و خشت می‌ساختند که قاعده آن به شکل مکعب بود و بر روی این قاعده یک کرسی می‌ساختند. در هر طرف جایگاه، تقریباً پنج عدد از این ستونها ساخته می‌شد. این تختها و سکوها را به گونه‌ای می‌ساختند که برای اجرا در روز اول فروردین یعنی عید نوروز، خشک شود و قابل استفاده گردد. در اولین ساعات روز اول فروردین، عده‌ای با گلیم و قالی و پارچه‌های رنگی و با پارچه‌هایی از جنس مخمل و ترمه، این جایگاه را مزین می‌کردند و مخده‌ای برای

تکیه دادن شاه در گوشه‌ای می‌گذاشتند و کف میدان را فرش می‌کردند تا تماشاگران روی آن بنشینند. همهٔ مردم از کوچک و بزرگ و پیر و جوان و زن و مرد برای تماشا به میدان می‌آمدند و روی بامهای مشرف به میدان قرار می‌گرفتند و هلهله و شادی به راه می‌انداختند.

یکی از اهالی که کشاورزی مسن و خدمت‌گزاری صدیق برای اربابها بود و دارای هیكلی بلند و قامتی استوار و کشیده بود و قیافه‌ای جالب داشت، در کسوت شاه ظاهر می‌شد. لباس شاه عبارت از قبایی بلند از جنس ترمهٔ اصفهان بود و نیز لباده، و کلاه‌ی که از مقوا یا حلبی ساخته می‌شد. تاج را با پولک و مهره‌های رنگارنگ تزیین می‌کردند. گاهی آن را تاج نادرشاه می‌گفتند. سپس یراق و کمربند و شال به شاه می‌آویختند. این زیورآلات شاه را بسیار چشمگیر و متمایز از دیگران جلوه می‌داد. شاه در جایگاه خود می‌نشست. شمشیر و خنجر به کمر می‌بست. یک نفر وزیر دست راست او می‌شد و یک نفر وزیر دست چپ او. این دو وزیر با قبا و لباده و عبا و عصا و عمامه و نعلین روی دو سکوی طرفین شاه می‌نشستند. چند نفر دیگر به عنوان مستوفی و دبیر و منشی و داروغه، در ردیف وزیران، به ترتیب مقام و موقعیتی که برایشان تعیین می‌شد، می‌ایستادند. یک نفر هم در نقش جلاد، قمه‌ای در دست می‌گرفت و با ریش و سبیل مصنوعی و کلاه‌ی منگوله‌دار و پیش‌بندی چرمی خود را می‌آراست و پشت سر شاه می‌ایستاد. چند نفر هم به عنوان قزلباش با لباس و کلاه قرمز دست‌به‌سینه مقابل جایگاه می‌ایستادند و به نسبت سمت و مقامشان، هر کدام اسلحه‌ای از قبیل کارد و قمه و شمشیر و نیزه در دست می‌گرفتند. پس از اینکه همهٔ بازیگران آماده می‌شدند، شاه با صدای رعد آسا بر می‌خاست و نعره می‌زد:

شاه: وزیر!

وزیر: بله، قبله‌گاه به سلامت باشد.

شاه: اوضاع مملکت در چه حال است؟

وزیر: به یمن دولت شاهنشاهی، تمام اوضاع و احوال بر وفق مراد است و تنها چند نفر در حق رعایا ظلم کرده‌اند که چنانچه اجازه بفرمایید به عرض برسانم.

شاه: هان! چه گفتی؟ ظلم شده؟ چه کسی ظلم کرده است؟ آهای جلاد! آهای داروغه!

(شاه شروع به داد و بیداد و فریاد می‌کند. همه درباریان، اطراف شاه جمع می‌شوند و می‌گویند):

همه: بله قربان... بله... قربان خاک پای جواهرآسای قبله‌گاهی شویم!

(درباریان با ظاهری ترسان و لرزان، به تعظیمهای مکرر می‌پردازند.)

شاه: وزیر! نگفتی کی ظلم کرده و به چه کسی ظلم شده؟ در زمان ما چه کسی جرئت پیدا کرده چنین غلطی بکند؟

(در این هنگام، داد و فریاد و غرشهای رعدآسای شاه و لرزه شدید وزیر و درباریان، دیدنی و جالب است. وزیر در حالی که روبه‌روی جایگاه زانو زده و سر را به زیر انداخته، کاغذی را از گریبان خود بیرون می‌آورد و می‌خواند):

وزیر: قربان خاک پای جواهرآسای مقدست گردم. به طوری که داروغه شهر می‌نویسد، اینها مجرم‌اند.

(وزیر نام چند نفر از ریش سفیدان و افراد محترم و مالکین آن محدوده را می‌خواند سپس با اشاره به یکی از مالکان، می‌گوید):

او آب قنات را از پایین کوه به بالای کوه بسته است و مغز فلان کوه را خراب کرده است.
(با اشاره به نام یکی دیگر از مالکان)

او در شب گذشته یک بره کامل را کباب کرده و با اطرافیان و دارودسته‌اش خورده است.
(با اشاره به نام ریش سفید دیگر)

او در حمام عمومی درازکش خوابیده است و...

شاه: آهای... (نام یکی از متهمین را می‌خواند)... او را حاضر کنید داروغه!

داروغه: (خطاب به فراشباشی) او را حاضر کنید.

فراشباشی: آهای فراشها و قزلباشها! دستور را اجرا کنید.

(هر کسی به سویی می‌دود، مثلاً در حال اجرای فرمان شاه هستند. در نهایت متهمان را نزد شاه می‌آورند. آنها دست بسته‌اند.)

متهم اول: قبله‌گاها! خلاف به عرض رسیده، بنده گناهی ندارم و...

شاه: من این حرفها سرم نمی‌شود... جلاد! جلاد!

(جلاد برق‌آسا سوی متهم می‌رود. یقه او را محکم می‌گیرد و با زور، او را روی

دوزانو بر فرش پوستی جلوی جایگاه می‌نشانند؛ در حالی که با دست چپش بینی مجرم

را به طرف بالا می‌کشد، لبه قمه‌اش را به گلوی او نزدیک می‌کند. در این هنگام، چند نفر از درباریان و از جمله وزیر دست چپ، پادرمیانی می‌کنند و با تعظیم و تکریم از شاه می‌خواهند تا ارباب را عفو کند.

شاه: به نظر شما چه باید کرد؟

وزیر: به نظر جان‌نثار، این ظالم باید یکصد من گندم جریمه و قلع بدهد (دیگران تأیید می‌کنند).

شاه: فوراً گندم را حاضر کن! و الا دستور می‌دهم سرت را جدا کنند.

(ارباب متهم دستور می‌دهد گندم را بیاورند. طولی نمی‌کشد که چند ظرف گندم که به نشانه یکصد من گندم می‌آورند و در گوشه میدان می‌گذارند).

شاه: حالا این ظالم را از جلوی چشمان من دور کنید!

فراشان ارباب را که نقش متهم را بازی کرده است، به خانه‌اش باز می‌گردانند و بقیه متهمان نیز باید با پرداخت کشمش، مویز، روغن، گردو... بخشیده می‌شوند...

نکاتی مهم در نمایش شاه‌بازی

۱. نوع ادبیات، زبان محاوره نیست. به نوعی ادبی شده و شاید کلاسیسم مردمی بوده باشد.

۲. وزیر دست راست محافظه‌کار و وزیر دست چپ انقلابی است (تقسیم‌بندی سیاسی).

۳. همه آدمها نماد هستند: برپادارندگان حکومت، چاپلوسان، متملقان، مشاوران ابله و آگاه و...

۴. مالکان (اقتدار سنتی و زمینداران) مظلومان این نمایش هستند. از آلام مردم خبری نیست.

۵. در طول نمایش، حتی در نقشهای آن، به ارباب اهانت نمی‌شود؛ چون به هر حال او ارباب است.

۶. مناسبات کشوری، لشگری، قضایی، سیاسی و حتی اقتصادی، در این نمایش کوتاه کاملاً هویدا است.

پیامهای سیاسی نمایشهای عامیانه

سارتر می‌گوید: جامعه نمی‌خواهد آنچه را که هست بر او آشکار کنند، بلکه می‌خواهد آنچه را گمان می‌کند هست به او نشان دهند. لذا در حکایات، همه پادشاهان رعیت‌پرور و دادگسترند (شمیسا ۱۳۷۶: ۲۷۴).

نمایش عامیانه با به کارگیری روش خود، به نقد اجتماعی و سیاسی می‌پردازد. در تاریخ ایران، از آنجا که نقد قدرتهای سیاسی حاکم، بیش از آنکه نوشتاری باشد، گفتاری بوده و نیز به خاطر فاصله بین متون نوشتاری و مردم، نقد به آیینها، بازیها و نمایشها کشانده شده است. در این گونه آثار، مناسبات اجتماعی، ارتباط قدرت با جامعه و ارتباطات داخلی و درونی قدرتهای حاکم تحلیل شده است. شاید به این دلایل است که بیشترین شکل نقد اجتماعی و سیاسی در تاریخ ایران، مربوط به نوع حکایات طنزها و نمایشهای عامیانه همچون سیاه‌بازی یا خیمه‌شب‌بازی است. اقتدار بنابر خصلت نوع این بیانها، فاقد اتخاذ موضع برخوردارانه بود و حتی گاهی جهت آن را تعیین و هدایت می‌کرد. کمدی بنابر خصلت ذاتی‌اش، بهترین گزینه برای این گونه افاده‌های در تنگنا قرار گرفته است. به قول کاتلین روی، نظریه اقتدارشکنی کمدی، به چیزی که «قانون پدر» گفته می‌شود، می‌تازد. سلسله‌مراتب اجتماعی را درهم می‌ریزد و همه را یک سطح قرار می‌دهد... کمدی حریمها را می‌شکند و رفتارهایی را بر می‌انگیزد که همواره خارج از هنجارهای اجتماعی هستند (روی: ۱۸۵).

فضای نمایشهای عامیانه قدری باز و غیرقابل کنترل است که می‌توان قدرت را مسخره کرد، به گردنش افسار انداخت، و حتی اعدامش کرد. آرزوهایی تحقق نیافته را می‌توان محقق کرد و حتی عدالت را به عنوان بزرگ‌ترین آرزوی بشر، تحقق بخشید.

هنرهای نمایشی در عصر صفویه

در زمان پادشاهی صفویان، معماری و نقاشی و زرنشانی (تذهیب) و کاشیکاری و خوشنویسی، که از اواخر تیموریان شروع به ترقی کرده بود، اعتبار حاصل نمود و به قدری اهمیت یافت که می‌توان گفت هیچ‌وقت آن اندازه اهمیت و اعتبار نداشته است

(پازوکی ۱۳۱۶: ۴۹۰). با وجود رونق هنرهای بصری، هنر نمایشی در دوره صفویه نتوانست از پوسته آیینها و نمایشهای مردمی بیرون بیاید. بنابراین رشدی که هنرهای دیگر، چه به لحاظ ساختار و چه به لحاظ مضمون داشتند، هیچگاه در هنر نمایش اتفاق نیفتاد. نبود ادبیات تحلیلی و تبیینی، نمایش را لاغرتر از همه هنرها ساخت. پیتر دلاواله، جهانگرد ایتالیایی، می نویسد که شاه عباس به هنرمندان فرنگی و ساخته های صنعتی کشورهای اروپا دلبستگی و توجه خاص داشت و به همین سبب می کوشید که گروهی از آنان را به ایران آورد. به هنرمندان بیگانه نیز سخت علاقه مند بود و آنان را با مواجبه های گراف نزد خود نگاه می داشت. از آن جمله، نقاشی از مردم فلاندر را که دلاواله با خود به ایران برده بود، گرچه تازه کار بود، به خدمت خویش گرفته و برایش سالانه هزار سکه طلا با مزایای دیگر معین کرد. یکی از هنرمندان فرانسوی را هم، که در کار گلدوزی استاد بود، دیرزمانی در ایران نگاه داشت. دو الماس تراش فرانسوی و یک جواهر ساز و مینا کار یهودی نیز در خدمت وی بودند. شاه عباس چند تن از ایرانیان را به ایتالیا فرستاد تا از شهرهای ونیز و میلان برایش متخصصان و هنرمندان ممتاز بفرستند (فلسفی ۱۳۵۲: ۳۸).

پرواضح است که اگر هنرهای تزیینی می توانستند بر شکوه دستگاه سلطنت بیفزایند، هنر نمایشی، که رنگ و بوی اشرافی و فاخر داشت، برعکس، از شکوه و جلال سلطنت می کاست. هنر نمایشی چشم انداز نبود، برای همین در شروع مراودات اروپاییان با ایران، بخش تئاتر از این مراودات حذف شد، اما بی شک تبادلات فرهنگی باعث گشت هنرهای مذهبی اروپای قرون وسطی، تعزیه را تحت تأثیر قرار دهند.

صفویان پس از پیروزی و تماس مستقیم با مسیحیت (بیشتر اروپای شرقی)، نقش تبلیغی نمایشهای مذهبی را که حتی با موسیقی توأم است، کشف کردند و نیز فرمهای هنری و اشکال گوناگون آن را که به عنوان مصایب (Passions) و زندگی شهدای قدیس (Martyres) و تئاترهای خاصی به نام معجزات (Miracles) و اسرار سبعة (Sept Mysteres) در قرون وسطی رواج بسیار داشتند و در توسعه عقاید مسیحی و طرح خاطرات مسیح و شهدای دین و مصایب اولیای مسیحیت و مظالم رومیها بزرگترین عامل بود برای ترویج

مذهب و تحریک عواطف و احیای خاطره اهل بیت و مصایب شهدا و مظالم امویان و عباسیان و بیشتر، طرح واقعه کربلا و مصایب امام حسین (ع)، استخدام کردند (ذکرایی ۱۳۷۲: ۲۸۲).

نوع دیگری از آثار نمایشی نیز متأثر از فضای مذهبی، آرام آرام سر برآورد؛ اما این نوع نمایشها نیز نتوانستند کارکرد نمایشهای مردمی را پیدا کنند. از جمله آنها نقالی است. نقالی با چهره ساده و در عین حال اصیلترین، نمونه‌ای از نوع اولین نمایش را شکل می‌دهد. این نوع نمایش یک‌نفره در دوران صفوی به اوج خود رسید. پیدایی و بسط سنتهای خاص تعزیه‌خوانی، شبیه‌گردانی، نوع دوم سنتهای فوق‌الذکر را به منصفه ظهور می‌گذارد (ساروخانی ۱۳۷۲: ۱۳۹).

نمایشهای عامیانه، آیینها، بازیهای خانگی و میدانی، در این بین خارج از اراده دستگاه حکومتی بودند و راه خود را به صورت پنهان و آشکار ادامه دادند. مردم اصفهان از هر فرصتی استفاده کرده و در عصر صفوی به برپایی دستگاه نمایشی میدانی و بازیهای نمایش اقدام کرده‌اند. مرحوم جلال آل‌احمد به همراه گروهی از محققان، پیرامون «نمایش در اصفهان» تحقیق جامعی انجام داده است که به صورت کتاب چاپ شده است. در این کتاب نیز، در خصوص نمایشهای میدانی و بازیها و آیینها، چند زیادی وجود ندارد. در صفحه ۸۶ این کتاب آمده است:

در این شهر لوطی چند قسم است. قسم اول لوطیهای شیری که شیر نگاه می‌دارند و در ولایت می‌گردانند. قسم دوم لوطیهای تنبک‌به‌دوش که بعضی از آنها خرس و میمون می‌رقصانند. قسم دیگر لوطیهای بندباز و چوبینی‌پا... قسم دیگر لوطیهای خیمه‌شب‌باز که شبهای عیش و عروسیها، خیمه‌شب‌بازی برپا می‌کنند و صورتی از مقوا ساخته‌اند که از پشت پرده متصل می‌نمایند و می‌ربایند... قسم دیگر لوطیهای سر خوانچه استاد بقال،... بقال بازی و... (آل‌احمد: ۸۶).

کاراکتر شاه در دوره صفویه

از زمانی که اصفهان پایتخت ایران شد، تا سقوط آن به دست افغانان، این شهر حوادث

تلخ و شیرین بسیاری را دید؛ حوادثی که گاه مکمل هم بودند و گاه ناقض هم. این وضعیت از رفتار متناقض پادشاهان آن عصر ریشه می‌گرفت، چرا که شخصیت شاهان صفوی، نوعاً ثابت و آرام نبوده و بسته به شرایط عوض می‌شده است. آنها گاه عارف می‌شدند، گاه مجاهد، گاه عالم، گاه شاعر، گاه هنرمند و گاه قاتل، گاه ظالم، گاه عرق‌خور، و گاه عوام. این فرآیند شخصیتی در کاراکتر شاه، مردم را به این باور رساند که آنها را گاه بستایند، گاه مسخره کنند، گاه به رکابشان درآیند و گاه مقابلشان بجنگند. برای درک این وضعیت بهتر است شناختی از پادشاهان صفوی به دست آید.

شاه اسماعیل صفوی در آغاز کار شمشیر می‌کشد، جوی خون روان می‌سازد، دین نو پیش می‌آورد و سیاست خاص بنیاد می‌نهد و چون او را تحذیر و انذار می‌دهند می‌گوید: من از هیچ کس باک ندارم... اگر رعیت حرفی بگویند شمشیر می‌کشم و یک نفر را زنده نمی‌گذارم (لاکهارت ۱۳۴۴).

شاه عباس در سال ۱۰۰۶ق، اصفهان را پایتخت قرار داد و مقرر کرد که عمارات عالی و محلات و مساجد و پلهای متعدد ساختند و به ایجاد باغهای متعدد اقدام نمودند (پازوکی ۱۳۱۶: ۳۱۷). شاه عباس برای اداره کشور سیاست ظالمانه‌ای پیش گرفت؛ چنان‌که به هر کس کمترین سوءظنی می‌یافت، فوری او را به قتل می‌رساند. او به حدی سفاکی به خرج داد که سران سپاه و کارگزاران دولت از بیم سیاست او، به انجام وظیفه مشغول شدند و اندیشه خودسری را از سر به در کردند. این روش در مملکتداری شاه عباس اثر خوبی بخشید و مجازاته‌های شدیدی که نسبت به درباریان و وزرا و حتی فرزندان خود اجرا کرد، در اغلب تواریخ مسطور است. از طرفی هم توجهی خاص نسبت به تربیت طبقه سوم کشور و مردمان زحمتکش و کارگر، و تقویت ضعف‌ها و افتادگان داشت و همیشه مایل بود که از تعدی ملاکین و اعیان مملکت نسبت به آنها جلوگیری کند. از این جهت، در عدالت او را انوشیروان ثانی گفته‌اند (پازوکی ۱۳۱۶: ۳۴).

در دوران حکمرانی شاه عباس، پیروان همه ادیان، از یهود و زردشتی و مسیحی، در هر یک از شهرهای کشور محله مخصوص خود را داشتند و در آنجا با آزادی کامل و مطابق رسوم و آداب دینی و ملی مخصوص خویش زندگی می‌کردند (فلسفی ۱۳۵۲: ۲۲۰).

اصفهان، در طول حکومت صفوی، حوادث شیرین و تلخی را تجربه کرد، حوادثی که بر شخصیت اجتماعی و ذهنی آن تأثیر گذاردند؛ از جمله حادثه تلخ سقوط اصفهان به دست افغانان. محمود افغان در جنگ پنجاه هزار تن از ایرانیان را بکشت و صد هزار تن نیز در مشهد، از قحط و غلا بمردند. به این نحو، جمعاً یکصد و پنجاه هزار تن در این واقعه تلف شدند (فلسفی ۱۳۵۲: ۶۴).

اوج سفاهت و ناتوانی پادشاهان صفوی را در سلطان حسین می‌توان دید که زمانی که تاج شاهی را با دستانش بر سر محمود افغان می‌گذارد، می‌گوید: فرزند! به موجب گناهان من، خداوند مرا بیش از این لایق سلطنت نمی‌داند. اینک حق تعالی سلطنت مرا به تو می‌دهد. این است علامت و نشان پادشاهی که من بر سر تو می‌گذارم. سلطنت تو طولانی باد (فلسفی ۱۳۵۲: ۶۲).

همه این حوادث ذهنیت جامعه را شکل می‌دهند. نگرش و تحلیل مردم نسبت به دستگاه سلطنت، با این حوادث شکل می‌گیرد و موضع آنها را تشکیل می‌دهد. با توجه به فضای آموزشی هنرهای فاخری چون مینیاتور، طبیعی است که این مواضع مردم نسبت به این حکومتها بی‌ارتباط با مواضع جامعه نباشد. هر آنچه در نمایشهای عامیانه متجلی است، نگرش اجتماعی است که با فضای نمایش، شرایط زمان و مکان تغییر می‌یابد، اما دارای روحی واحد است. اینجاست که هنرمند آیینها و نمایشهای عامیانه شاه را محور پرداخت فضای نمایشی قرار می‌دهد و بر اساس دریافت خود، در مقابل آن موضع می‌گیرد. نمایشهایی که با کاراکتر شاه ساخته شده‌اند، انواع گوناگون دارند که همه آنها بخشی از این مفهوم را عیان می‌کنند. شاه‌دزدبازی از جمله بازیهای دسته‌جمعی منطقه اصفهان است. به وسیله و رانداختن با دست یا شماره، اول شاه را انتخاب می‌کنند. سپس وزیر برگزیده می‌شود و بعد از آن جلاد و دزد، دزد مخفی می‌شود. شاه بر تخت می‌نشیند و فرمان می‌دهد دزد را بیابند. همه می‌گردند و او را می‌یابند و به پای تخت می‌آورند. وزیر می‌گوید: «شاه! دزدی دارم.» شاه مجازات او را تعیین می‌کند و جلاد مجازات را به اجرا درمی‌آورد. مجازاتهای این بازی انواع گوناگون دارد. یکی از آنها سبیل کشیدن است: سبیل آتشی، سبیل پنبه‌ای، و... برای کشیدن سبیل آتشی، جلاد دو دست را روی صورت،

زیر بینی دزد، می‌گذارد و دو شست خود را محکم بر روی سیبل او می‌کشد؛ ولی برای سیبل پنبه‌ای این عمل را آهسته و ملایم انجام می‌دهد.

کتابنامه

- انجوی شیرازی، ابوالقاسم، ۱۳۷۹، جشنها و آداب و معتقدات زمستان، تهران، امیرکبیر.
- بارت، رولان، ۱۳۵۲، نقد تفسیری، محمد تقی غیائی، تهران، امیرکبیر.
- پازوکی، رضا، ۱۳۱۶، تاریخ ایران، تهران، شرکت چاپخانه فرهنگ.
- جمشاد، نوروز، ۱۳۵۱، بازیهای باستانی کودکان اصفهان، اصفهان، اداره کل فرهنگ و هنر استان اصفهان.
- ذکریایی، محمد، ۱۳۷۲، درآمدی بر جامعه‌شناسی ارتباطات، تهران، اطلاعات.
- روی، کاتلین، «کمدی، ملودرام و جنسیت»، ترجمه عسکر بهرامی، فصلنامه فارابی، دوره هفتم، شماره ۳۰.
- ساروخانی، باقر، ۱۳۷۳، جامعه‌شناسی ارتباطات، تهران، اطلاعات.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۷۶، سبک‌شناسی نثر، تهران، میترا.
- فلسفی، نصرالله، ۱۳۵۲، زندگانی شاه عباس اول، تهران، دانشگاه تهران.
- کرایپ، یان، ۱۳۸۱، نظریه اجتماعی مدرن از پارسونز تا هابرماس، ترجمه عباس رنجبر، تهران، آگاه.
- گراهام، گوردن، ۱۳۸۴، فلسفه هنرها، ترجمه مسعود علیا، تهران، ققنوس.
- لارنس لاکهارت، ۱۳۴۴، سقوط اصفهان، پطرس دی سرکیس گیلانتز، کارو میناسیان، محمد مهریار، کتابفروشی شهریار اصفهان.
- ملک‌پور، جمشید، تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک، تهران، جهاد دانشگاهی.
- واعظ کاشفی سبزواری، حسین، ۱۳۵۰، فتوت‌نامه سلطانی، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

ظهور و بروز اندیشه و عناصر بنیادین هنر تعزیه در عصر صفوی

سیدمصطفی مختاباد*

چکیده

عصر صفوی بستر و زمینه واقعی اندیشه و فلسفه تعزیه و زبان هنری آن را مهیا کرد تا شیعه ایرانی نهفته‌ترین احساس خود را که همان عشق به امام حسین (ع) است و مظلومیت او را در قالب هنر کامل تعزیه بیان کند. شیعیان تنها در زمانی کوتاه آن هم در عصر آل بویه فرصت ابراز بیان باورمندی معنوی را یافتند و بعد از آن تا عصر صفوی چنین مجالسی در عرصه‌های عمومی از آنان دریغ شد.

شکل‌گیری یک جریان قدرتمند هنری چون تعزیه نیازمند شرایط و بسترهای گوناگون سیاسی، اجتماعی، مذهبی و فرهنگی است. عصر صفویه در واقع موجد چنین نموداری گردید تا تعزیه در مسیر طبیعی اندیشگی، خلاقه و تکوینی قرار گیرد؛ چون عناصر بنیادین تعزیه در ابتدا به صورت مجزا و شاید نامتجانس، در خطوط موازی یا جدا از یکدیگر، برای رسیدن به یک ترکیب در حال حرکت بودند. در این نوشتار چگونگی ظهور و بروز اندیشه و عناصر بنیادین تعزیه از قبیل دست‌وروی، شبیه‌سازی، مقتل خوانی، روضه‌خوانی، مقتل‌نویسی، موسیقی، نوحه‌خوانی، تکیه و فلسفه تشبیه و ... بررسی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، عصر صفوی، شیعیان، محرم، امام حسین (ع).

مقدمه

تعزیه، این درام مقدس و آیینی، نظیر همه هنرها و نمایشهای آیینی سنتی سیر تکوینی‌ای طی کرد تا توانست به شکل تکامل یافته کنونی دست یابد. این جوشش و جاری شدن، یکباره و همه‌جانبه رخ نداد، بلکه به طرزی بطئی و تدریجی، آن هم با عبور از فراز و نشیبهایی متعدد صورت گرفت، چون عناصر و اجزای دراماتیکی که در بدنه تعزیه جایگزین شده و موجودیت آن را رقم زده‌اند، در ابتدا به صورت مجزا، متنوع و شاید نامتجانس، در خطوط موازی یا جدای از یکدیگر برای رسیدن به یک ترکیب حرکت کردند که در قرون متمادی و مسیری طولانی، صیقل خوردند و پالوده شدند و در یک زمان و مکان خاص که باید آن را لحظه زایش این هنر «مقدس» یعنی تعزیه نامید، به هم آمیختند و صورت ازلی و ابدی تعزیه را شکل دادند: درامی قدرتمند که از اشکال گوناگون نمایشی از قبیل دسته‌روی، شبیه‌سازی، مقتل خوانی، روضه خوانی، مقتل نویسی، موسیقی، نوحه خوانی، تکیه و تشبیه و... موجودیت یافت. هر یک از این عناصر نیز روند و سیر خاص تکاملی خود را پیمودند و در یک نقطه با هم ممزوج شدند که شکل نهایی تعزیه را ترسیم کردند. حتی معدودی از آنها جدای از تعزیه هنوز هویت اعتقادی - آیین‌واره‌ای خود را حفظ کرده‌اند، مانند دسته‌روی، شبیه‌خوانی، روضه خوانی و... حتی در بعضی شهرهای کوچک و سنتی‌تر، همانند خوانسار اصفهان، در ایام تاسوعا و عاشورا مراسم دسته‌روی و عزاداری را که عناصر یاد شده در آنها دیده می‌شوند، تعزیه می‌نامند و اجرای تعزیه را شبیه‌خوانی. این موضوع خود نشان از اعتبار این عناصر و بار معنایی آنها می‌دهد که بحثی جداگانه را می‌طلبد: اینکه به چه شکل و چگونه این عناصر توانستند تا به امروز حیات خود را ادامه دهند. اما در این مقال سخن بر محور بروز اندیشه و در پی آن باز شکافت چگونگی احیا و ظهور عناصر بنیادین تعزیه در عصر و روزگار خاصی چون عصر صفویه است.

پیشینه نمایش در ایران

منابع داخلی و خارجی که اطلاعاتی پراکنده در زمینه خاستگاه نمایش در ایران دارند، به دو گونه روایت بسنده کرده‌اند: عده‌ای نمایش در ایران را ماحصل ارتباط ایرانیان با یونان می‌دانند و معتقدند این هنر از یونان به ایران وارد شده است (قزوینی ۱۳۳۵: ۲).

دسته‌ای دیگر این نظر را مردود می‌شمرد و نمایش را نه تنها حاصل ذوق و اندیشه ایرانیان، بلکه یونانیان را نیز تابع و متأثر از ایرانیان می‌دانند. این گروه به آثار مورخان و سنگ‌نوشته‌ها استناد می‌کنند (پیرنیا ۱۳۴۴: ۱۵۰۸). این‌گونه اظهارات شبهه‌ها را افزایش می‌دهند که باید با کاوشگری اصولی، به رفع آنها و دستیابی به مصداقها اقدام کرد.

تعبیر از دو دیدگاه فوق، نگاه سومی نیز به وجود آورد: این گروه معتقدند، در ایران باستان اعیاد و مراسمی وجود داشته که از درون آنها شکل یا اشکالی از نمایش بیرون تراویده است.

بدین‌گونه اشکال نمایشی از همان لحظه آغاز، به سبب آمیزش با اسطوره مذهبی و از سوی دیگر به دلیل بهره‌گیری از مناسک مذهبی، صورتی جادویی داشته است. نمایش «اسرار مصیبت مردوک» یکی از رویدادهای مهم جشن اکتو (جشن سال نو و آغاز بهار) بود که هر سال در بابل به اجرا در می‌آمده است. «اسرار مصیبت مردوک» از کهن‌ترین نمایشنامه‌های موجود است. بدین‌گونه، آیین مردوک در ایران رواج یافت که همزمان با نمایشهای مقدس «میثره» در این دیار برپا می‌شده است (رضوانی ۱۳۵۷: ۱۶۴).

با این رویکرد، می‌توان نتیجه گرفت که ایرانیان قبل از آغاز تمدن یونانی، از نوعی سنت نمایشی برخوردار بوده‌اند، نمایشی که در آن «میثره» جای «مردوک» را می‌گرفته است و اعیاد و مراسم این بخش از جهان نیز کاملاً شبیه به هم است. در دوره هخامنشیان نیز ایرانیان ذوق و استعداد خود را نشان دادند، ولی تحقیقی مستند که بیانگر زمینه‌های نمایش در این دوره باشد، در دست نیست. یکی از دلایل حضور نمایش در این روزگار وجود بناهای عظیمی است که خبر از تزیین محل نمایش می‌دهد. در دوره اشکانیان هنر یونانی به ایران وارد شد (جنتی عطایی ۱۳۵۶: ۱۲).

این گفته پلوتارک دلیلی قطعی است بر اینکه لااقل در سال ۵۳ پیش از میلاد در دیار ایران تئاتر معمول بوده و حتی به اندازه‌ای رونق داشته که در پایان جشنهای بزرگ درباری قسمتی از تراژدیهای «اورپید» را در حضور شاه و مهمانانش می‌خوانده‌اند. در دوره اشکانیان گرایش به فرهنگ یونانی در بین ایرانیان وجود داشت، اما همه نقلها و گفتارها درباره هنر نمایش این دوره در حد چند اشاره است و متأسفانه سندی معتبر برای اثبات سنت نمایشی، از این دوره پیدا نشده است.

اما در دوره ساسانیان ایرانیان شدیداً به هنر گرایش پیدا کردند. در میان انواع هنر،

هنر نمایش که به شکل حرکات موزون و آواز (گروه‌گر) - بازی یا نمایش دسته‌بند - اجرا می‌شد، شکلی نمایشی‌تر داشت و سخت مورد توجه مردم بود.

فارابی و ابن سینا برای همسان‌سازی واژه «کر» از لغت «دسته‌بند» استفاده کردند که نشان از توجه این بزرگان به سنت نمایش در ادوار گذشته می‌دهد.

در زمان ساسانیان کر یا دسته‌بند یک نقش مذهبی به عهده داشت. خنیاگران دور معبد آتش جمع می‌شدند و روزی پنج دفعه گاتها و سرودهای مذهبی دیگر را که از اوستا انتخاب می‌شدند، با آهنگ می‌خواندند. این آوازخوانان همیشه از میان جوانان و به وسیله مغها انتخاب می‌شدند و لباسهای مخصوصی که سفید یا ارغوانی بود به تن می‌کردند. گاهی اوقات دسته‌بند همراه یک دسته مذهبی بود (جنتی عطایی ۱۳۵۶: ۱۷).

در عهد ساسانیان، هنر نمایش را «پتواژ گفتن» و بازیگر را «پتواژگوی» می‌خواندند. هنر نمایش در این عصر هم‌ردیف بازی نجبا از قبیل، چوگان‌بازی، و شمشیربازی بوده است و هنرمندان و موسیقیدانان جزو طبقات عالیّه کشور محسوب می‌شدند. در نقل قولهای تاریخی، از هنرمندان توانایی چون بارید یا پهلبد، نکبسا، یا بامشاد، رامتین یا رامی نام برده‌اند. از سرگرمیها و بازیهای معروف این دوره، تقلید حرکات میمون است که نشان می‌دهد «پانتومیم» در این دوره بسیار متداول بود و زمخشری در این باره می‌گوید: مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست، چنان‌که در همه ولایتها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را گریستن مغان خواندند و این سخن زیادت از سه‌هزار سال است... و اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجیب است و مطربان آن را «کین سیاوش» گویند (بیضایی ۱۳۴۴: ۲۲-۲۳).

در مورد سنت نمایش عهد باستان، اطلاعات بیشتر شفاهی است. امروزه عده‌ای از محققان بر این نظرند که در ایران آن دوره دو گونه‌گرایی نمایشی و شبه‌نمایشی وجود داشته که شکل متحول آنها یعنی «تراژدی» و «کمدی» به روزگار ما رسیده است. امروزه شباهتهایی نه در مضمون، بلکه در فرم میان آنچه تعزیه و نمایش کمدی ایرانی می‌نامیم با سنتواره نمایش کهن ما در شکلی ابتدایی دیده می‌شود. البته در زمینه کمدی منابع ویژه‌ای یافت نشده است، جز آنکه روایت می‌شود که این نمایش در ایام شادمانی در ایران باستان اجرا می‌شد. هرودت تاریخ‌نویس یونانی، آن را جشنواره «مغ‌کشان» نام نهاده است.

یکی از کمدهای رایج دیگر، نمایشی بود که از جنگ بین ایران و روم شکل گرفت. در این نمایشواره فرمانده رومی که توسط سردار ایرانی دستگیر شده، در حالی که لباس زنانه پوشیده بود، در خیابانهای شهر به تماشا گذاشته می شد و مردم بر او می خندیدند که خود نشان از یک فضای کاملاً شادی آور دارد (هاچمن ۱۹۸۴: ۵۹). مشابه همین واقعه نمایشی، شبه نمایش «کوسه برنشین» در دوره بعد از اسلام است. پس تئاتر کمدهای در فرهنگ ایران ریشه های دیرینه دارد، اگرچه در آغاز، به صورت شبه نمایش بوده است. در زمینه ادبیات تراژیک، خوشبختانه منابع و نقل قولهایی (همچنان که در مورد سوگ سیاوش اشاره رفت) وجود دارد که می توان با تکیه بر این منابع و در یک ارزیابی تطبیقی به شباهتها یا تأثیرات این نوع ادبیات یا سنت نمایشی بر جریان نمایش و ادبیات دراماتیک ایرانی دست یافت. بر اساس تحقیقات اندکی که صورت گرفته است، عده ای از محققان نوعی شباهت بین یادگار زریران و «سوگ سیاوش» با تعزیه ایرانی می بینند که نیاز به مطالعه و دقت بیشتر دارد. با این حال در ارزیابیهای جدیدتر روشن شده است نظر آن عده ای که معتقدند تعزیه متأثر از مضامین ادبی - حماسی و تراژیک دینی قبل از اسلام است، چندان منطقی و مستدل نیست؛ چون در یک مقایسه تطبیقی به سهولت روشن می شود که مضمون ادبیات تعزیه، مبارزه قهرمانان با هرگونه ظلم، فساد، تباهی و... است، در حالی که در مضامین داستانهای کهن (زریر و سیاوش) تنها یک بُعد مطرح است و آن مبارزه قهرمانان داستان با دشمن خارجی و مرگ مظلومانه آنها است. در تعزیه قهرمانان چندبعدی هستند و حضور امام حسین (ع) آنقدر عظیم و فراگیر است که نباید طرح این نوع دیدگاهها را پذیرفت، چون آن امام هم با آرمان خدایی، مهر و عدالت، نه علیه دشمن خارجی بلکه بر ضد همه پلیدها و شیطان صفتان قیام کرد تا با نثار خون پاک خود و یاران باوفایش بر درخت حقیقت، عدالت، ایمان و محبت شکوفه های معطر عشق و ایمان را شکوفاتر کند.

آنچه درباره سابقه هنر نمایش در قبل از اسلام باید اشاره کرد این است که حضور باورمندی مذهبی ایرانیان، و پاسداشت قهرمانان دینی و اسطوره ای، زمینه ساز شکل گیری جریان نمایشی، آیینی - مناسکی و سنتی به خصوص در شکل تراژیک، و در ابعادی کم رنگ تر نوع بهجت آمیز، گردید که در گذر زمان این گونه ها تحول و تکامل یافتند، ولی به دلیل فقدان منبعی معتبر، تنها روایت های شفاهی این نمایشها باقی مانده اند

که خود مبین روحیه نمایش‌پروری ایرانیان است. همین روحیه موجب گردید در زمانی که ایران صاحب نخستین دولتهای مستقل مرکزی شد، این هنرها از نو جوانه بزنند و ادامه آن به اشکالی از نمایش بومی، ملی، مذهبی یا آیینی ختم گردد.

بعد از ایمان‌آوری ایرانیان به اسلام، هنر ایرانی با فرهنگ و باورمندی اسلامی در آمیخت که ملتقای آن حرکت به سوی عرفان و معنویت بود که در اشکال گوناگون هنری از قبیل شعر، موسیقی، معماری، نگارگری و به خصوص هنر نمایشی تعزیه تجلی یافت؛ هنری که با تکیه بر مفهوم شهادت‌طلبی امام حسین (ع) و عشق غیرقابل توصیف شیعیان ایران به آن امام بزرگ خلق شد.

اساس تعزیه در قرن چهارم هجری در بغداد و به نام عزاداری بر امام حسین (ع) شکل گرفت، ولی تا عصر صفویه فقط به صورت دسته‌روی و اشکال غیرمنسجم ادامه داشت. دولت صفویه با باور به مذهب شیعه و حمایت از عزاداری برای امام حسین (ع) زمینه شکوفایی، تحول و پویایی تعزیه را مهیا کرد، به صورتی که در مدت کوتاهی مقدمات جوشش و شکل‌گیری نهاد تعزیه به عنوان نمایش ملی، دینی و بومی ایرانیان ایجاد شد.

ظهور و بروز اندیشه تعزیه در عصر صفوی

ظهور صفویان برآیند یک رشته فعالیتهای پیگیر مذهبی و سیاسی بود که حداقل از روزگار یورش مغولان و در زمان فرمانروایی ایلخانان آرام‌آرام چهره‌ای آشکارتر به خود می‌گرفت. بارزترین ویژگی این فعالیت پیگیر بروز جنبه‌های سیاسی-مذهبی تشیع، به‌ویژه تشیع اثنی‌عشری، بود که در زمان مغول به اوج خود رسید:

شیعیان طی یورش مغول و پس از آن رفته‌رفته به صورت نیرومندترین گرایش مذهبی در ایران ظهور کردند و حتی در روزگار کشاکشهای تیمور توانستند گونه‌ای تکاپوی جدی با هواخواهیهای ظاهری او از تشیع آغاز کنند (صفت‌گل ۱۳۸۱: ۷۱).

با توجه به قدرت تمام‌عیار شیعیان در حوزه دینی و سیاسی کشور ایران، در سال ۱۵۰۱ق برابر با ۹۰۷م صفویان توانستند جریان دولتی اثنی‌عشری را برای اولین بار در ایران شکل دهند.

با این همه دولت صفوی، دولتی ایلیاتی و قبایلی نبود. معمولاً همه سلسله‌های قبلی ایلیاتی و قبایلی بودند که با مقتضیات جوامع شهری آشنا نبودند، ولی صفویه تنها دولت برخاسته از جامعه شهری بود. محمدتقی بهار در قرائت خود از تاریخ ادبیات ایران، در ارزیابی سیاسی و اجتماعی ایران در سده نهم هجری، آن را کشوری می‌بیند که دو لانه زنبور، یعنی ازبکان و عثمانیان، چشم طمع به قلمروش دوخته بودند و این گونه نتیجه می‌گیرد:

ایران تمام شده بود. بنیه علمی و ادبی و اخلاق اجتماعی و فرهنگ عمومی در این کشور به قدری ضعیف شده بود که هرگاه واگذاشته می‌شد، چاره‌پذیر نبود... ولی ایرانیان یکی از آن تکانهای تاریخی را به خود دادند و این تکان تاریخی همان ظهور صفویان و اعلان رسمی تأسیس دولت صفوی پس از یک رشته تکانهای مذهبی و سیاسی و جنگی بود (بهار ۱۳۷۰: ۲۵۱).

با ظهور دولت صفوی، ایران آرام آرام بر نقش محدود محلی در قلمرو خود پایان داد و نقشی منطقه‌ای و در مواردی فرامنطقه‌ای و جهانی پیدا کرد و عملاً در سیاستهای جهان آن روزگار درگیر شد. همین زمینه موجب شد حیات فرهنگی و مذهبی این دوران بیشتر نمود یابد.

از خلال منابع تاریخی پایان سده نهم و آغاز سده دهم هجری آشکار می‌گردد که در کل قلمرو ترکمانان و تیموریان، به خصوص در مناطق اصلی و پایتختها، تمایل به تشیع وجود داشت، ولی در این میان نقش و تأثیری که یک فرد بر این گرایش و تمایل نهاد، انکارناپذیر است و آن فرد کسی جز حسین واعظ کاشفی نبود.

کمال‌الدین حسین بن علی بیهقی سبزواری، معروف به واعظ کاشفی، از عالمانی بود که به اشاره مرشدالدوله عبدالله از نزدیکان سلطان حسین بایقرا مهم‌ترین کتاب را برای مجالس عزاداری حسینی نوشت و آن را روضه‌الشهدا مقاتل اهل البیت نامید. روضه‌الشهدا کتابی است مشتمل بر تاریخ مصیبتهای پیامبران و تفصیل احوال امامان شیعه (ع) به ویژه شرح واقعه کربلا، که به نثر فارسی تحریر و با نصوص عربی و اشعار

آراسته شده است (صفت گل ۱۳۸۱: ۱۳۶).

این کتاب به ده باب یا فصل تقسیم شده است که از سرنوشت پیامبران، پیامبر بزرگ اسلام، رنجهای پیامبر از کفار، شهادت یاران پیامبر، رحلت سید المرسلین (ص)، احوال حضرت فاطمه زهرا (س) از ولادت تا وفات، اخبار و روایت از علی مرتضی (ع) از ولادت تا شهادت، و سپس رویدادهای مربوط به جانشینان امام تا واقعه کربلا، و سرانجام فرزندان امام حسین (ع) مطلب ارائه کرده است؛ نکته عجیب آن است که روضه الشهدا در همان روزگار در جامعه ایرانی بازتاب گسترده‌ای یافت، تا جایی که در میان شیعیان ایرانی دست به دست می‌گشت و حتی پیش از صفویان در ماههای محرم و صفر بر منبرها خوانده می‌شد.

کاشفی با شناختی که از دوستان اهل بیت داشت و می‌دانست که آنها با فرار سیدن محرم همه ساله مجالس یادبود مصیبت شهدای کربلا را تجدید می‌کنند و به عزاداری سیدالشهدا و یاران او برمی‌خیزند، دست به جمع‌آوری و تنظیم اخبار، روایات، کتب و منابع مستقل در این زمینه زد و این واقعه جانسوز را در کتاب خود گرد آورد. این اقدام بدیع کاشفی موجب گردید تا گریه برای امام حسین (ع) به عنوان یک حقیقت برتر، جانشین هر نگاه و باوری دیگر در سراسر ایران گردد؛ به صورتی که خود نشانه‌ای درست از گستره قدرت و دامنه آمادگی مردم برای پذیرش واقعی تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور در پایان قرن نهم محسوب شد. حتی به باور برخی کتاب روضه الشهدا نه تنها حقیقت اندیشه و باورمندی شیعی را در میان مردم ایران نهادینه کرد، بلکه این اثر شگفت‌انگیز زمینه‌ساز موفقیت جنبش شاه اسماعیل صفوی برای تشکیل دولت صفوی در همان دوران گردید (لمبتون ۱۳۵۹: ۳۲۶-۳۲۸).

حضور اندیشه و باورمندی شیعیان آنقدر عمیق، فراگیر و قدرتمند بود که به تعبیر یوسف جمالی (۱۳۷۲: ۱۵۱) «آخر کار قرار بر این اراده شد که مذهب تشیع دوازده امامیه را مذهب رسمی دولت صفویه معین نموده و به ترویج و تعمیم آن بکوشند؛ زیرا برای صفویان جز تکیه بر باورمندی تشیع هیچ راهی وجود نداشت و تنها راه بقا و استمرار ایران جز این نبود. نگاه به تاریخ پرماجرا و رخدادهای سخت و سهمگینی که در

طول ۲۵۰ سال تا زمان حکومت صفویان بر ایران زمین گذشت، این حقیقت را آشکار کرد که حملات به ایران آن چنان ویرانگر و نابودکننده بود که در تاریخ بشر کم نظیر و بی سابقه بوده است (بهار ۱۳۷۰: ۱۴۰).

پیامدهای شوم فرهنگی و فکری که به خصوص در حمله مغولان سهم ایران شد، باورنکردنی بود. وقایع و حوادثی که طی سالهای متمادی همچون باران بر سر مردم ایران باریدن گرفت، اگر حتی نیمی از آن در جوامع دیگر به وقوع می پیوست، آن جوامع تعادل خود را از دست می دادند و رهسپار وادی نابودی می شدند. پس هرگونه حفظ و نگهداری از اندیشه دینی و اعتقادی در آن روزگاران کاری ساده نبود و این تنها نبوغ و ایمان شیعیان و رهبران شیعی بود که نه تنها یک باورمندی بی همتا را در ایران نهادینه نمود، بلکه حیات ایران را نیز احیا و شکوفا کرد. این عظمت در یک فرد و چند جریان خلاصه نمی شود. در واقع ایرانیان این روزگار در همه زمینه ها سعی در احیای خود نمودند (ابراهیمی دینانی ۱۳۷۷: ۳۳۴). به عبارتی، قدرت صفویه، حفظ و احیای ایران، و شکوفایی دوباره تمدن این سرزمین را تنها و تنها باید در تفوق و انتشار اندیشه و باورمندی شیعی در میان ایرانیان آن روزگار دانست.

مستقل، عنصر اندیشگی تعزیه

از زمان آل بویه صاحب بن عباد وزیر معروف و شاعر شیعی آن سلسله توجه خاصی به ترویج تعزیه امام حسین (ع) به کار برد و به همین منظور قصاید بسیاری در رثای امام به نظم درآورد که در مراسم عزاداری روز عاشورا برای تهییج و گریاندن عزاداران خوانده می شدند. بعد از عباد، عبدالحسین رازی در قرن ششم هجری در کتاب گرانهای خود موسوم به کتاب النقص از عزاداری شهیدان کربلا و واعظانی سخن می راند که به ذکر مصایب و شرح و بیان حوادث کربلا می پرداختند، ولی جنبه تجسم و شبیه سازی نداشته است (محبوب ۱۳۴۶: ۳).

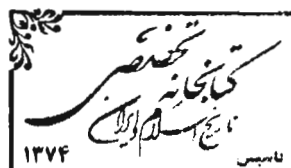
در آن روزگار شکلی از تاریخ نویسی به نام «مقتل نویسی» معروف و مرسوم شد که با نگاهی تاریخ مصایب و آلامی را که بر خاندان امام حسین (ع) رفته بود صورت

می‌گرفت. در این قرن همچنین کتاب ارزشمندی دیگری به وسیله خوارزمی نوشته شد به نام *مقتل الحسین*.

ولی هیچ‌یک از مقاتل یادشده در مسیر ایجاد جهش واقعی برای خلق تعزیه قرار نگرفت، تا اینکه کتاب گرانسنگ *روضه‌الشهدا* نوشته شد. این کتاب را همچنان که اشاره شد، در قرن نهم هجری ملا حسین واعظ کاشفی تدوین کرد. *روضه‌الشهدا* کامل‌ترین و شیواترین مقتل در نوع خود است. اگرچه بعد از این اثر، آثاری دیگر، حتی در تقلید از آن تألیف شدند، ولی هیچ‌یک جای آن را نگرفت. این کتاب، همان گونه که اشارت رفت، یکباره مورد توجه شیعیان قرار گرفت و نقل مجالس دینی شد و برای اینکه همگان از آن استفاده برند، کسانی که صوتی خوش و سوزناک و غم‌انگیز داشتند، با صدایی بلند آن را تقریر می‌کردند و شنوندگان می‌گریستند. اولین کسی که با لحنی غم‌انگیز آن را خوش خواند، خود ملا حسین واعظ بود: «ملاحسین در زمان حکومت سلطان حسین بایقرا، به هرات، مقرر حکومت رفت و به حضور شاه بار یافت. صدای خوش و مطبوع کاشفی بر شاه خوش آمد و [او] مورد احترام قرار گرفت» (بکتابش ۱۳۵۵: ۱۳). ولی باگذشت زمان لحن تقریر تغییر کرد و دگرگونی در آهنگ خواندن متن و اشعار آن به وجود آمد و نام «روضه‌خوان» و اصطلاح «روضه‌خوانی» از همین کتاب و نام آن در افواه و اذهان جاری شد. روضه‌خوانی مرتبتی در عزاداری و سوگواری مذهبی اشغال کرد و تا به امروز نیز از معنویت خاصی برخوردار است. این روضه‌خوانان بعدها با دستگاههای موسیقی آشنا شدند و برای تأثیر کلام بیشتر حس موسیقایی را به کار گرفتند که همین شیوه به تعزیه انتقال یافت. با تشکیل حکومت صفویه مقتل خوانی شدیداً رواج یافت، چون تا آن روزگار فضایل خوانی برای سه خلیفه رایج بود که دولت صفوی مقاتل خوانی و روضه‌خوانی را در برابر فضایل خوانی حمایت نمود. اقتدار و اعتبار روضه‌خوانی عصر صفویه به درجه‌ای رسید که شاه اسماعیل نیز اشعاری برای روضه‌خوانان سرود که نمونه‌اش این شعر است:

در حق شه پا نهادیم در طریق ما حسینی‌ایم و هست دوران ما
ما غلام هستیم امام را از وفا جانفشان نام شهید عنوان ما

(بکتابش ۱۳۵۵: ۱۵)



به تعبیر صادق همایونی، روضه‌خوانی زمینه‌ساز جریانی گردید که در ملتقای آن عزاداری قوت و استحکامی فکری و معنوی یافت «و با مراسمی دیگر همراه شد و مراسمی که کم‌کم راه را برای تجلی هنر ملی و مذهبی تعزیه هموار کرد، از آن جمله سینه‌زنی، نوحه‌خوانی و ندبه ضمن روضه‌خوانی و به راه افتادن دسته‌جات برای سینه‌زدن در کوی و برزن‌ها و بالاخره حرکت دادن و با خود حمل کردن علائم مختلف چون علم، کتل، اسب، نعش و طبل بود» (همایونی ۱۳۶۸: ۵۷).

دسته‌روی و عزاداری عصر صفوی و روایت سیاحان خارجی

دسته‌روی و عزاداری برای امام حسین (ع) عناصر بنیادی در شکل‌گیری تعزیه محسوب می‌شوند که بدون رونق این جریان زنده و پویایی باورمند مردمی مسلماً تعزیه بارور نمی‌شد. دولت صفوی از عزاداری برای امام حسین (ع) استقبال و حمایت کرد. دسته‌روی و عزاداری که رنگ و بویی-ملی و مذهبی داشت موجب شد تا بغض فروخورده‌ای که سالیان دراز در نهاد شیعیان ایران زمین بود، راه و مفری برای بروز، بیان و تجلی یابد که نتیجه آن خلق هنر دینی و آیین تعزیه شد.

برای آشنایی بیشتر و دقیق‌تر با نحوه دگرگونی و رونق عناصر تعزیه در عصر صفویه می‌توانیم از روی یادداشتهای سیاحانی که در آن روزگار به ایران آمده‌اند، نکاتی مناسب را دریابیم. همان‌گونه که عنوان شد، یک جریان نمایشی چون تعزیه طی زمان و به تدریج، آن هم بر اساس پذیرش و عشق مردم و شرایط مناسب، به وجود آمد و نه یکباره و با فرمانی و درخواستی. تعزیه را نباید با تئاتر یکی دانست و با آن مقایسه و تشبیه کرد: تئاتر غایت فکر زمینی و ناسوتی دارد؛ اما تعزیه یک نمایش آیینی، یک نمایش مذهبی است. تعزیه هدف لاهوتی و اجر و پاداش اخروی و آن‌جهانی دارد. نویسندگان و سیاحانی که در دوره صفویه به ایران آمدند، شرح دیدنیهای خود را بیان کرده‌اند. اگرچه این افراد به‌طور مشخص اشاره‌ای به مراسم تعزیه - آنچه امروز ما از آن دریافت می‌کنیم - ننموده‌اند، ولی از مراسم عزاداری سخن رانده‌اند که زمینه‌ساز بروز و جامعیت تعزیه گردید.

در آغاز سلطنت شاه عباس اول ۱۰۱۱ق کشیش اسپانیایی، آنتونیو دگویا، مشاهده خود را از مراسم عزاداری حسینی این چنین ذکر می‌کند:

در ده روز محرم دسته‌های مردم در حالی که مرتب فریاد می‌زنند و «شاه حسین وای حسین» می‌گویند، در کویها می‌گردند و با آهنگ نوحه می‌خوانند، و با خود علائمی را حمل می‌کردند و در پایان به دو گروه تقسیم می‌شدند و به هم حمله‌ور می‌شدند (بکتاش ۱۳۵۵: ۱۷).

این شرح و مشاهده نمایانگر روح نمایشی دسته‌روی است که همان تضاد و تعارض دو دسته و گروه است. علاوه بر آن، فضا و عناصر در یک ترکیب همگانی بیانگر آتمسفری هنری-معنوی هستند. پیتر و دلاواله ایتالیایی نیز یکی دیگر از سیاحانی است که در دوره سلطنت شاه عباس اول، چند سال بعد از دگویا، یعنی در سال ۱۰۲۷ق، مشاهده خود از دسته‌روی و عزاداری محرم را نقل می‌کند:

با این روز دهه اول محرم... آغاز می‌گردد، ایرانیان تمام این مدت را به طور مداوم عزاداری می‌کنند و ضمن تظاهرات عمومی عظیم از پایان غم‌انگیز زندگی حسین فرزند علی و فاطمه یگانه دختر پیغمبر اسلام که در نظر همه مسلمانان مقدس و در نظر ایرانیان امام برحق نیز هست و شاه فعلی از اعقاب او است، یاد و به این مناسبت سوگواری می‌کنند. تشریفات و مراسم عزاداری عاشورا به این قرار است که همه غمگین و مغموم به نظر می‌رسند و لباس عزاداری به رنگ سیاه، یعنی رنگی که در مواقع دیگر هیچ وقت مورد استعمال قرار نمی‌گیرد بر تن می‌کنند. عده‌ای که تمام بدن خود را به رنگ قرمز درآورده‌اند تا نشانی از خونهایی که به زمین ریخته و اعمال زشتی که آن روز نسبت به امام حسین انجام گرفته است باشد و همه با آهنگهای غم‌انگیز در وصف امام حسین و مصایبی که بر او وارد شد می‌خوانند... منبر مشرف بر همه زنان و مردانی است که بعضی بر روی زمین و بعضی بر روی چهارپایه‌های کوتاه نشسته‌اند و روضه‌خوان بر روی آن شروع به روضه‌خوانی و توصیف امام حسین می‌کند و به شرح وقایعی که منجر به قتل او شد می‌پردازد و گاهی نیز شماییلی چند نشان می‌دهد و روی هم‌رفته تمام سعی و کوشش خود را به کار می‌بندد تا هرچه ممکن است بیشتر حاضرین را وادار به ریختن اشک کند.

روز دهم ماه محرم... دسته‌های بزرگی به راه می‌افتند که به همان نحو بیرق و علم با خود حمل می‌کنند و بر روی اسبهای آنان سلاحهای مختلف و عمامه‌های متعدد قرار دارد و به علاوه چندین شتر نیز همراه دسته‌ها هستند که بر روی آنها جعبه‌هایی حمل می‌شود که درون هر یک سه چهار بچه به علامت بچه‌های امیر حسین شهید قرار دارند... تمام اشیا روی طبقهای متعدد بر سر عده‌ای قرار دارد که به آهنگ سنج و نای جست و خیز می‌کنند و دور خود چرخ می‌زنند. تمام طبق به این نحو می‌چرخد و منظره جالبی پیدا می‌کند (دلاواله ۱۳۷۰: ۱۲۳-۱۲۶).

در این شرح و توصیف دلاواله کلیه عناصر اساسی تعزیه از قبیل روضه‌خوانی، رنگها، آلات موسیقی، دسته‌روی، و حرکات دیده می‌شود که نشانگر ایجاد بنیادهای اولیه ولی اساسی تعزیه در عصر صفویه در میسر جهت شکل‌گیری و تکامل آن است. اولیا چلبی سیاح و نویسنده عثمانی که در زمان سلطنت شاه صفی به ایران آمد، درباره عزاداری عاشورا شرحی این چنین دارد.

کتاب مقتل امام حسین را می‌خوانند. جملهٔ محبان حسینی با کمال خضوع و خشوع نشسته، گوش فرامی‌دهند. خواننده کتاب وقتی که به این مطلب رسید که شمر لعین حضرت امام حسین مظلوم را چگونه شهید کرده، همان ساعت از سرپردهٔ شهدای روز عاشورا شبیه اجساد کشته‌شدگان اولاد امام حسین را به میدان می‌آورند. در تماشای این منظره از مردم غریو ناله و فریاد «واحسینا» به آسمان بلند می‌شود (همایونی ۱۳۶۸: ۶۶).

در این روایت فضا کاملاً نمایشی است، به خصوص کتاب روضه‌الشهدا بر منبر قرائت می‌شود که همین فضا خود گونه‌ای متن‌خوانی است که امروز تحت عنوان روخوانی و برخوانی در تئاتر شهرت یافته است که عده‌ای تصور می‌کنند این شیوه از غرب آمده است؛ در حالی که در کشور ما، بنا به روایت چلبی، از ازمئه دور حیات داشته است. در عصر صفویه سفرنامه‌های پرشمار نوشته‌اند و در هر یک گزارش مسبوط از مراسم عزاداری و دسته‌روی محرم و عاشورا دیده می‌شود؛ برای اختصار دو نمونه

دیگر ذکر می‌شوند.

شاردن در سال ۱۶۶۷م، یعنی نزدیک به سی سال بعد از چلپی، مشاهدات خود را از سینه‌زنی عاشورا در اصفهان چنین شرح می‌دهد:

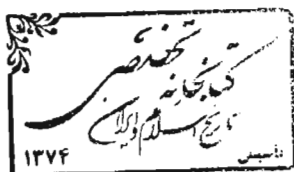
در جلو هر یک از دسته‌ها بیست علامت و چند علم، ماهیچه‌ها و پنجه‌های فولادی با نقشهای رمزار محمد و علی که بر نیزه‌ها بلند کرده بودند و می‌رفتند... بعضی دیگر از این وسایل ضریحها را مجسم می‌کنند و در بعضی دیگر می‌بینیم که مردی با لباسی خون‌آلود که تیرها بر روی آن نشسته با سر و صورتی غرق خون دراز کشیده است و وضع امام و شهیدان کربلا را در وقت شهادت مجسم می‌کند (شاردن ۱۳۸۴: ۲۱۴-۲۱۵).

این شرح و توصیف شاردن نشانگر حرکت دسته‌روی و عزاداری به سوی درام و جنبه‌های شبیه‌سازی است؛ حرکتی که روند تکاملی دسته‌روی و عزاداری عاشورایی به سوی هنر تعزیه را تأیید می‌نماید. در اواخر سلسله صفویه، یعنی ۱۷۳۲م، سیاح آلمانی، وان کوخ، دیداری از عزاداری شهر اصفهان در ایام تاسوعا و عاشورا داشته است که برای اولین بار به بحث شبیه یا همان تعزیه در ایام عزاداری اشاره کرده و در این توصیف از دسته یا نمایش تئاتری در ارابه‌هایی که روی آن صحنه ساخته شده بود سخن می‌راند (همایونی ۱۳۶۸: ۶۹).

با این گزارش وان کوخ می‌توان نتیجه گرفت که دسته‌روها و عزاداری ایام محرم و صفر و به خصوص روزهای تاسوعا و عاشورا به سبب تکیه بر مقتل در مسیر خلق تعزیه یا نمایش مقدس شیعی قرار گرفت؛ جریانی که در زمانی کوتاه یعنی تا عصر زندیه به بار می‌نشیند و خالق گونه‌ای نمایش آیینی و سنتی چون تعزیه می‌گردد.

پایان سخن

بررسی و شناخت زمینه‌های بروز اندیشه و عناصر بنیادی هنر تعزیه چشم‌اندازی را به روی ماگشوده است که از عشق، ایمان و باورمندی دوسویه فکرسازان و باور مردم،



زمینه شکل‌گیری جریان هنری نابی را جان بخشید که از مسیری متفاوت عبور کرد؛ مسیری که نیازمند بارش عشقها، رنجها و هنرهای عرفانی-دینی است تا به بار نشیند. در واقع شور ایمانی ایرانیان باورمند و فرهنگداری این خداباوران موجب شد که ادبیات و جریان معنوی-هنری‌ای خلق شود که در فرآیندی عجیب جوشش و جاری شدن، یک گونه نمایش آیین را رقم زند که آن را تعزیه، درام مقدس آیینی شیعی، می‌نامیم.

کتابنامه

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین، ۱۳۷۷، *ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام*، تهران، طرح نو.
- بکناش، مایل، ۱۳۵۵، *تعزیه و فلسفه آن*، شیراز.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۴۴، *نمایش در ایران*، تهران، کاویان.
- بهار، محمدتقی، ۱۳۷۰، *سبک‌شناسی یا تاریخ‌نظور نشر فارسی*، تهران، امیرکبیر.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم، ۱۳۵۶، *بنیاد نمایش در ایران*، تهران، صفی‌علیشاه.
- دلاواله، پیتر، ۱۳۷۰، *سفرنامه پیتر دلاواله*، ترجمه شعاع‌الدین شفا، تهران، علمی و فرهنگی.
- رضوانی، مجید، ۱۳۵۷، *پیدایش نمایش و رقص در ایران*، ترجمه عراقی‌زاده، تهران، فرهنگسرای نیاوران.
- شاردن، ژان، ۱۳۸۴، *سفرنامه شاردن*، ترجمه اسدی، تهران، فرزانه روز.
- صفت‌گل، منصور، ۱۳۸۱، *ساختار نهاد و اندیشه دینی در ایران عصر صفوی*، تهران، رسا.
- قزوینی، محمد، ۱۳۵۵، *مقدمه شاهنامه ابومنصوری*، تهران، وزارت فرهنگ.
- لمبتون، آن، *نظریه دولت در ایران*، ترجمه پهلوان، تهران، آزاد.
- محجوب، محمدجعفر، ۱۳۳۵، *تأثیر تئاتر اروپایی و روشهای نمایشی آن در تعزیه*، شیراز.
- هاچمن، استانلی، ۱۹۸۴، *دایرةالمعارف درام جهانی*، نیویورک، مگ گراهیل.

- همایونی، صادق، ۱۳۶۸، تعزیه در ایران، شیراز، نوید شیراز.
- یوسف جمالی، محمدکریم، ۱۳۷۲، تشکیل دولت صفوی و تعمیم مذهب تشیع به عنوان تنها مذهب رسمی، تهران، امیرکبیر.

رمز سحرآمیز عروسک: کارکردهای معنایی خیمه شب بازی

شیوا مسعودی*

چکیده

صفویان، پس از تشکیل حکومت در ایران، به منظور حفظ قدرت و استقلال و یکپارچگی سیاسی و مذهبی، و به ویژه در برابر متجاوزان خارجی، همزمان با بهره‌گیری از ابزارهای گوناگون، به تبلیغ مستقیم و غیرمستقیم پرداختند. یکی از ابزارهای آنان هنر خیمه شب بازی بود که بررسی کارکردهای این هنر و مضامین داستانهای نقل شده در آن، بر این دیدگاه صحنه می‌گذارد. نوشتار حاضر خیمه شب بازی را از این دیدگاه بررسی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: صفویان، خیمه شب بازی، کارکرد معنایی.

مقدمه

صفویه یکی از متمرکزترین حکومت‌های بعد از اسلام در ایران بود. در این دوران، ایران پس از قرن‌ها دوباره به کشوری قدرتمند و مستقل تبدیل شد. اصلی‌ترین محور این تمرکز و استقلال اعلام تشیع اثنی‌عشری در سال ۹۰۷ق به عنوان مذهب رسمی کشور بود. این امر را شاه اسماعیل صفوی در تبریز پایه‌گذاری کرد. البته برقراری این مذهب در

* عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

کشوری که شمار زیادی اهل سنت داشت، دشوار به نظر می‌رسید، اما شاه اسماعیل این کار را انجام داد؛ کاری که در لایه‌های بیرونی با تهدید و اجبار همراه بود، اما در بعد درونی موجب تقویت و مرکزیت حکومت صفوی شد. یک دین مشخص موجب پدید آمدن کشوری با قدرت و هدفمند می‌شود. این امر، به‌خصوص برای حکومتی که در مراحل آغازین تشکیل بود، اقدامی مؤثر و ضروری به نظر می‌رسید. همچنین این تصمیم تفکیکی آشکار میان حکومت صفوی و امپراتوری قدرتمند عثمانی ایجاد کرد و موجب تکوین هویت مشخص سیاسی برای ایران شد. بدین لحاظ می‌توان حکومت صفوی را دارای ماهیتی دین‌سالارانه انگاشت. از سوی دیگر، حضور قزلباشان از پیش از شکل‌گیری صفویان در این خاندان و تغییرات صعودی و گاه نزولی قدرت آنان در حکومت مرکزی، ماهیت نظامیگری آن را تأیید می‌کند؛ همان‌طور که اغلب جنگاورهای صفویان در مقابله با حکومت عثمانی، بیرون راندن ازبکان از خراسان و... به کمک قزلباشان انجام می‌گرفت.

به تدریج و با تحکیم پایه‌های دولت صفوی و به سامان درآوردن گروه‌های طغیانگر در مناطق مختلف، که هر یک خود را نماینده یا حاکم بخشی از ایران می‌دانست، به تدریج کشور به سوی یک ثبات اجتماعی طولانی رفت و روابط با کشورهای اروپایی در حیطه فعالیت‌های اقتصادی و گاه سیاسی - در مقابله با عثمانیان - موجب رشد و تکوین نگرش‌های نوین اجتماعی شد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های عصر صفوی اقبال دستگاه‌های حکومتی به هنر، و در پی آن رشد گونه‌های اصیل و تکوین گونه‌های نوین هنر بود؛ البته تأثیر سنت‌های هنری دربار تیموریان را در هنر صفویان نمی‌توان نادیده انگاشت. ولی به هر روی، توجه شاهان صفوی به هنرمندان و آثار هنری بسیار چشمگیر و مؤثر بود و هنرهای نگارگری، کتابسازی، فلزکاری و معماری در پرتو اصول عرفانی و وحدت‌بخش اسلامی به درجه‌های عالی دست یافتند. مهم‌ترین عنصر حمایتی حکومت صفوی ایجاد زمینه مناسب برای خلق و پرورش آثار هنری بود که در سایه سه محور فراهم شد.

۱. حفظ قدرت، استقلال و یکپارچگی کشور که با سرکوبی آشوبها و قدرت‌طلبیهای

منطقه‌ای، حفظ مرزها و مقابله با نیروهای بیگانه به کمک قزلباشان انجام شد.

۲. هدفمندی آرا و افکار با برقراری یک دین مشخص که با واگذاری مسئولیت به «صدر» به عنوان رئیس نهاد مذهب انجام می‌شد. وظیفه او برقراری یکپارچگی عقیدتی و تبلیغ آیین شیعه بود. همزمان، با تبلیغات مستقیم و غیرمستقیم و حمایت از مراسم مذهبی، مناقب‌خوانی و سوگواری برای ائمه اطهار در اشاعه مذهب تشیع می‌کوشیدند.

۳. برقراری امنیت و آرامش، که معلول دو علت فوق و تداوم قدرت صفویان به مدت طولانی بود. ملتی که از اقوام آشوبگر داخلی یا متجاوزان خارجی در امان باشد و به اصول فکری و الگوهای دینی یکسانی باور داشته باشد، بی‌تردید از وحدت و آرامشی اجتماعی برخوردار می‌شود.

هنرمندان نیز چون مردمان دیگر، در این دوره، پس از سالها به تدریج وارد جامعه‌ای هدفدار و آرام شدند. اگرچه هنوز آشوبهایی در داخل یا خارج کشور رخ می‌داد، اما برای مردمانی که سالها با صدای هرروزه تاخت اسبها و نعره شمشیرها و غریو سپاهیان خو گرفته بودند، حدود دویست سال زندگی در آرامش، پدیده‌ای بود که بی‌تردید برای ذوق و استعداد هنرمندان ایرانی مجال حضوری مناسب را با خلق آثار هنری بدیع و گونه‌های هنری مردم‌دارانه می‌داد. آنها با ژرف‌بینی پایه‌های متعالی هنر اسلامی را با استناد به وحدت در برابر کثرت بنا نهادند و به الگوهای نوین زیبایی‌شناسانه‌ای در دو بعد شکل و معنا دست یافتند.

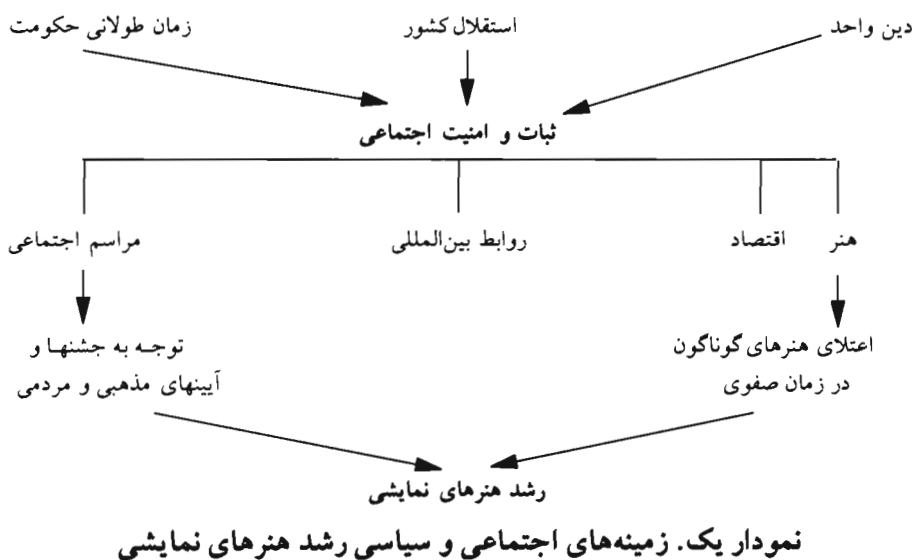
هنرهای نمایی در عصر صفوی

بی‌گمان وحدت اجتماعی ادامه ناگزیر وحدت مذهبی است که موجب همدلی و همفکری توده‌های متفاوت مردم است. مردمانی که نگرشهای مشترکی در اصول اعتقادی خود داشته باشند، به هم نزدیک‌تر می‌شوند و این نزدیکی در مراسم و آیینهای جمعی نمود بیشتری می‌یابد. گروهی همفکر به خاطر شرکت در مراسم مشخصی گرد هم می‌آیند، اعضای همدل خانواده‌ای برای شادی یا غم دور هم جمع می‌شوند و یا مردمانی برای پیروزی یا شکست قهرمانان ملی یا مذهبی‌شان مراسمی برگزار می‌کنند.

رایج‌ترین نظریه درباره خاستگاه نمایش نیز بر آن است که نمایش از میان آیینها و جشنها شکل گرفته و متحول شده است. یک مراسم یا نمایش آیینی تماشاگران را که اجراکنندگان آن نیز بودند، در فعالیتی خلاق و جمعی به وحدت می‌رساند. آیین مصایب آیدوس پیرامون مرگ و رستاخیز اُزیریس در مصر، جشن بزرگداشت دیونوسوس در یونان، جشن رستاخیز تموز بابلی، افسانه بازگشت سیاوش و برکت مردم در سال نو، نمایش آیینی کوسه‌برنشین در نشان دادن مرگ تمثیلی زمستان و نوزایی بهار، آتش افروز و میر نوروزی، همگی نشانگر ریشه‌های آیینی مردمی نمایش‌اند. از میان تمامی هنرها نمایش نزدیک‌ترین هنر به زندگی است؛ چون بازی آدمهاست. تشابه آیینها و اعیاد جمعی با تئاتر نه تنها در شکل صوری آنها بلکه همانندی کارویژه‌هاست (ستاری ۱۳۷۳: ۷۵). مهم‌ترین اشتراک معنایی را می‌توان در روایت قصه‌ای و تأثیرگذاری جمعی آن مشاهده کرد. این تأثیر در آیین زاییده ذهنیات و باورهای قومی مذهبی و نیایش‌گون و در نمایش برانگیختن حسهای بیرونی یا ژرف و بازگشایی معنای رفتاری انسانهاست. نزدیکی نمایش به آیین یعنی مشارکت عمیق، حسی و غریزی (ناخودآگاه) تماشاگران در اجرا، آن را با ابعاد سحرآمیز و جادویی آیینها پیوند می‌دهد. در این گونه نمایشها بخش ناخودآگاه ذهن، سرشار از یک لذت جمعی، خود را رها شده و آزاد می‌بیند. نمایش پیامی یا مضمونی خاص بدو نیاموخته یا منتقل نکرده است، بلکه تنها او را در جهان سحرآمیز خود شرکت داده و نیاز مشارکت معنایی در یک تجربه جمعی را برآورده کرده است. این ویژگی از نمایشهای آیینی به نمایشهای سنتی نیز منتقل شد.

در دوره صفویه که جامعه به ثبات و آرامش اجتماعی رسیده و وحدت مذهب و عقیده حاکم شده بود، زمینه مناسبی برای گسترش فعالیتها و مراسم جمعی به وجود آمده بود. زندگی در جامعه هدفمند و هم رأی، انگیزشی برای شرکت در مراسم مذهبی، جشنها و گردهماییهای گروهی ایجاد می‌کند. الیاده، همچون دورکیم، جشن را غلیان و جوشش حیات اجتماعی می‌داند که زندگانی اجتماعی را دوباره زنده و روح‌افزا می‌کند. (ستاری ۱۳۷۳: ۱۳). اقبال به مراسم جمعی حوزه‌های نمایش را نیز درنوردید. گونه‌های هنرهای نمایشی از دو جهت مورد توجه و حمایت قرار گرفتند: یکی توجه

به بعد اجتماعی و مردمی نمایش، و دیگری حمایت عمومی از آن به عنوان گونه‌ای از هنر با هویت ملی و مذهبی. برای تکوین گونه‌هایی چون تعزیه، نقالی، پرده‌خوانی و لعبت‌بازی، بی‌تردید می‌توان پیشینه‌ای کهن‌تر از روزگار صفویان تخمین زد، اما جریان علی و معلولی مورد بحث در شرایط اجتماعی زمینه‌ساز تکامل یا تحول آنها به شکل گونه‌های نمایشی مردمی و ماندگار شد.



تحکیم روابط اجتماعی و عقاید مشترک، نیاز به برپایی مراسم و آیینهای مذهبی و مردمی را دو چندان کرد. این نیاز توسط گروههای متفاوت و متنوع نمایشی مرتفع گردید. بعضی از این گروهها پیش از این زمان نیز به صورت پراکنده در حوزه نمایش فعالیت می‌کردند و بعضی دیگر با گسترش این تقاضا در میان مردم شکل گرفتند. به تدریج و با رشد نیازهای مردمی برپایی این گونه نمایشها به صورت یک حرفه اجتماعی درآمد و راز مانایی آن نیز در زادش از نیاز مردم بود. مردم به دلیل نیاز اجتماعی شرکت در مراسم جمعی و بیان همدلانه و مردمی این نمایشها خواستار

برقراری و تداوم برگزاری آنها بودند. این گونه آنها در طی دورانی ماندگار شدند و همگام با نیازهای مردم گسترش یافتند یا کامل تر شدند. در کنار احیای گونه‌های قدیمی، گونه‌های جدیدی چون خیمه شب‌بازی، براساس شکل‌های آیینی کهن یا وام‌گیری از گونه‌های نمایشی همسایگان مرزی به وجود آمد. هر کدام از این گونه‌ها ویژگی‌های شکلی و معنایی خاص و تماشاگران متفاوت داشتند. معرکه‌گیری بیشتر در محافل عیاری و پهلوانی و تعزیه روایت نمایشی شب‌های غم و سوگواری محرم بود. اما همه آنها بر اهداف مردم‌دارانه - نیازها یا علاقه‌های مردم - تأکید داشتند. در این میان هر گروهی که می‌توانست بیشتر مردم را متأثر - شاد یا غمگین - سازد، موفق‌تر و کارش، به لحاظ اقتصادی، پربرون‌تر بود.

اما علت دیگر حمایت حکومت، در راستای شکل‌گیری گونه هنرهای نمایشی با هویت مستقل بود. گرچه این حمایت چون هنرهای تجسمی شکل مستقیم نداشت، اما ترغیب به تشکیل و فعالیت گروه‌های تعزیه یا عدم مخالفت با اجرای سایر گروه‌های نمایشی چون گروه‌های طنزآفرین تقلید و خمیه شب‌بازی، گونه‌ای حمایت غیرمستقیم به شمار می‌رفت.

خیمه شب‌بازی

همان‌طور که گفتیم، صفویه از نمایش‌های شادی‌آور نیز به طور ضمنی و غیرمستقیم حمایت می‌کرد. شاید ریشه این حمایت را بتوان در نظام اجتماعی داخل دربار جست‌وجو کرد. یکی از چهره‌های همیشگی دربارهای صفوی، و بعداً قاجار، دلقک، تلخک یا ندیمانی بودند که برای مسرت و شادسازی شاه گفتار یا رفتار ویژه‌ای به کار می‌بستند. آنها جایگاه ویژه‌ای در دربار داشتند و هر حرفی یا عملی از جانب آنان مجاز بود. حتی گاه بسیاری برای انتقال موضوعی به شاه یا حل و فصل معضل حکومتی که غضب شاه را برمی‌انگیخت، به او متوسل می‌شدند. در کتاب‌های تاریخی و سفرنامه‌ها از خلال یادداشت‌ها و خاطرات، نام و صورت و سیرت دلقکانی بزرگ به چشم می‌خورد. یکی از آنها «کل عنایت» ندیم و بازیگر شاه عباس کبیر بود. شاردن در کتاب خود از

احترامی که مردم اصفهان نسبت به او داشتند، یاد کرده است. دربارهٔ استعداد، هنر و طنزآفرینیهای او مطالب زیادی نقل شده است. او بسیار حساس، سریع‌الانتقال و تیزهوش بود و هر وقت که میل داشت می‌توانست با یک ژست بسیار ساده بدن، اشخاص را به خنده درآورد. نکتهٔ دیگر این که دلقکان دربار زیر پوشش شادکردن و خنداندن درباریان، منتقدان اجتماعی بی‌پروایی بودند. آنها به کمک قدرت و محدودهٔ مجازی که داشتند، روی پنهان‌امور را عیان می‌ساختند و بطن آشفتهٔ واقعیت را آشکار می‌کردند (ستاری ۱۳۷۳: ۱۷). آنها از دو عنصر بیان تند، صریح و بذله‌گو و حرکات تقلیدوار، مسخره‌آمیز و اغراق‌شده برای مقصود خود استفاده می‌کردند. با توجه به موارد فوق شاید بتوان شخصیت‌های طنزآفرین بعضی نمایشهای سنتی را برگرفته از چنین الگوهایی دانست؛ چرا که اغلب صفات و ویژگیهای کلامی و گفتاری مسخره‌چینا یا دلقکان دربار در شخصیت اصلی این گونه نمایشها - که با نامهای مبارک، سیاه، نوروز، فیروزه و... شناخته می‌شوند - نیز وجود دارد. اغلب این نمایشها براساس اصول کم‌دی و با محوریت این شخص اجرا می‌شده است.

خیمه‌شب‌بازی گونهٔ عروسکی نمایشهای سنتی شادی‌آفرین است که در شخصیت و داستان، مشترکاتی با سیاه‌بازی دارد. مهم‌ترین شکل همسانی رفتاری و شکلی در شخصیت‌های اصلی آنها یعنی مبارک و سیاه است که هر دو ویژگیهای عمومی دلقکان دربار را داشته‌اند.

دو روایت اصلی پیرامون تبارشناسی مبارک یا سیاه وجود دارد: یکی آن را از نسل سیاهان پرتغالی یا بردگان هندی آواره در ایران می‌داند و دیگری پیشینهٔ کهن‌تری برای آن قائل است و اینکه به سیاوش خدای سیه‌چردهٔ ایرانی باز می‌گردد (بلوکباشی ۱۳۸۰: ۵۸)؛ پیشینه‌ای که جشن و شادی حضور مبارک در مراسم همان شادی را برگرفته از جشن بازگشت سیاوش یا رستاخیز او می‌داند. شاید در قیاس سیاه‌بازی با خیمه‌شب‌بازی نتوان قدمت یا گونهٔ تأثیرگذار و متأثر را تعیین کرد، اما آنچه مسلم است قدرت و محدودیت دوسویهٔ خیمه‌شب‌بازی بر سیاه‌بازی است. از یک سو به دلیل وجود عروسک و توانمندیها و جذابیت‌هایشان این گونهٔ عروسکی از تنوع شکلی و معنایی

خاصی برخوردار است و از سوی دیگر ویژگیهای حرکتی عروسک نسبت به بازیگر بی‌گمان محدودیتهایی در اجرای این نمایشها ایجاد می‌کند.

خیمه شب‌بازی به اعتبار اشارات ادبی، از قرن هفتم و هشتم و براساس شواهد مکتوب مورخان و گردشگران، از حدود نهصد سال پیش (دوره سلاجقه) در ایران متداول بوده است. اما مدرک عینی‌تر، شاردن است که در سیاحتنامه خود از وجود خیمه شب‌بازی در عصر صفوی (شاه عباس دوم) به ما سندی می‌دهد. در همه اسناد تاریخی مرتبط، به قدرت سرگرمی‌سازی آن اشارات متعددی رفته است.

خیمه شب‌بازی نمایشی ساده است که در هر کوی و برزنی قابل اجراست. این سادگی در نظام شکلی، مضمون داستانی و ساختار اجرایی آن مشهود است. عروسکهای خیمه شب‌بازی چون مبارک با چندتکه پارچه دوخته می‌شوند که هر دستی با اندک ذوقی می‌تواند سازنده آن باشد. اگرچه نوگرایی یا تجمل‌گرایی عروسکهای خیمه شب‌بازی را نیز با موادی چون چینی یا پلاستیک پیوند داده است؛ اما مواد جدید نیز سادگی بنیادی عروسکها را نفی نمی‌کند.

ساختار داستانها نیز در حیطه منابع قابل دسترس الگوهایی محدود دارد که سرگرمی مخاطبان اصلی‌ترین هدف آنها بوده است. داستانهایی چون بیژن و منیژه، عروسی سلیم‌خان (شاه سلیم‌بازی)، پهلوان پنبه، پهلوان کچل، چهار درویش و... (بیضایی ۱۳۸۱: ۱۰۴). ساختار اجرایی نیز شکلی مشخص و ساده دارد. دو عنصر اصلی نمایش عروسکها و راوی هستند. بازی‌دهنده و عروسکها در داخل خیمه و مرشد (راوی) و نوازنده بی‌هیچ حرکتی در کنار خیمه نشسته‌اند.

اما با وجود این عناصر ساده، الگوهای محدود داستانی و یکنواختی اجرایی و حرکتی خیمه شب‌بازی و عروسکهایش رمزی دارند؛ رمزی سحرآمیز که تماشاگر را از هر گروه و طبقه‌ای دچار خود می‌سازد. این رمز را در سه رویکرد می‌توان بررسی کرد. سه عنصر ماهیت سیاسی، ساختار ارتباطی و نظام الگوهای اجتماعی می‌توانند ما را به بازگشایی رمز سحرآمیز نمایش خیمه شب‌بازی رهنمون شوند.

ماهیت سیاسی

دولت صفوی که با استفاده از تبلیغات مبلغان و قدرت نظامی قزلباشان توانسته بود در

سایه استقلال حکومت مرکزی به یک شاخه مذهبی ویژه - تشیع - به عنوان محور دینی سراسر حکومت دست یابد، به شیوه‌های گوناگون در حفظ و گسترش و تبلیغ آن می‌کوشید. یکی از راههای گسترش و تبلیغ هر موضوعی ارائه نقد منفی از جبهه مخالف آن است. این یکی از ساده‌ترین الگوهای تربیتی است که در آثار ادبی نیز فراوان به چشم می‌خورد. همان الگوی «آموختن ادب از بی‌ادبان» که نکوهش بدی برای پاسداشت خوبی یا نمایان‌سازی ضعیف ترس در برابر شکوه شجاعت یعنی اثبات چیزی از طریق نفی آن است. مقابله با دولت عثمانی به لحاظ ارضی (درگیریهای نظامی) و اعتقادی (تفوق مذهبی) یکی از اصلی‌ترین محورهای دولت صفوی بود. عثمانیان به هر لحاظ رقیب سرسختی برای ایرانیان بودند، چرا که صرف‌نظر از مرزهای مشترک و خیال و سوسه‌آمیز گستراندن قلمروها از جانب هر دو حکومت، این دو تقابل دو قطب مذهبی شیعه و سنی بودند. برتری جوییهای مذهبی عثمانیان با شورشهای مرزی و گاه شیعه‌کشی، تعصب جانبدارانه صفویان را نسبت به محوریت مذهب تشیع افزون می‌ساخت. بدین ترتیب دولت صفوی آگاهانه یا ناآگاهانه در اجرای این الگوی منفی می‌کوشید تا وجه نامناسبی (نامطلوبی) از رقیب خود - دولت عثمانی - بسازد و موقعیت مذهبی و اجتماعی آنان را - خصوصاً نزد نومذهبان شیعی که گاه از سر اجبار به آن گرویده بودند - تخریب کند. این نبرد تبلیغاتی که البته گاه مستندات تاریخی نیز داشت، در دو حوزه انجام می‌شد:

۱. استناد به شرایط تاریخی دوره خلفای راشدین و تظلم‌خواهی ستمهایی که بر امام علی (ع) رفته است.
۲. استناد به موقعیت دربار عثمانی و ارائه نقدی گاه تمسخرآمیز از شیوه حکومت، موقعیت اجتماعی و گاه فساد دربار عثمانی.

کارکرد حوزه اول به صورت نکوهش خلفای سنی (سه خلیفه اول) از گفتار مبلغان مذهبی و بزرگان به سخنان پیش از نقل نقالان، بیان پهلوانان و معرکه‌گیران راه یافت و در نهایت تکیه کلام مردمان عادی شد. اما حوزه دوم، یعنی نشان‌دادن موقعیت دربار عثمانی، نیاز به بازسازی الگویی مشابه داشت؛ جایی که بتوان شنیده‌ها و دیده‌ها را

مجسم و تصویری کرد. این بازی سازی مستقیم زندگی، ویژگی ناب هر نمایش است. نمایش می تواند موقعیت اجتماعی، شیوه رفتاری و گفتاری متقابل و حتی ویژگیهای مظاهر فرهنگی و اقتصادی یک دوره تاریخی چون مشاغل، پوششها و وسایل مورد استفاده را نشان دهد. به این ترتیب گونه های نمایشی جایگاه مناسبی برای به نمایش درآوردن اوضاع عثمانیان را داشتند، اما الگوی تبلیغ منفی حالتی متفاوت با نمایش موقعیت به شکل خشک و رسمی را می طلبید، حالتی که بیشتر به تمسخر یا نقد آن بینجامد و برای دستیابی به این هدف قالب طنز و نمایشهای شادی آفرین بهترین انتخاب بود. از آنجا که نمایشهای شادی آفرین با هجو و هزل شخصیتها و موقعیتها طنز و شادی می آفریدند، به سخره گرفتن شخصیتها و روابط اجتماعی الگوهایی مشابه عثمانیان یکی از شیوه های مقابله دینی و ارضی با آنها و نمایانگر ثبات و برتری حکومت صفوی می شد. اما چگونه در میان انواع نمایشهای شادی ساز، گونه عروسکی خیمه شب بازی برای این هدف رایج می شد؟

عروسکهای خیمه شب بازی (لعبتکها) نمادهایی موجز و ساده از انسانها هستند. آنها با وسایل ساده ساخته می شوند و تنها با دو نخ به حرکت درمی آیند از این رو حرکات و رفتارشان دگرگون شده و خاص است: به جای راه رفتن، پاهایشان روی زمین کشیده می شود یا گامهایی جهشی برمی دارند. این محدودیت و تغییر در قیاس با واقعیت رفتاری و حرکتی انسانها، شکل طنز آمیزی به آنها می دهد. کلامشان نیز متفاوت با شکل عادی است و به وسیله صغیر حالتی مضحک و خاص یافته است. این شکل و گفتار دگرگون، نمایش خیمه شب بازی را طنز آمیز و مفرح می سازد. البته بررسی خاستگاه و نظریات مختلف پیرامون سرچشمه خیمه شب بازی خود به پژوهشی جداگانه نیاز دارد؛ اما به هر روی، همسانی ماهیت خیمه شب بازی با اهداف تبلیغی صفویان، موجب اقبال و گسترش خیمه شب بازی در عصر صفویان شد.

با اندک مدارک و شواهد موجود نمی توان شکل گیری این جریان از مرحله تکوین هدف تبلیغ منفی تا همساز کردن آن با گونه نمایشی خیمه شب بازی را به گروه خاصی نسبت داد. بر اساس موقعیت حکومت صفوی در داخل و تقابل با دول خارجی، بخشی

از این دلایل را باید به درونمایه تحولات اجتماعی و فرهنگی نسبت داد؛ و در بخش دیگر، قطعاً هنرمندانی بوده‌اند که با تیزهوشی و درک عمیق از موقعیت اجتماعی و بین‌المللی کشور در آن روزگار، به خلق نمایشی منطبق بر نیازهای مردم و انتظارات تبلیغاتی و سیاسی حکومت می‌پرداختند. در نتیجه این عوامل، الگوی داستانی شاه‌سلیم در نمایش خیمه‌شب‌بازی شکل گرفت که به نمایش شاه‌سلیم‌بازی شهره‌گشت که ارجاع مستقیمی به سلطان سلیم اول پسر بایزید دوم پادشاه عثمانی است، او برخلاف پدر، طبیعی جنگجو داشت و حاضر نبود از راه صلح و مسالمت روابط دوستانه ایران و عثمانی را حفظ کند؛ به همین جهت پیش از سلطنت نیز بر خلاف نظر پدرش به مرزهای ایران تجاوز کرده و خساراتی وارد آورده بود. او دشمن بزرگ شاه اسماعیل بود که به قتل و آزار شیعیان می‌پرداخت. بعد از رسیدن به سلطنت نیز فرمان داد تمام شیعیان هفت تا هفتاد سال را به قتل برسانند. تأثیر این خصومت و کشتار بر افکار مردمی و حکومتی، موجب پیدایی الگوی داستانی شاه‌سلیم‌بازی، به قصد تمسخر در نمایش خیمه‌شب‌بازی، و حمایت غیرمستقیم حکومت از آن شد. شاه‌سلیم در شکل‌ظاهر تنها یک شاه اما در معنای زیرین نمایی از شاهان صفوی بود و نمایش در بعد بیرونی در بزرگداشت او و در بعد معنایی به قصد تمسخر او اجرا می‌شد. در این نمایش شکل به‌ظاهر پرتجمل اما از معنی تهی مراسم و روابط اجتماعی، در کنار زندگی اقشار ضعیف و کارگر چون مبارک به عنوان غلام سیاه و جاروکش، سقاباشی، جارچی‌باشی، و طبال، که همه از خدمتکاران شاه بودند، تصویر می‌شود. از این معنی می‌توان دریافت که در نظام درباری چون سلیم‌خان، همه افراد از روی خدمتی که به او می‌کنند نام و نشان دارند و حرفه همه با محوریت او تعیین می‌شود. کسی برای مردم کاری نمی‌کند، بلکه خدمت به سلطان سلیم بخشی از هویت هر فرد است که به گونه‌ای، دیکتاتوری حاکم را تصویر می‌کند.

خیمه‌شب‌بازی از دوره صفویان رشد چشمگیری را آغاز کرد که براساس شواهد و مدارک تا پایان دوران قاجار نیز ادامه داشت؛ اما در اواخر حکومت صفوی، به دلیل تغییر منش حاکمان و فساد اخلاقی پاره‌ای از آنان، رویکرد جانبدارانه به رویکردی نقادانه بدل

شد. چون هنرهای نمایشی و خیمه شب بازی بر اصل مردمی بودن و نشان دادن نیازها و خواسته‌های مردم شکل گرفته بود؛ بنابراین تغییر نگرشها و قضاوت‌های مردم درباره دستگاه حاکم بر روند خلق و اجرای خیمه شب بازی تأثیر گذاشت. همراه با نارضایتی مردم از دستگاه حاکم، هنرمندان نیز همراه با آنها در نمایش خود اشاراتی به وضع نابسامان حکومتی می‌کردند؛ تا جایی که مردم در نمایش «شاه سلیم بازی» نکته‌ها، رفتارها یا کلام‌هایی مشابه وضعیت طبقه حاکم می‌دیدند.

بدین ترتیب، در راستای اصل «هنرمند به مثابه منتقد اجتماعی»، در آن روزگار نیز عملکرد خیمه شب بازی که در شکل ظاهری تنها شادی و تفریح تماشاگران را موجب می‌شد، در معنی اصلی مبتنی بر موضع حمایت‌گرانه از مردم بود. اگرچه نقطه آغاز رواج خیمه شب بازی در عهد صفویان، آگاهانه یا ناآگاهانه، مبتنی بر اهداف حکومتی و رقابت با دولتهای همسایه بود، اما خیمه شب بازی نیز برای ماندن در قالب گونه هنر مردمی رویکرد حمایت‌گرانه خود در اواسط حکومت صفوی را به رویکرد نقادانه (در اواخر این دوران) تغییر داد. این رویکرد تا جایی پیش رفت که در اواخر دوره قاجار - روزگار احمد شاه - برخی خیمه شب بازیهای سیاسی اجرا می‌شده است که در آنها عروسک‌هایی شبیه به احمد شاه و اطرافیانش می‌ساختند و کسی که نخ عروسک‌ها را به دست می‌گرفت نیز لباس انگلیسیها را می‌پوشید. شاید از این زمان به بعد است که اصطلاح خیمه شب بازی در فرهنگ لغت سیاسی جای گرفت و هنوز هم برای کسانی که دست‌نشانده یا گوش به فرمان قدرتهای دیگر هستند، از اصطلاح «عروسک خیمه شب بازی» استفاده می‌شود.

ماهیت سیاسی خیمه شب بازی که از زمان صفویان و تقابل با حکومت عثمانی آغاز شد، بخش مهمی از جذابیت و سحرآفرینی این نمایش است. مردم که به لحاظ اجتماعی همواره آماده شنیدن خواسته‌ها یا مخالفت‌های ناگفته خود هستند، هنگام تماشای آنها به روایت عروسک‌های خیمه شب بازی، به شادی بیرون و لذت درون توأمان دست می‌یابند. این نشان‌دهنده علاقه طیف دوگانه مردم در برابر خیمه شب بازی است. گروهی می‌بینند و تنها لایه‌های بیرونی روایت قصه و بازی عروسک‌ها آنها را مجذوب می‌کند، اما گروه

دیگر می‌بینند و از درک شباهت آن با موقعیتهای اجتماعی و بیان صریح انتقادهای استعاره‌وار در بطن نمایش لذت می‌برند.

ساختار ارتباطی

یک ساختار ارتباطی سه بخش اصلی دارد: فرستنده، پیام، و گیرنده. براساس نظریه یاکوبسن، که یکی از کامل‌ترین نظریه‌ها در این باره است، در یک ارتباط هنری، هنرمند و اثر هنری جایگزین فرستنده و پیام می‌شوند. در الگوی اصلی آنچه شکل ارتباط هنری را تغییر می‌دهد، تفاوت گونه‌های هنری است، اما در حوزه هنرهای نمایشی شاهد تغییرات بنیادی‌تری هستیم. اگر هنرمند بازیگر را به عنوان فرستنده پیام در نظر بگیریم، پیام او نقشی است که بر صحنه می‌آفریند به عبارت دیگر، هنرمند و پیام در یک وجود و دو صورت مختلف آن هستند. فرستنده با عناصر وجودی خود پیام را می‌سازد پس مهم‌ترین پیامد این ویژگی آن است که فرستنده و پیام تفکیک‌ناپذیرند. در این شکل شناخت و تحلیل پیام در گروه شناخت فرستنده است، چرا که نقش را نمی‌توان بدون توجه به بازیگر - حامل نقش - ارزیابی کرد.

در حوزه نمایش عروسکی این ارتباط شکلی دیگر می‌پذیرد و فرستنده پیام (هنرمند) دو بخش می‌گردد: یکی عروسک است که بر صحنه بازی می‌کند و دیگری هنرمند بازی‌دهنده‌ای است که او را بازی می‌دهد. عروسک بعد شکلی (صوری) پیام و بازی‌دهنده بعد معنایی پیام است. به دلیل یکی‌بودن بخشی از پیام با فرستنده پیام (بازی‌دهنده) باز هم همسانی پیام و فرستنده وجود دارد؛ اما وجود عروسک این رابطه را متفاوت‌تر می‌کند. مفهوم ذهنی بازی‌دهنده به دستان او و سپس به حجم عروسک منتقل می‌شود و تماشاگر با دیدن بازی عروسک جان‌بخشی شده پیام را دریافت می‌کند. این ترکیب الگویی سه‌گانه را تشکیل می‌دهد که رابطه میان عروسک، بازی‌دهنده و تماشاگر شکل می‌گیرد (Jurkowski 1990: 26). البته نوع عروسک و میزان دوری و نزدیکی بازی‌دهنده نسبت به آن شکل رابطه را تا حدودی تغییر می‌دهد، اما در نمایش خیمه شب‌بازی با پنج عنصر در الگوی ارتباطی سروکار داریم:

۱. بازی‌دهنده. او در ذهنش حرکت و بیان عروسک را خلق می‌کند. حرکت او با دستانش به عروسک منتقل می‌کند و برای انتقال بیان از وسیله دیگری به نام صفیر استفاده می‌کند.

۲. صفیر. وسیله‌ای است که بازی‌دهنده به کمک آن گفتار متفاوت و طنزآمیز عروسک را خلق می‌کند؛ گفتاری که در مرز قابل فهم و نامفهوم قرار می‌گیرد.

۳. عروسک. عروسک با حرکت دستان بازی‌دهنده و بیان صفیر بر روی صحنه جان‌بخشی می‌شود تا پیام را منتقل کند.

۴. مرشد. مرشد با ترجمه زبان صفیر گفتار عروسک را برای تماشاگر معنا می‌کند. مرشد در مرحله نهایی ارسال پیام قرار دارد و تنها عنصر ارتباطی مستقیم میان جهان عروسکها و دنیای واقعی تماشاگران است.

۵. در انتها تماشاگر این پیام را دریافت می‌کند؛ پیامی که به کمک دو عنصر بی‌جان (صفیر و عروسک) و دو عنصر جاندار (بازی‌دهنده و مرشد) شکل گرفته است. این ماهیت ترکیبی سطح متفاوت و سحرآمیزی از دریافت را برای تماشاگر می‌سازد. این شیوه ارتباط دو مشخصه دارد:

۱. عناصر متفاوت در ارسال یک پیام. در این گونه نمایشی پیام (اثر هنری) بیش از یک فرستنده دارد یا به عبارت دیگر همکاری چند عنصر موجب تکوین اثر هنری و ارسال آن به مخاطب می‌شود. بین این عناصر رابطه علی- معلولی برقرار است و هر یک نتیجه عمل پیشین را کامل‌تر می‌سازد و پیام را به مخاطب نزدیک‌تر می‌کند.

دستان بازی‌دهنده ← عروسک ← مخاطب

ذهن بازی‌دهنده

بیان بازی‌دهنده ← صفیر ← عروسک ← مرشد ← مخاطب

نمودار دو

۲. مجراهای چندگانه ارتباطی. همان طور که در نمودار دو مشاهده می‌شود، نیروی

بازی‌دهنده در دو بخش کلام و حرکت از دو مجرای متفاوت به تماشاگر منتقل می‌شود. همچنین اگر پیام (اثر هنری) را به معنای کلی نمایش عروسکی بدانیم، باید دو بخش دیگر را نیز در نظر بگیریم: یکی مرشد که راوی کل داستان و یکی از نوازندگان است و دیگری کمانچه‌کش است که موسیقی را به گوش تماشاگر می‌رساند.

۱. بازی‌دهنده ← حرکت عروسک ← تماشاگر

۲. بازی‌دهنده ← صفیر (زبان عروسک) ← مرشد ← تماشاگر

۳. مرشد ← راوی قصه ← نوازنده ← تماشاگر

۴. کمانچه‌کش ← موسیقی ← تماشاگر.

بدین ترتیب، پیام در خیمه‌شب‌بازی از طریق چهار عنصر متفاوت به مخاطب ارسال می‌شود. اما باید دید که این شکل متفاوت ارتباطی چه تأثیری بر پیام می‌گذارد. این پیام ترکیبی سه ویژگی برجسته دارد:

۱. قدرت پیام. پیامی که توسط عناصر متفاوت ارسال می‌شود، قطعاً ویژگیها و نیروهای هر بخش را با خود منتقل می‌کند، چرا که منابع مختلف ساخت پیام هر یک بخشی از قدرت خود را به پیام می‌دهند. نیروی ذهنی بازی‌دهنده و قدرت داستان، نیروی بیانی بازی‌دهنده و سحر کلام متفاوت صفیر، حرکت و بیان متفاوت و تصویری عروسک، کلام مؤثر مرشد و نوای دل‌انگیز ساز نوازنده، هر یک در هر مرحله به پیام قدرت و جذابیتی سرشار می‌دهد. پس پیامی که به تماشاگر می‌رسد، حاصل نیروبخشی پنج عنصر است و در مقایسه با پیامهای ساده با یک فرستنده (هنرمند) بدون تردید در این گونه نمایشی پیام قوی‌تر و مؤثرتری به مخاطب منتقل می‌شود.

۲. موجز بودن پیام. در این سیر انتقال، پیام در هر مرحله موجز و ساده می‌شود. از آنجا که عروسک کوچک و قابلیت‌های حرکتی‌اش محدود است، بازی‌دهنده تنها جانمایه اصلی حرکت را به عروسک می‌دهد. گفتار نیز از پردازشها و اوج و فرودها عاری است و بازی‌دهنده به کمک صفیر، گفتاری ساده و متفاوت را خلق می‌کند و مرشد با کلامی گرم و بی‌پیرایه آن را به تماشاگر می‌رساند. خود عروسک نیز نمونه‌ای از انسان است که در همه ابعاد فیزیکی و حرکتی خلاصه و ساده شده است؛ جزییاتی برای حرکات ریز یا

پیچیده ندارد. او چون نقاشیهای ابتدایی یا کودکانه متشکل از عناصر و حرکات بنیادی است. بدین ترتیب پیام در گذر از هر یک از مراحل و عناصر فوق پیچیدگیها، پراکندگیها و حواشی زائدش را از دست می دهد و در هنگام دریافت مخاطب، به تمامی موجز و کامل و ساده شده است. خیمه شب بازی پیام را به ناب ترین شکل به تماشاگر می رساند. چنین پیام ترکیبی و در عین حال نابی بی اختیار تماشاگر را مسحور خود می سازد.

۳. دریافت پیام در دو بعد خیال و واقعیت. پیام خیمه شب بازی با دو وجه ذهن مخاطب درگیر می شود: بخشی خیال و بخشی واقعیت ذهن او را متصرف می سازند. بازی عروسکها برای او جهانی خیالین را تصویر می کند و کلام مرشد و ساز نوازنده او را به جهان واقع باز می گرداند. بدین ترتیب ذهن تماشاگر در هنگام تماشای خیمه شب بازی همواره در گذر از خیال به واقعیت است.

در خیمه شب بازی خیال در دو بعد ساخته می شود: یکی بعد حرکت و تصویر است که برخاسته از هویت غیرواقعی و نمادین عروسکهاست و دیگری کلام صغیر است که ذاتاً خصلتی دیگرگون و فراواقعی دارد. ترکیب دو بعد غیرواقعی در تصویر و کلام جهان عروسکها را به سوی خیال سوق می دهد.

اما ویژگی برجسته خیمه شب بازی خیال دو وجهی نیست؛ بلکه همکاری خیال و واقعیت است که تنها در کنار هم قادر به ارسال پیام یا خلق اثر هنری اند و همین دوگانگی خیمه شب بازی را سحرآمیز می کند. سحر مگر دیدن پدیده ای ناممکن (غیر واقعی-خیالین) در جهان واقع نیست؟ پس ترکیب خیال و واقعیت نیز گونه ای سحر است: سحر خیمه شب بازی که برای تماشاگران شگفتی و لذت می آفریند.

نظام الگوهای اجتماعی

نمایش هنر زندگی است؛ پس هنر نمایشی می تواند بازتاب شیوه نگرشی به زندگی باشد. با هر نگرشی، حتی فراواقعی، موقعیتهای نمایشی همان موقعیتهای زندگی هستند. اگرچه برای نمایشی هر رویداد واقعی تغییراتی در ساختار روایی و زمانی آن انجام می گیرد، ولی بی تردید الگوهای اصلی از خود زندگی سرچشمه می گیرند و به تبع

آن شخصیت‌های نمایشی نیز براساس ویژگی‌های شخصی، ترکیبی یا اغراق‌شده انسانها خلق می‌شوند. به هر روی، همان‌طور که زمینه اصلی برای تصویر کردن هر منظره طبیعی آسان است، هر اثر نمایشی نیز در افق زندگی خلق می‌شود.

یکی از مهم‌ترین عناصر زندگی «تضاد» است. تضاد دو گونه مختلف هنر تجسمی‌های متفاوتی دارد؛ اما مورد نظر این گفتار، تضاد اجتماعی است: تضاد میان طبقات یا گروه‌های مختلف مردم که بنا بر شرایط زمانی (تاریخی)، اقتصادی و سیاسی شکل خاصی به خود می‌گیرد. تضاد موجب بحث و جدل و سرچشمه بسیاری از موقعیتهای نمایشی است.

شاید گونه اجتماعی تضاد را که میان دو گروه یا دو طبقه اجتماعی است، بتوان به موارد زیر تفکیک کرد:

۱. تضاد قانونمداران با قانون‌گريزان.

۲. تضاد قدرتمندان با ضعيفان.

۳. گونه‌های متفاوت تضادهای فکری و عقیدتی.

در نمایشهای سنتی ایران نیز استفاده از الگوی تضاد دیده می‌شود. یکی از قدیم‌ترین شکل‌های نمایشی — تقلید — اختلاف میان لهجه‌های مختلف بود. بازیگران تقلید در دوران صفویه معمولاً با تقلید لهجه و خصوصیت‌های شهرها چند نفر از طبقه‌های مختلف را نشان می‌دادند که پس از احوالپرسی کوتاهی اختلافی بین آنها پیش می‌آمد و حرفشان به دعوا و مسخره کردن لهجه‌ها و خصوصیات یکدیگر می‌رسید و داستان با زد و خورد و تعقیب تمام می‌شد.

نمایش چهار صندوق نیز تضاد میان چهار نفر با چهار رنگ متفاوت بود که رنگ و لهجه یکدیگر را مسخره می‌کردند و در آخر نمایش بارقص و آواز تمام می‌شد (بیضایی ۱۳۸۱: ۱۵۹-۱۶۲).

با رشد شهرنشینی، ایجاد مشاغل مختلف و تکوین طبقه متمول و بازاری، گونه‌ای دیگر از روابط اجتماعی به وجود آمد. از آنجا که نمایشهای سنتی همواره بازتاب نگرشها و موقعیتهای اجتماعی بودند، این گونه روابط به الگوی نمایشی تبدیل شد.

الگوی ارباب-نوکر پیش از همه در گونه نمایشی بقالبازی به کار گرفته شد: یک بقال پولدار و خسیس که معمولاً نوکر تنبل یا فراموشکاری به نام نوروز داشت و بین آنها موقعیتهای طنزآلودی رخ می داد. این الگو بدون هیچ تغییری به نمایش تخت حوضی یا سیاه بازی نیز راه یافت: یک حاجی و یک نوکر که به خاطر تغییر مکان اجرا از قهوه خانه ها و کوچه ها به داخل خانه قصه هایشان اغلب درباره مسائل خانوادگی بود. این گونه ارباب-نوکر را شاید بتوان زاینده شرایط ملوک الطوائفی و خان سالاری در این دوره و معادل ارباب-رعیتی قلمداد کرد.

اما این الگو در خیمه شب بازی به گونه ای دیگر وجود دارد. رابطه بین مبارک و مرشد شکل استحاله یافته آن است. گرچه مرشد نه ارباب است و نه بقال و ثروتمند، اما به هر حال قدرتش از مبارک بیشتر است. او متعلق به جهان واقع و مبارک در محدوده خیال است. مبارک از دو بعد نوکر و مرشد از دو جنبه ارباب است: یکی آنکه در نمایش همواره مرشد راوی و دانای کل است و مبارک نوکری که خود جزئی از داستان است. بعد دوم آن است که مرشد انسانی است که به اختیار خود حرف می زند یا برمی خیزد و می نشیند، اما مبارک را دستانی حرکت می دهند و به جایش صحبت می کنند. پس در نمایش خیمه شب بازی الگوی ارباب-نوکر با تحکیم بیشتری وجود دارد. این الگو را می توان براساس رابطه ریاضی تابع-متغیر تحلیل کرد. مرشد که صاحب خیمه است و به او استاد یا بابا هم می گویند، تابع است. او خود داستان را می سازد و روایت می کند و می تواند بنا به خواست خود آن را تغییر دهد یا موضوع و شخصیت جدیدی را وارد داستان کند. پس او ثابت و بی تغییر است؛ اما مبارک که همواره باید گوش به فرمان و مطیع باشد و حتی حرکتش نیز تابع نخطهایی به دست دیگری است، متغیر است: او براساس خواسته های بازی دهنده حرکت می کند. مرشد او را به روی صحنه دعوت می کند و می تواند هر زمانی او را در پی انجام کاری بیرون بفرستد.

این رابطه تابع-متغیر البته همیشه چون الگوی قاطع ریاضی به یک شکل نمی ماند؛ چرا که وقتی در این رابطه معادلهای انسانی و نمایشی قرار گرفتند، دیگر نمی توان با قوانین ریاضی آن را پیش بینی کرد. مبارک به عنوان عنصر متغیر یا نوکر چون همه

زیردستان یا دست‌نشانندگان دیگرگاه علیه شرایط خود طغیان می‌کند. او بی‌نظمی و آشوب می‌آفریند و در نظم ظاهری اخلال می‌کند و در مسیر خلق نمایش از متغیر به عامل تغییر بدل می‌شود. تمرد او ناگزیر موقعیتی نمایشی می‌سازد که البته بخشی از نمایش خیمه شب‌بازی همین عملکرد خلاف قاعده و طغیانگر عروسک مبارک است. مبارک شخصیتی صریح، بی‌پروا و طنزآفرین است و تمردهای او را در چهار نظام می‌توان طبقه‌بندی کرد:

نظام زبانی

مبارک قیام خود را از زبان متفاوتش آغاز می‌کند: او زبان را تغییر می‌دهد و نظم گفتار معمولی اجتماعی را با صدایی زیر و طنزآلود بر هم می‌ریزد. زبان اغلب نمایشهای سنتی و مردمی به زبان محاوره‌ای مردم بسیار نزدیک است، مبارک نیز در راستای همین الگو اما متمرדانه با حفظ واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه شکل زبان را تغییر می‌دهد. این شکل نوین دگرگون شده و خاص است. شاید این گریز از شکل متفاوت زبان را بتوان با آرمانهای دادائیستها قیاس کرد که هدف طغیانگرانه آنها آزاد کردن ادبیات از یوغ عقل و منطق و زبان بود (سید حسینی ۱۳۵۸: ۴۱۴)، آنها واژه‌ها را دنیای مجازی می‌دانستند که انسانها را از حس اشیا و موجودات دور می‌کنند. شاید طغیان زبانی مبارک چنین معنایی داشته باشد که تماشاگران را از شکل عادی زبان دور کند تا آنها را با منشأ حقیقی حسها و واژه‌ها برساند. تماشاگران زبان صغیر را نمی‌فهمند و می‌فهمند، آنها واژه‌ها را نمی‌فهمند، اما حس کلام را به واسطه لحن کلام و تصویرهای حرکت می‌فهمند. این شکل دگرگونه زبان از عناصر اصلی جذابیت عروسکهای خیمه شب‌بازی است، صدایی که به اصوات جادویی مانند است. همچنین این زبان نامتعارف به قراردادهای جهان خیالیان نزدیک است. اگر خیال را فراتر از واقعیت بدانیم، نمودهای خیالی نیز باید متفاوت با الگوهای ملموس زندگی باشد. پس زبان صغیر با هویت خیال‌گون عروسک همخوان است و در نهایت این شکل و زبان خیالین همراه با شکل نمادین عروسک، خیالی شگفت برای تماشاگران می‌سازد.

نظام گفتاری

مبارک گفتاری صریح و بی‌پروا دارد. او آشکارا سخن خود را می‌گوید و از شخصیت‌های قدرتمندی چون سلطان سلیم، پهلوان دربار و یا دیو هیچ ترسی ندارد. او از گفتار یا رفتار آنها انتقاد می‌کند یا در برابر سخن ناعادلانه یا رفتار مستبدانه آنها می‌ایستد. مبارک هرگز رکیک سخن نمی‌گوید، بلکه تنها گاه تعبیر رکیک می‌آورد و کلام را چند پهلوی می‌کند و به این ترتیب تمامی هدف انتقادی خود را برآورده می‌سازد. این ویژگی او نیز شورشی علیه قواعد مرسوم اجتماعی-گفتاری است؛ چرا که تعارف جزء جدایی‌ناپذیر گفتار و رفتار ایرانیان است. این ویژگی قومی آنقدر بارز است که در بعضی از سفرنامه‌های سفر یا سیاحان خارجی به آن اشاره شده است. گرچه گذشت نسلها و شرایط معاصر زندگی آن را کم‌رنگ کرده است، اما هنوز بخش زیادی از مراودات، روابط و مراسم اجتماعی متأثر از آن است. این گونه تعارف از فرط اغراق گاهی به موضوعی طنزآفرین بدل گشته. و در گونه‌های نمایش سنتی استفاده‌های زیادی از آن شده است. از سوی دیگر، شکل متظاهرانه این ویژگی می‌تواند نوعی دوگانگی در روابط اجتماعی به وجود بیاورد. در ظاهر همه چیز بر محور تعارف و احترام است، اما در آن سو رابطه بدگویی و دشمنی موج می‌زند. این شرایط فضای نامناسبی را بر جامعه حاکم می‌کند که مبارک طغیانگرانه به مقابله با آن برمی‌خیزد. او هیچ تعارفی را برنمی‌تابد و در برخورد با ضعیف و قوی تغییر رفتار نمی‌دهد. او حتی گاه مرشد را مؤاخذه می‌کند. گفتارش حاشیه ندارد: آنقدر راحت و بی‌تکلف سخن می‌گوید که چند لحظه پس از دیدنش چون دوستی قدیمی می‌نماید. بدین ترتیب می‌توان گفت که دومین ترمد مبارک علیه تعارفات معمول جامعه ایرانی است؛ تعارفاتی که مانع از آشکاری حقیقت و موجب شکل دروغین ارتباط می‌گردند.

نظام اجتماعی

خیمه جایگاه نمایش خیمه شب‌بازی است. پیش از برگزاری نمایش، نمایشگران صندوقچه‌ها را باز می‌کنند و خیمه را برپا می‌سازند. برپا کردن خیمه برای اجرای نمایش به دو منظور انجام می‌شده است:

یکی آن که نمایشهایی که به صورت سیار انجام می‌شوند، به ابزاری نیاز دارند که در کوی و برزن توجه مردم را به خود جلب کنند. گروه خیمه‌شب‌بازی در مراحل برپاکردن خیمه زمانی داشتند تا رهگذران و علاقه‌مندان را به سوی خود جلب کنند. از طرف دیگر، رنگ قرمز غالب خیمه و تزیینات و حاشیه‌های آن نیز عامل دیگری برای جذب تماشاگران بود. خیمه که چادری بسته بود، کنجکاوای هر کس را برای دریافتن اتفاقات داخل آن بر می‌انگیخت. همچنین در کنار برپایی خیمه صندوقهایی می‌گشودند و عروسکهایی پرنقش و نگار و رنگین به داخل خیمه می‌بردند و کمانچه‌کش و مرشد با نواختن ضرب در حال آماده‌سازی برای هم‌نوايي می‌شدند. این مراحل را که چون مراسمی با دقت و تمرکز انجام می‌گرفت، می‌توان گونه‌ای پیش‌پرده در نظر گرفت، پیش‌پرده‌ای که مهم‌ترین هدفش گردآوردن تماشاگران بیشتر بود.

هدف دیگر برپایی خیمه ایجاد مکانی دلخواه برای نمایش عروسکهایی بود که تنها حدود یک وجب ارتفاع داشتند. خیمه قابی مستطیل شکل برای بازی عروسکها و نیز محلی برای ایستادن بازی‌دهنده فراهم می‌نماید. همچنین نبود سقف برای خیمه موجب آسایش بازی‌دهنده و گاه استفاده از لبه بالایی خیمه برای بازیهای شیطنت‌آمیز مبارک می‌شود.

خیمه به لحاظ کارکردهای شکلی (جلب مخاطب) و معنایی (متناسب بودن با عروسک و ساختار نمایش) ویژگی‌ای برجسته‌ای دارد و برای تماشاگر چون صندوقچه‌ای جادویی است که قصه‌ای از جهان خیال و واقعیت را روایت می‌کند. برای عروسکهای خیمه‌شب‌بازی خیمه به مثابه یک جامعه کوچک است: جامعه‌ای که برای خود نظم و قوانینی دارد. عروسکهای داخل خیمه تابع داستان مرشد هستند که داستان به نقل او روایت می‌شود. سیر وقایع نمایش یا زندگی عروسکهای خیمه را مرشد رقم می‌زند؛ اما مبارک نظم این جامعه کوچک و بسته را نیز برهم می‌زند. او با ورودها و خروجهای نابهنگامش علیه نظام جاری طغیان می‌کند و روال قصه مرشد را تغییر می‌دهد. ورود یا خروج او همیشه همراه با غافلگیری و مولد یک کنش صحنه‌ای است. او حتی ابعاد خیمه را نیز برهم می‌ریزد. محدوده حرکتی او فراتر از همه عروسکهای دیگر است. او گاه تا جلوترین قسمت صحنه پیش می‌آید، گاه از بالای خیمه سخنی

می‌گوید و حتی در بعضی از نمایشهای معاصر، به همراه بازی‌دهنده‌اش از خیمه خارج و وارد صحنه واقعی زندگی می‌شود. او چارچوبها را می‌شکند و مرزها و محدودیتها را تغییر می‌دهد. شاید با این نگاه بتوانیم او را گونه‌ای شخصیت آزادی‌خواه بنامیم. این رفتارهای متفاوت و پرمعنی در قالب شخصیتی کوچک و پارچه‌ای است که آنها را جادویی می‌سازد.

نظام داستانی

هر نمایشی یک ساختار داستانی دارد که در نمایشهای سنتی به سه شکل یکسان، ترکیبی و اقتباسی است:

۱. ساختار یکسان. ساختار ساده ویژه شکل‌های نمایشی کهن چون کوسه‌برنشین (میرنوروزی) یا نمایش چهار صندوق که ساختاری یکسان داشتند و همواره به یک شکل اجرا می‌شدند. هیچ تغییری در موضوع یا شخصیتها رخ نمی‌دهد. علت آن نیز نزدیکی با آیینهای نمایشی یا رقصها بوده است که همیشه برای یک هدف و به یک شکل اجرا می‌شده است.

۲. ساختار ترکیبی. در این گونه ساختار نمایش یک یا چند الگوی انسانی اصلی دارد؛ ولی در هر اجرا بنا بر شرایط زمانی، اجتماعی و برخورد حسی، رفتاری و گاه گفتاری تماشاگران، تغییراتی در آن به وجود می‌آید. البته این تغییرات بنیادی نیست، ولی می‌تواند خرده‌داستانهایی به وجود بیاورد یا گاهی سیر حوادث نمایش را کند یا تند کند. این گونه ساختار در سیاه‌بازی، تقلید و خیمه‌شب‌بازی دیده می‌شود.

۳. ساختار اقتباسی. این ساختار ویژه نمایشهایی است که براساس قصه‌ها یا حوادثی تاریخی ساخته و اجرا می‌شوند. اقتباس معمولاً از نوع اول و بدون هیچ تغییری در اصل روایت انجام می‌شود. البته ممکن است بر روی بعضی شخصیتها تأکید بیشتری شود یا بعضی وقایع با جزئیات بیشتر یا خلاصه‌تر نقل شوند، ولی داستان اصلی کاملاً حفظ می‌شود. این ساختار را می‌توان در تعزیه، پرده‌خوانی و نقالی مشاهده کرد که روایات مذهبی یا قصه‌های پهلوانی محور اقتباس قرار می‌گیرند.

در خیمه شب‌بازی که منطبق بر نوع دوم است، مرشد به عنوان راوی، نقل داستانی را براساس یکی از چند الگوی موجود آغاز می‌کند؛ اما مبارک از ساختار قصه نیز تمرد می‌کند. او خود را در جریان قصه قرار می‌دهد و گاه حوادث فرعی خود را به حوادث اصلی داستان بدل می‌سازد. به عنوان مثال، در داستان غالب خیمه شب‌بازی یعنی عروسی پسر سلیم خان، مبارک با درگیری با بعضی شخصیت‌های داستان، تصمیم‌گیری‌های شخصی و بدون اطلاع مرشد، گرفتاری‌هایی که به خاطر خطاهایش ایجاد می‌کند، احساسات نابهنگامش در خشم با دیو یا عشق به طیاره، داستان‌های کوچکی می‌سازد که گاه از داستان اصلی عروسی مهم‌تر و پیش‌رونده‌تر می‌گردند. او با قدرت سرکشی‌اش مرشد را نیز خود در داستان جدید همراه می‌سازد. بدین ترتیب گاه نمایش در ظاهر با نقل عروسی آغاز و با پایان عروسی به اتمام می‌رسد، اما بدنه نمایش را شورش مبارک و حوادث ناشی از رفتارهای او رقم می‌زند. او می‌تواند در هر اجرا به گونه‌ای از دل حوادث اصلی کنش‌های متفاوت با خط سیر داستان بیافریند. او یک متمرّد خلاق است که خلاقیتش سرچشمه آفرینش گونه‌های متنوعی از یک الگوی ظاهراً ساده می‌شود.

بدین ترتیب مبارک با تمرد از چهار نظام زبانی، گفتاری، اجتماعی و داستانی به ویژگی‌های برجسته یک شخصیت نمایشی دست می‌یابد. اما به واقع او نه تنها شخصیتی مخالف و غیرمردمی نیست، بلکه نمونه بارز و کامل همدلی با مردم است؛ چراکه در هر گونه از تمردهایش بخشی از ناگفته‌ها، نیازها یا معضلات مردم را مطرح می‌سازد و در بیرونی‌ترین شکل موجب شادسازی دل مردمان است که همگی کارهایی در خور ستایش‌اند. عملکرد مبارک به دلیل تضاد ماهیت شکلی و ساختگی با هویت معنایی و متمرّدانه آن، او را سحرآمیز جلوه می‌دهد و این سحر او را در یادها ماندگار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

غنا و پیچیدگی هر امری در سادگی آن فریبنده و چشمگیر است. پدیده‌ای با ظاهری پیچیده که ادراک آن از توان غالب مردم خارج است، نمی‌تواند تأثیری کلان و گسترده داشته باشد.

هنر در سیر تاریخی‌اش شکل‌های مختلفی به خود گرفته است، اما گونه‌های ماندگار تنها از گونه‌هایی با شکل ساده بیرونی و ژرفای معنی درون حاصل می‌شوند؛ چرا که تنها چنین گونه‌هایی این موهبت را می‌یابند که در میان مردم رشد یابند و این رشد همگام با مردم آنها را معاصر و پرمایه نگاه می‌دارد. نمایش‌های سنتی مردمی نیز چنین رویکردی دارند: آنها همراه با مردم به رشدی متقابل دست می‌یابند و در پرتو این تقابل است که به مانایی می‌رسند. ارتباط مردمی معمولی و سادگی ژرف و خود علت مانایی است.

سادگی ژرف همان ویژگی است که در خمیه شب‌بازی یافتیم. در سطح بیرونی همه اشکال ساده و تنها هدف شادسازی است، اما در وجه درونی هزار نکته باریک‌تر از موجود دارد. تماشاگر در اولین نگاه نمایش را تنها مفرح و صمیمی می‌یابد، اما چندی بعد درمی‌یابد که معنای متفاوتی را از یک وجود ساده و ساختگی فراگرفته است و این گونه دچار جادوی نمایش می‌شود. خمیه شب‌بازی که شرایط دوره صفویان موجب ترویج آن شد، در قالب به‌ظاهر تک‌بعدی‌اش در سه قلمرو ماهیت سیاسی، ساختار ارتباطی و نظام الگوهای اجتماعی قابل تحلیل و اثرگذار است. جهان خیالین عروسک‌های خمیه شب‌بازی که در ترکیب واقعیت حضور مرشد شکلی دگرگون می‌یابد، با بیان ناگفته‌های اجتماعی و سیاسی، انتقال پیام از سطوح مختلف و ترمدهای اجتماعی منطبق بر نیازهای مردم و ویژگیهای برجسته‌ای می‌یابد. عروسک‌های خمیه شب‌بازی جهانی خیالی-واقعی می‌سازند، جهانی ساده و کوچک به اندازه یک صندوق که دل‌های بی‌شماری را مسحور خود می‌سازد.

کتابنامه

- احمدی، بابک، ۱۳۷۴، حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز.
- بلوکباشی، علی، ۱۳۸۰، نوروز، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۸۱، نمایش در ایران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- تاجبخش، احمد، ۱۳۷۸، تاریخ صفوی، شیراز، نوید شیراز.
- تقیان، لاله، ۱۳۷۳، درباره تعزیه و تئاتر، تهران، نشر مرکز.

- جنتی عطایی، ابوالقاسم، ۱۳۳۳، بنیاد نمایش در ایران، تهران، صفی‌علیشاه.
- سیدحسینی، رضا، ۱۳۵۸، مکتبهای ادبی، تهران، کتاب زمان.
- سیوری، راجر، ۱۳۷۲، ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز.
- سیوری، راجر، ۱۳۸۰، در باب صفویان، رمضان روح‌اللهی، تهران، نشر مرکز.
- شاردن، ژان، ۱۳۳۵، سیاحتنامه شاردن، ترجمه محمد عباسی، تهران، امیرکبیر.
- مؤمنی، باقر، ۱۳۵۷، تیاتر کریم شیرهای، تهران، سپیده.
- ملک‌پور، جمشید، ۱۳۶۳، ادبیات نمایشی در ایران، تهران، توس.
- Laurence R. Kominz and Mark Levenson (eds.), 1990, *Pacific Puppetry*.

دلکان و متلک‌گویان عصر صفوی

رضا مولایی

چکیده

این مقاله به بررسی سرگذشت دلکان دربار صفوی، علت برآمدن آنان، انگیزه‌های روانی و اجتماعی آنها از شوخی کردن، تأثیر شوخیهای آنها در اجتماع و بر روی مردم، روشهایی که برای بذله‌گویی به کار می‌بستند و سرانجام بهره‌گیری از آن دسته نکاتی که برای جامعه هنری و ادبی امروز سودمند است و علل نیاز به طنز و کمدی و تأثیر آن در جامعه امروز، می‌پردازد.

شاید به نظر آید که تنها کارکرد دلکان دربار سرگرمی بوده است، اما به هر حال در میان آنان تعدادی بودند که نارساییهای اجتماعی و سیاسی کشور و درباریان را به مدد شجاعت و عصای معجزه‌آسای طنز و بدیهه‌گویی و موقعیت‌سنجی مطرح می‌کردند که این خصوصاً در آن روزگاران تاریک استبداد بسیار کارگر می‌افتاد. حتی بعضی از این دلکان با اعوان و انصار خود در قالب نمایشهای کمدی و پر از کنایه در صدد اصلاح شاه و درباریان بر می‌آمدند.

کلیدواژه‌ها: صوفیه، شاه عباس اول، اصفهان، دلک، متلک‌گو، شاعر هزال، فرهنگ مردم، شادی، هنر.

مقدمه

سبکتگین سالور در کتاب *دلکهای مشهور درباری* می‌نویسد: انتقاد از راه طنز و شوخی

از ابتکارات شیرین و ظریف انسانهاست. برگسون می‌گوید: آنکه از شما انتقاد می‌کند و خنده بر لب شما می‌نشانند، هنرمندی است ظریف و دوستی است که راهی عاقلانه برای اصلاح بدخوییها و اشتباههای شما یافته. آنکه شما را خشمگین می‌سازد یا می‌گریاند، نه تنها به مقصود خود نمی‌رسد، بلکه دشمنی دوستی را علیه خود برمی‌انگیزد. همچنین ترستیان برنارد، نویسنده شوخ و بذله‌گوی فرانسوی، می‌گوید: اگر نمی‌توانید زهر تلخ انتقاد و عیبجویی را در لفافه شیرین طنز و شوخی بیامیزید و به خورد دوست خود بدهید، بهتر است انتقاد نکنید.

طبیعت انسان آمیخته و عجین شده با خصایل گوناگون است. یکی از این ویژگیها که در هر انسانی ضعیف یا شدید وجود دارد، غرور است. هیچ انسانی عاری از غرور نیست، متها برخی دچار غرور زشت هستند و خودخواهی آنان غیرمنطقی است و برخی نه. مثلاً آن انسانی که در عین احتیاج و فقر حاضر نیست خود را پست کند و در یوزه‌گر درگاه این و آن باشد، دارای غروری مستحسن است و آنکه به علت یا بی‌علت خود را برتر از دیگران می‌داند، گرفتار غروری زشت. انتقاد تیری است که هدف آن این خصلت انسانهاست و باید توجه داشت که کسی که بخواهد انتقاد کند و عیب کسی را - چه در خلوت و چه در حضور جمع - به او گوشزد کند، باید بداند که به چه کار ظریفی دست زده است، مخصوصاً اگر طرف او مردی مقتدر باشد.

به نظر می‌رسد دلّک برخاسته از یک رسم عربی بوده باشد که پس از تسلط اعراب بر شاهنشاهی ایران و شمال آفریقا، در دربار امیران و حکمرانان این سرزمین مرسوم شده و بعد از طریق اسپانیا به اروپا رفته و به دربار شاهان و امیران اروپایی راه یافته است. در شرق نیز امیران و شاهان ترک‌نژاد این رسم را از امیران عرب اخذ کردند و این سمت در دربارهای ایران مرسوم شد. خاصه که می‌بینیم دربار شاهان و امیران ترک‌نژاد که از دربار خلفا تقلید می‌کردند، دلّک داشتند. از رسوم عرب قبل از اسلام اطلاع چندانی نداریم؛ ولی همان اطلاعات مختصر اجازه می‌دهد که بپذیریم در میان اعراب قبل از اسلام مسخرگان و دلّکانی بوده‌اند و می‌بینیم که بعد از اسلام امیران و سرداران عرب و بعد خلفای اموی و عباسی به شوخی و هزالی بسیار توجه داشتند.

همان طور که از کتاب نمایش در ایران جمشید ملک‌پور دریافت می‌شود، بازیگری و تئاتر از غرب آغاز شد. پس نتیجه می‌گیریم که در دوران صفویه به غیر از دسته‌های شعبده‌مطرب و مضحکه و بعضاً خیمه‌شب‌بازی، چیز دیگری نبوده است. به هر حال این تحقیق، با وجود کم بودن منابع و مأخذ، تهیه شده است. امید است حتی در حد بسیار کمی ادای وظیفه شده باشد.

بررسی اوضاع اجتماعی و سیاسی زمان صفویه خصوصاً در زمان شاه عباس اول، بررسی شرح حال دلقکها و بازیگران و اشخاص حاضر جواب این زمان و حکایاتی چند از آنها، تأثیر کار آنها در دربار و اجتماع آن زمان، روشها و انگیزه روانی آنها، اصفهان به عنوان مهد طنز و کمدی ایران از جمله مباحث این نوشتار است.

ساختار جامعه ایران صفوی

جامعه ایران صفوی هرمی شکل بود: در رأس هرم شاه قرار داشت؛ فرمانروایی عادل و نیکوکار که رعایا در پناه وی می‌زیستند. عبارت دولت انعکاسی از این برداشت از فرمانروا بود که در ابتدا مفهومی مجرد به معنای خوشی و سعادت داشت، اما از ابتدای قرن یازدهم هجری در مفهوم غیرمجرد کشور به کار گرفته شد و وزیر که در رأس دیوانسالاری قرار داشت، ملقب به اعتمادالدوله شد. در قاعده هرم مردم عادی قرار داشتند که شامل دهقانان مناطق روستایی، صنعتگران، دکانداران و تجار کوچک شهرها بودند. بین شاه و مردم عادی، اشرافیت لشکری و کشوری و توده‌ای مقامات روحانی در سطوح مختلف و با وظایف متفاوت قرار داشتند.

میزان ظلم و استبدادی که طبقات پایین و متوسط جامعه متحمل می‌شدند، با قدرت شاه نسبت عکس داشت. همان‌طور که سر جان ملکم به وضوح دریافته بود خطری به طور دائم نزدیکان شاه را تهدید می‌کرد که به هیچ‌وجه با امنیتی که بقیه جامعه از آن برخوردار بود، تناسب نداشت، زیرا هر یک از وزیران یا درباریان که به نام او به خشونت یا بی‌عدالتی دست می‌زد در معرض خطر قرار داشت، مگر آنکه شاه بسیار ضعیف یا بسیار بی‌توجه به عدالت می‌بود.

حق سنتی رعایا در تظلم به شاه وسیله مطمئنی برای حفاظت مردم در برابر ظلم دیوانیان بود. همچنین ملکم از دیدگاه شخصی اش اظهار می‌کند:

هیچ کشوری وجود ندارد که در آن وظایف شخصی پادشاه بیشتر از ایران باشد. هنگامی که او در اردوگاه است، اشتغالاتش با پایتخت تفاوتی ندارد و می‌توان گفت که هر روز بین شش تا هفت ساعت در میان عموم است که طی آن افراد زیادی از همه درجات نه تنها قادر به دیدن او بلکه تماس با او نیز هستند. غیرممکن است پادشاهی که آداب و رسوم او را تا این حد ملزم به آمیزش با رعایایش می‌سازد، از شرایط آنها بی‌اطلاع باشد و این اطلاع باید منجر به پیشبرد رفاه حال آنان شود، مگر آنکه شاه ذاتاً بسیار بی‌خرد باشد.

یکی از فرقه‌های عمده بین جامعه اسلامی و جامعه غربی، نهادهای مدنی قدرتمندی است که از خودمختاری زیادی برخوردارند و در عزت تکامل یافته‌اند، اما جامعه اسلامی فاقد آنهاست، لکن در داخل جامعه اسلامی تعداد قابل ملاحظه‌ای نهادهای محلی دموکراتیک وجود داشت که بر روی هم عامل وحدت‌دهنده آن جامعه را پدید می‌آوردند.

تاورنیه تصریح می‌کند که کلانتر هر شهر را شاه منصوب می‌کرد و کلانتر فقط در برابر شاه پاسخگو بود و وظیفه وی حمایت از مردم در برابر بیدادگرها و ظلم حاکم بود. جامعه صفوی را در فرهنگ امروز بایستی جامعه‌ای «فضلیت‌سالار» نامید. این جامعه به طور قطع یک نظام حکومتی اشراف‌سالار نبود، اگرچه عناصر نیرومند اشراف‌سالار هم در آن بودند. حتی امکان ترقی از گمنامی به بالاترین مقام وجود داشت و افسانه نبود. از جمله مردی را باید مثال زد که در اصفهان شیر می‌فروخت و چون توجه شاه عباس را جلب کرد، سرانجام فرمانده قراولان او شد.

خصوصیات روحی و اخلاقی شاه عباس کبیر

در میان ایرانیان، شاه عباس مشهورترین شاه ایران است و هم امروز از شیوه ملکداری و رعیت‌پروری او در افواه خواص و عوام قصه‌هاست که شیرین و نکته‌آموز بوده و هر یک

معرف حالتی از حالتهای این پادشاه کاردان مردم‌شناس بوده است. گویند چشمانی کوچک و سبزفام و بسیار باروح و نافذ و درخشان داشت که از کمال عزم و هوش و قدرت روحی او حکایت می‌کرد.

توماس هربرت در سفرنامه‌اش می‌نویسد: شاه عباس، که همه‌جا ثروت و تجمل دربار و دارایی خویش را به رخ ما کشیده بود، لباس پنبه‌دوزی‌شده بسیار ساده‌ای در برداشت. گویا می‌خواست به ما بگوید که شخصیت و بزرگی‌اش بیشتر به صفات پسندیده و سیاست و تدبیر عاقلانه او بسته است، نه به دنیا و جواهر و مروارید.

گویند که در جوانی به کسب علم و دانش توجهی نداشت، لیکن با نیروی هوش و استعداد و ذوق و زیرکی، از معاشرت و مصاحبت ارباب دانش و هنر استفاده کرد و تا حدی با اصول ادب و نویسندگی و فنون شعر و نقاشی و موسیقی آشنا شد. با هر طیف و طایفه اختلاط و آمیزش می‌کرد و انواع فضایل هر طبقه را به تقریب دریافت. اهل ذوق و نکته‌سنج بود. اهل شعر و ادبیات و دوستدار شاعران بود و حتی به خانه ایشان می‌رفت. به هنرهایی چون خوشنویسی و نقاشی علاقه داشت.

شاه عباس اول، چنان‌که از مطالعه زندگانی خصوصی و سیاسی او برمی‌آید، در صفات و اخلاق شخصی، جامع اضداد بوده است. یکی از منشیان مخصوص درباره اخلاق و صفات وی چنین نوشته است:

... این شهریار کامگار بر خلاف قاعده اهل روزگار، آب و آتش را با یکدیگر استخراج داده، چندین را با هم جمع نموده‌اند. چنانچه کمال حدت طبع و آتش مزاجی و قهاری و عظمت و شکوه و جلال پادشاهان را، با نهایت ملایمت و همواری و درونش نهادی و بی‌تعین جمع کرده‌اند هنگام ملایمت و کوچک ولی چنان بی‌تکلفانه و مخصوصاً به مردم و اهل عظماء و ملازمان و غیرذلک، خصوصیت و آمیزش می‌نمایند که گویی برادران و یاران یکدیگرند. در سایر احوال، به تخصیص در حالت مهابتی و استیلای قوه غضبی، و سطوت و جلال، به نوعی آثار غضب بودند و یارانه و برادرانه و بی‌تکلفانه سلوک نموده حد و پا برای آن ندارند که حرف بی‌نسبت که شعر بر اندک دیری و جرئت و سوء ادب باشد، بر زبان آرند. امرا و سلاطین، بلکه ظرفا و ندما نیز، جرئت تکلم و

حرف زدن معقول ندارند تا به غیر آن چه رسد و این هر دو شیوه را با یکدیگر جمع کرده بر طاق بلندی نهاده... (عالم آرای عباسی).

به طور مثال، نقل می‌کنند که در گردشهای خصوصی، شاه عباس گاهی نیز در میان کوچه و بازار غذا می‌خورد. مثلاً اگر از جلوی دکان می‌گذشت و بوی کباب اشتهايش را تحریک می‌کرد، بی‌اختیار پیش می‌رفت و از کبابی، نان و کباب می‌خواست. یا اگر گرسنه می‌شد، با همراهان خود به یکی از دکانهای شهر، که از جهتی بدان تعلق خاطر داشت، می‌رفت. در این گونه مجالس با اطرافیان بسیار بی‌تکلف و دوستانه سخن می‌گفت و شوخی می‌کرد و به دست خود به هر کس شراب می‌داد. هنگام باده‌نوشی هم عمامه از سر بر می‌گرفت و پهلوی دست می‌گذاشت. با این همه بعضی اوقات در سیاست داخلی بسیار مستبد و ستمگر بود.

پس می‌توان دید که وجود دلقکها و شوخیهای آنها با وجود این خصوصیات اخلاقی شاه زیاد هم دور از انتظار نیست و یکی از عوامل پرورش و وجود دلقکها همین رفتارهای شاه عباس بوده است.

نمایشهای شادی‌آور

مذهبی که با حمله بر ایران حاکم شد، نمایش را نمی‌شناخت و آن را نداشت تا به ارمغان آورد یا منع کند. آنچه در اینجا مانع نمایش شده است واسطه‌های مذهب یعنی علما بوده‌اند که با تفسیر یک آیه یا خبر شبیه‌سازی را طرد می‌کردند. به ظاهر حرف این بود که خلق یا ایجاد هر شخصی دیگر رقابتی است با دستگاه خلقت، یا ناشی از اعتقاد به اینکه عالم وجود ناقص است. بدین‌گونه پیکر سازی و شبیه^۱ لغو و نهی شد، اما به تمامی از بین نرفت و ذوق سازندگی یا بازیگری طی دو سه قرن راههای دیگری — گرچه بسته‌تر — برای بروز پیدا کرد.

۱. تصویر سایه‌دار، به اصطلاح فقها صورت و پیکری است که از تابیدن آفتاب یا روشنی دیگر بر آن سایه پیدا شود که نام دیگرش شبیه است و در شریعت اسلام ساختن چنین صورتی حرام است.

آرامش نسبی و امنیت دوره صفوی باعث شد انواع نمایشها چون نقالی، خیمه‌شب‌بازی و لودگی رواج پیدا کند. شاردن می‌نویسد: میدان تبریز بزرگ‌ترین میدانهای عالم است که من دیده‌ام... همه‌روزه شامگاهان این میدان انباشته از عامه مردم است که برای تفریح و تماشای نمایشهایی که آنجا نشان داده می‌شود جمع می‌آیند. تفریحات میدان عبارت است از نمایشهای شعبده‌بازان و بندبازان و مسخرگان و لودگان و خواندن اشعار و سرودن داستان.

او همچنین از وجود خیمه‌شب‌بازی در عصر شاه عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق) سندی می‌دهد و در توصیف برگزاری نمایش شاطر می‌نویسد: میدان شاه اصفهان را آذین بسته بودند و آنجا دسته‌های تفریحی و نمایشی بود، از قبیل گروهان رقاصه‌ها و گروهان شاطران که آماده رقص بودند، هیئتهای معرکه‌گیر با صدگونه شعبده و شیادی، حقه‌بازان، شمشیربازان، خیمه‌شب‌بازان و...

به نظر می‌رسد که از عهد صفویه که ایران و عثمانی به تناوب روابطی، چه دوستانه و چه غیردوستانه، داشته‌اند، ایرانیان برخی نمایشهای راجع به عثمانی را که رنگ سیاسی داشت نشان می‌داده‌اند و بعدها این بازیها رنگ سیاسی خود را از دست داده‌اند. مهم‌ترین اینها بازی «شاه سلیم» بود که شاید در اصل برای تمسخر یا بزرگداشت او نمایش داده می‌شده و پس از طی دوره‌ای تکامل یافته و یکی از نمایشهای بزرگ خیمه‌شب‌بازی شده است و بالاخره در دوره قاجاریه است که ما آن را با وسعت و کمالی کم‌نظیر می‌بینیم.

در سرزمینی که لحظه‌های شاد زندگی اکثریتش انگشت‌شمار است، نمایش مضحک اگر هم هست عقده‌دار است. مضحکه‌ای که هست برای جبران لحظه‌های تلخ است و هرچه بیشتر خود را به لاقیدی و مسخرگی و بی‌بندوباری زدن، و این راهی به زیاده‌روی است. از طرفی در چنین محیطی، اگر عامی بخواهد حرفی درباره محیطش بزند، ناچار است چهره معترض خود را با صورتک مضحکه ببوشاند. پس اینجا شوخی و مضحکه اغلب وسیله‌ای ظریف برای تلطیف زندگانی نیست؛ به عکس، یک حربه است و وسیله‌ای کینه‌جویانه علیه لحظه‌های ثابت و ساکن و راکد و تلخ، و سرپوشی است برای

انتقادهای و نیشخندهای تند و زمخت و حتی گاهی مستهجن.

«تماشا» واژه‌ای بود که برای کل سرگرمیهای شادی‌آور عامیانه به کار می‌رفته است. تماشا پس از یک دوره گردش بین عوام، معنی اصلی خود را (که راه رفتن و قدم زدن است) از دست داد و کم‌کم به مفهوم تفرج و تفریح و «دیدن هر چیز دیدنی» عموماً، و «تماشاچی» و غیره ساخته شده است.

نمایشهای شادی‌آور مهم بعدی، همه از معرکه‌ها و کارهای بازیگران منفرد موسوم به دلکک و مسخره و کارهای نوروزی‌خوانها و دسته‌های تمسخر کوسه و میر نوروزی و عُمَر و خصوصاً بازیهای مطربان مجلسی و دوره‌گرد بیرون آمده است. در عهد صفویه نمایشهای داستان‌دار تقلید و مضحکه، بی‌آنکه میل به آواز و رقص را از دست بدهد، از رقص و آواز مطربان جدا شد.

در اواسط عهد صفویه دسته‌های مطرب مجلسی درجه‌اول شهرهای بزرگ هر یک دو یا چند شال‌کش یا صندوق‌کش داشتند و صندوقهای لباس و زینت و ابزار را بر قاطرها سوار می‌کردند، به دعوت اعیان و اشراف به خانه‌های آنان می‌رفتند و برنامه‌هایی داشتند که از سرشب تا اول صبح طول می‌کشید، شامل چندین رقص (رقص منسوب به دیاری و با لباسی از آن دیار)، یکی دو نمایش رقصی (یک نوع آن با نام «قهر و آشتی» شناخته می‌شد) و یکی دو پیش‌پرده کوچک، که سؤال و جواب گاه عاشقانه و گاه مضحک بود، به آواز. از توسعه و تحول پیش‌پرده‌ها «مضحکه» پیدا شد که شامل داستانهای کوتاه و خنده‌داری بود به آواز و دو سه بازیگر داشت و با کتک‌کاری و فرار و نظایر آن تمام می‌شد. دسته‌های مطرب دوره‌گرد، در اثر تماس مستقیم با علایق مردم، شاید زودتر این عنصر داستانی را پیدا کردند. در مضحکه‌های این مطربان جنبه مسخرگی آزادتر بود، در برابر مضحکه‌های مجلس اعیان که در آنها به خاطر حفظ شأن اهل مجلس به هر حال تا حدودی رعایت می‌شد.

تقلید که به زودی از ادامه مضحکه بین لوطیهای مطرب دوره‌گرد پیدا شد، داستان بلندتری داشت و جنبه آوازی‌اش شکل یافت. آواز ممکن بود در جایی از بازی به طور مستقل و به مناسبت خوانده شود، ولی محاوره‌ها به آواز نبود. تعداد بازیگران به همان

اندازه بود، ولی چون حرفها به آواز نبود، آزادبهای داستانی تازه‌ای پیدا کرد. لوطیهای بازیگر «تقلید» لهجه و خصوصیات اهالی شهرها و روستاها را نشان می‌دادند: دوسه نفر به هم می‌رسیدند و پس از احوالپرسی کوتاهی اختلافی بینشان رخ می‌داد و حرفشان به دعوا و دعواشان به مسخره کردن لهجه و خصوصیات یکدیگر می‌رسید و داستان با زدوخورد و یا تعقیب و گریز تمام می‌شد.

این یکی از ساده‌ترین قصه‌های تقلید بود و به هر صورت در همه تقلیدها لااقل یک بازیگر با لهجه وجود داشت که محور اصلی موقعیتهای خنده‌آور بود. او ممکن بود بازاری یا نوکر حاجی بازاری باشد. مازندرانی و کاشی که به صورت پیش‌پرده و با لهجه تا حدود پنجاه سال پیش هنوز اجرا می‌شد، از اولین شکلهای قصه‌های تقلید است، یا مثلاً «حاجی کاشی یا داماد فراری» از همین دست نمایشهاست و آن داستان حاجی ساده‌لوحی است که دختری را به او می‌دهند تا سرکیسه‌اش کنند و او هنوز موضوع جدی نشده و کار به عقد نرسیده، در حالی که نیمی از ثروتش از چنگش بیرون آمده، پا به فرار می‌گذارد.

در اواخر دوره صفویه، و سپس دوره زندیه، بود که دسته‌های مطرب و تقلیدچی در بعضی شهرها خصوصاً اصفهان و شیراز ماندگار شدند؛ در بعضی قهوه‌خانه‌ها پاتوقی داشتند و گاهی نمایشی می‌دادند، گاهی هم به خانه‌های مردمی از طبقه متوسط و پایین دعوت می‌شدند برای گرم کردن جشنهای عروسی و نامگذاری نوزاد و ختنه‌سوران و غیره. به مرور زمان، پس از صفویه و در دوره زندیه «کچلک‌بازی»، و «سیاه‌بازی» و «بقال‌بازی» پدید آمدند.

یکی از دلایل علاقه مردم به این بازیها این بود که گاه در آنها انتقادهای تندی نسبت به اشراف می‌دیدند. انتقادها در مسیر نمایش نبود و ناگهان و خارج از متن ساخته و پرتاب می‌شد. ممکن بود نکته‌های انتقادی به سبب استقبال تماشاگران دائماً حالت تندتر و زنده‌تر به خود بگیرند و حتی به حرفهای رکیک هم بکشد. مفتشهای دولتی تقریباً نمی‌توانستند از گستاخی انتقادها جلوگیری کنند و مهم‌تر از آن اینکه دستگاه تفتیش هیچ‌گونه مدرکی در دست نداشت. نمایش فی‌البداهه معارضه بازیگران با دستگاه ضبط

و تفتیش بوده است، زیرا هیچ دستگاهی نمی‌تواند نمایش فی‌البداهه را پیش‌بینی و از اجرای بخشی یا بخشهایی از آن جلوگیری کند.

با وجود این، سختگیریهایی برای دسته‌ها وجود داشت که مهم‌تر از همه مانع مذهب بود. از اواخر صفویه به واسطه ضعف حکومت و قدرت پایین علمای قشری، داشتن رقاصان و بازیگران زن در دسته‌ها ممنوع شد. از طرفی، تعصب بزرگان محلی و همفکری علما با ایشان معمولاً مانع از آن می‌شد که دسته‌ها جای ثابت داشته باشند و این بازیها که بنا به طبیعت به مرکزی ثابت احتیاج داشتند، به اجبار هنوز سرگردان بودند. نقش زنان را جوانان کم‌سن و سال که صدایشان هنوز دورگه نشده بود، یا می‌توانستند صدا را نازک کنند، بازی می‌کردند. اینها مدتی تعلیم می‌دیدند تا رقصهای زنانه مطربها را بیاموزند و با پوششهای زنانه و گیسوی مصنوعی و آرایش، این جای خالی را پر کنند.

خصوصیات مسخره‌ها و دلککان

شوخی‌کردن با سلطانی که به آسانی فرمان گردن‌زدن صادر می‌کند، آسان به زندان می‌افکند و یا کور می‌کند، به منزله آن است که کسی شمع به دست به انبار باروت پای نهد. حتی اگر اشک داغ شمع هم روی باروت بچکد، انفجار حتمی است.

پس دلکک، علاوه بر ظرافت و شیرین‌سخنی، می‌بایست بدیهه‌گو باشد. می‌بایست به‌خوبی بر روحیات و حالات مختلف سلطان واقف باشد و تمام تغییرات روحی و اخلاقی و حالات مختلف او را درک کند تا بتواند از خطرهای قطعی ناشی از تحولات روحی سلطان، خود را برکنار دارد.

نکته مهم‌تر آنکه، اغلب مردمان چندان تحمل شوخیها را ندارند و خیلی زود به اصطلاح از کوره در می‌روند. پس دلکک می‌بایست با هوشیاری و دقت مراقب باشد که بیش از ظرفیت در ساغر نریزد.

دیگر آنکه دربارهای قدیم مرکز توطئه‌ها، زدوبندها و دشمنیها و دوستیها بود. به قول مورخی معروف، اگر کسی به نیرنگها و پیچ‌وخمها و فوت‌وفنهای خاص آشنایی نداشت، هرگز نمی‌توانست مدتی کوتاه در دربارهای قدیم خود را حفظ کند.

دلقک به علت نزدیکی به شاه مورد درخواست و تمنا بود؛ این و آن از وی می‌خواستند که در موقع مقتضی عرایض آنان را به سمع شهریار برساند و ارباب توقع بسیار داشتند و خود پیداست که اگر بیچاره دلقک می‌پذیرفت که خواست آنان را برآورد، می‌بایست همیشه در حال حاجت‌خواهی باشد و چه بسا این خواست و تمنا با خواست و تمنای شخص سلطان و دیگر بزرگان منافات داشت و خود مسیبی برای دشمن‌تراشی بود. باید توجه داشت که قدرت روحی و اعصاب آهنین این مردان در وضعیتهای ناگوار باید چنان باشد تا بتوانند شوخ‌طبعی خود را حفظ کنند و دل به دریا بزنند و برای شادی سرور و به خنده‌گشودن لبها همه را دست بیندازند.

سلطان دلقک را برای سرگرمی و نشاط و سرور و دست‌انداختن درباریان می‌خواست نه راهنمایی و پند و اندرز دادن یا جلوگیری از تندرویهای خودش. سنجش اعمال دلقکها با انتقادهای طنزآمیز امروزی، نه صحیح است و نه منطقی، و درست نیست که این مسخرگان را که خود را با خطرهای روبه‌رو می‌کردند تا از پاداش و انعام برخوردار شوند، در مقام دیگری نهاد.

دلقک جزو تجملات دربار بود؛ وسیله‌ای برای سرگرمی و شاید برای شهریار که بزرگان و درباریان را تحقیر کند و بدانها بفهماند کسی نیستند و حتی نمی‌توانند در برابر مسخرگیهای یک مرد ناچیز از خود دفاع کنند.

اگر در تاریخ کنجکاو شویم، چه بسا ببینیم که این دلقکان خود عامل ظلم و جور بودند؛ مثلاً تریبوله دلقک فرانسوای اول. درست است که دلقکها وسیله تفریح بودند و برخلاف عقیده برخی از مورخان هرگز آینه عیب‌نمای سروران خود به شمار نمی‌رفتند، یا بهتر بگوییم برای این کار انتخاب نشده بودند، ولی مسلم است که کار آنها بدون تأثیر نبوده است، زیرا در شوخی و طنز همان قاعده حکمفرماست که در کاریکاتور حاکم است. کاریکاتورنگار هنرمندانه نقصی را که در چهره موضوع هست برجسته می‌سازد و توجه را بدان برمی‌انگیزد. یا اگر موضوع، اجتماعی است آن را برجسته می‌سازد و به شکل اغراق‌آمیزی عرضه می‌کند. کار دلقک نیز همین است، زیرا اگر طنز و شوخی بر پایه واقعیت نباشد، آن طور بر شنونده تأثیر نمی‌کند.

برای مثال شوخی جالبی را از دلچکی نقل می‌کنیم: یکی از وزرا عادت داشت در پاسخ خواست و تمنای ارباب رجوع دست به سینه بزند و بگوید: «بر عهده من، به طور قطع خواست شما برآورده می‌شود.» و این کار را چندین بار تکرار می‌کرد. روزی با دلچک خود به حمام رفت، دلچک پی‌درپی به زانوی خود نگاه می‌کرد و آنگاه به سینه وزیر می‌نگریست. وزیر تعجب کرد و پرسید که علت این کار چیست. دلچک گفت: من روزانه هفده بار برای نماز زانو می‌زنم و زانوانم این چنین پینه بسته، ولی حضرت وزیر روزانه هزار بار دست به سینه می‌زند و قول می‌دهد و به قول خود وفا نمی‌کند، اما در سینه ایشان اثری از پینه نیست!

بدین سان می‌بینیم که دلچک ناچار بوده است برای سرور و شادی مولای خود ماجراجویی را که واقعیت داشته، به صورت طنز و شوخی بیان کند. همین ویژگی موجب می‌شد که قدرتمندان تا حدی از خطا و اشتباه خود آگاه شوند. در حقیقت، دلچک ندانسته کار خیری می‌کرد و این کار، در آن زمانهای تاریک استبداد که قانونی جان و مال و ناموس انسانها را در برابر ستمگران حفظ نمی‌کرد، خود نور ضعیفی بود و همین موجب شد که برخی ببیندارند، دلچکان مردمانی انسان‌دوست و یار و یاور ستمدیدگان بوده‌اند.

در اینجا این پرسش پیش می‌آید که اگر دلچکان قصد و غرض حمایت از ستمدیدگان را نداشتند، چرا درباره موضوع و مسائل دیگر شوخی و مسخرگی نمی‌کردند و خود را به خطر می‌افکندند و عیب و اشتباه قدرتمندان را مایه کار خود می‌کردند.

این انتخاب علت روانی دارد: دلیل خندیدن مردم به یک شوخی آن است که نتیجه آن برخلاف تصور است و یا آغاز آن بر مبنای اصول رایج نیست. اگر طرف شوخی مردی آرام، ساکت، عاجز و بینوا باشد، تأثیر شوخی در دیگران کم بلکه به منزله هیچ است، ولی اگر برعکس طرف قدرتمند و قادر به مقابله به هر شکل و هر صورت باشد، شوخی تأثیر می‌کند. البته اگر پایان شوخی برخلاف تصور نباشد، یعنی همان باشد که فکر می‌کنیم، باز شوخی بی‌تأثیر است.

اگر مایه شوخی حقیقت داشته باشد و خود موضوع شوخی را نشناسیم، تأثیر

شوخی کم و ناچیز است، ولی اگر آن را بشناسیم، تأثیر کامل و همانی خواهد بود که انتظار داریم.

اگر طرف شوخی و کسی که مایه شوخی به او بستگی دارد، فردی سختگیر، بدعق، دست‌نیافتنی و احتمالاً عصبی مزاج باشد، تأثیر شوخی از حد متعارف می‌گذرد، زیرا مغز ندانسته و ناخودآگاه این تضاد را محاسبه می‌کند و نتیجه و عکس‌العمل، آن است که تأثیر شوخی بی‌نهایت می‌شود.

نکته مهم‌تر اینکه وقتی دلقکی شخص صاحب قدرتی را دست می‌اندازد و دیگران ناخودآگاه از اینکه کسی توانسته به حریم قدرت آن شخص نفوذ کند لذت می‌برند و این لذت عکس‌العمل شوخی را صد چندان می‌کند. اینها و بسیاری دلایل روانی دیگر موجب می‌شوند که مسخره‌ها مجبور شوند صاحب قدرت را دست بیندازند تا نتیجه بگیرند و همان‌طور که گفتیم، این دست‌انداختن فقط برای انجام وظیفه بوده است نه برای رفع ستم و غیره.

دلقکان دوره‌گرد

بعد از دلقکان درباری و مسخره‌های مخصوص شاهزادگان، امیران، بزرگان و حکام، که درباره آنها صحبت شد، به دسته دیگری از دلقکان می‌رسیم که نه نفوذ و قدرت دلقکان درباری را داشتند و نه از رفاه مادی و آسایش خاطر آنان برخوردار بودند.

دلقکان دوره‌گرد غالباً در کوچه و بازار سرگردان بودند و همچون دو دسته قبل، از برکت زبان شیرین و هنر خویش زندگی می‌گذراندند. در میان انواع مختلف دلقکان، این دسته از همه بیچاره‌تر، پست‌تر و بدبخت‌تر بودند و حتی ناچیزترین مأموران حکومتی می‌توانستند آنان را به جرم متلک‌گویی و میخوارگی و لودگی و جادوگری و دیوانگی و ایجاد مزاحمت برای دیگران اذیت کنند و بساط ایشان را به هم بزنند. کار این دسته از همه مشکل‌تر بود و اگر هوش و درایت و عقل و کیاست خودشان نمی‌بود، خیلی زود در گوشه زندانها و عمق سیاه‌چالها به فراموشی سپرده می‌شدند و یا بر اثر گرسنگی و فقر در کوچه‌ها و میان خرابه‌ها جان می‌سپردند.

ابوالقاسم جنتی عطایی می‌نویسد:

غیر از دلکان خواص، مسخرگان دیگری در بین عوام یافت می‌شد که مردم آنان را لوتی می‌نامیدند. این افراد چون نمی‌توانستند به عللی در دستگاه بزرگان راه یافته و مقرب‌الخاقان شوند، در بین مردم می‌زیستند و با شوخیها و مطالب هزل و رکیک خود آنان را سرگرم ساخته روزگار می‌گذرانیدند.

صادق رضازاده شفق نیز می‌نویسد:

اجرای داستانهای خنده‌آور به وسیله افرادی موسوم به «لوتی» بوده است که در حقیقت این افراد به مشابه دلکان بوفن اروپا بوده‌اند. کار این افراد این بود که جمعیت را با شکلهک ساختن و قیافه‌سازی و شوخیهای وقیحانه و ادا و اطوار مشغول می‌کردند. این لوتیها از آن نظر که شخصیتهای مورد توجه عموم یا موضوعات تییپک را با بازیابی بسیار ساده و در عین حال با نکته‌سنجی نشان می‌دادند، هنرمندان واقعی بودند. معروف‌ترین این لوتیها عبارت‌اند از: حسین دودی، شیخ شیبور، شیخ کرنا و حسن گربه.

مسخره‌های دوره‌گرد چند دسته‌اند: دسته اول کسانی بودند که تا اندازه‌ای بین مردم عصر و زمانه خود و حداقل در شهر و یا کوچه و محل خویش معروفیت و نام داشتند و حرفه و شغل اصلی ایشان مسخره‌بازی و لودگی بود و به این مناسبت گاهی نیز در مجالس و محافل افراد مهم و اسم‌ورسم‌دار حاضر می‌شدند و به بازیگری و سرگرم‌ساختن مهمانان می‌پرداختند و جمع دیگری از آنها در اعیاد و جشنهای ملی شرکت می‌کردند و در منظر و ملا عام به شیرینکاری و بازی مشغول می‌شدند.

دسته دوم کار و شغل اصلیشان مسخرگی و لودگی نبود و برای گذراندن زندگی و امرار معاش، اغلب مشاغل مختصری نیز داشتند و در ضمن انجام کار اصلی خود گاه به حرفه مسخرگی نیز روی می‌آوردند و پروایی نداشتند که مردم آنها را دلکک و مسخره بدانند یا بنامند. شاید مسخرگی را به خاطر عشق و علاقه به این کار انجام می‌داده‌اند و یا قصد و منظورشان بهره‌برداری مادی و کمک به هزینه زندگی خویش بوده است و یا یک نوع احتیاج معنوی و روحی آنها را به طرف مسخره‌بازی و لودگی کشانیده بود.

دسته سوم از مسخره‌های دوره گرد شامل کسانی می‌شود که نه شغل و حرفه به خصوصی داشتند و نه اساساً کارشان مسخره‌بازی و لودگی بود؛ کسی نیز آنها را به اسم لوده و مسخره نمی‌شناخت و از آنها نیز توقع و انتظار مسخره‌بازی نمی‌رفت. این دسته مفلوک و بیچاره صبح تا شام در کوچه‌ها و خیابانها سرگردان بودند و از راه انتقاد، هرزه‌گویی و کنایه‌زدن به این و آن، مخاطب ساختن افراد موهوم و خیالی، تظاهر به تنفر از چیزی یا توسل و بالاخره پرگویی، و خل‌بازی و کارهایی نظیر آن، توجه و نظر دیگران را به خویش جلب می‌کردند و از این راه لقمه‌نانی به دست می‌آوردند و همچنان به زندگی نکبت‌بار خویش ادامه می‌دادند. این گروه بیشتر از دو دسته قبل مورد آزار و اذیت مردم و بچه‌ها واقع می‌شدند.

از این گونه افراد به ظاهر خل و دیوانه، در هر محل یا زیر هر بازارچه و حداقل در هر شهر ایران دیده می‌شود. تفاوت این دسته با افراد فقیر و گدا در این است که این گروه، هرگز برای گرفتن پول و یا غذا دست تکدی به سوی دیگران دراز نمی‌کنند، ولی اگر کسی به آنها کمک کند آن را بر نمی‌گردانند، و اگر جلوی کسی را بگیرند و از او مطالبه وجه نمایند، التماس و خواهش نمی‌کنند و ضمن ادای لطیفه‌ای شیرین و یا متلکی جانگزا وجه مورد نیاز و درخواست خود را به جبر مطالبه می‌کنند.

اصفهان، شهر بذله‌گویان

در اینکه اصفهانیها مردمانی حاضر جواب‌اند، حرفی نیست و از اهل ایران کسی نیست که زهر زبان آنها را نجشیده باشد و خوشمزه آن است که چه بسا این زهر زبان به قدری مطبوع و دلپذیر است که شنونده را نیز خوش می‌آید.

برخلاف شیراز، اصفهان کسی چون حافظ نداشت که اوصافش را برشمارد. مردم اصفهان شهرتی نه‌چندان غبطه‌انگیز در میان هموطنان خود دارند، مبنی بر خست و فقدان آنچه سر وینستن چرچیل «کف نفس» می‌نامید.

لارنس لاکهارت اشاره می‌کند که ریشه بسیاری از هجوها و حملاتی که به اصفهانیها می‌شود، حسادت است و توجه را به این واقعیت جلب می‌کند که ابن بطوطه، که

مسلمانی مغربی بود و قاعدتاً می‌بایست بی‌طرف بوده باشد، تصویر شفافی از مردم اصفهان به دست می‌دهد: شجاعت و نترسی از صفات بارز ایشان است. اصفهانیها مردمانی گشاده‌دست‌اند.

دلقکان شاه عباس

شاه عباس هم، مثل بیشتر پادشاهان ایران و جهان، در دربار خود دلقکان و مسخره‌پیشگانی داشت که در مجالس بزم و نشاط مایه خنده و شادی و تفریح خاطر وی و دیگران می‌شدند. دلقکان اجازه داشتند در این گونه مجالس، به شخص شاه و مهمانان او هرچه بخواهند بگویند و از هر کار سرور انگیزی، هر چند به دور از ادب و ناپسند، خودداری نکنند. او چند دلقک داشت که در اینجا معرفی آنها می‌آید.

دلاله قزی

زن دلقکی که بسیار شوخ و خوشروی و بزم‌آرا و بذله‌گو بود. او در مجالس انس به شوخی و مطایبه شاه را سرگرم و مسرور می‌کرد و در خلوت و سایل تفریح و خوشگذرانی و عیاشی شاه را فراهم می‌ساخت. در سفر و حضر هم‌کاب و مونس شاه بود و برخلاف زنان دیگر، روی از کسی نمی‌پوشید و اگر شاه به عزم شکار یا گردش سوار می‌شد، او نیز بر اسبی می‌نشست و دنبال وی با درباریان و سرداران بزرگ هم‌عنان می‌گشت. محرمیت و نزدیکی دلاله قزی با شاه سبب شده بود که سران دولت و نزدیکان شاه نیز احترامش کنند و با آنکه از همنشینی و آمیزش این دلاله با زنان حرم و پردگیان خانه خود بیم داشتند، جلب دوستی و محبت او را لازم می‌شمردند.

نقل است که شاه عباس گاهی از این زن در امور سیاسی هم استفاده می‌کرد. از جمله در سال ۱۰۳۱ ق که قلعه قندهار را به زبردستی محاصره کرد و از تصرف نورالدین محمد جهانگیر پادشاه هند خارج ساخت، چون جهانگیر قسم خورده بود پس از نجات دادن قندهار تا اصفهان پیش رود، شاه عباس به دلاله قزی دستور داد با گروهی از زنان اردو پیش از سپاهیان قزلباش به درون قلعه رود و آنجا را تصرف کند. سپس در ایران شهرت داد که قلعه استواری چون قندهار را دلقک او و جمعی از زنان اردویش از پادشاه

هند گرفته‌اند. این کار زیرکانه جوابی دندان‌شکن به سخنان تهدیدآمیز جهانگیر بود.

کچل مصطفی

دلقک‌بازی و مسخرگی همیشه عاقبت خوشی نداشته است، مخصوصاً در مواقعی که پادشاه در غضب بوده و یا برای ارباب دیگران به ظاهر خود را عصبانی و غضبناک نشان می‌داده است. اینجاست که باید اذعان کرد، زندگی دلقکان به مویی بسته بود، و هر آن در مسیر خطر مرگ و نیستی قرار داشته است. عاقبت خونین و سیاه کچل مصطفی نمونه گویایی از این شرایط است.

می‌گویند در زمان شاه عباس بندبازی یا ریسمان‌بازی متداول بوده و این پادشاه‌گاه خود را به تماشای آن مشغول می‌داشته است. آورده‌اند که بامداد روز سه‌شنبه بیست و دوم ماه ذوالحجه، شاه عباس با لباس سرخ‌فام غضب، ظاهراً برای تماشای رسن‌بازی به بام دولتخانه رفت. کچل مصطفی نیز که از ترخانان و یا دلقکان وی بود و به همین سبب می‌توانست در هر جا، جز حرمخانه، بی‌اجازه با شاه همراه گردد، به بام برآمد. کچل مصطفی که در شعرفهمی خود را یگانه عصر می‌دانست در باب شعری خلاف رأی شاه گفت و در آن مبالغه بسیار کرد. پس به حکم شاه او را از پلکان به زیر انداختند. اما نمرد و چون او را بالا آوردند و باز بر حرف خود پای فشرده شاه به غضب درآمد با شمشیر او را کشت.

کل عنایت

مسخره مشهور دربار صفوی و ندیم مخصوص شاه عباس بزرگ بود که در اصفهان می‌زیست. او در انتهای کوی اسماعیل‌بیگ نزدیک کاخی به همین اسم، گرمابه‌ای داشت که به نام خود او مشهور بود. نامش در اصل «کربلایی عنایت» بود، و او را بدین مناسبت «کل عنایت» می‌خواندند، ولی شاه عباس «کل» را مبدل به «کچل» ساخته و او را «کچل عنایت» می‌خواند.

شاردن از احترام مخصوص و توجه مردم اصفهان به کل عنایت ندیم و بازیگر و دلقک شاه عباس یاد کرده و نوشته است: مردم او را شخصیتی فوق‌العاده می‌دانند. او ندیم شاه عباس بزرگ بود و مطالبی شگفت‌انگیز درباره استعداد، هنر و خوشمزگیهای

او نقل می‌کنند. بسیار حساس، سریع‌الانتقال و تیزهوش بود و هر وقت میل داشت، با یک ژست بسیار ساده بدن خود، اشخاص را به خنده وامی‌داشت.

سگ لوند

مردی بود به نام «حسن بیگ ترکمان» که به علت شوخ‌طبعی و شیرین‌زبانی و هزل‌گویی‌اش، شاه او را «سگ لوند» لقب داده بود. حسن بیگ مردی رند و عیاش و خوشگذران بود، خط نسخ را خوب می‌نوشت، کلاه مخصوص ترکان قزوین به سر می‌گذاشت و با دلقک‌پیشگی و مسخرگی از لطف و عنایت شاه بهره بسیار می‌برد. شاه عباس تمام کسانی را که در ایران ریش خضاب می‌کردند، رعیت او ساخته بود و از این راه به او فایده کلان می‌رسید.

از دیگر دلقکان دربار شاه عباس ملک علی سلطان جارچی‌باشی بود که رئیس زنده‌خوران شاه بود و اجازه شوخی و مطایبه داشت و با اشاره شاه با کسانی که مورد بی‌مهری یا قهر او بودند، به شوخیهای زشت می‌پرداخت.

شاعران هزال و شیرین‌زبان

شاه عباس به شاعران شوخ‌طبع نیز توجه می‌کرد و آنان را مانند دلقکان در دربار خود می‌پذیرفت، تا هنگام لزوم آنان را به جان سرداران بزرگ و اعیان دولت و دیگر شاعران اندازد. به غیر از سگ لوند، در دربار شاه عباس مردی بود به نام «مولانا خروس» که در آغاز پادشاهی شاه عباس از خراسان با اردوی شاهی به قزوین آمد و از جمله ندیمان و دلقکان مجلس او بود.

دیگری «مولانا عاقلی» که در شاعری بی‌مایه بود، ولی با سرمایه شوخی و مسخرگی در ردیف شاعران می‌نشست و غالباً در مجالس شاه با حرکات مسخره‌آمیز و نقل هزلیات موجب تفریح خاطر و نشاط وی می‌شد. گاه نیز چوبی به دست می‌گرفت و شمشیری می‌بست و به فرمان شاه، در مجلس او شمشیربازی می‌کرد.

دیگر متلک‌گویان

آقا جمال خوانساری. محمدبن حسین خوانساری که بیشتر به آقا جمال خوانساری یا آقا جمال اصفهانی شناخته شده است، در خوانسار زاده شد و با ملا میرزا شیروانی و ملا محمدباقر مجلسی معاصر بود. او از بزرگ‌ترین علمای اواخر دوره صفوی و اوایل دوره قاجار بود که تألیفات بسیاری از او به جا مانده است. آقا جمال با وجود داشتن اجتهاد و علم بسیار، در شیرین‌زبانی و لطیفه‌گویی سرآمد عصر خویش به شمار می‌آمد. *عقاید النساء*، رساله‌ای درباره فرهنگ توده، که در زمان شاه سلیمان صفوی نوشته شد و از دیرباز در ایران و غرب با عنوان *کلثوم ننه* شهرت یافته، منسوب به آقا جمال خوانساری است.

عقاید النساء به شیوه رساله‌های مجتهدان مرجع تقلید نوشته شده است. دانستن این نکته حائز اهمیت است که نویسنده *عقاید النساء* در پی گردآوری فرهنگ توده نبوده است و انگیزه او از نوشتن این رساله، دست‌انداختن و ریشخندکردن خرافات و معتقدات مردم روزگارش و به ویژه زنان اصفهانی بوده است. قسمتی از متن کتاب چنین است:

بر آئینه ضمیر اخوان ایمانی پوشیده نماند که این مختصری است در میان اقوال و افعال زنان و واجبات و مندومات و مکروهات ایشان و مشتمل بر مقدمه و شانزده باب و خاتمه است. المسمی به *عقاید النساء*.

اما مقدمه در بیان اسامی علما و فضلا و فقها و فضیلت آنها. بدان که افضل علمای زنان پنج نفرند: اول بی‌بی شاه‌زینب، دویم کلثوم ننه، سیم خاله‌جان آقا، چهارم باجی‌یاسمن، و پنجم دده بزم‌آرا. آنچه از اقوال و افعال اینها باشد، نهایت وثوق دارد و محل اعتماد است و به غیر از این پنج نفر، فقها و علما بسیاریند که ذکر آنها موجب طول کلام می‌شود. بدان که هر زنی که سنی داشته باشد و یک اندازه او را خرافت دریافته باشد، افعال و اقوال او وثوق تمام دارد و هر زنی که خلاف فرموده ایشان کند آثم و گناهکار باشد.

ملا جعفری خروسیباز. اصفهانی و ساکن اصفهان بوده و در زمان مرحوم آخوند ملا

محمدباقر و عالم محدث و علامه معروف می زیسته و می گویند برادر زن ایشان بوده و یا پیش او کار می کرده است و هرچه بوده، میان آنها پرده و حجابی نبوده و ظاهراً ملا جعفری هرچه می خواسته می گفته و هرچه به زبانش می آمده بیان می کرده است و خیلی عجیب است که مجلسی حرمت او را نگاه می داشته و او را طرد نمی نموده است. ملا جعفری در دوره صفویه چنان بوده است که ملا نصرالدین در زمان گورکانیان.

ملا جعفری از فضلا بود و سالها تحصیل فضل و علم نمود و عجب این است که پس از کسب فضایل، به لقب شنیع «خروسباز» عاشق و شایق گردید، دنبال این کار افتاد و فرهنگ و قاموس بل نام و ناموس را در این راه نهاد و تحصیل علوم را بی حاصل دانست و عمری شغل شاغلش تحصیل خروس بود.

نتیجه گیری

عصر صفوی، اوج قدرت ایران و ایرانیان در فرهنگ، ادب و علم و هنر و معماری بود که از جمله دلایل عمده آن را باید وجود شاه عباس اول به عنوان پادشاهی قدرتمند، باهوش و اهل فرهنگ و هنر دانست.

از این گذشته، اصفهان، شهر بذله گویان و شیرین زبانان، پایتخت ایران بود و خود شاه عباس هم انسان خوش ذوق و اهل شوخی و لطیفه بود، همین عوامل باعث شدند تعدادی به اصطلاح آن روز «تلخک» و «نکته پرداز» در داخل و خارج دربار سر بر آورند. استقبال شاه و مردم از کار اینان باعث محبوب شدن ایشان شد؛ خصوصاً بعضی چون سگ لوند و کل عنایت که بسیار نزدیک به شاه بودند و با شوخیهای خود، علاوه بر آنکه وسایل تفرج شاه را فراهم می کردند، گاه گاهی از مشکلات مردم را می گشودند.

در این میان آنچه مهم است، وجود طنز و شوخی و انتقاد از طریق آن است که برای هر جامعه ای لازم و واجب است؛ زیرا مانع قدرت گرفتن حکام و دولتمردان می شود و اصلاح رفتار مردم جامعه را هم به دنبال دارد. اگرچه در دوره های صفویه و قاجاریه که تلخکها بیشتر حضور داشتند، کارکردشان عمدتاً خنده آفرینی و سرگرمی بوده است.

کتابنامه

- بیضایی، بهرام، ۱۳۴۴، نمایش در ایران، تهران، کاویان.
- خوانساری، آقا جمال، ۱۳۴۹، عقاید النساء (کلثوم ننه)، به کوشش محمود کتیرایی، تهران، طهوری.
- سیوری، راجر، ۱۳۶۳، عصر صفوی، ترجمه احمد صبا، تهران، نشر کتاب تهران.
- شاردن، ژان، سفرنامه شاردن، ترجمه محمد عباسی، تهران، امیرکبیر.
- فلسفی، نصرالله، ۱۳۶۴، زندگانی شاه عباس اول، تهران، علمی.
- نوربخش، حسین، ۱۳۷۱، دلقکهای مشهور درباری، اصفهان، سنایی.
- نوربخش، حسین، ۱۳۷۹، اصفهانیه‌های شوخ و حاضر جواب، اصفهان، سنایی.

نقالی در دوره صفویه

محمد حسین ناصربخت

چکیده

در دوران صفویه و پس از آن، نقالان موضوعها و مضمونها متنوعی را در قالب قصه روایت می‌کردند که آنها را در سه گروه نقل حماسه ملی و اسطوره‌ای، حماسه دینی، و نقل عاشقانه می‌توان جای داد. همه این نقلها بی‌گمان ریشه در تحولات سیاسی و اجتماعی داشته‌اند و پاسخگوی نیازهای فرهنگی و اجتماعی آن دوران بوده‌اند. بررسی این نقلها از این دیدگاه می‌تواند در شناخت تاریخ اجتماعی ایران مؤثر افتد.

کلید واژه‌ها: صفویان، نقالی، حماسه، تاریخ اجتماعی.

مقدمه: پیشینه نقالی

نقال سخن آغاز می‌کند و ما پا به جهانی می‌نهیم سرشار از عشق و حماسه و ماجراهای رنگارنگ، سرشار از پهلوانیها، دلاوریها و عشقهای تب‌آلود، سرشار از رازها، حیلها و ترفندها، سرشار از عیاری و شعبده و طلسم و...

نقالی هنری کهن است، هنری که در اقصا نقاط جهان رد پای خود را بر جای گذاشته است، زیرا چنانکه محمد جعفر محبوب می‌نویسد:

اگر افسانه و داستان قدیمی‌ترین اثر و کهن‌ترین تراوش دستگاه ذهنی بشر نباشد، باری در جزء کهن‌ترین آثاری است که از اندیشه و تخیل بشر بر جای مانده است (محبوب ۱۳۸۲: ۱۲۱).

هنر قصه‌گویی مخصوصاً در میان ملل شرق از اهمیتی بسزا برخوردار است، چنان‌که بسیاری از هنرهای شرقیان را تحت تأثیر قرار داده است، تصویرگران را به خدمت گرفته، نمایشگران را به یاری طلبیده و داستانهای شرقی را از خود بهره‌مند ساخته است. این هنر در سرزمین ما نیز سابقه‌ای بس دیرینه دارد و داستانهای کهن چون حکایات مربوط به میترا و آناهیتا و داستان سیاوش و سرگذشت خاندان رستم و... نشان از قدمت این پدیده دارند، هنری که در سالهای سخت مبارزه انسان با طبیعت و جهان پیرامون به یاری او می‌آمد، دل‌داری‌اش می‌داد، تجاربش را در قالب ماجراهای گوناگون به تصویر می‌کشید و امید به آینده را در دلش روشن نگاه می‌داشت. بر همین اساس نظریه‌پردازان معتقدند که از همان نخستین روزهای حضور انسان در فلاتی که بعدها «ایران» نامیده شد، این هنر در میان ساکنان سرزمین ما رواج داشته است و به ویژه پس از ورود آریاییان و اعتقادات و اساطیرشان به این سرزمین مورد توجه بیشتر قرار گرفت؛ لیکن قدیمی‌ترین اسناد ما راجع به نقالی، مربوط به دوران سلطه پارتیان (اشکانیان) است که طی آن «گوسان»‌ها، این قصه‌گویان کهن ایرانی، همراه با نوای ساز خود قصه‌هایی چون یادگار زریران و ویس و رامین را در کوچه و بازار سر می‌دادند و بدین سان کهن‌ترین «نقل موسیقایی» را عرضه می‌داشتند و قصه‌هایی چون سمک عیار پی ریخته می‌شد؛ نقلی که در دوران ساسانیان به خنیاگرانی چون باربد، نکبسا و آزاده سپرده شد. در این دوران خنیاگری جایگاهی چنان بلند می‌یابد که در رساله «خسرو قبادان و ریدگی» اشرف‌زاده‌ای بدان فخر می‌فرشد:

به ضیافت(ها) درون و بربط و تنبور و کنار و (سرودن) هرگونه سرود، چکامه و نیز در پیواژه گفتن (و) رقصیدن، مرد(ی) استادم (منتهای پهلوی، ۵۶).

و این هنری بود که در دوران اسلامی نیز، علی‌رغم مخالفت‌هایی که با آن می‌شد^۱

۱. ماجرای نضرین حارث و گفتن داستان رستم و اسفندیار در زمان پیامبر اسلام در رقابت با وی و به جهت از بین بردن تأثیر تعلیمات او از جمله وقایعی بود که به سختگیری در مورد نقالی و قصه‌گویی در سده‌های نخست ظهور استقرار اسلام منجر شد.

همچنان تداوم یافت؛ چنان‌که بسیاری از حماسه‌های کهن و منظومه‌های عاشقانه و داستانهای منثور فارسی در واقع نتیجهٔ بازنویسی همین روایت‌های کهنی است که نقالان سینه‌به‌سینه به یکدیگر سپردند و محافظت نمودند تا سرانجام ادیبان و شاعرانی چون دقیقی، فردوسی، اسدی طوسی، نظامی، جامی، مولوی، و سعدی، آنها را در قالب نظم و نثر به جامهٔ ادب رسمی آراستند؛ زیرا همان‌گونه که محبوب می‌نویسد: «حماسهٔ ملی اگرچه لباس ادب رسمی به تن کرده است، اما محتوای آن را باید از آثار ادب عوام شمرد» (محبوب ۱۳۸۲: ۴۸).
از این نقالان در دیوان شعرا یاد شده است:

سراینده دهقان موبدنژاد ز گفت دگر موبدان کرد یاد

(گرشاسب‌نامه)

کنون رزم کابوس پیش آوریم ز دفتر به گفتار خویش آوریم
به گفتار دهقان کنون بازگرد نگر تا چه گوید سراینده مرد

(شاهنامه)

سخنگوی دهقان چه گوید نخست که نام بزرگی به گیتی که جست

(همان)

و حتی نام پاره‌ای از ایشان نیز در این منظومه‌ها آمده است.

یکی پیر بد مرزبان هری پسندیده و دیده از هر دری
جهان‌دیده و نام او بود ماخ سخندان و با برگ و با برز و شاخ
بپرسیدمش تا چه دارد به یاد ز هر مز که بنشست بر تخت داد

(همان)

سر آمد کنون بر من این داستان که بشنیدم از گفتهٔ باستان
نگه کن که شادان برزین چه گفت بدان‌گه که بگشاد راز از نهفت

(همان)

چنین گفت بهرام شیرین سخن که با مردگان آشنایی مکن

(همان)

یکی پیر بد نامش آزادسرو که با احمد سهل بودی به مرو
کجا نامه خسروان داشتی تن و پیکر پهلوان داشتی
دلی پر ز دانش سری پر سخن زبان پر ز گفتارهای کهن
به سام نریمان کشیدش نژاد بسی داشتی رزم رستم به یاد
بگویم سخن آنچه زویافتم سخن را یک اندر دگر یافتم

(همان)

بر این داستان سخن ساختیم به طلحند و شطرنج پرداختیم
چنین گفت فرزانه شاهوی پیر ز شاهوی پیر این سخن یادگیر

(همان)

و در سایه همین هنر بود که ساختار ویژه داستانهای شرقی پدید آمد؛ ساختاری که اهل ادب امروز آن را با اصطلاحاتی چون ساختار موزاییکی، ساختار تودرتو، حکایت در حکایت، قصه در قصه و یا با الهام از کهن الگوی داستان شرقی «ساختار هزار و یکشب»^۱ معرفی می‌کنند.

این هنر چنان در سرزمین ما ریشه دوانده بود که برخی از صاحب‌نظران نمایشهای ایرانی^۲ معتقدند که در کنار دلایل عدیده‌ای که برای پا نگرفتن نمایشی چون نمایش اروپایی (تئاتر) در تمدن ایران وجود داشته است، قدرت هنر نقالی، علاقه مردم به آن و تناسب آن با شرایط سخت اجتماعی و سیاسی را نیز می‌توان به عنوان یکی از اسباب در نظر گرفت؛ شرایطی که کار برای هنرهای جمعی را سخت می‌نمود، اما در عوض به

۱. در هزار و یکشب نیز ما با یک نقال (شهرزاد) روبه‌رو هستیم که برای نجات جان خود سرانجام داستانها را به تأخیر می‌افکند، چنان‌که نقالان نیز برای استفاده بهینه از مکان نقل (پاتوق) هر روز چیزی به داستان اصلی می‌افزودند و از داستانی به داستانی دیگر وارد می‌شدند و یا با گرفتار کردن قهرمان در ماجرای تازه مخاطب را در تعلیق نگاه می‌داشتند.

۲. این نظر را نخستین‌بار دکتر جلال ستاری مطرح نموده است.

هنرهای انفرادی همچون هنر نقالی میدان می‌داد؛ اما در دوره حکومت صفویان بود که این هنر نیز مانند بسیاری دیگر از هنرهای سنتی وارد مرحله جدیدی شد، مرحله‌ای که اوج تکامل آن را در پی داشت.

نقالی در دوره صفوی

دوره صفوی عصر شکوفایی تمدن ایرانی- اسلامی است؛ دورانی که به سبب استقرار دولتی قدرتمند، پس از سالها اداره سرزمین به شیوه ملوک الطوائفی، هجومهای پی‌درپی خارجی و نبردهای بی‌حاصل خانگی، سرانجام امنیت در این سرزمین پهناور حاکم می‌گردد و پس از یکپارچگی کشور که نتیجه هوشمندی حکمرانان صفوی، از شاه اسماعیل تا شاه عباس بزرگ است، شرایط پرداختن به امور فرهنگی، توسعه هنر و بسط سرگرمیها فراهم می‌آید و به‌ویژه با توجه به این نکته که حکمرانان صفوی به اهمیت تبلیغات و تهییج و ارتقای روحیه مردم و به ویژه سپاهیان در راستای بالابردن قدرت نظامی، سیاسی و اجتماعی برای مقابله با دشمن همواره گوش به زنگی چون امپراتوری عثمانی و سایر همسایگان واقف بودند، همسایگانی که همیشه به ایران چون شکاری گرانقیمت می‌نگریستند.

قهوه‌خانه در دوره صفوی

دوره صفویه عصر پدید آمدن قهوه‌خانه است. در تذکره نصرآبادی به بیش از سی مورد آنها اشاره شده است،^۱ امکان‌های که محل تجمع مردم بود و در آن، در کنار امکان صرف تنقلات گوناگون و اغذیه و نوشیدنیهای گوارا، انواع سرگرمی برای گذراندن وقت نیز رواج داشت و مورد توجه خاص و عام بود. چنان‌که اسکندر بیگ ترکمان در توصیف چگونگی ورود «ولی محمدخان» به دربار شاه عباس اول، قهوه‌خانه‌ها را نیز از جمله مکانهایی ذکر می‌کند که جهت نشان دادن شکوه دربار صفوی به دشمن

۱. برای فهرستی از اینها بنگرید به: نصرآبادی ۱۳۱۷: ۱۴۵.

شکست خورده آذین‌بندی شده بودند.^۱

در پایتخت آن روزگار، اصفهان، قهوه‌خانه که ابتدا محل گرد آمدن اهل ذوق و شعر بود، به محلی برای گفت‌وگوی شاه (شاه عباس اول) و شاعران بدل گردید و به تدریج پایگاه شاهنامه‌خوانان و قصه‌گویان و سایر معرکه‌گیران و نمایشگران شد؛ چنان‌که می‌توان آن را نخستین تماشاخانه ثابت معرکه‌ها و نمایشهای سنتی به شمار آورد. بدین ترتیب به وجود آمدن قهوه‌خانه در دوره صفویه فرصتی بود برای نمایشهای سنتی و معرکه‌ها که پس از سالها در به‌دوری و خانه‌به‌دوشی به پاتوقی دائمی دست یافته بودند و در همین دوره است که در رساله‌ای چون *فتوت‌نامه سلطانی* از ایشان یاد می‌شود و آداب و رسوم ایشان ثبت و ضبط می‌گردد.

بدان معرکه در اصل لغت خَزِیگاه را گویند... و در اصطلاح موضعی را گویند که شخصی (آنجا) باز ایستد و گروهی مردم آنجا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند. برای آنکه، چنانچه در معرکه حرب هر مردی که هنری داشته باشد بروز می‌نماید و اظهار (آن) می‌کند، اینجا نیز معرکه‌گیر هنر خود را ظاهر می‌کند، چنانچه در حربگاه بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج، اینجا نیز یکی هنر می‌نماید و گروهی تفرج می‌کنند (کاشفی سبزواری ۱۳۵۰: ۲۷۵).

قهوه‌خانه به عنوان یک پاتوق ثابت، به ویژه برای نقالی، اهمیتی حیاتی داشت؛ زیرا معرکه قصه‌گویان عمدتاً معرکه‌ای بود که — برخلاف سایر معرکه‌ها — به جهت تداوم قصه، نیاز به مکانی ثابت داشت. در دوره‌ای پیشتر نیز قصه‌گویان مجبور بودند در معابر و گذرگاهها پاتوق خود را به وجود آورند که البته این امر به سختی صورت می‌پذیرفت. با به وجود آمدن قهوه‌خانه در دوره صفویه این مشکل مرتفع گردید؛ ضمناً مشتریان قهوه‌خانه مخاطبانی بودند که نقال با هنرنمایی و با سحر کلام و قصه‌های خود می‌توانست آنها را به مشتریانی دائمی بدل سازد و از این طریق با به‌رخ‌کشیدن قدرت هنر خود و فواید اقتصادی آن برای صاحب قهوه‌خانه جایگاهی درخور بیابد. به دلیل همین

۱. بنگرید به: اسکندرییگ ترکمان ۱۳۵۰: ۸۳۶/۲.

قدرت‌نماییها و تأثیرات غیرقابل انکار، نقالان قهوه‌خانه‌ها نیز پس از مدتی چهره‌ای دیگر یافتند و جهت تناسب بیشتر فضا با آنچه در آن جریان می‌یافت (قصه‌های نقالان) به تدریج مزین به وسایل رزم، وصله‌های درویشی و تصاویری از داستانهای حماسی، عاشقانه و مذهبی شدند، وسایل و تصاویری که در آماده‌سازی ذهن مخاطبان به یاری نقال می‌آمدند و گاه در حین نقالی توسط وی به کار گرفته می‌شدند.^۱

از سوی دیگر، چنان‌که آمد، شاهان صفوی که برای پیشبرد اهداف خود در زمینه به‌وجودآوردن وحدتی ملی، بهره‌گیری از اعتقادات مذهبی ایرانیان و همچنین ترویج روحیهٔ سلحشوری را لازم می‌دیدند، استفاده از هنر نقالان در این مسیر را نیز در راستای اهداف خود ارزیابی کردند و حمایت از ایشان را در دستور کار خویش قرار دادند؛ زیرا همچنان‌که دکتر محبوب می‌نویسد:

علت اصلی توجه فوق‌العاده آدمی به این محصول ذوق و ذهن خویش، ظاهراً این بوده است که بسیار زود به تأثیر شگرف آن در شنونده و شیفتگی مردم به شنیدن افسانه‌ها پی برد و دانست که می‌توان از آن به منزلهٔ سلاحی قاطع برای پیش‌بردن مقاصد خویش استفاده کرد (محبوب ۱۳۸۲: ۱۲۱).

و این نکته‌ای بود که شاهان صفوی بدان پی برده بودند؛ به طوری که شاید برای نخستین‌بار در تاریخ ایران از افراد این صنف به گستردگی در تذکرهٔ شاهان صفوی یاد شد؛ چنان‌که عبدالنبی فخرالزمانی در *طراز الاخبار* می‌نویسد:

خلاصهٔ کلام آن که قصه‌خوانان زود مقرب پادشاه جهان می‌گردند، همچنان که مولانا زین‌العابدین تکلوخان در خدمت شهریار گردون‌اقدار... شاه اسماعیل... و نادرهٔ جهان عنایت‌الله دربارخان در ملازمت شهریار جوانبخت... جلال‌الدین اکبر... (محبوب

۱. البته چنان‌که محمدجعفر محبوب یادآور می‌شود «نقالی در قهوه‌خانه کم‌وبیش به همین شیوه که امروز متداول است در اصفهان آغاز شد و چون پایتخت از اصفهان به تهران انتقال یافت در تهران نیز رونق گرفت و استادان این فن به پایتخت جدید روی آوردند. اما هنوز هم استادان برجستهٔ این فن بیشتر اهل اصفهان هستند و اصالت و آداب و تربیت آن در اصفهان بهتر از تهران حفظ شده است» (محبوب ۱۳۸۲: ۱۰۹۶). لازم به ذکر است که این مقاله در سال ۱۳۴۹ نوشته شده است.

۱۳۸۲: ۱۰۸۲؛ به نقل از: نسخه خطی طراز الاخبار، برگ ۱۹ ب).

و از جمله این نقالان افرادی هستند که در تذکره نصرآبادی نام آنها آمده است؛ نقالانی چون حسین صبحی از ولایت خوانسار «که قصه حمزه و شاهنامه خوب می‌خواند»، میرزا محمد فارس (گوبا) از بوانات که «در قهوه‌خانه و قصه حمزه می‌خواند»، ملا مؤمن شاهنامه‌خوان که «غرابی در اوضاع و اطوار داشت»، ملا بیخودی جنابدی شاهنامه‌خوان مجلسی شاه عباس، مقیمای رشتی زرکش شاهنامه‌خوان، میرظهریسترآبادی، نجاتی بافتی، منوچهر حکیم (راوی اسکندرنامه دوره صفوی)، ملا علی‌خان شکرریز (راوی رموز حمزه)، مولانا حیدر قصه‌خوان همدانی (راوی قصه‌های کوتاه عامیانه) و... (نصرآبادی ۱۳۱۷: ۱۴۵، ۳۵۷، ۴۰۱).

اگرچه نقالی، چنان‌که آمد، پیش از دوره صفوی نیز در نزد عوام از اهمیت بسزایی برخوردار بود، اما در این دوره بود که گسترش آن مورد حمایت رسمی دولت قرار گرفت و افرادی که در سلسله‌مراتب درویشی «نقیب» نامیده می‌شدند و هدایت درویشان برعهده ایشان بود، از سوی دولت تأیید و به رسیدگی بر اوضاع معرکه‌گیران و به ویژه نقالان گمارده شدند، در تذکره‌الملوک در مورد نقیب آمده است: «شغل عالی نقیب... تشخیص بنیچه اصناف است... دیگر تعیین ریش سفیدان درویشان و اهل معارک...» (محبوب ۱۳۸۲: ۴۹۴؛ به نقل از: تذکره‌الملوک، صص ۸۰-۸۱).^۱

ضمناً پاره‌ای از شیوه‌های نقالی چون روضه‌خوانی، شمایل‌گردانی و پرده‌داری که عمدتاً اختصاص به نقل قصص مذهبی داشتند، در دوره صفویه به وجود آمدند و به سایر شیوه‌های نقل افزوده شدند و چنان‌که نقالان پیشکسوت نیز روایت کرده‌اند، از

۱. محمدجعفر محبوب در این مورد می‌نویسد: «در دوره صفویه یک سلسله رسمی تصوف به نام سلسله عجم، با تشکیلات و تشریفات مفصل و دستگاهی عریض و طویل برای نظارت در کار قصه‌خوانان و شعبده‌بازان و اهل معارک و به طور خلاصه کسانی که اجتماعی از مردم را در گرد خویش داشتند تشکیل شد و شخصی به نام نقیب که مأمور رسمی دولت بود، در رأس این سلسله قرار گرفت تا به کسانی که می‌خوانند وارد این گونه کارها شوند اجازه ادامه کار بدهد و فعالیت آنها را زیر نظر داشتند» (محبوب ۱۳۸۲: ۱۳۴). از افرادی که این رتبه را در دوره‌های بعدی نیز دارا بودند می‌توان به محمدعلی نقیب‌الممالک نقال خاص دربار ناصری و راوی داستان امیر ارسلان رومی اشاره نمود.

همین دوره است که «فرقه عجم» از میان درویشان به صورت داوطلبانه رشد و گسترش هنرهایی چون سخنوری و نقالی را عهده‌دار می‌گردند. در این مورد، اوژن اوبن به نقل از درویشی از سلسله عجم در دوران قاجار می‌نویسد:

... در دوران سلطنت شاه عباس بزرگ، یک کفاش اصفهانی که محمد کفاش نامیده می‌شد، مرشد اصلی (عجمیها) بود. او به شاه پیشنهاد نمود که از افراد فرقه‌اش برای اجرای طرح‌های مذهبی استفاده کنند. این پیشنهاد مورد قبول واقع شد و موجب رشد و رونق طریقت مزبور گردید. درویشان عجمی،^۱ در نصف سرزمینهای آسیایی برای سرگرم کردن مردم یا برای آباد کردن روستاها، پراکنده شده‌اند و حتی (سنی)ها هم آنان را با آغوش باز می‌پذیرند. هیچ قانون و قاعده‌ای جلوی مسافرت آنان را نمی‌گیرد و با اجازه مرشد خویش، هر جا که پیش آید، سفر می‌کنند و عده آنان در ایران پنج هزار نفر است... تعداد بیشتر آنان در تهران، اصفهان و گیلان [هستند]. آنها وارد مسجدها می‌شوند و در پای منبرها نشسته و از همان‌جا با ذکر مصیبت شهیدان کربلا، روستاییان را به گریه می‌اندازند... روضه خوانهای سیار دشتها و آبادیها مداحان علی... با این درویشان به صورت نقال درمی‌آیند و با نقل داستانهایی که از اسکندرنامه یا از رموز حمزه، انتخاب شده‌اند، جمع انبوهی از مستمعان خود را می‌خندانند... بعضی از عجمیها هم در رشته مارگیری و افسون خزندگان به تمرین و ممارست می‌پردازند (اوبن ۱۳۶۲: ۲۵۸).

البته در این مورد محمدجعفر محجوب معتقد است:

اصولاً سلسله عجم، یک سلسله رسمی و دولتی تصوف بود که در دوران صفوی پدید آمد و پادشاهان صفوی برای ملاحظات مذهبی و رسوخ دادن مذهب شیعه، گروهی از صوفیان را که با حکومت پیوستگی داشتند مأمور تبلیغ به نفع خاندان رسالت و فرزندان مولای متقیان و امامان شیعه کردند و از آن روزگار سلسله عجم، مرکب از هفده صنف

۱. در مورد فرقه عجم گفته می‌شود که این فرقه منتسب به حبیب عجمی عارف ایرانی است که در سال ۱۲۰ ق در گذشته است و ذکر او در تذکرة الاولیاء نیز آمده است. او از مریدان حسن بصری بود و بدین ترتیب عجمیها فرقه خود را به سلمان پارسی (سلمان پاک) صحابه بزرگ پیامبر اسلام که در سال ۳۵ ق درگذشت، متصل می‌سازند.

پدید آمد و ریاست عالیۀ آن به نقیب واگذار شد و منصبی به نام «نقابت» در دستگاه سلاطین صفوی برقرار گردید و فرزندان نقیب پدر با فرمان رسمی پادشاه بدین سمت گماشته شدند (محبوب ۱۳۸۲: ۴۹۳-۴۹۴).

هر چند که او نیز این مطلب را تأیید می‌نماید که:

نقیب ریاست عالیہ بر درویشان خاکسار، کسانی که به پرسه می‌روند و با خواندن اشعار مدح و منقبت سؤال می‌کنند، و معرکه‌گیران، و مسئله‌گویان، و بازیگران و نقالان که در قهوه‌خانه‌ها قصه می‌گفته‌اند، و سخنوران داشته است (محبوب ۱۳۸۲: ۴۹۵).

و در آغاز دوران صفویه است که برای از بین بردن ابهامات و پاسخگویی به مخالفان و برای تأکید بر اهمیت نقالی و قصه‌خوانی رسماً دلایلی عرضه می‌گردد:

بدان که قصه خواندن و شنیدن فایده بسیار دارد. اول آنکه از احوالات گذشتگان خبردار شود. دوم آنکه چون عجایب و غرایب شوند نظر او به قدرت الهی گشوده گردد. سیم چون محنت و شدت گذشتگان شوند داند که هیچ‌کس از بند محنت آزاد نبوده است، او را تسلی باشد. چهارم چون زوال ملک و مال سلاطین گذشته شوند دل از مال دنیا و دنیا بردارد و داند که با کس وفا نکرده و نخواهد کرد. پنجم عبرت بسیار و تجربه بی‌شمار او را حاصل آید... (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۰۲).

و بدین ترتیب قصه‌خوانی و نقالی را در ردیف وعظ مذهبی قرار می‌دهند.

انواع نقل

گسترش هنر نقالی در دوره صفویه به حدی بود که با توجه به مضامین و موضوعات قصص که نقالان روایت می‌نمودند و همچنین نحوه ارائه این حکایات و شیوه اجرای مجالس نقالی، می‌توان انواع نقالی را در گروه‌های گوناگونی طبقه‌بندی کرد و خصوصیات ویژه هر گروه را برشمرد؛ چنان‌که در همان دوران نیز تلاشهایی در این زمینه شده است:

اگر پرسند که قصه‌خوانی چند نوع است؟ بگوی دو نوع: یکی حکایت‌گویی و دیگری

نظم خوانی. اگر پرسند که آداب حکایت گویان چند است؟ بگوی هشت: اول آنکه قصه ادا خواهد کرد اگر مبتدی است باید که بر استاد خوانده باشد و اگر منتهی است باید به خود تکرار کرده باشد تا فرونماید. دویم آنکه چُست و چالاک به سخن درآید و خام و گرانجان نباشد. سیم باید که داند که معرکه لایق چه نوع سخن است از حد نزول و مانند آن، بیشتر آن گوید که مردم را راغب آن کند. چهارم نثر را وقت وقت به نظم آراسته گرداند نه بر وجهی که مودی به ملال شود که بزرگان گفته‌اند نظم در قصه خوانی چون نمک است در دیگ؛ اگر کم باشد طعام بی مزه بود و اگر بسیار باشد شور گردد. پس اعتدال نگاه باید داشت. پنجم سخنان محال و گزاف نگوید که در چشم مردم سبک شود. ششم سخنان تعریض و کنایت نگوید که در دلها گران گردد. هفتم در گدایی مبالغه نکند و بر مردم تنگ نگیرد. هشتم زود بس نکند و دیگر دیر نیز نکشد، بلکه طریق اعتدال نگاه دارد. اگر پرسند که آداب نظم خوانی چند است؟ بگوی شش. اول آنکه به آهنگ خواند. دویم سخن را در دل مردم بنشانند. سیم اگر بیند مشکل پیش آید شرح آن با حاضران بگوید. چهارم چنان نکند که مستمع ملول گردد. پنجم در گدایی سوگند بسیار ندهد و مبالغه ننماید. ششم صاحب آن نظم را در اول معرکه یا در آخر یاد کند و فاتحه و تکبیر فرستد و افسانه خوانان نیز مثل حکایت گویان‌اند. ایشان را نیز همین ادبها رعایت باید کرد (واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۳۰۳).

چنان‌که مشاهده می‌شود؛ طبقه‌بندی فوق با توجه به قالب متن مورد استفاده نقالان صورت پذیرفته است.

انواع نقالی با توجه به شیوه اجرا و نحوه ارائه قصص

با توجه به شیوه‌های اجرایی نقالی از دوران صفویه به بعد، می‌توان نقالی ایرانی را در چهار گروه ذیل طبقه‌بندی کرد.^۱

الف. نقل و قصه‌گویی با استفاده از متون مکتوب. این شیوه نقل از دیرباز در اکثر نقاط ایران رایج بوده است و معمولاً با سوادان هر منطقه در هنگام فراغت اهالی، برای

۱. در این طبقه‌بندی قصه‌گویان خانگی و مادران و مادرزگانی که در جمع خصوصی خانواده و به بهانه در خواب‌نمودن و سرگرم کردن کودکان سهمی عمده در انتقال ادبیات شفاهی و قصص عامیانه داشته‌اند، منظور نشده‌اند.

سرگرم کردن و عبرت آموزی به آن مبادرت می‌ورزیدند بنابراین در این شیوه نقل، عمدتاً نقالانی غیرحرفه‌ای به قصه‌گویی می‌پردازند، نقالانی که مقاصد دیگری جز ارتزاق خویش را مدنظر داشته‌اند؛ هرچند که در این شیوه نیز بودند کسانی که پس از مدتی به دلیل مسلط شدن بر یکی از متون مکتوب، تبدیل به قصه‌گویانی حرفه‌ای می‌شدند و مولانا فتحی یا مولانا محمد خورشید اصفهانی، شاهنامه‌خوانان مشهور دربار شاه تهماسب که در تاریخ عالم‌آرای عباسی از ایشان یاد شده است، از این رده بودند و امروزه نیز می‌توان برخی از ایشان را در میان ایلات و عشایر یافت.

روضة خوانی را - که ابتدا با خواندن روایات و حکایات مربوط به تاریخ صدر اسلام و به‌ویژه واقعه عاشورا از کتاب روضة‌الشهدا، مقتل معروف ملاحسین واعظ کاشفی سبزواری پدید آمد - نیز می‌توان زیرمجموعه این گروه از نقل قرار داد؛ البته با این تفاوت که در این نوع از «نقالی با استفاده از متون مکتوب» نقال فردی حرفه‌ای بود و از این طریق ارتزاق می‌کرد، ضمن اینکه به مرور زمان بدون استفاده از متن و با استفاده از حافظه قدرتمند خود نیز می‌توانست کارش را انجام دهد و در نقل علاوه بر قدرت کلام از مرثیه‌خوانی نیز بهره می‌جست و توانایی خواندن آواز با صوتی محزون را نیز داشت. البته بعدها روضه‌خوانان علاوه بر استفاده از کتاب روضة‌الشهدا که یک سال پس از استقرار حکومت صفویه در سال ۹۰۸ ق تألیفش به پایان رسیده است، از مقاتلی چون طوفان البکاء (جوهری)، اسرارالشهاد و... که به تقلید از روضة‌الشهدا نوشته شده بودند، نیز بهره جستند.

این شیوه از نقل نیز، با توجه به تحولاتی که در زمینه منابع قصص در دوره صفویه به وجود آمد، در این دوره وارد مرحله جدیدی شد؛ رواج قصه‌هایی چون قصه حسین کرد شبستری و رموز حمزه از جمله نموده‌های آن است، چنان‌که «خواندن قصه حسین کرد» به ضرب‌المثلی عامیانه بدل گردید.^۱

۱. در تعلق قصه حسین کرد شبستری به دوران صفویه هیچ شک و شبهه‌ای نیست؛ چنان‌که محبوب می‌نویسد: «کتاب حسین کرد شبستری تنها افسانه عامیانه‌ای است که زمان و مکان آن معلوم است. داستان حسین کرد در

چنان‌که روشن است، این گونه از نقل به هیچ‌وجه دارای جنبه نمایشی نبود؛ اما گاه به جز روضه‌خوانی در انواع دیگر در آن نیز استفاده از نغمه‌های محلی برای خواندن متون منظوم یا قطعات شعر آمده در دل متن منثور مشاهده شده است.

ب. **نقل موسیقایی.** این شیوه نقل که با توجه به اسناد از قدیمی‌ترین انواع نقل در ایران به شمار می‌آید، همواره همراه با موسیقی اجرا می‌شده است. قدیمی‌ترین این نقالان گوسانه‌های پارتی و خنیاگران ساسانی بوده‌اند که هنوز می‌توان نشانه‌هایی از شیوه نقل ایشان را در عاشیقهای آذری، بخشیه‌های ترکمن و تمام قصه‌گویانی که در نقاط گوناگون کشور پهناور ایران همراه با نوای ساز، قصه‌های خویش را به آواز یا تلفیقی از آواز و کلام غیرآهنگین می‌خوانند، مشاهده نمود؛ نقالانی که به نقل داستانهای حماسی، عاشقانه، اخلاقی و مذهبی عمدتاً منظوم می‌پردازند.

رشد این شیوه نقل و حمایت از این گروه نقالان در دوران صفویه آشکار است و نتیجه آن را می‌توان در پدید آمدن داستانهایی چون «شاه اسماعیل و خورشید بانو» و «اصلی و کرم» دید که از داستانهای پرطرفدار عاشیقهای آذری هستند.

نقل موسیقایی، چنان‌که روشن است، توسط نقالان حرفه‌ای و مسلط بر ساز و آواز اجرا می‌گردید؛ نقالانی که برای کسب مهارت‌های لازم نیاز به سالها شاگردی در نزد اساتید پیشکسوت داشتند و معمولاً نیز پس از رسیدن به استادی از این راه ارتزاق می‌نمودند.

در این شیوه نقل، مهارت راوی در نواختن ساز و آوازخوانی اهمیت بسزایی داشته و در آن امکان بازیگری و ایفای نقش بسیار محدود است. این نقالان معمولاً به صورت تک‌نفره نقالی می‌کردند؛ اما گاه اجرای مجالسی به صورت دونفره نیز مشاهده شده است؛ چنان‌که در برخی مجالسی که دو نقال حضور داشتند در گفت‌وگوها هر یک از نقالان از جانب یکی از قهرمانان داستان به گفت‌وگویی آهنگین می‌پرداخت؛ از جمله در نقل «اصلی و کرم» توسط عاشیقهای آذری.

→

دوره صفویه، در شبستر و اصفهان و دیگر نقاط ایران اتفاق می‌افتد. شمشیر بزان این پهلوان در راه ترویج مذهب جعفری به کار می‌افتد و از این جهت می‌توان آن را یک کتاب حماسی مذهبی دانست» (محبوب ۱۳۸۲: ۱۰۵۷).

ب. نقل با استفاده از تصاویر. قدیم‌ترین نمونه‌های این شیوه از نقل را شاید بتوان در دوره ساسانی یافت؛ زیرا چنان‌که می‌دانیم، در هنگامهٔ رواج مانویت در ایران ساسانی، برای تبلیغ این آیین از نقاشی بهره بسیار بردند و یکی از رساله‌های منسوب به مانی که ارژنگ (ارتنگ) نام دارد، شامل نقاشیهای وی نیز بوده است. گفته‌اند که وی برای رواج آیین خود در هیئتهای اعزامی به مناطق مختلف، از یک نقاش در کنار یک واعظ سود می‌جسته است. بنابراین شاید بتوان گفت که نقل اساطیر مانوی با استفاده از نقاشی، نخستین جلوهٔ مشخص نقل با استفاده از تصاویر در ایران زمین بوده است؛ اما گونه‌های شناخته‌شدهٔ این نحله از نقل — شمایل‌گردانی و پرده‌خوانی — شیوه‌هایی هستند که از دورهٔ صفویه رواج یافتند.

این شیوه از نقل عمدتاً اختصاص به نقل وقایع و قصص مذهبی و اخلاقی از جمله نقل وقایع عاشورا، داستانهای منسوب به حضرت امیرالمومنین (ع)، داستانهای اخلاقی چون عاق والدین و مرد و نامرد و... دارد^۱ و در آن نقال با استفاده از تصاویر منقوش بر پردهٔ نقاشی‌شده، قصهٔ خویش را برای مستمعین نقل می‌نماید. بنابراین نقالان پرده‌خوان و شمایل‌گردان که عمدتاً از درویشان‌اند و به همین دلیل پردهٔ نقش آنها نیز به «پردهٔ درویشی» معروف گشته است، نقالانی حرفه‌ای هستند که با توجه به قصه‌هایی که روایت می‌کردند، پردهٔ مورد استفادهٔ خود را به نقاشان خیالی ساز سفارش می‌دادند؛ پرده‌هایی که عمدتاً چهار نقش مرکزی آنها (نقشهای مربوط به نبرد حضرت ابوالفضل (ع) با مار دبن سیف و رسیدن امام حسین (ع) بر بالین حضرت علی اکبر (ع) در لحظهٔ شهادت وی) بسیار بزرگ تصویر می‌شدند و سایر نقوش، که مربوط به بخشهای دیگر واقعهٔ عاشورا، قصص اخلاقی و تصاویری از بهشت و دوزخ بودند، در اندازه‌های کوچک‌تر بر پرده منقوش می‌شدند.^۲ این نقالان به دلیل استفاده از تصاویر برای توصیف شخصیتها و

۱. البته لازم به ذکر است که اظهاراتی نیز در مورد وجود پرده‌های مربوط به قصص حماسی و عاشقانه و نقل آنها در کوچه‌ها و معابر شده است؛ از جمله نقل قولی از خانم هما جدیکار هنرمند معاصر که در کودکی خود پردهٔ نقل خسرو و شیرین را مشاهده کرده است و یا اشاره به اجرای همین مجلس توسط نقالان پرده‌خوان در نمایشنامهٔ شهر قصهٔ مرحوم بیژن مفید که خود از آشنایان به فرهنگ مردمی بود و بهرهٔ زیادی از نمودهای این فرهنگ در آثار خود برده است.

۲. در این گونه از نقاشی ایرانی که به خیالی‌سازی معروف است، تلفیقی از نگارگری کهن ایرانی و نقاشی

ترسیم لحظات داستان، نیاز به استفاده از ترفندهای بازیگری داشتند و لذا در شکل اصیل پرده‌خوانی تلاش در ارائه نقش کمتر مشاهده می‌شود.^۱

نقالانی که به این روش قصه می‌گفتند، نیز نقالانی حرفه‌ای بودند که معمولاً در روضه‌خوانی نیز تبحر داشتند و مقاتل و مرثیه‌ها را به‌خوبی می‌شناختند.

ت. نقل نمایشی. این گروه از نقالان عمدتاً بدون استفاده از موسیقی سازی^۲ و تصاویر و همچنین رجوع مستقیم به منظومه‌ها و ادبیات مکتوب، روایات خویش را عرضه می‌دارند؛ اما در عوض، با ایفای نقش شخصیت‌های گوناگون قصه و تجسم لحظات با استفاده از نوعی بازی قراردادی - که در نمایشهای سنتی شرق و به‌ویژه نمایشهای سنتی ایرانی می‌توان شبیه به آن را یافت - روایت خود را ارائه می‌نمایند؛ شیوه‌ای که به سبب قدمت هنر نقالی نسبت به نمایشهای ایرانی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری این نمایشها تلقی شده است^۳ و نگارنده برای آن - که نوعی نمایش تک‌نفره را تداعی می‌سازد و در آن می‌توان جلوه‌های «نقش‌پذیری» و شیوه «بازی در بازی» و رفتن از نقشی به نقشی

→

کلاسیک اروپایی، که یکی از خصیصه‌های آن بعدنمایی (پرسپکتیو) است، به چشم می‌خورد. این گونه نقاشی عمدتاً در خدمت تصویر نمودن داستانهای حماسی، عاشقانه و مذهبی است و در نقاشی کاشی، پشت شیشه، دیوار اماکن و بومهای پارچه‌ای و از جمله آنچه در متن به آن اشاره شد، نمود می‌یابد و به سبب استفاده از آن در تزئین قهوه‌خانه‌ها به «نقاشی قهوه‌خانه» ای نیز معروف شده و دو تن از مشهورترین نقاشان آن در سده معاصر «حسین قوللر آغاسی» و «محمد مدبر» بوده‌اند. برخی از قدیمی‌ترین نقاشیهای این شیوه که پیوندی لاینفک با هنر قصه‌گویی کهن دارند و ملهم از توصیفات و روایات نقالان هستند، در اصفهان دوره صفوی پدید آمده‌اند؛ ضمن اینکه از نقاشان خیالی‌ساز تهرانی، همدانی و شیرازی نیز آثاری زیبا در این زمینه در دست است.

۱. البته هرگاه پرده‌خوان علاوه بر مهارت در این زمینه تجربه‌ای در سایر شیوه‌های نقالی نیز داشته باشد استثنایی در این عرصه به وجود می‌آید، چنانکه در دوران ما پرده‌خوانی مرشد ولی الله ترابی که بیشتر در زمینه نقل نمایشی فعالیت می‌نماید و در تعزیه نیز تجاربی دارد از این موارد استثنا است.

۲. البته در مواردی دیده شده است که این نقالان از ضرب زورخانه برای برگزاری مجالس حماسی یاری گرفته‌اند، اما این اتفاق قاعده نیست و تنها نتیجه ذوق خاص نقال بوده است که از این طریق خواسته تا فضا سازی بهتری برای اجرای خود فراهم آورد.

۳. به‌ویژه بازی در تعزیه (شبیه‌خوانی) بسیار تحت تأثیر شیوه اجرای نقش توسط نقالان است و حتی در سالهای نخست ورود تئاتر فرنگی به ایران نیز بازیگران پیشکسوت تئاتر از همین شیوه برای ارائه نقش استفاده می‌نمودند؛ چنانکه نوشین در انتقاد از این شیوه که متأثر از نقل نمایشی بوده است می‌نویسد: «بسیاری از کسان که به حقیقت و معنای رُست پی نبرده‌اند، چنین می‌پندارند که مقصود از رُست این است، نشان دادن هر چیز که در کلام نامی از آن برده می‌شود» (نوشین ۱۳۷۱: ۱۰۴).

دیگر را مشاهده نمود - عنوان «نقل نمایشی» را پیشنهاد می‌کند؛ نوعی از نقل که می‌توان آن را در زیر گروه هنرهای نمایشی جای داد.^۱ در دوره صفوی این گروه از نقالان بسیار مورد توجه بودند، چنان‌که نظرات عبدالنبی فخرالزمانی مؤلف طراز الاخبار^۲ در توضیح چگونگی اجرای نقالی گواه بر وجود و اهمیت این گونه نقل در آن دوران می‌دهد:

و صاحب این فن رباینده باید تا وقتی که قصه او از بابت افسانه و حکایت باشد بر سر یک زانو نشسته شمرده و سنجیده حرف زند، و چون به مقدمه رزمی رسد و سخن گرم شود، و در وقت شمشیرزدن و گرز کار فرمودن به دو زانو نشیند و همچنان به جوش و خروش درآید که قصه شنو از تکلم او معرکه جنگ را در آن هنگامه‌ای که او قصه می‌خواند به نظر تصور معاینه ببیند، و در وقتی که سر رشته سخن سخنور به جایی رسد که یکی از دلیران به تقریبی بند پاره کند، البته بر سر دو پا نشیند و همچنان آن مقدمه را با انداز [ژست] پاره کردن ادا و بیان نماید که گویی خود زنجیر گسیخته مستمعان نیز که او را از آن عالم تصور نمایند، و در کمان کشیدن و صندلی نشستن و کشتی گرفتن اندازهایی که به هر کدام نسبت دارد از دست ندهد. داستان بزم را شکفته و آرمیده بخواند و عاشقی را از بابت ناز و نیاز طالب و مطلوب با سرکشی و افتادگی بازگوید و در عیاری باید که پاره قند گردد و خود را به مردم مضحک وانماید و تصرفات مرغوب بهجت‌انگیز در گفت و شنود عمر و بختک [شخصیتهای داستان رموز حمزه] کند (محبوب ۱۳۸۲: ۱۰۹۰-۱۰۹۱؛ به نقل از: طراز الاخبار، نسخه خطی؛ برگهای ۲۱ الف - ۲۳ ب).

۱. اساساً فارغ از نظریه‌ای که هنر نقالی را به عنوان یکی از ریشه‌های هنر نمایش در جهان مطرح می‌سازد، به سبب وجود خصوصیتی که قبلاً به آنها اشاره شد، در این نوع از نقل و تأثیر آن بر شکل‌گیری سایر اشکال نمایش سنتی است که در هنگام بحث پیرامون نمایش سنتی نظریه‌پردازان هنر نقالی را نیز مورد ارزیابی قرار می‌دهند.

۲. عبدالنبی فخرالزمانی که در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری قمری می‌زیست، جنگی از شعرهای گوناگون برای کمک به قصه‌خوانانی نگاشته است که مقصود از تألیف آن «شرح آداب و ترتیب خواندن قصه حمزه» است» مشتمل بر پنج فصل است: فصل اول در ایجاد قصه (قصه حمزه) و اختلاف روایات در باب ابداع و اختراع. فصل دوم، در صفت قصه و قصه‌خوانان و آنچه متعلق است بدان فصل. فصل سوم، در رجحان قصه‌خوان بر شاعر به دو دلیل. فصل چهارم، در مشرب و گذشتگی و قدر متاع خود دانستن قصه‌خوان و با همگان از روی مروت پیش‌آمدن وی. فصل پنجم، در درآمد و برآمد قصه‌خوان هنگام قصه‌خواندن و آداب مناسب‌خوانی که در اصطلاح سخن‌سنجان معروف است به مرصع‌خوانی، و طرز نشستن و حرکت کردن و حرف‌زدن از هر قسم. و شرایط قصه‌خوان را چنین معرفی می‌نماید: قوت حافظه، حواس جمع، جاذبه طبیعت، عدم افراط و تفرقه در سخن، نرفتن در حکایتی به حکایت دیگر (عدم پراکنده‌گویی) و اجرای مویه‌موی قرارداده‌ها به طوری که حتی حرکات موزونی که از استاد ببیند در خاطر نگه دارد (محبوب ۱۳۸۲: ۱۰۸۵-۱۰۸۶).

در نقل قول فوق تأکید بر «انداز» (ژست) توسط فخرالزمانی تأییدی است بر آنچه پیش از این آمد. نقل نمایشی توسط نقالان کاملاً حرفه‌ای و کارآزموده‌ای که سالها از محضر استادان کسب فیض نموده‌اند اجرا شده و می‌شود؛ نقالانی که تنها از این راه ارتزاق می‌نمودند. این نقالان معمولاً نقل خویش را بر اساس طومارهایی که بر اساس روایات سینه‌به‌سینه از نسل پیشین به نسلهای بعدی رسیده، توسط نقالان پیشکسوت مکتوب شده و با توجه به طبیعت و ذات هر نقالی طی تاریخ شاخ‌وبرگهایی بر آن افزوده شده است، تنظیم می‌کنند. اما تنها به آنچه در طومار آمده است بسنده نمی‌کنند و در واقع طومار تنها چون ریسمانی عمل می‌نماید که حلقه‌ها و مهره‌های قصه را پیوند می‌دهد و مرتب می‌سازد، زیرا نقال در بسیاری از موارد مجبور است که با پیروی از الگوهای شناخته شده حوادثی را بر قصه‌ها بیفزاید و یا با «گریز» به قصه‌های فرعی، که از دیگران شنیده و یا با رجوع به منابع مکتوب آموخته است، بر نقل خویش رنگ‌وبوی خاص خود را بنشانند و با توصیفات و توضیحات خود و همچنین به کارگرفتن مهارتهایش در بازیگری مجلس را گرم سازد؛ زیرا هرچه بر روزهای نقل افزوده شود و از پاتوقی که در اختیار گرفته استفاده بهتری نماید، روزگار بهتری برای خود خواهد ساخت و ادامه زندگی‌اش سهل‌تر خواهد بود که سرگذشت نقال سرگذشت شهرزاد قصه‌گوست؛ شهرزادی که باید برای نجات زندگی خویش قصه‌برقصه بیفزاید چنان‌که از جذابیت هیچ‌یک از داستانهایش چیزی کم نشود و همان‌طور که شهرزاد با قصه‌هایش شهریار ستمگر و شکاک را درمان می‌نماید، نقال نمایشگر نیز مخاطبان خویش را تسکین می‌دهد و به آنها درس زندگی می‌آموزد و تجارب تمامی انسانهایی را که خالقان قصه‌هایش بوده‌اند به آنها منتقل می‌نماید و بدین سان است که در مورد شیوه آغاز و پایان مجلس هر روزه در طراز الاخبار چنین می‌آید:

در آداب سردادن سر رشته این رنگین‌فسانه، که «برآمد» گویند، این است، و قانون به انصرام‌رساندن فصلی از داستان این چنین، که عقد جواهر سخن را در مقامی باید گسیخت که گمان قصه‌شنو چنان باشد که بهتر از این مقدمه در تمام قصه نخواهد بود، تا در استماع تتمه آن بی‌تاب و مشتاق باشد. اگر احیاناً در یک روز صد نوبت متکلم را به التماس بر این دارند که تتمه فصل را بخواند، باید که تا قادر باشد نخواند و اشتیاق

مستمعان را زیاد سازد. چنانچه اهل مجلس عزیز باشند و قصه‌خوان لاعلاج گردد، باید که اگر صد نوبت بخواند هر صد مرتبه به مراتب وقتی که قصه را سر دهد بهتر از جای دیگر باشد و این را راویان در اصطلاح «پابندخوانی» گویند (محبوب ۱۳۸۲: ۱۰۹۲).

انواع نقالی بر اساس موضوع و مضمون قصه‌ها

نقالی در دوران صفویه و پس از آن را بر اساس مضمون و موضوع قصه‌هایی که نقالان روایت می‌نمودند نیز می‌توان در گروه‌های متفاوتی جای داد، تنوعی که ریشه در تحولات اجتماعی و سیاسی این دوران دارد. این گروه‌ها عبارت‌اند از:

۱. نقل حماسی ملی و اساطیری، که معمولاً در آن نقالان به قصه‌های اساطیری و تاریخی مربوط به دوران باستان می‌پرداختند، داستان‌هایی که سابقه‌ای بس دیرینه داشتند. از جمله قصصی که در این گروه جای می‌گیرند می‌توان به داستان‌های مندرج در منظومه‌هایی چون شاهنامه، اسکندرنامه، بانوگشسب‌نامه، بهمن‌نامه، گرشاسب‌نامه و... اشاره نمود. برخی از این داستانها علی‌رغم قدمت، در دوران صفویه دوباره نگاشته شدند، مانند اسکندرنامه دوره صفوی که در آن بنا به رسم این دوران، استعمال افیون توسط قهرمانان رایج است و یا منظومه‌هایی که به ماجراهای رخ داده در این دوران می‌پردازند؛ منظومه‌هایی چون شاهنامه قاسمی (سرگذشت شاه اسماعیل و پسرش شاه تهماسب)، جنگ‌نامه قشم‌قدری (ماجرای جنگ با پرتغالیها)، جرون‌نامه (ماجرای بیرون‌راندن بیگانگان از جزیره هرمز)، فتح‌نامه عباس‌نامدار یا شاهنامه صادقی، شاهنامه هاتفی (ماجرای فتح بلاد خراسان به دست شاه اسماعیل)، و شاه‌رخ‌نامه قاسمی (مربوط به سال ۹۵۰ ق).

۲. نقل حماسی مذهبی، که در آن قصه‌های منسوب به امامان، مقدسان و قهرمانان تاریخ اسلام روایت می‌شد که البته مشهورترین این قصص مربوط به نبردهای حضرت امیرالمؤمنین (ع) و حمزه سیدالشهداست؛ منظومه‌هایی حماسی چون خاوران‌نامه مولانا محمدبن حسام (ابن حسام) و حمله حیدری^۱ میرزا محمد رفیع باذل در مورد

۱. بعدها حمله حیدری دیگری به تقلید از این منظومه توسط ملا بمانعلی (راجی) کرمانی در ۱۲۶۴ ق تألیف شده است.

نبردهای منسوب به حضرت علی (ع) و صاحبقران‌نامه در مورد داستانهای منسوب به حمزه سیدالشهدا و یا منظومه‌هایی چون مختارنامه عبدالرزاق بیگ (مفتون)، شاهنامه حیرتی و غزوانه اسیری و یا داستانهای عامیانه چون حسین کرد شبستری و رموز حمزه که مشخصاً در این دوران تدوین شدند و مضمون آنها گسترش دین اسلام از طریق کشورگشایی و انجام عملیات پهلوانی است و بنا به گفته صاحب‌نظران تصنیف مهم‌ترین آنها نیز از دوره صفویه دورتر نمی‌رود.^۱

۳. نقل عاشقانه، که از قدیم‌الایام در ایران سابقه داشت و البته در این دوران به آن قصصی چون شاه اسماعیل و خورشیدبانو و یا اصلی و کرم و داستانهای از این قبیل، که ماجراهایشان در این دوران و یا دورانی نزدیک به آن می‌گذشت، افزوده شدند.

۴. نقل حکایات و روایات اخلاقی و داستانهای غیرحماسی مربوط به مقدسین و همچنین قصصی پیرامون ماجراجوییهای منسوب به سلاطین صفوی (به ویژه شاه عباس کبیر) همچون داستان لنبک آب‌فروش و چهار درویش و..

نتیجه

با توجه به آنچه آمد می‌توان نتیجه گرفت:

۱. هنر نقالی در دوره صفویه به سبب حمایت‌های دولتی وارد مرحله جدیدی شد.
۲. انواع شیوه‌های نقل در این دوره گسترش یافتند و به سبب وجود امکانات و حمایت دولتی تکامل یافتند.
۳. مضمون و موضوعات قصص در دوران صفویه دچار تحولاتی شد و علاوه بر آنچه در گذشته وجود داشت، مضامین و موضوعات جدیدی نیز طرح گردید و به ویژه نقل مذهبی رواج یافت.
۴. در این دوره برای نخستین بار در تاریخ پاتوقی چون «قهوه‌خانه» برای نقالان پدید آمد که تأثیر به‌سزایی در رشد و تکامل نقالی داشت.
۵. با توجه به رسمیت‌یافتن مذهب شیعه نقالی مذهبی از طریق روضه‌خوانان در منازل، مساجد، حسینیه‌ها و تکایا نیز امکان حضور و ظهور یافت.

۱. بنگرید به: محجوب ۱۳۸۲: ۱۴۷.

۶. گسترش انواع شیوه‌های نقل در این دوران تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری نمایشهای سنتی ایرانی و به‌ویژه نمایش تعزیه (شبه‌خوانی)، که نمایشی روایی است نهاد.

کتابنامه

- افشاری، مهران، مدائینی، مهدی، ۱۳۷۷، هفت لشکر (طومار جامع نقالان)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پلوسکی، آن، ۱۳۶۴، دنیای قصه‌گویی، ترجمه محمدابراهیم اقلیدی، تهران، سروش.
- ترابی، ولی‌الله، فتحعلی‌بیگی، داود، ۱۳۷۹، مسکین‌نامه، تهران، نمایش.
- دوستخواه، جلیل، ۱۳۸۴، شناخت‌نامه فردوسی و شاهنامه، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- زریری، عباس، ۱۳۶۹، رستم و سهراب، به‌کوشش جلیل دوستخواه، تهران، توس.
- ستاری، جلال، ۱۳۶۸، افسون شهرزاد، تهران، توس.
- ستاری، جلال، ۱۳۸۲، گفت‌وگوی شهرزاد و شهریار، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۶۹، حماسه‌سرایی در ایران، تهران، امیرکبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۶۳، شاهنامه، تهران، حبیبی.
- مارزلف، اولریش، ۱۳۷۱، طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاوس جهاننداری، تهران، سروش.
- متنهای پهلوی، به‌کوشش جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب آسانا، ترجمه سعید عریان، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
- محجوب، محمدجعفر، ۱۳۸۲، ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات)، به‌کوشش حسن ذوالفقاری، تهران، چشمه.
- میرصادقی، جمال، ۱۳۶۶، ادبیات داستانی، تهران، شفا.
- نصرآبادی، محمدطاهر، ۱۳۱۷، تذکره نصرآبادی، به‌کوشش وحید دستگردی، تهران.
- نوشین، عبدالحسین، ۱۳۷۱، هنر تئاتر، تهران، اساطیر.
- واعظ کاشفی سبزواری، ملاحسین، ۱۳۵۰، فتوت‌نامه سلطانی، به‌اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

واژگان شبیه خوانی

رسول نظرزاده

چکیده

واژه‌های نمایشی تعزیه سالهاست از دل اعصار از میان سکوی گرد و گروه‌های اجرایی آن با ما سخن می‌گویند و در کلام روزانه و اصطلاح‌های کوچه و خیابان به گوش می‌رسند. با شناسایی این واژه‌ها اندک‌اندک با سایه‌روشن‌های یک دستگاه و سیستم نمایشی روبه‌رو می‌شویم که از دل آن کارگردان، بازیگر، طراح صحنه و لباس، سیاهی لشکر و... قابل تشخیص است.

این تحقیق در پی واژه‌هایی است که از یک کنش و اجرا به میان واژگان مردمی نفوذ یافته‌اند و حالا دیگر برای ما آشنا نیستند. با شناسایی و مجموع‌شدن آنها در یک مجموعه با حضور و ابعادشان آشناتر می‌شویم. بدیهی است کارویژه‌های واژگان ادبی اشعار تعزیه در این تحقیق مورد توجه نیست. واژه‌های انتخابی این مجموعه عمده‌ترین و متداول‌ترین واژه‌های گروه «اجرایی» تعزیه است. شاید در گروه‌های فرعی‌تر واژه‌های دیگری هم باشند که در این مجموعه نیامده‌اند که در آن صورت اضافه کردن آنها این واژه‌شناسی و واژه‌شناسیهای مشابه را جامع‌تر و تکمیل‌تر می‌کند. واژه‌ها الفبایی تنظیم و تعریف شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، نمایش، واژگان.

مقدمه

تعزیه هنر نمایشی بومی ایرانیان است که ریشه در تفکر و آیین گیاهی باستان دارد. تعزیه از مهم‌ترین شیوه‌های نمایشی ایران بعد از اسلام محسوب می‌شود که بیشترین رواج خود را در دوران صفویه یافت و به قولی به هنر پیشرو بومی مردم ایران بدل شد و تا دوران مشروطیت در اوج باقی ماند.

بستر رشد و تکامل تعزیه بطن جامعه است، ایمان و اخلاص و وجدان جمعی که صادقانه به نیکوترین وجه بر مبنای اعتقادات عمیق از دیرباز از سوی ایرانیان مورد توجه بوده است. نقطه اصلی و مرکز توجه تعزیه در اجرا شکل «دایره» است که خود به نوعی نمایش هستی است.

تعزیه به لحاظ پیوند عمیق نهایی با روایات مذهبی و ملی، به مرور، از نیازهای معنوی و اجتماعی انباشته شد. تعزیه اوج ارتباط همه‌جانبه و بی‌حد و حصر تماشاگران با صحنه است؛ آنجا که دیگر حد فاصلی میان صحنه و پشت صحنه پیدا نیست. انواع شیوه‌های نمایش ایرانی در تعزیه به رشد و تکاملی درخور می‌رسند و اندک‌اندک شکلی از تخصص در آن به چشم می‌خورد؛ عواملی همچون کارگردان، بازیگر، طراح صحنه و لباس، موسیقی و...

این پژوهش به ریشه‌های تعزیه و به شناخت عوامل نمایشی آن می‌پردازد و می‌کوشد مختصات مختلف آن را در حد مقدور واکاوی و بررسی کند و بازشناسد؛ مختصات و مشخصاتی که چه بسا بسیار به کار تئاتر محاضر امروز بیاید. شیوه‌های بدیعی همچون بی‌حد شدن فاصله‌های زمان و مکان، یکی شدن صحنه و نوعی آیین و... همه‌وهمه تعزیه را قابل بررسی و مرکز توجه کرده‌اند.

آنچه در این تحقیق به‌خصوص توجه مرا به خود جلب کرد، توجه به نقشهای جدیدی همچون فرشتگان، حوریان، دیوان و شیاطین، ارواح و... شیوه‌های بازنمایی آنها در صحنه بود.

تعزیه انعکاس روح حق‌جویانه و عدالت‌خواهانه و آرمانی ملت ایران است و هنوز حامل و نشان‌دهنده ناخودآگاه جمعی ملتی دیرپا و دیرپانده.

ابلق: در لغت به معنی دورنگ یا رنگ سفید و سیاه و در اصطلاح تعزیه‌خوانی پر مخصوصی که سرداران موافق و مخالف بر روی کلاه‌خود خود می‌زدند. با اینکه پر کلاه‌خود یک‌رنگ بود، اما باز آن را ابلق می‌خواندند.

ابن سعد خوان: آن نسخه‌خوان تعزیه که نقش اشقیا و خصوصاً ابن سعد را بازی می‌کرد.
ابوالفضل خوان: کسی که در تعزیه خصوصاً نقش ابوالفضل عباس را بازی می‌کرد: عباس خوان.

ارواح انبیا و اولیا: ارواح انبیا و اولیا معمولاً به صحنه می‌آمدند تا با شخصیت‌های زنده حاضر در صحنه (چه در عالم خواب و رویا و چه در بیداری) دیدار و گفت‌وگو کنند. آنان با لباس و هیئت زمان زنده‌بودن - یعنی با عبا و قبا و عمامه - ظاهر می‌شدند. فقط برای اینکه غیبت ظاهری خود را نشان دهند توری بر چهره می‌افکندند. اگر انبیا و اولیا و امامان درگذشته به صحنه نمی‌آمدند و می‌خواستند از راه دور یا نزدیک با شخصیت‌های زنده تعزیه گفت‌وگو می‌کنند، از دید تماشاگران پنهان می‌ماندند. این شبیه‌ها با همان لباس عادی و روزانه‌ای که بر تن داشتند و نقش خود را ایفا می‌کردند؛ منتها گاهی بعضی از آنان نقاب یا توری هم بر چهره می‌بستند؛ مثلاً در تعزیه «حجة الوداع» هنگامی که امام به زیارت مقبره جدش پیامبر می‌رود و با او راز و نیاز می‌کند، شبیه پیامبر بدون لباس مخصوص شبیه پیامبر پشت تجیر یا مقبره‌ای می‌ایستاد و با امام گفت‌وگو می‌کرد. ارواح امامان و پیامبران در تمام این صحنه‌ها مانند زمان حیاتشان اشعار را با آهنگ و آواز خاص خود می‌خواندند.

ارواح کسان دیگر تعزیه: ارواح مردگان از هر گروه و دسته‌ای که بودند با کفن در صحنه ظاهر می‌شدند. مردگان اگر از گروه نیکوکار بودند، شبیه‌شان کفن سفید و اگر از بدکاران بودند کفن سیاه می‌پوشیدند. مردگان نیکوکار اشعار را با حالتی آرام و آهنگین با کمی ناله می‌خواندند، به نحوی که مرده‌بودنشان را مجسم می‌کردند.

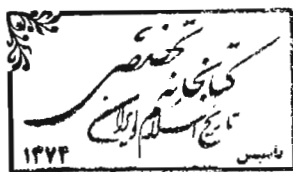
اسباب مجلس: وسیله‌های ضروری که به هر شکل برای اجرای یک تعزیه به کار می‌رفت یا در صحنه اجرای تعزیه گذاشته می‌شد.

اشخاص میانه حال تعزیه: نقشهایی مانند حوریان، جنیان، عرب قاصد، زرتشتی، یهودی، غلام و خطیب و... که در گزینش آنها چندان سختگیر نبودند. برای نقشهایی همچون حوریان و فرشتگان تا اندازه‌ای به کیفیت صدا اهمیت می‌داند و کسانی را برای این‌گونه نقشها برمی‌گزیدند که صدایی نسبتاً زیر و زنگدار داشته باشند. همچنین نقش فرنگی را به هر کسی نمی‌دادند. شبیه فرنگی می‌بایست ظاهر رفتار و حرکاتش تا حدی فرنگی مآبانه باشد. مهم‌تر از همه خواندن آواز در گوشه‌ها و مایه‌هایی خاص و معینی از موسیقی در این نقش کار هر تعزیه‌خوانی نبود.

اشقیا: در تعزیه به طور اخص به دشمنان امام حسین (ع) و به طور کلی به کسانی گفته می‌شود که مخالف خوان پیامبر یا امامان و خاندان آنها بودند.

اشقیابخوان: کسانی که شبیه اشقیا را در تعزیه درمی‌آوردند و نسخه آنها را در دست داشتند. اشقیابخوانان را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: شمرخوان، تخت‌خوان، مخالف‌خوان ساده، و عرب یا سپاه اشقیا.

امام‌خوان: نسخه‌خوان تعزیه که نقش امام حسین یا شبیه امامان دیگر را بازی می‌کرد. اطلاق این عنوان یا اصطلاح به شبیه‌هایی غیر از شبیه امام به این سبب بود که کسانی که در تعزیه‌های دهه محرم شبیه امام حسین (ع) می‌شدند و در آن ورزیدگی و مهارت نشان می‌دادند، معمولاً در تعزیه‌های دیگر که نقش پیامبر یا امامان دیگر اهمیت داشت، این نقشها را نیز به عهده می‌گرفتند. شبیه‌های امام عموماً چنین خصلتهایی داشتند: میانه‌بالا، خوش‌سیما و با ریشی یک‌قبضه یا توبی و صدایی متوسط و گرم و گیرا. معمولاً عصای رهبری و امامت در دست می‌گرفتند به هنگام جنگ عصا را فرو می‌نهادند و شمشیر به دست می‌گرفتند. امام کمتر به جنگهای تن‌به‌تن که شهادت‌خوانان با اشقیا داشتند می‌پرداخت از این رو کمتر از سپر استفاده می‌کرد. اما شبیه امام حتی در تعزیه‌هایی چون



جنگ خیبر و جنگ خندق و... از سپر استفاده می‌کرد. امام‌خوانان به هنگام شدت اندوه مقداری از «زوابه» یعنی آویخته عمامه و دستار را با دست جلوی چشمشان می‌گرفتند.

انبیاخوان: کسی که در تعزیه نسخه انبیا را می‌خواند.

بچه‌خوان: جوانان یا کودکانی کم‌سال که نقش کودکان همراه امام حسین را در تعزیه به عهده داشتند. بچه‌خوانان از هر سنخی که بودند و هر نقشی که داشتند، اشعار را با آهنگ و آواز می‌خواندند. بچه‌خوانها آهنگها و مایه‌های آواز را بیشتر به شیوه «ضربی» و «نیمه‌ضربی» می‌خواندند تا حالت نوجوانی و کودکانه خود را بهتر بنمایانند. هنگامی که بچه‌خوانها می‌خواستند احساسات مشترک خود را بیان کنند اشعار و آوازهایی را که مضمون واحدی داشتند با هم و یک‌صدا می‌خواندند؛ مثلاً دوطفلان زینب در بعضی موارد با هم مشترکاً می‌خواندند. بچه‌خوانها به هنگام تشویش و اضطراب، مخصوصاً در مواقع جنگ و حمله دشمن کاه بر سر خود می‌ریختند.

بداهه‌سازی: تعزیه‌خوانها به هنگام خواندن تعزیه گاهی فی‌البداهه یک یا چند بیت خارج از متن اشعار تعزیه می‌خواندند.

بیاض: طومار یا دفترچه‌هایی که متن تعزیه در آن نوشته می‌شد.

بیرق یا علم: پارچه سیاه یا رنگین ساده یا نقشداری که معمولاً به صورت پرده مستطیل یا مثلثی درمی‌آوردند و بر سر نی یا چوبی باریک نصب می‌کردند. بیرقها را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱. بیرقهای سبک و ساده که پرده‌های آنها بیشتر به رنگ سیاه یا سبز و دسته‌های آنها از نی یا چوب بودند. ۲. بیرقهایی که سنگین‌تر و بزرگ‌تر بودند و پارچه آنها معمولاً از اطلس و حریر و شال بود. پرده این گونه بیرقها به اندازه‌ای بلند بود که علمدار معمولاً دسته و سر پرده را با هم می‌گرفت. بعضی از این علمها سرعلمی به شکل نیمه‌پنجه یا گنبد داشتند. ۳. بیرقهای استوانه‌ای که پرده آنها کیسه‌مانند و به رنگهای مختلف یا تلفیقی از چند رنگ بود. بر روی برخی از پرده‌های این نوع بیرقها

مغزیهایی از ابریشم طلایی به صورت عمودی دوخته بودند. بر سر این بیرقها نیز پنجه یا گنبدی فلزی از برنج و بعضاً از طلا نصب بود. نصب این نوع سر علمها ظاهراً از دوره صفویه در ایران باب شده است. برخی این نوع علم را کتل یا توق نامیده‌اند. بیرقها در زمان جنگ، جلوداری و قاصدان در تعزیه به کار می‌روند.

پیش خوانی: نوحه‌خوانی و همسرایی شبیه‌خوانان یک تعزیه. پیش‌خوانان اندکی پیش از آغاز تعزیه با گامهای کند پشت هم و به ضرب دمی که گرفته بودند، وارد صحنه می‌شدند و از پیش روی تماشاگران می‌گذشتند. آنها پس از چند بار دورزدن برگرد سکوی بازی و آماده کردن تماشاگران از محل خارج می‌شدند. پس از پایان پیش‌خوانی تعزیه آغاز می‌شد. خواندن پیش‌خوانی به این صورت بود که نخست اشعار نوحه را دو یا سه تن از بچه‌خوانان می‌خواندند؛ بعد تعزیه‌خوانان اعم از اولیا و اشقیا با هم اشعار را واگویی و تکرار می‌کردند. درهم آویختن آوازهای زیر و بم تعزیه‌خوانها بر شکوه و جلال تعزیه می‌افزاید و ذهن تماشاگران را برای مشاهده مجلس تعزیه آماده می‌کند. این نوحه‌خوانی به طور ضمنی نشان می‌دهد که تعزیه‌خوانان، از امام گرفته تا شمر و ابن سعد، شبیه و بازیگری بیش نیستند و آنان نیز همانند دیگران در مصیبت امام و اندوه مردم شریک‌اند. اشعار پیش‌خوانها گاه عروضی و گاه غیرعروضی و ترانه‌گونه است. پیش‌خوانی به صورت مرسوم از دوره ناصرالدین شاه رایج شد که خود ریشه در روضه‌خوانی و نقالی داشت. پیش‌خوانی پیشتر به صورت نوحه‌خوانی تک‌نفره معمول بوده است.

شبیه‌خوانها عموماً بر کلاهشان پر می‌زدند. پرها به رنگهای مختلف بودند. شمرخوان و مخالف‌خوانان رنگ پرشان سرخ و موافق‌خوانان سفید یا سبز بود. نقش فرنگیان و کشیشان پری ساده و کوچک که معمولاً از پر شاهین یا خروس بود، در کناره راست کلاهشان نصب می‌کردند. همچنین برخی از امیران مخالف مانند یزید و هارون و مامون، گاهی بر بالای دستارشان تاج مخصوصی نصب می‌کردند که روی آن تاج، تاجی از پر می‌گذاشتند این نوع پر را ابلق می‌نامیدند.

پیش‌واقع‌خوانی: قطعه‌ای سرگرم‌کننده در تعزیه. این قطعه پیش از پیش‌درآمد اجرا

می‌شد و به واقعه اصلی تعزیه می‌انجامید. پیش‌واقعه‌ها مجالسی هستند که از نظر داستانی استقلال کامل ندارند و اغلب در ارتباط با یک واقعه به نمایش گذاشته می‌شوند. به عبارت دیگر، همیشه یک پیش‌واقعه منجر به یک واقعه می‌شود. در این دسته از شبیه‌ها دو عاملی که همیشه در مجالس اصلی (واقعه‌ها) رعایت می‌شد - یعنی اشخاص مذهبی و موضوع که درباره وقایع کربلاست - رعایت نمی‌شود. در پیش‌واقعه موضوع به این شکل در ارتباط با واقعه کربلاست که در جایی از شبیه «گریزی» به صحرای کربلا زده می‌شد و در آنجا واقعه نشان داده می‌شد. البته جای این گریز در پیش‌واقعه‌ها متفاوت است.

تبرزین: نوعی تبر که آن را در قدیم سپاهیان در پهلوی زین اسب می‌بستند و درویشان در دست می‌گرفتند. در برخی از تعزیه‌ها که درویش نقش داشت، درویشی تبرزینی به دست می‌گرفت و کشکولی بر دوش می‌افکند. در تعزیه «شهادت امام» در روز عاشورا، درویش کابلی کلاه و لباس معمول درویشی می‌پوشید و با متشا و تبرزین و کشکول ظاهر می‌شد و با تبرزین نیز با سپاه اشقیا می‌جنگید.

تخت‌خوان: تعزیه‌خوانهایی را که در تعزیه به نقش شاهان و خلفای جور و امیران مخالفی چون معاویه، یزید، ابن‌زیاد، ابن‌سعد و فرعون و... درمی‌آمدند، اصطلاحاً تخت‌خوان گفته‌اند و این عنوانی کلی است. دلیل این نام آن است که آنان فرمانده و امیر و اریکه‌نشین بودند، به‌خصوص چون یزیدخوان تعزیه به‌ویژه در تعزیه «بازار شام» بر تخت و بارگاه مخصوص می‌نشست. آنان معمولاً با فریاد و اشتلم و بدون آهنگ و آواز اشعار را ادا می‌کردند. لیکن تخت‌خوانهای آزموده و مجرب به سبب مقام و منزلتی که داشتند رفتار و حرکاتشان سنگین‌تر و متین‌تر از شمرخوان و اشقیاخوانان دیگر بود. اینان به اصطلاح کلام را امیرانه ادا می‌کردند.

تختگاه: تختگاه صحنه بازی و اجرای تعزیه بود. این محل بیشتر در محوطه باز مسجدها و تکیه‌ها (حسینیه‌ها) به شکل گرد یا چهار گوش ساخته می‌شد. ارتفاع تختگاه حدود

نیم ذرع بود. بر گرد همین محل بود که سواران تاخت می‌زدند یا با دیگران بازی می‌کردند. محوطه اطراف تختگاه محل نشستن تماشاگران بود (= سکو).

تخت و بارگاه: در تعزیه‌ها چون بارگاه شام یا «ورود اهل بیت به شام» برای نشان دادن جلال و جبروت ظاهری یزید، معمولاً تخت و بارگاه می‌زدند. به این ترتیب که در قسمتی از میدان یا تکیه تختی با تعدادی چوب و الوار می‌ساختند و روی آن چهار یا پنج پله می‌بستند. روی تخت را با قالی و قالیچه می‌پوشاندند و با پارچه‌های رنگارنگ مخمل و اطلس می‌آراستند. اطراف تخت را نیز چراغ و لاله مردنگی (نوعی شیشه برای چراغ یا شمع) و ظروف مختلف می‌چیدند. یزید روی تخت و وزیر و لشکریان و فراشان در کناره‌ها نشسته یا ایستاده بودند.

تعزیه: مجموعه‌ای از نمایشهای مذهبی، مبتنی بر مصیبت‌هایی که بر خاندان پیامبر اسلام وارد شده است. رویدادهای مربوط به شهادت امام حسین و پیروانش به وسیله سپاهیان یزید بن معاویه خلیفه اموی در ماه محرم سال ۶۱ / ۶۸۰ م در مرکز این رویدادها قرار دارد. اجرای تعزیه را آمیختگی نوحه‌خوانی، روضه‌خوانی، شبیه‌خوانی، شبیه‌سازی و داستانها و روایت‌های مذهبی شکل می‌دهد و از تمام عنصرهای داستانی و تفنی مردم بهره می‌گیرد. تاریخچه و چگونگی شکل‌گیری تعزیه از این قرار بوده است: نوشته‌اند معزالدوله احمد بن بویه (حکومت ۳۲۰ - ۳۵۴ ق) پس از رسیدن به حکومت در سال ۳۳۴ ق بغداد را به تصرف درآورد و خلیفه المستکفی او را معزالدوله لقب داد. معزالدوله که مذهب شیعه داشت، پس از تصرف بغداد، در دهه محرم سال ۹۳۶ م دستور داد تمامی بازارهای بغداد را ببندند و همه جا را سیاه بپوشانند و به عزاداری سیدالشهدا بپردازند. این قاعده در بغداد رسم نبود و اهل سنت آن را بدعتی بزرگ دانستند. بعد از آن سال همه ساله تا انقراض دولت دیالمه یا آل بویه که در ایران و عراق حکومت می‌کردند، شیعیان در ده روز اول محرم در تمام شهرها عزاداری می‌کردند و این رسم در بغداد تا آغاز دولت سلجوقیان برقرار بود. در دوران سلجوقیان سوگواری برای خاندان رسول اکرم عمومی شد و طی چندین سده مرحله به مرحله شکل نمایشی تعزیه یا

شبیه‌خوانی به خود گرفت. این شکل تکاملی را می‌توان به این ترتیب دانست: نخست دسته‌های عزاداری تنها دسته‌هایی بودند که به کندی از برابر تماشاگران می‌گذشتند و به سینه‌زدن و زنجیرزدن و کوبیدن سنج و مانند اینها می‌پرداختند. این دسته‌ها نشانه‌ها و علمه‌هایی را که بی‌شبهت به افزارهای جنگی نبودند، با خود حمل می‌کردند و با هم‌آوازی و همسرایی ماجرای کربلا را برای مردم باز می‌گفتند. رفته‌رفته آوازهای دسته‌جمعی کمتر شد و نشانه‌های بیشتری به کار رفت. در همین موقع بود که چند واقعه‌خوان با همراهی سنج و طبل و نوحه‌خوانی، ماجرای کربلا را برای تماشاگران نقل می‌کردند. کم‌کم جای نقالان را شبیه‌شعیدان واقعه‌کربلا گرفت. کار این شبیه‌ها به این ترتیب بود که با شبیه‌سازی و پوشیدن جامه‌هایی نزدیک به زمان واقعه ظاهر می‌شدند و مصیبت‌های خود را شرح می‌دادند. مرحله بعدی راه‌یافتن گفت‌وگو در کار شبیه‌ها بود و همین گفت‌وگوها بود که به پیدایش بازیگران تعزیه انجامید.

در عصر صفویان که مذهب شیعه در ایران رسمی شد شبیه‌خوانی جز جنبه‌های مذهبی خود حرفه‌ای موقت شد. بسیاری از شبیه‌خوانها در دوماهه محرم و صفر کار اصلی خود را رها می‌کردند و به شبیه‌خوانی می‌پرداختند. دستمزدها و هزینه و وسیله و اسباب مورد نیاز این عزاداریها را گاه اهالی محل که می‌خواستند ثوابی کرده باشند می‌دادند و گاهی هم شخصی که امکان مالی داشت و بانی مجلس تعزیه بود، آن را می‌پرداخت. تعزیه در زمان ناصرالدین شاه قاجار به اوج رسید و واقعه کربلا با رعایت زمانی رویدادها و تشریفات مفصل در میدانها یا در تکیه‌ها اجرا می‌شد. تکیه دولت معروف‌ترین این تکیه‌ها بود. در این زمان محرک کارکنان تعزیه در اصل یک ثواب، و صداقت آنها در انجام این کار ناشی از ایمان مذهبی آنها بود. بازیگران اولیه تعزیه که آنها را شبیه‌خوان می‌گویند، همه داوطلب بودند. البته گاهی ممکن بود صله و دستخوشی برای تشویق یا پاداش به آنها داده شود. صحنه تعزیه سکویی مدور یا چهارگوش بود و تماشاگران برگرد آن می‌نشستند. دسته‌ها را تنها مردان می‌گرداندند و زنان در آن جایی نداشتند. نقش زنان را جوانان تازه‌سال و نازک‌صدا بازی می‌کردند، اما گاهی میان کودکان دختر بچه‌های کمتر از نه سال هم بودند. در بوشهر زنان نقش زنان را بازی می‌کردند. در

تعزیه بزرگ نبود، اما انتخاب شبیه‌خوانان مناسب با نقش آنها انجام می‌گرفت. شبیه‌خوان انبیا یا موافق‌خوانان لباس سبز می‌پوشیدند و مطلب خود را به آواز و بیشتر از روی نسخه و به شعر می‌خواندند. اشقیا یا مخالف‌خوانان که جامه‌هایی سرخ بر تن داشتند، مطلب خود را که به نثر و گاهی به شعر بود، خشن و بریده و واژه‌ها را کشیده و بدون تحریر می‌گفتند. آوازها با توجه به مقام و موقعیت شبیه‌خوانده می‌شد. برای نمونه شبیه حضرت عباس به طور کلی در دستگاه چهارگاه، شبیه حر در دستگاه عراق، شبیه عبدالله فرزند امام حسن (ع) در دستگاه راک (که به همین دلیل این گوشه به راک عبدالله شهرت داشت)، شبیه زینب در دستگاه کبری یا گودی می‌خواند و اذان و مناجات به لحن کرد بیات خوانده می‌شد. بهترین و معروف‌ترین دسته شبیه‌خوانی در دوران ناصرالدین شاه «دسته شاهی» بود. این دسته از تواناترین خوانندگان بنام آن زمان تشکیل شده بود. عاملان دولتی در ماههای عزاداری آدمهای خوش صدا را به هر ترتیب ممکن از گوشه و کنار مملکت به تهران می‌آوردند. کوس، دهل، سرنا، کرنا، شیپور، و سنج و نی، قره‌نی و طبل، از سازهای معمولی تعزیه بودند و شتر هم در اجرای تعزیه وجود داشت.

تعزیه قراردادهای ویژه خود را داشت و با استفاده از این قراردادها که برای تماشاگران آشنا و روشن بودند اجرا می‌شد. از نمونه‌های این قراردادها: وجود کاسه‌ای آب به معنی چشمه یا رودخانه، دستمال مشکی نشانه عزاداری، دورزدن در صحنه به معنی از جایی به جایی رفتن، کفن سفید به نشانه نزدیک‌بودن مرگ پوشنده کفن، بالا بردن دو انگشت به نشانه گریزدن به ماجرای کربلا - که عموماً تعزیه‌خوانان مخاطب خود را دعوت می‌کنند تا از میان دو انگشت او وقایع کربلا را مشاهده کنند - انگشت به لب گزیدن به نشانه حیرت و بهت، کاه بر سر افشاندن به نشانه اندوه و حزن. در سالهای آغاز حکومت رضاشاه اجرای تعزیه کم‌کم ممنوع شد و تعزیه دوران افول خود را طی می‌کرد و در روستاها و شهرهای دورافتاده دوران انحطاطش را پیمود. در عصر حاضر تعزیه هنوز هم در شهرهای کوچک و روستاها با حداقل و ابتدایی‌ترین امکانات اجرا می‌شود. تعزیه‌خوان: شخص عامل و یاریگر تعزیه = شبیه‌خوان.

تعزیه‌خوانان دوره‌گرد: تعزیه‌خوانان دوره‌گرد و حرفه‌ای در طول سالیان در نقاط مختلف ایران می‌گشتند و تعزیه می‌خواندند. این دسته‌های تعزیه‌خوان چون می‌بایست در هر جا و هر زمان به اقتضای وضع اجتماعی و فرهنگی مردم محل تعزیه بخوانند و اجراهای مکرر یک تعزیه با تعزیه‌های شهادت نیز چندان مناسب و خوش آیند نبود قصه‌ها و داستانها و موضوعهای اساطیری و تاریخی و نیمه‌تاریخی، خیالی، واقعی، و... را ساختند. این نوع تعزیه‌ها معمولاً در ایام غیر محرم برگزار می‌شدند؛ مانند شبیه‌نامه‌های «شاهزاده فتاح»، «سلیمان و اشکبوس»، «دختر مصری»، و «بر دار کردن منصور حلاج» و... مأموران دولت هم در اجرای آنها زیاد سخت نمی‌گرفتند. روحانی محل هم به همین دلیل با آن مخالفت نشان نمی‌داد.

تعزیه‌خوانی: عامل تعزیه‌خوان، کار بازی کردن تعزیه = شبیه‌خوانی.

تعزیه‌خوانیهای شبانه: شکوه و جلال تعزیه‌های شبانه تکیه دولت کمتر از روز نبوده است. می‌توان گفت مجالس تعزیه‌های شب و فضای تکیه به سبب روشن شدن لاله‌ها و چراغها و چلچراغها، زیبایی و شکوه و جلوه بیشتری داشته است. برخی از تعزیه‌های اساطیری و گوشه‌ها که موجب تازگی و تنوع تعزیه بودند، در شبها برگزار می‌شدند. عبدالله مستوفی می‌گوید: شکوه تعزیه شب به واسطه چلچراغهای بلورین در داخل تاقنماها چیزی بود که نظیر آن موقع در هیچ دوره‌ای دیده نمی‌شد. ۶۱۵ هزار شمع، در کاسه‌های بلورین لاله‌ها و جارها و چلچراغها و دیوارکوبها می‌سوخت.

تعزیه‌گردان: عنوان کسی که تعزیه زیر نظر او برگزار می‌شود. تعزیه‌گردان نسخه‌های تعزیه را تنظیم و جامه و وظیفه‌های هر شبیه را معین می‌کند. توزیع نقشها با اوست، دستگاههای موسیقی را می‌داند و گاهی نقشی را خودش بازی می‌کند. و سرانجام این تعزیه‌گردان است که هنگام اجرای تعزیه با اشاره دست و عصا دستورهای لازم را به شبیه‌خوانها و دسته‌های موسیقی می‌دهد. شناخته‌شده‌ترین تعزیه‌گردانهای دوره

قاجاریه میرزا محمدتقی معروف به تعزیه گردان و ملقب به معین البکا، سید احمدخان، سید عبدالله بختیاری، حاج مصطفی میرزا عزا و آقا سیدکاظم میر غم بودند. اینها در دوران سلطنت ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه شهرت زیادی داشتند. میرزا محمدتقی تعزیه گردان تعزیه نامه های قدیمی را از لحن عوامانه درآورد و به آنها جنبه اشرافیت داد. رفته رفته معین البکا اصطلاح دیگری شد که برای شبیه گردان یا تعزیه گردان به کار می رفت. تعزیه گردانان معمولاً با موسیقی تعزیه آشنا بودند. برخی از آنان به خصوص تعزیه گردانان تکیه دولت، برای آموزش و تمرین تعزیه خوانان از استادان موسیقی نیز کمک می گرفتند. برخی از آنان نیز طبع شعر داشتند و بسیاری از اشعار تعزیه را خود می ساختند یا اشعار تازه ای بر نسخه های قدیم می افزودند. رفت و آمدهای تعزیه گردان و حضور او در صحنه خللی در کار تعزیه وارد نمی آورد و توجه تماشاگردان را به خود معطوف نمی داشت و این یکی از ویژگیهای بسیار مهم تعزیه است. فقط در آغاز تعزیه وقتی که تعزیه گردان به روی صحنه می آمد و با خواندن دعا شروع تعزیه را اعلام می کرد، تماشاگران حضور او را به صورت مشخص و جدا از تعزیه احساس می کردند.

تعزیه نامه: متن یک تعزیه که تعزیه گردان تهیه یا جمع آوری می کند و پیش از آغاز تعزیه به شبیه خوانها می دهد. نسخه اصطلاح دیگری است که برای تعزیه به کار می رود.

تعزیه نویس: نویسنده تعزیه نامه = مقتل نویس.

تعزیه دوره: چند داستان پشت هم تعزیه که هر یک به وسیله گروهی تعزیه خوان بازی می شود. ترتیب بازی از این قرار است که برگرد یا در طول محوطه ای که تماشاگران گرد آمده اند، تعزیه ها پشت هم و با حرکتی زنجیری بازی می شوند. بدین ترتیب داستانها یکی پس از دیگری از برابر تماشاگران می گذرند.

تعزیه زنانه: تعزیه ای که به وسیله زنان و برای تماشاگران در دنباله مجلسهای روضه خوانی زنانه اجرا می شد. تعزیه زنانه عمومیت و توسعه چندانی نیافت و تنها به شکل یک کار تفننی باقی ماند؛ چون ناگزیر در خانه های رجال و ثروتمندانی که توانایی

تهیه وسیله و جای بازی را داشتند ممکن بود؛ برای مثال در منزل فخرالسطنه، دختر فتحعلی شاه قاجار برگزار می‌شد. این تعزیه‌ها را در فضای باز حیاط در تالارهای بزرگ خانه‌ها بازی می‌کردند. بازیگران کسانی بودند که پیش از این در مجلسهای زنانه روضه می‌خواندند و یا راه و رسم بازیگری و نقالی را پای این گونه مجلسها آموخته بودند. ملا نبات (مخالف‌خوان) و ملا فاطمه و ملا مریم از شبیه‌خوانها و حاجیه خانم و دختر فتحعلی شاه از تعزیه‌گردانهای آن دوره بودند. تعزیه‌های مورد علاقه در این مجلسها بیشتر آنهایی بود که قهرمانان اصلیشان را زنان تشکیل می‌دادند. از این تعزیه‌ها می‌توان تعزیه شهر بانویا عروسی قریش را نام برد. تعزیه‌های دیگر هم با همان تشریفات و جامه و لباس و سلاح و گاهی اسب و جز اینها به وسیله زنها بازی می‌شدند. کسانی که به جای مردان بازی می‌کردند، چهره خود را مانند مردان بزرگ می‌کردند و صدایشان را هم تغییر می‌دادند. زنانی که نقش زنان را داشتند، برخلاف اصل معمول در تعزیه که چهره خود را کامل می‌پوشاندند، چهره خود را نمی‌گرفتند. تعزیه زنان عامیانه عهد احمد شاه قاجار گهگاه در خانه‌های اشراف بازی می‌شد و کم‌کم از میان رفت.

تعزیه سیار: شکلی از تعزیه‌خوانی که چند دسته هر کدام بخشی از خلاصه وقایع کربلا را با هم در ضمن حرکت در نقاط مختلف شهر یا میدان به ترتیب نمایش می‌دادند. این شکل تعزیه که هنوز در برخی شهرهای اراک، اردبیل، و همایون‌شهر و... رایج است ظاهراً شکل ترکیبی ویژه‌ای از حرکت دسته‌های عزاداری و آیینهای نمایشگونه‌ای است که در آغاز تکوین و پیدایش تعزیه‌های ثابت و میدانی، در اواسط یا اواخر صفویان، در روزهای تاسوعا و عاشورا برگزار می‌شد.

تعزیه مضحک: تعزیه‌ای که با تکامل کمی و کیفی پیش‌واقعها و واقعه‌ها به وجود آمد. پیش‌واقعها را گوشه هم می‌گویند که در آغاز نمایش به شکل پیش‌برده بازی می‌شد. غلو در تمام جنبه‌ها پایه‌های اصلی تعزیه مضحک است. طنز و کنایه و نفرین و تمسخر نسبت به مخالفان اسلام تعزیه مضحک را شکل می‌دهد. در گذشته گاهی برای نشان دادن مجلس کفار از مطربان و تقلیدچیه‌ها و مسخره‌ها کمک می‌گرفتند. «عروسی رفتن حضرت

زهره» و «شهادت یحیی بن زکریا» از نمونه‌های تعزیه مضحک است. تعزیه مضحک در عیدهای مذهبی و جمعه‌ها و ماههای محرم و صفر، غیر از پنج روز حوالی عاشورا، در مقدمه یک واقعه اصلی بازی می‌شد.

تک‌خوانی یا تک‌گویی: تک‌خوانی گفتاری خطابی با خود یا دیگران است که شبیه‌خوان به تنهایی می‌خواند. انتظار پاسخ نیز ندارد.

تک‌خوانی در تعزیه چند قسم است: ۱. مناجاتها، ۲. خطابه‌ها، ۳. رجز یا رجزخوانیها، ۴. مبارزخوانیها، ۵. گفت‌وگو با خود، ۶. زبان حال، ۷. گفت‌وگو با اشیا و حیوانات.

تکیه: فضای محوری که در میان آن سکویی گرد یا چهار گوش ساخته شده است. این سکو صحنه اجرای بازی یا نمایش است. برگرد محوطه تکیه غرفه‌ها و تاقنمایی ساخته می‌شود که در آنها آیین می‌بندند و محل نشستن تماشاگران است. تکیه محلی است که در آنجا به شرح مصیبت‌های خاندان پیامبر به صورت تعزیه یا روضه‌خوانی می‌پردازند. تکیه را حسینیه هم می‌نامند. اصطلاح تکیه برای خانقاه یعنی محل خلوت و عبادت صوفیان هم به کار می‌رفته است.

تکیه دولت: بزرگ‌ترین تکیه در ایران که به دستور ناصرالدین شاه ساخته شد و به همین مناسبت آن را تکیه دولت یا تکیه دولت می‌گفتند. محل این تکیه در مجاورت اندرونی ناصرالدین شاه و در محله ارک تهران بود. پس از ساخته شدن این تکیه و آغاز تعزیه‌خوانی در آن، شاهزادگان، اعیان و دولتمردان هر یک علاوه بر مجلسهای روضه‌خوانی، تعزیه‌خوانی هم در آن راه انداختند. شاهزادگان و اعیان در محلها و گذرهای بزرگ تهران و برخی شهرها تکیه‌های دیگری ساختند تا در روزهای محرم و صفر با گردآوری پول از ساکنان مالدار آن حدود تعزیه‌خوانی راه بیندازند. تکیه دولت در جنوب غربی عمارت معروف به شمس‌العماره و پشت بانک ملی بازار و روبه‌روی سبزه‌میدان در خیابان بوذرجمهر بود. این تکیه در سال ۱۳۲۷ش ویران شد.

تیرپوش: پیراهن گشاد ساده و آستین کوتاهی بود که بلندی آن تا کمر یا سر زانو می‌رسید. این پیراهن را روی لباس می‌پوشیدند و جنس آن معمولاً متقال یا چلوار بود. روی این پیراهن مقداری چوبهای نوک تیز و پیکان‌مانند می‌دوختند و بر آن لکه‌های جوهر قرمز می‌پاشیدند. در بعضی از تعزیه‌ها مظلوم‌خوانان بعد از جنگ با اشقیا در میدان جنگ به پشت صحنه می‌رفتند و پس از لحظاتی با تیرپوش که روی زره یا قبای خود می‌پوشیدند و به صحنه باز می‌گشتند. این لباس نشان آن بود که او مجروح و زخمی از میدان جنگ بازگشته است. نوع دیگر تیرپوش چادری چارگوش بود که آن را روی اسب سوار می‌انداختند. در تعزیه «شهادت علی اکبر» یا «شهادت امام» روی زین و پشت اسب و ذوالجناح تیرپوش می‌انداختند تا نشان‌دهنده تیرخوردن و زخمی شدن اسب باشد.

تیر و کمان: در تعزیه‌ها تیر و کمان واقعی کمتر استفاده می‌شد. در تکیه دولت و برخی از تکایای معروف، کمانهای زه‌داری به کار می‌رفت که آنها نیز از کمانهای واقعی و مخصوص جنگ کوچک‌تر بودند. تیر و کمان تعزیه کمابیش شبیه تیر و کمان بازیچه کودکان بود. در برخی تعزیه‌ها و تکایا به جای تیر و کمان از تفنگ استفاده می‌کردند مثلاً در تعزیه «شهادت مسلم» مسلم در میان راه کوفه با صیادی روبه‌رو می‌شد که آهوئی را با تفنگ از پای در آورده است.

جبرئیل: کسانی که در تعزیه‌ها شبیه جبرئیل یا سروش می‌شدند، معمولاً صدایی زیر و رسا و زنگدار داشتند و در گوشه‌ها و مایه‌های معینی می‌خواندند. به هنگام خواندن اشعار، قافیه‌ها و کلمات، ابیات شعر را می‌کشیدند تا زنگ آهنگ صدایشان حالت ندا و صلا یا وحی را بهتر مجسم کند. در تعزیه‌های عمومی شبیه جبرئیل از پشت صحنه یا تکیه ناگهان و به شتاب به سوی صحنه می‌دوید و به حالت حرکت وحی خبر را اعلام می‌کرد. گاهی نیز در جای بلندی می‌ایستاد و خبر را اعلام می‌کرد. گاه در تکیه دولت او را با قرقره و منجیق از پشت بام فرود می‌آوردند.

حدیث کردن: حدیث عبارت است از خلاصه داستانی که تعزیه گردان پیش از آغاز تعزیه شرح می دهد که حاضران آماده تماشا کردن تعزیه شوند. در پایان حدیث هم برای حاضران طلب خیر می کند. حدیث جزو نسخه تعزیه نیست. در برخی از نسخه ها و تعزیه های قدیمی شاعر یا تعزیه گردان قطعه شعری که آن هم عنوان «پیش خوانی» داشت و خلاصه واقعه در آن آمده بود بر دیباچه و مقدمه نسخه می افزود و تعزیه گردان آن را به صورت خطابه بدون آهنگ و آواز به جای حدیث می خواند.

حُر خوان: شبیه یا نسخه خوان تعزیه که نقش موافقا و به ویژه حر را بازی می کرد.

حوریان: کسانی که در تعزیه ها نقش حوریان را بر عهده داشتند، اغلب از پسران جوان و نوجوان بودند. آنها توری آبی رنگ یا گل بهی رنگ یا صورتی بر چهره می بستند تا زیبایی و لطافت و نیز پوشیدگی و روحانیت خود را نشان دهند. بیشتر حوریان در شمار تعزیه خوانان صامت بودند و نمی خواندند، مگر سردهسته آنان که در مواقع لزوم یک یا چند بیت شعر می خواند یا با اشخاص دیگر تعزیه گفت و گو می کرد. مثلاً در تعزیه «وفات حضرت زهرا» گروهی حوری از بهشت طعام برای آن حضرت می آورند. فقط سردهسته آنان به نام «لعیای حوریه» با حضرت زهرا گفت و گو می کرد. در برخی از تعزیه ها حوریان به صحنه نمی آمدند، بلکه از راه دور (مانند سروش) می خواندند. مثلاً در تعزیه «شهادت قاسم»، هنگامی که قاسم به میدان جنگ می رفت، دو سه حوری بر بام تکیه یا یکی از تالارهای طبقه دوم می ایستادند و قاسم را به شهادت و آمدن به بهشت فرا می خواندند. البته طبق معمول سردهسته آنان شعر می خواند.

خطابه: خطابه در تعزیه معنا و مفهوم وسیعی دارد که شامل مناجات نیز می شود. مضمون یا مفهوم بسیاری از گفت و گوها و مکالمه ها نیز تا حدی جنبه کلی و خطابی دارد. اما اینجا منظور نوع خاصی از اشعار تک خوانی است که زمینه و مضمون آنها با مناجات ها فرق دارد و طرف خطاب خواننده اشعار غالباً همه مردم مسلمانان یا تماشاگران هستند. این گونه خطابه ها چند نوع اند: گفتار خطابی سروش و جبرئیل و فرشتگان و گفتار خطابی

مخالف‌خوانان.

خلنگ (جلنگ): نام پری که مخالف‌خوانها به کلاه می‌زدند که همان ابلق است. **دار و قناره:** در بعضی تعزیه‌های شهادت، شخصیت مظلوم تعزیه را دار می‌زدند، از جمله در تعزیه «شهادت مسلم». درباره کیفیت شهادت حضرت مسلم روایات مختلف است؛ لیکن بسیاری از مقتل‌نویسان نوشته‌اند که او را به بام قصر دارالاماره کوفه بردند و گردن زدند. برخی دیگر گفته‌اند او را به دار کشیدند. قناره به معنای قرقره است.

درو: کدویی بزرگ و میان‌تهی که بر آن پوستی می‌کشیدند و هنگام اجرای تعزیه با کشیدن کف دست نمناک صدای شیر از آن در می‌آوردند.

دستگاه: اصطلاحی برای دستنوشته کامل یک تعزیه.

دسته گردانی: دسته‌های مذهبی.

دسته‌های عزاداری: در ابتدا دسته‌ها و جماعت عزادار در کوچه‌ها و بازار به راه می‌افتادند و با زدن سینه و خواندن نوحه و نواختن سنج و برخی از سازهای ساده و حمل بیرق و علم و... و نیز همسرایی و هم‌آوازی در خواندن نوحه فاجعه کربلا را یادآوری می‌کردند. برگزاری این مراسم و تظاهرات مذهبی، چنان‌که می‌دانیم، در دوره آل‌بویه و حتی پیش از آن در ایران معمول شده بود، لیکن در دوره صفویان صورت منظم‌تری پیدا کرد و با آداب و رسوم و تشریفات بیشتر و باشکوه‌تری برگزار شد. این دسته‌ها پس از مدتی راهپیمایی، وقتی به چهارسو و میدانها می‌رسیدند، لحظاتی می‌ایستادند و نوحه‌خوان هر دسته به جای خواندن اشعار ضربی و نیمه‌ضربی (خواندن اشعار سینه‌زدنی) چنان‌که امروزه معمول است، مرثیه و قطعه شعری می‌خواند. اشعار مرثیه گاهی به زبان اول شخص و بیان مستقیم و گاه به زبان نقل و روایت غیرمستقیم بود. سرانجام دسته‌ها و سوگواران به صحن مسجد یا امامزاده یا تکیه و میدانی می‌رفتند و در آنجا به روضه‌خوانی و ذکر مصیبت می‌پرداختند.

دیوان و جنیان: در بعضی از تعزیه‌ها مانند تعزیه «سلیمان و بلقیس» و «شست‌بستن دیو» و «بثر العلم»، و... دیوان و جنیان نقشی دارند. آنان نیز مانند انسانها به دو دسته خوب و بد تقسیم می‌شوند. مثلاً زعفر جنی در تعزیه «شهادت امام» و دیو در تعزیه «سلیمان و بلقیس» از جمله نیکان یا نیک‌سیرتان هستند و اجنه کفار در تعزیه «بثر العلم» یا دیو در تعزیه «شست‌بستن دیو» قبل از مسلمان شدن از زمره اشقیا به شمار می‌روند. شبیه دیوان و جنیان را در تعزیه اشخاص و آدمها درمی‌آوردند و هر کدام به هیئت خاصی ظاهر می‌شدند. شبیه دیوها غالباً صورتک و ماسک به چهره می‌زدند. در نبود صورتک چهره را با دوده و رنگ بزرگ می‌کردند و به صورت زشت و ترسناکی درمی‌آوردند. لباس دیو معمولاً کوتاه و کمر چین‌دار بود. پاچه شلوار و آستین را تا زانو و آرنج بالا می‌زدند و بیشتر اوقات پابرهنه راه می‌رفتند. برخی از آنها زنگوله‌هایی بر دست و پا و لباس خود می‌آویختند. در گفت‌وگوهایشان شعر را بدون آواز و با حالت فریاد و گاهی ناله می‌خواندند. سخن آنها مانند اشقیا با پرخاش و اشتلم و با لحنی محکم و قاطع نبود، بلکه کلمات را به نحوی می‌کشیدند که کمابیش هم صفت خیالی را مجسم می‌کرد و هم آنها را خشن و پست و فرومایه و ستمگر مانند اشقیا و دشمنان امام نشان دهند.

راک عبدالله: نوعی همانندخوانی در تعزیه. این مایه اندکی حالت نیمه‌ضربی دارد؛ مثلاً در تعزیه «شهادت امام» وقتی عبدالله در واپسین دم حیات امام با او گفت‌وگو می‌کند، اشعار خود را در مایه‌ای می‌خواند که آن را راک عبدالله نامیده‌اند. گوشه‌های دیگری هم نام راک دارند؛ مانند راک صغیر، راک کبیر، راک هندی و راک کشمیر و...

رجزخوانی: اصل و نسب و بزرگی مقام و رشادتهایی که به وسیله دو شخصیت مخالف و رودروی هم برای مقهور کردن دیگری برشمرده شود مانند رجزخوانیهای اجرای تعزیه و... این رجزخوانی ممکن است به وسیله نقل حکایت شود و مقصود بیان خود شخصیتها باشد. مانند نقل صحنه‌های نبرد تن به تن در داستانهای شاهنامه و جز آن. بهرام بیضایی در نمایش در ایران برای آن دو معنی ذکر می‌کند: ۱. در تعزیه هنگامی از

بازی که یک مخالف و یک مؤلف اصل و نسب و بزرگی و افتخارات خود را در برابر هم می‌شمارند. ۲. در نقالی هنگامی است که نقال از زبان دو قهرمان مخالف داستان اصل و نسب و افتخارات آنها را در برابر هم بشمارد. رجزها اغلب در بحر متقارب‌اند. گاهی رجز را دو نفر از اولیا می‌خوانند؛ در این صورت رجز غالباً به صورت تک‌مصرعی است که هر مصرع آن را یکی از آنها می‌خواند؛ مثلاً در تعزیه شهادت عباس، هنگامی که امام و عباس با هم به میدان می‌روند. گاهی اشعار رجز در اوزان و بحور دیگری ساخته شده‌اند؛ مانند رجزخوانی علی‌اکبر در تعزیه «شهادت علی‌اکبر» که در بحر رمل است. برخی از پژوهشگران هر نوع خطاب مظلوم‌خوانان و اشقیا را جزو رجزخوانی پنداشته و میان رجزخوانی فارسی و عربی فرقی نهاده‌اند؛ در صورتی که رجز بخشی یا گونه‌ای گفتار خطابی است و رجز فارسی با رجز عربی فرق دارد.

روخوانی تعزیه: برخی از محققان بر این پندارند که همه تعزیه‌خوانان اشعار را از روی نسخه می‌خوانده‌اند؛ از این‌رو این شیوه را از نقاط ضعف و معایب نمایشی تعزیه دانسته‌اند؛ از جمله میرزا فتحعلی آخوندزاده. برخی نیز این شیوه تعزیه‌خوانی، یعنی از روی نسخه خواندن را همانند فاصله‌گذاری در تئاتر برشت انگاشته‌اند و آن را از جمله محسنات نمایشی تعزیه به شمار آورده‌اند. اما خواندن یا نخواندن تعزیه از روی نسخه یک اصل و قاعده کلی عمومی نیست. بسیاری از تعزیه‌خوانان ماهر و ورزیده به‌خصوص تعزیه‌خوانان حرفه‌ای و دوره‌گرد بیشتر اشعار و نسخه‌های نقش خود را از حفظ می‌خواندند و بر کار خود نیز کاملاً مسلط بودند؛ تنها در موارد استثنایی و خاص یا در تعزیه‌هایی که آن را کمتر اجرا کرده بودند، نیاز به نسخه داشتند و اشعار آن را از روی نسخه می‌خواندند. علاوه بر این از برکردن برخی از اقسام گفت‌وگو و مکالمه از جمله بحر طویل و گفت‌وگو به صورت سؤال و جواب اساساً ممکن نیست.

روضة خوانی: روضه‌خوانی یکی از عناصر اصلی و عمده تعزیه بوده و در ابتدای پیدایش و شکل‌گیری تعزیه و شبیه‌خوانی معمولاً پیش از شروع تعزیه یک روضه از روی کتاب *روضه‌الشهدا* می‌خواندند و پس از آن تعزیه به نمایش درمی‌آمد. اما به تدریج که

تعزیه به صورت یک نمایش مذهبی مستقل و جافناده درآمد، روضه خوانیهای مقدماتی از آن حذف شد. روضه خوانی وظیفه بیان قولی مصایب کربلا و دیگری بیان فعلی وقایع کربلا شد.

زره: نیم تنه ای آستین کوتاه و جلو باز، آهنی یا فولادی. این نیم تنه یا جامه جنگی بافت حلقه ای داشت و آن را جنگجویان به هنگام جنگ و ستیز روی لباسهایشان می پوشیدند. زره بر دو نوع بود: ۱. زره داوودی یا میخ گرد، زرهی بود محکم و ریز بافت که سیمهای فولادی را به طرزی حلقه حلقه می کردند و می بافتند و هر جا سیم تمام می شد، با سیم ظریف تر و نازک تری آن را پرچ می کردند. ۲. زره معمولی، که در آن حلقه ها را دانه دانه در عرض و طول به هم می انداختند. در بالا و پشت زره پارچه بالشتکمانندی می دوختند تا حلقه های زره گردن را آزار ندهد. دو لبه جلوی زره را با چند بند روی شکم گره می زدند و شال یا کمربندی روی آن به کمر می بستند. برخی از زره ها نسبتاً بلند بودند و تا بالای زانو می رسیدند و سرآستینشان اندکی از آرنج دست می گذشت. بیشتر زره هایی که در تعزیه استفاده می کردند، کوتاه بودند. در تعزیه شبیه حضرت عباس، مسلم، شمر، و... زره می پوشیدند. شبیه امام فقط در روز عاشورا آن هم در برخی از تکیه ها زره می پوشید. در دوره های اخیر بعضی از تعزیه خوانان محلی یا دوره گرد که زره و اسباب و وسایل دیگر تعزیه نداشتند، معمولاً به جای زره از نیم تنه و کت استفاده می کردند.

زن خوان: اصطلاحی برای پسران جوانی که صدای زیر دارند و در تعزیه شبیه زنان را در می آورند. گرچه بیشتر زن خوانها از دسته اولیا و مظلوم خوانان بودند (مانند شبیه حضرت زینب، ام کلثوم و شهربانو) اما این اصطلاح به دو دسته دیگر از مردان زن خوان هم اطلاق می شد: ۱. شبیه زنانی که دوست و طرفدار امام و اهل بیت و غالباً همسران اشقیا و مخالفان بودند، مانند زن شمر و زن خولی؛ ۲. شبیه زنانی که از دشمنان و مخالفان امام و اهل بیت بودند، مانند جعده همسر امام حسن و دختر یزید.

زن خوانان از هر گروه و دسته ای که بودند باید اشعار را با آهنگ می خواندند، از این رو می بایست صدای زیر و نازکی داشته باشند تا بتوانند صفات و حالات زنانه را

بنمایانند. ورزیده‌ترین و مناسب‌ترین زن‌خوانها در تعزیه معمولاً شبیه حضرت زینب می‌شدند. در تعزیه‌هایی که حضرت زینب در آن نقش اول نبود، زن‌خوان دیگری به جای او می‌خواند. مثلاً در تعزیه «وفات حضرت زهرا» زینب‌خوان برجسته و معروف تعزیه‌ها شبیه حضرت زهرا می‌شد و زن‌خوان دیگری شبیه حضرت زینب یا ام‌کلثوم. ملا حسین کاشی یکی از مشهورترین زینب‌خوانانی بود که بر خلاف آنچه گفته‌اند مردی جوان نبود.

زینب‌خوان: اصطلاحی برای پسر جوانی که صدای زیر داشت و شبیه حضرت زینب را در تعزیه در می‌آورد. شبیه زینب در تعزیه نقش مهمی داشت. اجراکننده این نقش در زمان ناصرالدین شاه در تکیه دولت مردی بود به نام ملا حسین زینب‌خوان که با نازک‌کردن صدای خود تقلید زن‌ها را در می‌آورد. جامه شبیه زینب پیراهنی بود که تا پشت پا می‌رسید. پارچه سیاهی هم به سر می‌افکند که تا سرانگشتان او را می‌پوشاند. پارچه سیاه دیگری هم چهره او را تا زیر چشم پنهان می‌کرد، به طوری که جز چشم‌ها و سر انگشتان، تمام بدنش پوشیده می‌شد.

سپر: سپرها در تعزیه گرد و به اندازه‌های مختلف بودند و آنها را از پوست گرگ یا کرگدن یا چرم گاو و گاو میش یا ورقه آهن و چدن می‌ساختند. بهترین آنها سپر کرگدنی بود. بیرون سپر محدب و برآمده و درون آن مقعر و گود بود. در گودی آن دستگیره‌ای از تسمه به شکل قپه یا دو خط موازی قرار داشت. در میان گودی نیز یک بالشتک از پنبه و تیماج و کهنه می‌نهادند تا ضربات گرز و شمشیر، دست‌گیرنده سپر را آزار و آسیب نرساند.

سُرنا / سورنای: ساز بادی چوبی به شکل مخروط. سرنای تعزیه دو زبانه و طول لوله آن حدود نیم متر است که شش سوراخ در یک ردیف و یک سوراخ در عقب آن است. این ساز در اکثر نقاط ایران مخصوصاً در روستاها رواج دارد در رقصهای محلی و مراسم عروسی و احیاناً در مراسم عزاداری ماه محرم آن‌را همراه دهل یا طبل می‌نوازند. در

تعزیه‌خوانیها سرناواز با شیپورچی و طبل در نواختن آهنگهای غم‌انگیز یا شادی‌بخش همراهی می‌کرده است.

سروش یا هاتف: در بسیاری از تعزیه‌ها کسانی با عنوان سروش یا هاتف غیبی نقشی داشتند و از راه دور می‌خواندند. مثلاً در تعزیه «شهادت حر» هنگامی که حر به سوی کربلا حرکت می‌کرد تا سر امام را بگیرد، شبیه سروش که در بالای پشت بام یا پشت جمعیت یا در یکی از تالارهای زیرین تکیه ایستاده بود حر را به فرجام نیک آن سفر و رفتن به بهشت مژده می‌دهد. کسی که این نقش را بر عهده داشت، معمولاً همان جبرئیل خوان تعزیه بود که بسیاری از مردم و تماشاگران نیز او را جبرئیل می‌پنداشتند یا به آن نام می‌نامیدند، حال آنکه او سروش بود و جبرئیل در تعزیه‌ها فقط بر امام و پیامبر نازل می‌شد.

سر یا کله: در تعزیه به خصوص در تعزیه‌های شهادت از کله یا سرهایی ساختگی که نماد و نشانه سرهای بریده شهیدان کربلا بودند، استفاده می‌کردند. سرها را معمولاً از گل و گچ و سریشم و بعدها از نوعی لاک یا مقوا به گونه‌ای می‌ساختند که نیمی از گردن را هم نشان می‌داد و ابرو و چشم و دهان آنها را با رنگ سیاه می‌کردند. درون سر خالی بود تا بتوان به آسانی آن را حمل کرد. شکل و اندازه سرها مختلف بود؛ مثلاً شبیه کله علی‌اصغر طفل خردسال امام را بسیار کوچک می‌ساختند و بر صورت شبیه امام ریش یک‌قبضه می‌گذاشتند. سرهای دیگر برخی با ریش توپی و برخی بدون ریش بودند. به طور کلی سیمای کله‌ها بیشتر بر اساس اعتقادات و تخیلات سازندگان آن شکل می‌گرفت. برای ساختن سرها اغلب از سر و صورت برخی روحانیان و مقدس‌مآبان زمان و سرهای تراشیده آنان الهام می‌گرفتند. گاهی بعضی سرها را زلف‌دار اما زشت و ترسناک می‌ساختند. تعداد این نوع کله‌ها اندک بود. معمولاً در تعزیه «شهادت حضرت قاسم» از این نوع کله‌ها به جای سر بریده ارقز استفاده می‌کردند.

سنبج: سازی کوبه‌ای شامل دو صفحه یا سینی برنجی مدور که درون آنها اندکی گود

است. سنج یکی از سازهای باستانی ایرانی بوده است. این ساز در مراسم سوگواریهای مذهبی و تعزیه به کار می‌رود. برای نواختن آن، دو صفحه را به هم می‌کوبند یا بر هم می‌لغزانند. طنین سنج آمرانه و پرقدرت است. کاربرد سنج در مجالس تعزیه جنبه عمومی ندارد و بیشتر در دسته‌گردانیها و نوحه‌خوانیها و سینه‌زنیها استفاده می‌شود.

سنگ‌زنی: به هم کوفتن دو قطعه سنگ یا چوب یا استخوان. سنگ‌زنها این دو قطعه را به طور معمول با تسمه به کف دستها می‌بستند و در روزهای عزاداری به هم می‌کوفتند که از آن صدای گرفته و اندوهناکی برمی‌خاست. گروه سنگ‌زنان با دسته‌های عزاداری و نوحه‌خوان همراه بودند.

سوگچامه‌ها (مقتلهای منظوم): اشعار این منظومه‌ها در بیان کیفیت مصایب اولیای مذهبی، به خصوص امام حسین و یاران او و شرح واقعه کربلاست؛ گاهی نیز به حماسه‌های مذهبی اشاره دارند. از قرنهای پنجم و ششم هجری، شاعرانی چون سنایی غزنوی و قوامی اشعار و قطعاتی در این زمینه‌ها سروده‌اند. بعدها برخی از شاعران شیعی سوگچامه‌های مستقلی ساختند. «مشهدالشهدا»ی ندایی یزدی در قرن دهم هجری و «فرهنگ خداپرستی» محرم یزدی در دوره قاجار از جمله سوگچامه‌ها هستند.

سیاهی لشگر: کسانی که در تعزیه نقش اساسی ندارند و لحظه‌ای می‌آیند و می‌روند یا می‌خواهند انبوه جمعیت را نشان دهند. در صحنه‌هایی که اجنه به دنبال زعفر جنی به صف وارد صحنه تعزیه شهادت امام می‌شدند یا برای نشان دادن مردم قم در تعزیه حضرت معصومه از سیاهی لشگر استفاده می‌شد.

شال عمامه: شالی پهن‌تر از شال کمر و کوتاه‌تر از آن. شال رضایی و شال کشمیری از بهترین شالهای عمامه بودند.

شال کمر: این نوع شال را تعزیه‌خوانان موافق و مخالف، مانند شبیه امام و حضرت عباس و شمر و ابن سعد و... دور کمر و قبا می‌بستند. موافق‌خوانان شال سبز یا سیاه و

مخالف خوانان شال سرخ یا تیره می‌بستند. طرز شال بستن جنگجویان موافق و مخالف، با دیگران فرق داشت. مثلاً شال کمر حضرت عباس و شمر بسیار بلند بود و آن را طوری روی شکم گره می‌زدند که مقداری از دو سر آن در پیش پا بیفتد. شبیه امام یا ابن سعد شال را فقط دور کمر می‌بستند و سرهای آن را نمی‌آویختند.

شبیه: به طور کلی اصطلاحی برای شخص بازی در تعزیه. اگر این شخص در نقش ویژه‌ای تسلط داشته باشد به نام خاص شبیه خوانده می‌شود؛ مانند شبیه حر، شبیه شمر، شبیه ابوالفضل و... که به طور معمول به آنها حرخوان، شمرخوان، ابوالفضل‌خوان و... می‌گویند. در تعزیه‌ای که بازیگرانش محدود باشند یک نفر جای چند شخصیت بازی می‌کند. گاهی آدمهای خارج از دسته را هم برای اجرای نقشهای فرشته، شیر، و... به کار می‌گیرند. نقش زن‌ها به طور معمول بر عهده مرد‌هاست و جوانانی که صدای نازک دارند، این نقش‌ها را بازی می‌کنند. گاهی مردان با همان صداها، طبیعی، بازیگر نقش زن‌ها هستند.

شبیه‌خوان: اصطلاحی برای تعزیه‌خوان یا بازیگر تعزیه.

شبیه‌خوانی: تعزیه. رجوع شود به «تعزیه».

شبیه‌سازی: کار تغییر آرایش چهره برای آنکه نزدیک به شکل تصویری شخص مورد نظر درآید. این ترکیب اسم فاعل ندارد؛ زیرا شبیه‌ها خودشان صورت خود را آرایش می‌کردند یا تغییر می‌دادند و به شخص خاصی برای این کار احتیاج نبود. تجسم واقعی وقایع به تدریج متنوع‌تر شد؛ مثلاً علاوه بر ساختن نعشهای مصنوعی، کسانی خود را به صورت نعش درمی‌آوردند و در تابوته‌ها می‌خوابیدند. برخی در ارابه‌هایی دراز می‌کشیدند و روی آنها شن سرخ می‌ریختند به طوری که فقط سرشان را زیر شن پیدا بود. در برخی از شهرها به جای شبیه از مجسمه یا تندیس استفاده می‌کردند؛ مثلاً تندیس توخالی و زیبایی از کاغذ و پوست و اشیای دیگر می‌ساختند و کسی برای تجسم شبیه امام به درون آن می‌رفت.

شبیه گردانی: تعزیه، کار شبیه گردان.

شمرخوان: اصطلاحی برای بازیگر تعزیه که نقش اشقیا و به ویژه شمر را بازی می‌کرد.

شمرخوانی: همه کسانی که در تعزیه شبیه سرداران و جنگجویان سپاه مخالف می‌شوند، مانند شمر، عمر بن عبدود، وهب خیبری و... را شمرخوان می‌گویند؛ زیرا آنها هم مانند شمر لباس می‌پوشند. شمرخوانی در تعزیه کار چندان آسانی نبود. نمایانند خشونت و بی‌رحمی، همراه رقت و احساس همدردی با امام در مواقع لزوم، ارائه حرکات و رفتار شایسته و سنگین، گفت‌وگوهای گاه حماسی و سنگین و گاه تند و خشن و سبکسرانه و تکیه کلامهای بجا، همه و همه از ویژگیهای شمرخوان ورزیده بود. شمرخوانها اشعار را به آواز نمی‌خواندند.

شمرخوانان به هنگام اظهار تأثر و تأسف، به جای دست بر سر و صورت زدن معمولاً پای راست خود را بلند می‌کردند و دست راست را بر ران و زانو می‌زدند. گاهی برای نشان دادن اندوه و شرم، سر خود را به زیر می‌افکندند یا شرابه (آویزه شال کمر) را جلوی چشمتان می‌گرفتند. همچنین برای نمودن وحشت یا تعجب و حیرت و تحسین، مثلاً به هنگام مشاهده شجاعت امام یا زیبایی چهره و اندام قاسم و علی اکبر در میدان انگشت به لب می‌گزیدند.

شمشیر: شمشیر دارای دسته‌ای معمولاً از آهن یا استخوان و شاخ حیوانات یا چوب صندل است که آن را قبضه می‌نامند. شمشیرهای تعزیه‌خوانی بیشتر خمیده بودند. شمشیرهای با غلاف و حمایل را که به اصطلاح «شمشیر گردن» می‌نامیدند، جنگاوران به کمر می‌بستند. این شمشیرها بیشتر در جنگهای تن‌به‌تن به کار می‌رفتند. جنگاوران سپاه، اعم از اولیا و اشقیا، در جنگهای عمومی بیشتر از شمشیر برهنه یا تیغه شمشیر استفاده می‌کردند. تعداد زیادی از این نوع شمشیرها در انبار تکیه نگهداری می‌شدند و در تعزیه‌هایی که پر جنگ و ستیز و دارای سیاهی لشکر بودند، شماری از آنها را از انبار

تکیه می‌آوردند و کنار میدان می‌نهادند تا به هنگام جنگ از آنها استفاده کنند.

شهادت خوانی: در تعزیه لحظه‌ای از بازی است که در آن یک مؤلف‌خوان می‌داند در جنگی که بدان می‌رود به شهادت خواهد رسید؛ پس وصایا و سفارشهای خود را به دیگران می‌گوید و کلمه ايمان را به زبان می‌آورد.

شیپور: این ساز از دورترین روزگاران در جنگها و مراسم مذهبی به کار می‌رفته و بیش از سازهای دیگر از آن نام برده‌اند. می‌توان فقط با دمیدن در آن و کشش و تقطیع نفس پنج تا شش حالت غم‌انگیز یا ضربی و حالت جنگ به آن داد.

شیر: در تعزیه‌هایی چون «شهادت امام» و «رهانیدن امام قیس را از چنگ شیر» و «شیر و قصه» کسی در پوست شیر یا پوستین واروشده‌ای می‌رفت و نقش شیر را بازی می‌کرد. در تکیه دولت شیری را از باغ وحش می‌آوردند. منتها در تعزیه «شیر و قصه» شیربان شیر را دور تخت تکیه می‌گرداند و بالای سر نقشهای ساخته شده می‌برد تا نشان دهد که شیر از نقشهای شهیدان پاسبانی و نگاهبانی می‌کند. در ماجرای سلطان قیس، چون شیر می‌بایست به قیس حمله کند و احیاناً پای او را بگیرد از همان آدم شیرنمای در پوست شیر رفته استفاده می‌کردند. مرد شیرنما مظهر و نماد شیر قصه، مأمور پاسداری از نعش شهیدان بود.

شیطان: شیطان در تعزیه‌های «قربانی کردن اسماعیل» و «سیرکردن آدم و حوا در بهشت» کلاه مخروطی شکل کاغذی قرمزرنج بر سر می‌گذاشت. شبیه شیطان با زبانی آرام و چرب‌وزنم و بدون آهنگ و آواز یا پرخاش و اشتلم سخن می‌گفت. لباس یا چندتیکه رنگارنگ می‌پوشید که زنگوله‌هایی از آن آویزان بود.

عباس‌خوان: اصطلاحی برای بازیگر تعزیه که بین مؤلف‌خوانها به ویژه نقش حضرت عباس را بازی می‌کند. اصطلاح دیگری برای همین بازیگر ابوالفضل‌خوان است.

عباگم‌شدن: سرقت الرداء. واقعه‌ای است مربوط به زمان کودکی امام حسین.

عرب، شبیه صامت یا خاموش (سپاه اشقیا): عربها در تعزیه شعر نمی‌خواندند و گفت‌وشنودی نداشتند و شبیه صامت یا خاموش تعزیه بودند. نقش دسته عرب در تعزیه‌ها بسیار مهم بود. اگر تعزیه در تکایای بزرگ یا میدانها برگزار می‌شد، معمولاً به تعداد این افراد می‌افزودند تا تعزیه شور و هیجان بیشتری داشته باشد. عربها مسلح بودند و جنگ‌افزارهایی چون چوب و چماقهای بلند نیزه‌مانندی از بید و سپیدار و صنوبر و... داشتند. برخی از آنها شمشیر و سپر و نیزه هم داشتند. گرچه چوب به جای سلاح و نیزه به کار می‌رفت، اما نماد و نشانه‌ای هم از نیزه بود و هم از نیزه‌دار.

عزرائیل: در تعزیه عبای پشمن سیاه یا سرخ بر دوش می‌انداخت و نقابی سیاه به چهره می‌بست و به صحنه می‌آمد. او عموماً رفتاری متین و سنگین داشت و آرام در صحنه حرکت می‌کرد. عزرائیل پس از تعظیم و گفت‌وگوی کوتاهی با اولیا اجازه می‌خواست آنها را قبض روح کند. برای تجسم قبض روح چیزی خوشبو نظیر سیب یا گل به آنان می‌داد تا با بوکردن آن، روحشان به عالم ملکوت پرواز کند. او بر خلاف جبرئیل آواز نمی‌خواند؛ بلکه اشعار را شمرده و آرام و اندکی آهنگین و با هیمنه ادا می‌کرد. ادای اشعار چنان بود که هم ادب و احترام عزرائیل به اولیا و هم وقار و هیبت و ترس و مرگ‌آفرینی او را نشان می‌داد.

عصا: عصا از اسباب ضروری تعزیه بود. معمولاً از سه یا چهار نوع استفاده می‌کردند:

۱. عصای تعزیه‌گردان: عصایی بلند و سرگرمه‌دار. معین‌البکا در تکیه دولت عصایی بلند با سر و ته نقره‌ای به دست می‌گرفت. این نوع عصا نشان‌دهنده مدیریت و رهبری مجالس تعزیه بود.
۲. عصای امام‌خوانان: عصایی معمولاً سرکج یا ساده و از چوب آب‌نوس. شبیه امام در همه تعزیه شهادت در ایام محرم چنین عصایی در دست داشت، اما به هنگام رفتن به میدان جنگ و به خصوص در تعزیه «شهادت امام» روز عاشورا عصا به دست نمی‌گرفت. نشانه زعامت، وقار، متانت.
۳. عصای سالخوردگان: عصایی سرخمیده و معمولی برای شخصیت‌های پیر و سالخورده و بیمار نظیر حبیب‌بن مظاهر، امام

زین‌العابدین و فاطمه صغری. ۴. عصای تخت‌خوانان: چوب‌دست نسبتاً کوتاه و باریک. آن را «عصای تعلیمی» هم می‌خواندند. این عصا نشانه فرماندهی و خشونت و شقاوت بود. تخت‌خوانان عصای معمولی به دست نمی‌گرفتند. در بعضی اوقات با آن مغضوبان را می‌زدند. در تعزیه «بازار شام» یزید یک تعلیمی از چوب خیزران در دست داشت و با آن بر لب و دندان سر بریده امام می‌زد. علم: همان بیرق است. رجوع شود به «بیرق».

عمله تعزیه: اصطلاحی برای هر شخص که به گونه‌ای در اجرای تعزیه شرکت دارد.

غل جامعه: مانند‌کننده و زنجیر از اسباب و وسایل شکنجه و آزار بود. این غل‌بند زنجیر آهنین مثلث شکلی بود که به گردن و دستهای مجوسان و اسیران می‌بستند.

فیل: در دوره ناصری از فیلخانه شاه فیلی به صحنه می‌آوردند. فرضاً در تعزیه «سلیمان و بلقیس» بلقیس به جای اینکه سوار بر اسب و با تخت به سوی سلیمان رهسپار شود، با فیل به نزد او می‌رفت.

قاسم خوان: اصطلاحی برای شبیه‌خوان تعزیه که شبیه حضرت قاسم، فرزند امام حسن، و یا جوانان هم‌سال او را در می‌آورد.

قاصدان و غلامان: قاصدان اگر از طرف اشقیا پیامی داشتند تند و با شتاب حرکت می‌کردند و مانند آنها بی‌آواز بودند؛ اما چون باید بی‌طرفی خود را نشان می‌دادند اشعار را با اشتلیم و تشدد و فریاد نمی‌خواندند و اگر از طرف اولیا بودند، آهسته و آرام حرکت می‌کردند و اشعار را به آواز می‌خواندند.

گرد توری: گرد توری را نباید با نقاب که از پارچه ضخیم‌تر بود اشتباه گرفت. نقاب برای پنهان‌کردن چهره و شناخته‌نشدن صاحب چهره بود، در صورتی که گرد توری نماد لطافت و روحانیت و غیبت به معنای کلامی و فلسفی آن بود.

گرز آتشین: این گرز در واقع گریزی به معنای متعارف نبود؛ چوب باریک و بلندی بود که سر آن را کهنه یا پنبه می‌پیچیدند و آن را به شکل گرز درمی‌آوردند و کهنه را آتش می‌زدند. این نوع گرز مخصوص فرشتگان عذاب بود. مثلاً نکیر و منکر برای آگاهی از اعتقادات مذهبی مرد سلمانی تازه درگذشته با گرز آتشین بر سر قبر او می‌رفتند. در تعزیه صحرای محشر فرشتگان عذاب از نوع گرز آتشین استفاده می‌کردند.

گرز (عمود): در بسیاری از تکایا سه نوع گرز وجود داشت: ۱. گریزی که سرش از چدن یا نقره یا ورشو یا برنج بود و تنه‌اش از چوب صندل یا آبنوس یا خیزران. این گرز بیشتر جنبه تجملی و تشریفاتی داشت و کمتر در جنگ به کار می‌رفت. در تعزیه‌هایی چون تعزیه حُر، شبیه حر چنین گریزی به دست می‌گرفت؛ ۲. گرز آهنین که سرودسته‌اش از آهن بود؛ ۳. گرز چوبین و تخم‌اق‌گونه‌ای که آن را «توپوز» می‌نامیدند.

گریز: در اصطلاح به آن بخشی از نمایش گفته می‌شود که توجه را از داستان اصلی به داستان یا نکته‌ای معطوف می‌دارد به ظاهر جدا ولی در باطن و معنا مربوط و متصل. گریز به کربلا مشهورترین نمونه‌ای است که ضرب‌المثل گشته و آن اختصاص به برخی تعزیه‌های فرعی و گوشه‌ها و پیش‌واقعه‌ها دارد. در مجلس سلیمان و بلقیس، این بهانه عروسی سلیمان نبی و ملکه سبا است که به مجلس عروسی قاسم ختم می‌شود. در مجلس افکندن حضرت ابراهیم به آتش، بهانه گریز آتش است: این خلیل آتش شد برایش / آن خلیل آتش بگیرد خمیه‌اش. در تعزیه هابیل و قابیل و ذبح اسماعیل، کشته‌شدن و قربانی فرزندان بهانه است.

گفتار پایانی یا پس‌گفتار: در تعزیه‌های ساده پس از پایان تعزیه معمولاً اشقیا را لعن می‌کردند. گاهی خود اشعار قطعه‌هایی مخصوص و جدا بودند.

گفت‌وگو با اشیا و حیوانات: گاهی تعزیه‌خوانان با اشیا و حیوانات سخن می‌گویند؛ مانند دهد در تعزیه سلیمان و بلقیس و ازدها در تعزیه بثر العلم. وقتی مظلوم‌خوانان یا اولیاخوانان با حیوانات و اشیا گفت‌وگو می‌کنند، این گفت‌وگو را از نوع زیان حال

می‌دانند؛ مانند گفت‌وگوی امام با ذوالفقار به هنگام واپسین جنگ در روز عاشورا یا گفت‌وگو با ذوالجناح. همچنین گفت‌وگوی حضرت علی اکبر با کبوتر در تعزیه شهادت علی اکبر. گاه اشقیا نیز به هنگام «اسلحه‌پوشی» با سلاح خود حرف می‌زدند.

گفت‌وگو با خود: یک نوع تک خوانی که شبیه‌خوان در گفتار خطابی اشاره به خود دارد یا به تنهایی در صحنه سخن می‌گوید. گفت‌وگو با خود در تعزیه‌های قدیم اندک بود، اما به تدریج زیاد شد، به خصوص از زمان محمدشاه به بعد. گفت‌وگو با خود که به آن «زبان حال» می‌گویند، بیشتر مختص اولیاخوانان بود. در دوره‌های بعد که به تدریج نقش اشخاص بی‌طرف و میانه‌حال (مانند فرنگی و زرتشتی و...) در تعزیه بیشتر شد، این نوع تعزیه‌خوانان نیز به تدریج از این نوع گفتار استفاده می‌کردند. گفت‌وگو با خود درویش کابلی در تعزیه شهادت امام نمونه گفت‌وگو با خود شخصیت‌های میانه حال است و گفت‌وگوی شمر با خود نمونه گفت‌وگو با خود اشقیا.

گفت‌وگو میان دو یا چند تن: رایج‌ترین اقسام گفتارهای تعزیه است. این نوع گفتار رفته‌رفته اندک شد و قطعات بلند به تک خوانیها و خطابه‌ها و زبان‌حالا اختصاص یافت. گفت‌وگوی دونفری در تعزیه چندگونه است: ۱. محاوره عادی، ۲. مناظره و مفاخره، ۳. سؤال و جواب، ۴. مکالمه چند نفری، که بی‌گمان از ابداعات دوره ناصری به بعد است و از مجالس مشاوره آن زمان الهام گرفته‌اند.

گوشه: مجلسی که از نظر داستانی استقلال دارد و در آن اشخاص مذهبی، تاریخی، اساطیری، اجتماعی و کمیک یافت می‌شوند. به همین سبب، یعنی آزادی در موضوع و اشخاص، بیشترین تحول در همین دسته از شبیه‌ها صورت می‌گیرد. در گوشه‌ها با موضوعهای مختلفی برخورد می‌کنیم که از داستانهای اساطیری، تاریخی، ادبی، تخیلی، اجتماعی و کمیک گرفته شده‌اند. شبیه مضحک هم از تحول همین گوشه‌ها به وجود آمده است. از گوشه‌های اساطیری مذهبی هابیل و قابیل، وفات حضرت ابراهیم، حضرت ایوب، درویش بیابانی، و به چاه انداختن حضرت یوسف است. از گوشه‌هایی

که از داستانهای ادبی اخذ شده «لیلی و مجنون» است که تنها عنصر مذهبی آن راهنمایی طلبیدن مجنون است از امام صادق. از گوشه‌های تخیلی «درّة الصدف» و «شست‌بستن دیو» و از گوشه‌های کمیک «عروسی قریش» و «امیر تیمور و والی شام» را می‌توان نام برد.

لباس جنیان و پریان: این لباس از نوع پیراهنهای گلداز و چیندار بود. شبیه جنیان تور بر چهره می‌افکندند که به معنی نوعی پوشیدگی و پنهان بودن آنها بود. تفاوت میان آنها و حوریان و فرشتگان، کلاههای دراز و مخروطی شکل یا منگوله‌دار یا ترکداری بود که به سر می‌گذاشتند و تور را روی آنها می‌افکندند.

لباس دیوان: وجه مشخصه همه آنان داشتن ماسک بود. دیوان صورتک یا ماسکی شاخدار یا بی‌شاخ خشن و ترسناک بر چهره می‌زدند. نقش دیوها در تعزیه‌ها مختلف بود. لباس شبیه دیوان متناسب با نقششان در متن بود. مثلاً در تعزیه شست‌بستن دیو، شبیه دیو در نقشی خیلی خشن و به صورت هیولا ظاهر می‌شد و لباسی بسیار زمخت می‌پوشید و معمولاً چماقی در دست می‌گرفت. در تعزیه حضرت سلیمان یا عروسی سلیمان و بلقیس، دیوهای متعددی نقش داشتند که همه در خدمت حضرت سلیمان بودند و نقش آرام‌تری داشتند.

لباس فرشتگان و حوریان: لباس عزرائیل عبا و قبا و نقاب بود. او عبایی می‌پوشید که از پارچه پشمی زمخت یا سرخ‌رنگ بود. شبیه جبرئیل جبه یا عبایی از پارچه‌های معمولی و ساده داشت و تور روی چهره می‌انداخت. گاه اطلس می‌پوشید. برای بهتر نشان‌دادن لطافت و روحانیت جبرئیل، روی جبه را پر مرغ یا پر قو می‌چسباندند یا می‌دوختند. فرشتگان مقرب مانند میکائیل و اسرافیل و... گردی پولک‌دار بر چهره می‌بستند. شبیه جبرئیل گاهی کلاه مدور تاج‌مانند بر سر می‌گذاشت و توری روی آن می‌کشید.

لباس فرنگیان و دیگران: معمول‌ترین و مشخص‌ترین نوع لباس فرنگیان، لباس کشیشان بود. آنها کلاه لبه‌دار لگنی بر سر می‌گذاشتند و قبایی نسبتاً کوتاه و لباده‌ای مشکی می‌پوشیدند. برخی از آنان به شیوه شوالیه‌های قرون وسطی پر کوچک و رنگینی به

طرف راست کلاه خود می‌نهادند. نوع دیگر لباس فرنگی که ظاهراً از دوره قاجار باب شد، نیم‌تنه و شلوار و کلاه دوگوش موزیکچیهای فرانسوی بود. این نیم‌تنه و شلوار یا مغزی‌دار و به رنگ قرمز و آبی بود. از دوره قاجار فرم لباسهای سیاحان و مسافران فرنگی استفاده می‌شد. شبیه این شخصیتها گاه دوربین به گردن داشت و عینک آفتابی به چشم می‌زد یا چتری به دست می‌گرفت.

مخالف‌خوان: اصطلاحی برای تعزیه‌خوانی که شبیه مخالف‌خاندان و پیروان پیامبر را در می‌آورد. به کار این شبیه مخالف‌خوانی می‌گویند.

مَشک: در تعزیه‌خوانیها معمولاً از مشک کوچکی که به صورت کیسه یا کیف از چرم یا تیماج دوخته بودند استفاده می‌کردند. این مشک سبک بود و شبیه حضرت عباس به راحتی می‌توانست آن را به گردن و کتف بیفکند و با سپاه بجنگد. مشک در تعزیه‌هایی چون شهادت عباس و آب‌آوردن بریر همدانی از فرات و مانند آنها به کار می‌رفت. مشک در تعزیه بیشتر جنبه نماد و تشریفاتی داشت. مطابق برخی روایات، در واقعه شهادت حضرت عباس، هنگامی که حضرت دو دستش قطع می‌شود، مشک آب را به دندان می‌گیرد و به سوی خیمه‌گاه راه می‌افتد. در تعزیه‌ها نیز شبیه حضرت عباس مشک کوچک تعزیه را به دندان می‌گیرد تا واقعه را به طور نمادین نشان دهد.

مطراق: نام چوبدستی که نقال در دست می‌گرفت و از آن برای تجسم گفته‌هایش استفاده می‌کرد. بعدها کارگردانان تعزیه یا تعزیه‌گردانها از آن استفاده کردند و برای اشاره‌های قراردادی به کار بردند.

مظلوم‌خوان: اصطلاحی برای شخصی که در تعزیه شبیه یکی از خاندان امام حسین را بازی می‌کرد.

معین‌البکا: اصطلاحی که برای نویسنده یا گوینده تعزیه به کار می‌رود. «تعزیه‌نویس» اصطلاحی دیگر به همین معنی است.

مقتل‌نویس: اصطلاحی برای نویسنده یا گوینده تعزیه. «تعزیه‌نویس» اصطلاحی دیگر به همین معنی است.

مؤالف: اصطلاحی برای بازیگر تعزیه که شبیه موافقان و خاندان پیامبر را درمی‌آورد. عمل این شخص را مؤالف‌خوانی می‌گویند.

ناظم‌البکا: اصطلاحی برای دستیار تعزیه‌گردان یا معین‌البکا به کار می‌رود.

نسخه: اصطلاحی برای دست‌نوشته‌ای که گفته‌های یک نقش در آن نوشته شده است. نسخه را شبیه یا نسخه‌خوان در اجرای یک نقش در دست می‌گیرد و برای دریافتن گفته نقش به آن مراجعه می‌کند. در دست هر یک از شبیه‌ها یک نسخه است. شبیه به طور معمول گفته‌های نقش را از روی نسخه می‌خواند. به همین سبب بدان نسخه‌خوان هم می‌گویند. تعزیه‌نامه اصطلاح دیگری برای نسخه است.

نسخه‌خوان: در تعزیه به شبیهی می‌گویند که حرف یا آواز دارد یا به هر حال از نظر کلامی سهمی در پیش‌بردن داستان دارد؛ برخلاف نقش که از نظر کلامی نقشی ندارد.

نعش: اصطلاحی برای کسی که در تعزیه بی‌اهمیت و بی‌سخنی را برعهده دارد یا برای مدت کوتاهی ظاهر می‌شود و دوباره کنار می‌رود. بنابراین نعش نسخه‌ای برای خواندن در دست ندارد. در نمایش به طور کلی به کسی گفته می‌شود که نقش کمکی را بازی می‌کند.

واقعه: اصطلاحی برای ماجرای اصلی یک تعزیه که راجع به شهادت امام حسین و یارانش در صحرای کربلاست. به طور کلی تعزیه‌های اصلی شامل این وقایع هستند: هجرت امام حسین و خاندانش از مدینه؛ دستگیری و قتل فرستادگانی که امام حسین جلوتر برای جلب حمایت مردم به کوفه اعزام داشته؛ اسارت دو فرزند کوچک امام حسین؛ محاصره خاندان امام حسین؛ بستن آب بر روی ایشان؛ شهادت حضرت عباس که قصد آوردن آب برای بچه‌های خاندان را دارد؛ شهادت قاسم که عروسی‌اش با دختر

امام حسین در همان زمان تبدیل به عزا می شود؛ شهادت دو پسر امام حسین: علی اکبر و علی اصغر؛ شهادت ۷۲ تن از یاران امام حسین؛ شهادت امام حسین؛ مجالس اسارت زنان خاندان و بردن آنها به پیش یزید در دمشق. از مجالس اصلی یا واقعه های مشهور می توان از مجالس شهادت امام حسین، شهادت علی اکبر، عروسی قاسم، و شهادت حضرت عباس نام برد.

همانندخوانی یا قرینه خوانی: در نسخه های قدیم تعزیه دو شخصیت به هنگام گفت وگو با هم، هر یک معمولاً اشعاری را می خواند که قافیه آنها با هم یکسان نبود؛ اما به تدریج تعزیه سازان دریافتند که اشعار هم قافیه در گفت وگویی دو تعزیه خوان علاوه بر زیبایی کلام، بر جنبه های نمایشی تعزیه نیز می افزاید و ارتباط و تسلسل وقایع را بیشتر می نمایند. همانندخوانی هم میان دو شخصیت مخالف و هم دو شخصیت موافق و هم موافق و مخالف صورت می گیرد. قاعده همانندخوانی نه تنها در گفت وگوهای دونفره بلکه در مناجاتها و خطابه هایی که چند شخصیت تعزیه به ترتیب اشعاری می خواندند، نیز معمول شد.

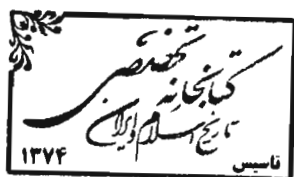
همخوانی یا همسرایی: گاهی در تعزیه دو بار چند تن اشعار نوحه و ترانه ای را با هم می خوانند. این نوع گفتار را می توان به دو گونه «همخوانی» و «پیشخوانی» تقسیم کرد. در جریان تعزیه گاهی تعزیه خوانان اشعاری را دو نفری یا جمعی می خوانند. همچنین برخی از نوحه ها و ترانه ها به صورت همخوانی بیان می شوند مانند ترانه ای که در عروسی قاسم می خوانند. مهم ترین و زیباترین همخوانی یا همسرایی در تعزیه ها پیشخوانیهای آغاز تعزیه است.

یزید خوان: اصطلاحی برای بازیگر نقش اشقیا و به خصوص یزید.

کتابنامه

- بیضایی، بهرام، ۱۳۴۴، نمایش در ایران، تهران، کاویان.

- تقیان، لاله، ۱۳۶۷، نشانه‌شناسی شبیه‌خوانی، شانزدهمین دوره جشنواره سراسری تئاتر فجر.
- چلکوفسکی، پیتر، ۱۳۶۷، تعزیه، هنر پیشرو ایران، ترجمه داود حاتمی، تهران، علمی و فرهنگی.
- شهریار، خسرو، ۱۳۶۵، کتاب نمایش: فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحها و سبکهای نمایشی، تهران، امیرکبیر.
- شهیدی، عنایت‌الله، ۱۳۸۰، پژوهش در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- فتحعلی‌بیگی، داود، ۱۳۶۸، «گریز و نمایشهای سنتی»، بولتن نخستین جشنواره نمایشهای آیینی.
- ملک‌پور، جمشید، ۱۳۶۶، سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، تهران، جهاد دانشگاهی.



نقش موسیقی در نمایش تعزیه

صادق همایونی

چکیده

موسیقی ایرانی که سابقه‌ای دراز دارد، علاوه بر جنبه‌های غیردینی، در آیینهای دینی مردم این سرزمین نیز پیوسته نقش داشته است. در دوره صفویه موسیقی‌سازی و آوازی به آیینهای محرم راه یافت و همراه تعزیه شد. این همراهی چنان بود که در دوره ناصرالدین شاه قاجار موسیقی و شعر دو عنصر جدایی‌ناپذیر تعزیه شدند. اما پس از آن این روند ادامه نیافت و دچار گسست شد. نوشتار حاضر به این موضوع می‌پردازد. **کلیدواژه‌ها:** موسیقی، تعزیه، صفویه، قاجاریه.

آنچه از اسطوره‌ها و سنگ‌نبشته‌ها و آثار باستانی ایران باقی‌مانده است، درهم آمیختگی شعر و موسیقی در مراسم مذهبی و آیینی و قربانی در معابد است.

زهره یا ناهید، که به روایت قرآن مجید ستاره مسخ شده است، همان ایزدبانوی آب است. تصویری هم که ابوریحان بیرونی از این الهه به دست می‌دهد - که به صورت زنی است «بر اشتری نشسته پیشش بربط است و همی زند و موی فروهشته و گیسوها به دست چپ همی دارد و به راست اندر همی نگرد» - نیز مؤید این ادعاست و اینجاست که زهره یا ناهید را ایزدبانوی موسیقی و سرپرست رامشگران و خنیاگران بر شمرده‌اند و کارها و صفات گروه نوازندگان و خوانندگان و بازیگران را مظهر و جلوه‌ای از صفات

بی شمار او دانسته‌اند. وجود نامهای متعدد آلات موسیقی که اغلب در فرهنگها نیز با نام فارسی خود شناخته شده‌اند، حکایت از پیشینه بسیار کهن ارتباط بین موسیقی و ناهیدپرستی دارد، و به ویژه دلایل باستان‌شناسی نیز این امر را مستحکم‌تر نشان می‌دهد. حافظ در غزلی می‌گوید:

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت

کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد
جز این جلوه اسطوره‌ای، سرآغاز موسیقی در ابهام و تیرگی است و نحوه ایجاد و کاربرد و تکاملش در بدو تاریخ، جز وجود قرینه‌هایی، روشن نیست؛ ولی آنچه هست ریشه و پیشینه‌اش به نمادهای ناشناخته و طبیعت زیبا و گسترده و درختان و گل‌های متنوع خودروی و باد و توفان و نسیم و خروش سیل و صدای رعد و برق و آسمان بلند و آبی و پاک و پرستاره و مراسمی که از ترس یا شوق یا هیجان یا امید در معابد و قربانگاهها انجام می‌گرفته می‌کشد و آن‌چنان با تنهایی و جمع انسان درآمیخته که در هر جای زندگی، اعم از عزاها و عروسیها و جنبشها و تکانها و قیامها و مقاومتها و پیروزی و شکستها و در راز و نیاز نهانی و آشکار با خدایان خود را نموده است، تا آنجا که قلب و جان و روح هر آدمی را در هر شرایطی اعم از خوب یا بد، دردانگیز یا شوق‌آمیز، به گونه‌ای اسیر افسون خود کرده است.

نقش موجود در کول‌فره مال‌امیر (ایذه) صحنه‌های قربانی حیوانات در مقابل پادشاه ایلام و حمل مجسمه‌ای در حضور پادشاه را به تصویر کشیده است. در آن نقوش، نوازندگان با سازهای مختلف مذهبی، به خصوص انواع چنگ و سازهای بادی و کوبشی، در حال نواختن موسیقی و خواندن سرودهای مذهبی و آیینی هستند و از آنجا که شکار وظیفه مردان بوده، به نظر می‌رسد آلات موسیقی هم توسط آنها ساخته شده و به وسیله آنها به کار رفته است و بدین‌گونه موسیقی به کمک مردان شکارگر شتافت و همدم انسان دامپرور شد و به مرور زمان جنبه ربانی و مذهبی به خود گرفت و کاهنان بر دانش موسیقی مسلط شدند. نواختن موسیقی در مراسم مذهبی و آیینی، به خصوص

هنگام برداشت محصول، با رقص و پایکوبی و نیایش مرسوم گشت. در کتاب تورات از ساز و سرود مکرر سخن رفته و کتاب مزامیر داوود که جزئی از آن است و نزدیک به سه هزار سال قدمت دارد، در زمینه موسیقی از دیگر بخشهای تورات غنی تر است. داوود پیامبر از خوش صداترین خوانندگان عصر خود بوده و ترانه های زیبای در مدح و ستایش پروردگار سروده است؛ چنان که هنوز هم لحن داوودی پس از اعصار متمادی ضرب المثل سایر است. غزلهای سلیمان با طراوتی که دارند و نیز گائاهای به عنوان کهن ترین بخش اوستا که نوعی شعر سپید هجایی است که در زمانهای معینی با آهنگ خوانده می شده اند، نیز در آن شمارند.

از جمله آثاری که از کاوشهای باستان شناختی در مناطق مختلف ایران، از جمله سیلک کاشان و چشمه علی شهر ری و اسماعیل آباد قزوین و تل جری در ۱۲ کیلومتری تخت جمشید به دست آمده، کاسه ای است سفالین مربوط به هزاره پنجم پیش از میلاد مربوط به اسماعیل آباد. در این ظرف نیز تصویر چهار نفر دیده می شود که روبه روی یکدیگر قرار گرفته و دستهای خود را به طرف بالا برده و در حال نمایش رقصهای آیینی و نیایش هستند. سازها و مراسم آیینی، علاوه بر ایجاد صداهای هماهنگ، همراهی کننده رقص و آواز و وسیله ای برای بیان سنتهای شفاهی، اسطوره های حماسی و ابزاری برای به هیجان آوردن جوانان و جنگجویان در صحنه های نبردند و همواره در آیینهای مذهبی و غیر مذهبی و مراسم بزم و رزم نقشی برجسته داشته اند. حجاریها، نقش برجسته ها و آثار گلی و متون ایلامی، جملگی حاکی از آن اند که در سرزمین ایلام نواختن موسیقی، به خصوص در مراسم مذهبی و اهدای قربانی، از روزگار باستان مرسوم و مورد توجه بوده است. گویا پادشاه آوان در دوره ایلام قدیم نوازندگانی را استخدام کرده بود تا شبها و روزها در برابر دروازه های اصلی معبد اینشوشیناک (خدای شوش) مشغول نواختن موسیقی باشند.

در کاوشهای باستان شناختی مناطق مختلف ایران، به خصوص شوش و هفت تپه و چغازنبیل، که از مراکز مهم ایلامی بوده اند نیز آثار و اشیایی مربوط به موسیقی به دست آمده است؛ از جمله طبلهای ساعت شنی که پوست کشیده شده روی آنها از بین

رفته، سازه‌های بادی شامل هورن صدفی که با استفاده از صدف دریایی ساخته شده است و نیز سوتک از جنس سفال، سنگ یا استخوان، که یادگار قرون اول و دوم قبل از میلاد است.

در یک لوحه بابلی متعلق به اواخر هزاره دوم قبل از میلاد، که هم اکنون در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود، زنی با سنج دهل نوازی را همراهی می‌کند. این فکر که صدای سنج قدرت آن را دارد که ارواح شریر را دور کند، از زمانهای قدیم وجود داشته است و هنوز می‌بینیم که زنگ به صورت ناقوس در کلیساها و معابد و اماکن مذهبی ثبت به هنگام خواندن دعا به صدا درمی‌آید. به جرئت می‌توان گفت که خواندن اشعار و جملات منظوم و آهنگین همراه با اجرای موسیقی، از گذشته‌های دور متداول بوده است. ذکر اوراد و دعاها در برابر خدایان و الهه‌ها یا برگزاری مراسم آیینی و مذهبی در تمام ادیان رواج داشته و خوانندگان و مداحان همراه نوازندگان به اجرای مراسم آیینی و نیایش به درگاه خدا می‌پرداخته‌اند. گواه این نظریه وجود پیکرکهای مختلفی است که از تپه مارلیک به دست آمده‌اند.

بهترین نمونه اسطوره‌ای استفاده از سرود و آهنگ و انجام مراسم گوناگون را در «سوک سیاوش» یا «کین سیاوش» می‌بینیم. در این باره در تاریخ بخارا آمده است که اهل بخارا را بر کین سیاوش سرودهای عجیب است. چه مرگ او که دست‌پرورده رستم بود و پاکی و بی‌گناهی‌اش از تهمتی بزرگ با عبور از آتش ثابت شده و کشته شدنش به علت بدسگالی دشمنش بود، همگان را سوگوار کرد و ماتمزه، و از همین‌روی در مرگش سرودها ساخته و نوحه‌گریها کردند و نواها پرداختند؛ سرودهایی که مطربان آنها را کین سیاوش و قوالان «گریستن مغان» می‌نامیدند. همه ساله در ایران آن روزگار در سالروز مرگش در همه شهرها و آبادیهای ایران زمین مراسمی برپا می‌شد و در آن روز بسیاری به زیارت مقبره‌اش می‌رفتند و نذر و قربانی می‌کردند و نوحه می‌خواندند و به سوگواری می‌پرداختند؛ همچنین شبیهش را می‌ساختند و در هودجی می‌نهادند و حرکت می‌دادند. مرگ سیاوش تأثیری عمیق بر مردم ایران گذاشت و این اعتقاد را به وجود آورد که از خورشید گیاهی رسته است که در واقع با رویدنش در خاک، هر بهار سر بر می‌آورد و

در پاییز می‌پژمرد و به عنوان نماد یا خدای نباتی در اساطیر تجلی می‌کند و به زبان دیگر، خون ناحق برخاک ریخته‌اش در ریشه و ساقه و در برگ‌وبار فرهنگ و هویت و تاریخ ایران‌زمین جریانی ابدی می‌یابد. تصویری از مراسم مربوط او در دست است که در آن یک عماری را چهار نفر بر دوش حمل می‌کنند. اطراف عماری باز است و سیاوش یا شبیه او در آن خفته است و اطرافش مردان و زنانی گریبان دریده‌اند و بر سروسینه می‌زنند (بیضایی ۱۳۴۴). زمان این رویداد به دوازده یا سیزده قرن قبل از نرشخی می‌رسد و گویای این است که جز بخارا در جاهای دیگر هم چنین رسمی بوده است. در پاکروان این مراسم، گذشته از حمل عماری، قوالان زندگی و مرگ سیاوش را حکایت می‌کردند و مردم می‌گریستند.

امروزه هم آثاری از آن مراسم را در شبها و روزهای تاسوعا و عاشورا می‌بینیم و شبیه آن هودج یا کجاوه‌ها را در نقاط مختلف ایران با نامهایی چون حجله قاسم، کتل، نخل‌بندی چارچو و غیره مشاهده می‌کنیم، در حالی که چهار نفر آن را حمل بر دوش می‌کنند و پیشاپیش دسته‌های عزاداری و سینه‌زنی حرکت می‌دهند که سینه‌زنی، زنجیرزنی، گریستن، نوحه‌خوانی در نواهای سوگوارانه خاص بر مبنای موسیقی و استفاده از ابزارهایی چون نی، طبل، سنج، ساز انجام می‌شود. البته چنان که در شاهنامه آمده است، علاوه بر مراسم سیاوشان، مراسم شبیه آن در مرگ پادشاهان و بزرگان و پهلوانان برگزار می‌شده که بر سروسینه‌زدن و یقه‌چاک‌دادن و چهره‌خراشیدن و نوحه‌خواندن از جمله اجزای آن مراسم بوده است:

به مادر خبر شد که سهراب گرد	به تیغ پدر خسته گشت و بمرد
بزد چنگ و بدردید پیراهنش	درخشان شد از لعل زیبا تنش...
ز رخ می‌چکیدش فرود آب خون	زمان تا زمان اندر آمد نگون
همه خاک ره را به سر برفکند	به دندان همی گوشت بازو بکند

(فردوسی ۱۹۶۸: ۲۵-۲۶)

در ممسنی امروز هم اگر مرد متوفی از سران قوم باشد، به احترام وی دهل می‌زنند و

این چنین دهل زنی را که با یک طبل و یک تیر است در اصطلاح محلی «تول چپ» و یا «واری تول چپ» می گویند و در ضمن مجلس عزا پس از یک دور شربه (سوغ سرود) خوانی و گریه کردن، از مهمانان پذیرایی می کنند. شربه خوانی ویژه زنان و شامل ترانه هایی است تکبیتی که ضمن آن از متوفی و خصایل نیکوی او سخن گفته می شود. در میان بختیارها نیز هنوز کم و بیش آثار این سنت برجاست و ترانه های تکبیتی سوگواری را که در آنجا نیز زنان می خوانند، گوگریو می نامند.

گزنفون در کتاب کورشنامه به موسیقی رزمی اشاره کرده و اهمیت آن را تا بدان حد برمی شمارد که می نویسد: کورش هنگام حمله به سپاه آشور، بنا بر عادت خود، سرودی را آغاز کرد که سپاهیان آن را دنبال کردند. او در جای دیگر می افزاید که در موقع نذر و قربانی، موبدان سرودهای مذهبی می سرایند.

بر روی یک ریتون عاج که از نسا به دست آمده و متعلق به دوره پارتهاست، دو ردیف تزئینات وجود دارد که در قسمت میانی آن یک صحنه مذهبی از مراسم قربانی حیوانی نقش شده است. در پیشاپیش همه شخصی در حرکت است و در پشت سر او، شخصی که احتمالاً یک چنگ عودی در دست دارد، دیده می شود و در پشت سر مرد چنگ نواز مرد دیگری در حال نواختن نی یا وسیله ای شبیه آن است. به طور کلی باید گفت که آلات موسیقی در دوره پارتها، همچون دوره ایلام، تنها در برگزاری جشنها به کار نمی رفته، بلکه در مراسم مذهبی و عزاداری، از جمله مراسم قربانی کردن نیز رواج داشته است.

به خاطر همین پیشینه های فرهنگی عمیق و ریشه دار است که خانم کارلا سرنا در خاطراتش می نویسد: هنر بر صحنه آوردن نمایشهای حزن آلود در ایران سابقه بسیار دارد. نهایت اینکه این نمایش نوعی اثر مذهبی ادبی است که صرفاً جنبه مذهبی دارد و نمایشهای مذهبی قرون وسطی را به خاطر می آورد؛ همچنین شبیه نمایشهایی است که در همین ایام در برخی از ایالات جنوبی فرانسه و نزدیک ناپل، به خصوص در باویر، بر صحنه می آورند و مردم کشورهای مختلف اروپایی برای تماشای آنها هجوم می برند.

گوسانها در زندگی پارتها و همسایگان ایشان تا اواخر دوره ساسانی نقش قابل

ملاحظه‌ای داشتند و سرگرم‌کننده پادشاه و مردم عادی بودند و در دربار از امتیازات و نزد مردم از محبوبیت برخوردار بودند. آنان در گورستانها و بزمها حضور می‌یافتند و نوحه سرا و طنزپرداز و داستانگو و نوازنده و مفسر زمان خود بودند. با تأسف بسیار باید گفت که فقط اندکی از کارهای این هنرمندان باقی مانده است و آن اندک نیز غیرمستقیم است. از آن جمله یادگار زریران و صورت کتاب شده ویس و رامین و نیز وجود نیایشهای مانوی، استمرار نیایشهای آهنگین باستانی را در دوره پارتیان تأیید می‌کند؛ زیرا اگرچه مانی در عهد ساسانیان می‌زیسته، اما به دلیل تولدش در آسورستان، از قلمرو پارتیان و انتساب مادرش به خاندان وابسته به دربار اشکانی، نمی‌توان تأثیر فرهنگ پارتی را در مانی نادیده گرفت.

بنا بر پژوهشها و یافته‌ها هنر موسیقی در دوران ساسانیان در اوج کمال و شکوفایی بوده است. بیشتر پادشاهان با موسیقی آشنایی داشته‌اند و اردشیر خود چنگ‌نوازی ماهر بوده است. در این دوران، موسیقی در همه زمینه‌ها اعم از بزمی و رزمی و بالاخص مذهبی، پیشرفت شگرفی داشته است و موسیقیدانان برجسته‌ای چون نکیسا و باربد و بامشاد در آن روزگار می‌زیستند. باربد از موسیقیدانانی است که هنوز نام آهنگها و نواهای متعدّدش به گوشها آشناست؛ کسی که تدوین و ایجاد دستگاههای موسیقی ایرانی را به او نسبت می‌دهند. به نظر می‌رسد نوحه‌ها با توجه به هجایی‌بودنشان و آهنگهای متنوعشان راه به خسروانیهای دوره ساسانی ببرند؛ با این تفاوت که خسروانی از واژه «هئوسرو» گرفته شده که در اوستا «آواز خوش» معنی می‌دهد و در عین حال «نیایش و نماز» را نیز افاده می‌کند. سرودن اشعار مرثیه‌گونه و آهنگهای غمگینانه نیز در آن زمان رایج بوده است؛ چنان‌که باربد خبر مرگ شب‌دیز، آن اسب زیبا، را با سرود و نوای سوگنامه‌ای به اطلاع خسرو پرویز می‌رساند که مبادا این خبر بد که کسی جرئت گفتنش را نداشته، موجب دردسر شود و این خود پادشاه است که چون ترانه و آهنگ را می‌شنود، از باربد می‌پرسد: مگر شب‌دیز مرده است؟

در دوره تیموریان نیز موسیقی علمی مورد توجه بزرگانی چون عبدالرحمان جامی قرار می‌گیرد و او در باب موسیقی کتاب می‌نگارد و عبدالقادر مراغه‌ای که هم شاعر و

هم نقاش و هم خطاط بوده است کتب مقاصدالاحان از پایه‌های موسیقی ایرانی و نیز جامع‌الاحان را می‌نویسد که دنباله آثار ابن سینا و فارابی و صفی‌الدین ارموی هستند. هرچند موسیقی ایرانی پیوسته سینه‌به‌سینه نقل می‌شده و استمرار می‌یافته است، در دوره صفویان هنر در ایران اعتلا می‌یابد و موسیقی، بالاخص در زمینه‌های مذهبی و انجام مراسم آیینی و سینه‌زنی‌ها و حرکت دستجات و نوحه‌خوانی و مرثیه‌سرایی همراه با استفاده از سازهایی چون طبل و کرنا و سنج، شکوهی دیگر به خود می‌گیرد؛ در همان حال موسیقی بزمی و رزمی نیز همانند شعر راه تعالی می‌پوید و موسیقی مذهبی باشکوه و حرکت دسته‌های سینه‌زنی و حتی ایجاد نمایشهای صامت بر روی اربابه‌ها - که حتی بیگانگان را شدیداً تحت تأثیر خود قرار می‌داده است و هیچ سیاحی نیست که از تأثیر شگفت آنها بر خود سخنی نگفته باشد - موجبات ایجاد تعزیه را فراهم می‌سازد و راه را برای تجلی این هنر آیینی و ملی هموار می‌سازد. اولین بار در سال ۱۷۸۷م افسری انگلیسی به نام فرانکلین، که در خدمت کمپانی هند شرقی بوده است، ضمن اقامت طولانی در شیراز، در خاطراتش از تعزیه‌ای یاد می‌کند که به صورت نمایش منظوم خوانده می‌شده و گفت‌وگوها به شعر بوده و همراه با ایفای نقش اولیا و اشقیا انجام می‌شده است.

از خاطرات فرانکلین برمی‌آید که سفرش به شیراز در دوره زندیه و بعد از کریم‌خان، یعنی در سال ۱۲۰۳ق، صورت گرفته است و باید گفت که شکل دراماتیک تعزیه در زمان زندیه از مراسم مذهبی، و در یک خلاقیت ترکیبی و جمعی ظهور کرده و کاملاً طبیعی پدید آمده است و بعد از آن است که سیاحان در نوشته‌هایشان از تعزیه به عنوان یک نمایش آیینی نام برده‌اند. از جمله اوژن فلاندن می‌نویسد: تعزیه‌نامه به صورت شعر نوشته شده که بازیگران با آهنگ و حرکتهای مخصوص می‌خوانند و در مردم ایجاد شور می‌کنند. مشاهدات او مربوط به سال ۱۸۴۰م/ ۱۲۵۶ق است. آرمینوس وامبری که در ژوئن ۱۸۶۲م / ۱۲۷۹ق تعزیه‌خوانی را در زنجان دیده، می‌نویسد: به خصوص از رفتار و هوشیاری اطفال بازیگر به حیرت فرو رفتیم. در میان آنها یکی بود که سنش از شش سال تجاوز نمی‌کرد؛ اما نقش خود را با بیان قریب به دویست خط از حفظ به‌خوبی اجرا کرد.

تقلید بازیگری و علامات و اشارات کاملاً استثنایی بود. نوشته‌ها همیشه توسط بازیگران با آواز خوانده می‌شد و تعدادی نوحه‌خوان هم با چنان احساس و مهارتی حقیقی می‌خواندند که تیزترین گوشها و دقیق‌ترین حساسیتهای هنری از شنیدن آن لذت می‌بردند. کنت گوینو در کتاب دینها و فلسفه‌ها در آسیای مرکزی، برای اولین بار دربارهٔ مراسم مذهبی و تعزیه به‌طور دقیق و کامل سخن می‌گوید و در حدود یکصد صفحه از کتاب مذکور را به این امر اختصاص می‌دهد و صحنه‌های شورانگیز و پرشکوه تعزیه‌هایی را که دیده، به شیرینی وصف می‌کند. این کتاب در سال ۱۸۶۵م / ۱۲۸۳ق در پاریس چاپ شده است. برخورد او با تعزیه جدی، عاطفی، منطقی و علمی است. در دورهٔ قاجاریه و بالاخص زمان ناصرالدین شاه اوج و کمال تعزیه متجلی است. آنچه از آن دیده و استنباط می‌شود، این است که یک هنر مجرد نیست و ساخته و پرداختهٔ یک شخص معین نیز نمی‌تواند باشد؛ بلکه هنری است ترکیبی و تألیفی در محدوده‌ای خاص که در طی قرون و با بهره‌گیری از ذوق و فرهنگ تودهٔ مردم و به مرور زمان به کمال رسیده و تحسین همگان را برانگیخته و در اوج تکامل و شکوفایی، به علل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و مذهبی و عدم شناخت کامل و کافی این پدیدهٔ درخشان و آیینی و عدم آشنایی با زیباییها و ظرافتها و گستره و اعتبار گوناگون آن، راه سقوط در پیش گرفته است. آنچه در ساخت و پرداخت تعزیه نقش اساسی دارد و بدان زیبایی و جلال و پاکی و طراوت می‌بخشد، موسیقی است: موسیقی ویژهٔ شعر است، اما شعری خاص؛ اجراست، اما نه اجرای تئاتری، چه تعزیه را نباید با تئاتر یکی دانست و با آن تشبیه و مقایسه کرد. تئاتر فکر زمینی و ناسوتی دارد، اما تعزیه نمایشی آیینی و مذهبی است. تعزیه در ذات اجرا و اجزا و تماشایش هدف لاهوتی و اجر و پاداشی اخروی دارد. در حقیقت پیوند و ترکیب شعر و موسیقی و اجرا و ابزار عینی، تخیلی و سمبولیک‌اند که تعزیه‌ای را شکل می‌دهند و می‌سازند و حال و هوایی ملکوتی بدان می‌بخشند و آدمی را از عالم خاکی می‌گسلند و به افلاک و ماوراء زندگی مادی می‌کشانند؛ ولی پیکرهٔ اصلی آن شعر است و موسیقی، که مروری بر آنها تا حدی تأثیر و نقش آنها را در کل تعزیه بیان می‌دارد و توجیه می‌کند.

شعر، از آنجا که با درون آدمی و کشف و الهام و اشراق رابطه‌ای مستقیم دارد، همان‌طور که هگل گفته است، می‌توان آن را حد واسط دین و هنر دانست و یا نظریه هولدرین را می‌توان پذیرفت که آن را هدیه‌ای ملکوتی می‌شمارد و این روایت اسطوره‌ای را که حضرت آدم (ع) اولین شاعر است که با دیدن گستره هستی و طبیعت و زمین و آسمان و دریا و جنگل و کوه و ماه و ستاره و خوشید شعر بر زبان آورده، درست انگاشت؛ زیرا جنبه خیال‌انگیزی و خیالپردازی شعر به درون آدمی رسوخ می‌کند و چنان که رفت، در کتب آسمانی هم جایی درخور دارد که غزل‌های سلیمان و گائاهای زردشت - که در زمانهای معین و با آهنگهای ویژه نیز خوانده می‌شد - از آن شمارند. شعر تعزیه که بستره اجرای موسیقی و ایفای نقش را فراهم می‌سازد، شعر عادی نیست، شعر احساسی نیست، در عین حال شعر دینی هم نیست: هم مرثیه است و هم نیست؛ هم روایت تاریخ است و هم نیست. ولی هر چه بخواهید از عنصر خیال‌انگیزی - که از نقاط قوت هر شعر خوبی است - برخوردار است و خمیرمایه آن از فرهنگ و تاریخ مذهبی بهره‌ور است و یا از اساطیر و احياناً قصه‌ها و افسانه‌های دینی، عناصری که هیچ چیز نمی‌تواند جای‌شان را بگیرد. بسیاری از تعزیه‌پردازان نخست وضو می‌ساختند، سپس نیت می‌کردند، دل را به واقعه و تاریخ و خیال می‌سپردند و به سرودن یا تألیف می‌پرداختند و چه بسا هنگام سرودن شعر، خود نیز آن چنان تحت تأثیر قرار می‌گرفتند که می‌گریستند و قطرات اشکشان بر صفحات کاغذ می‌نشست.

از میان نویسندگان بزرگ جهان بالزاک است که هنگام نگاشتن رمان در اتاقی می‌نشست و در را بر روی خود می‌بست و به نوشتن می‌پرداخت و حتی برای خورد و خوراک هم از اتاق بیرون نمی‌رفت و گاه چنان تحت تأثیر رفتار و کردار قهرمانانش قرار می‌گرفت که سخت می‌گریست یا می‌خندید. این خمیرمایه هنری و اعتقادی جز غرق شدن در دنیای پاک ایمان و اعتقاد چه مفهومی می‌تواند داشته باشد. در حالی که در تعزیه اشعار تغزلی هم بسیار است؛ حتی موضوعات شاعرانه‌ای چون «گل و بلبل» که گفت‌وگویی است میان گل و بلبل درباره عاشورا یا «کبوتر خونین‌بال» که شرح واقعه کربلا را به مدینه می‌برد، نیز وجود دارد.

موسیقی شعر و وزن در شعر تعزیه گاه آن‌چنان بار موسیقایی ای دارد و آن‌چنان متناسب با لحن و بیان است که آدم تعجب می‌کند. چه ریتم و حرکت و تحرکی در بطن بعضی از اشعارش نهفته است که گاه آن را از هر موسیقی ای بی‌نیاز می‌کند. این امر به‌ویژه در رجزخوانیهای اشقیابخوانان که با صدای اشتلم می‌خوانند، کاملاً آشکار است؛ به گونه‌ای که هرچند بدون آهنگ و دستگاه می‌خوانند، ولی لحنی کاملاً موسیقایی دارند. زمانی که شمر در تعزیه علی اکبر با او روبه‌رو می‌شود که گویی او را نمی‌شناسد، چنین می‌خواند:

ای همه کوفیان و شامیان
به صف جدال آمده یک جوان
نور ز رویش تتق کشیده بر آسمان
این کلمات را بکنید ورد زبان
بلغ العلی به کماله
کشف الدجی به جماله
حسنت جمیع خصاله
صلّوا علیه و آله

احسن الله تبارک و تعالی، ز کدامین افق این ماه بر آمد، شب یلدا به سر آمد، ز افق مظهر حق جلوه گر آمد، نه خور است این، نه مه است این، ز مه و مهر سراسر است این، که ندارد مه رخشنده چنین خال و خط و زلف دلاویز، به گفتن فرح انگیز، لب لعل شکرریز، که شده رایت کفار، از آن خوار و نگونسار، هژبران عراق و عرب از صولت او گشته گریزان، همه افتان، همه خیزان، که شبیه است به پیغمبر ما احمد مختار (صلوات دسته جمعی حضار) زهی دیده غافل، تاج حقیقت به سرش، جامه سندس به برش، تیغ علی بر کمرش، نیست بجز حیدر اژدر در و ضیغم شکن و بت شکن خرمن اشرار.

و یا زره و لباس پوشی شمر در تعزیه امام، که برای هر یک از ابزار و پوششهای خود رجزی می‌خواند:

ازاری پوشم و آنکه بیوشم هفت پیراهن
 به روی هفت پیراهن، قبا را می‌کنم در بر
 وگر پوشم به تن جوشن به نام شمر ذی الجوشن
 نمایم آتشی روشن که سوزد جمله خشک و تر
 ایا طبال ریحانی، بز ن طبل سلیمانی
 دل زینب به درد آرم اگر بختم شود یاور
 بیا در دستم ای خنجر که هستی ضارب خنجر
 ز تو بُرم ز دشمن سر، زهی ای نازنین خنجر
 از این خنجر من از لیلا، برآرم بانگ واویلا
 از این خنجر ببرم سر، ز عون و قاسم و جعفر
 دمت نازم که بس تیزی، نوکت نازم که خونریزی
 هزاران فتنه‌انگیزی، جداسازی سر از پیکر
 هلالی یا که ابرویی، به نزد شمر محبوبی
 نسازم یک سر مویی، سوایت از کمر دیگر
 ایا طبال ریحانی، بز ن طلب سلیمانی
 دل زینب به درد آرم اگر بختم شود یاور

نه تنها در نسخه اشقیاخوانان این گونه اشعار زیادند، در نسخه‌های امام‌خوانان نیز این
 اشعار موسیقایی – چه در رجزخوانی و چه در گفت‌وگوها – فراوان به چشم می‌خورند
 که علاوه بر اینکه در دستگاههای آوازی مناسب خوانده می‌شوند، به خاطر وزن
 مناسبی که دارند، بدون آواز هم از ریتم و آهنگ برخوردارند. در تعزیه عباس، لحظه
 دیدار امام با عباس بعد از قطع دست عباس:

صد شکر دیدم یک‌بار دیگر
 روی نکویت با دیده‌تر
 ای یار دیرین، صف‌گیر و صف‌در
 لشکرکش من، میر غضنفر

جانا تو بودی بر من وفادار
از روی ماهت، خود پرده بردار
داری در اعضا، گر زخم بسیار
مرهم گذارم، با چشم خونبار

و عباس در حالی که امام در کنارش نشسته و او را در آغوش گرفته پاسخ می‌دهد:

وقت وداع است، جان برادر
بینم تو را سیر یک بار دیگر

و یا در تعزیه علی اکبر، در میان جنگ و ستیز، او سری به خیمه گاه می‌زند و ضمن گفت‌وگویی با آهنگی محزون و مطبوع و ملایم، از سکینه می‌خواهد که قلمدان و کاغذی به او بدهد که نامه‌ای به صغری بنویسد و بعد از آماده شدن آن، لحن و آهنگ صدا را تغییر می‌دهد و نامه را بلندبلند برای سکینه می‌خواند:

الا که می‌برد خبر به شهر من دیار من
که صف کشیده سربه سر عدوی بی‌شمار من

سکینه

نویس ای برادرم ز قول من به خواهرم
که شد سیاه بر سرم ز داغ یک برادرم

علی اکبر

نوشته‌ام که از عطش کبوتران نموده پخش
سمن جوان ماه وش نشسته در کنار من

سکینه

نویس از غم بلا امان امان ز کربلا
که شد سیاه بر سرم ز داغ یک برادرم

علی اکبر

نوشته‌ام سکینه جان شود تنم به خون تپان

تو شرح نامه را بخوان دعا رسان به یار من

و یا استفاده از ترانه‌های عروسی در تعزیه‌های قاسم و علی اکبر که آهنگ خاص آنها طراوتی سوگوارانه و در عین حال جذاب بدانها می‌بخشد که خواندنشان با نوعی سرور درآمیخته با اندوه و تأثر همراه است. علی اکبر بر زمین نشسته و زنان به دورش حلقه زده‌اند و گلاب و عطر بر سرش می‌پاشند و موهایش را شانه می‌کنند و یکی یکی برای او می‌خوانند:

زینب

جان عمه، جان عمه، من به قریان سرت

می‌زنم شانه در این دم گیسوان عنبرت

سکینه

جان خواهر جان خواهر من فدای کاکلت

من فدای کاکل چونان گل نیلوفر

و یا بهره‌گیری از لالایی، زمانی که علی اکبر در خواب است و مادرش لیلا بالای سرش نشسته و در حالی که کفن برای او آماده می‌سازد با آهنگ لالایی می‌خواند به یاد کودکیهای او:

لالا، لالا، لالا، لالا، لالایی

لالا، لالا، لالا، لالایی

بخواب ای نور دیده شاد و خرم

که بر بالای تو خلعت بریدم

در آرم سوزنی از نوک مژگان

کشم من ریسمان از رشته جان

برای نوجوانی سروقامت

ببرم خلعت روز قیامت

لالا، لالا، لالا، لالایی

لالا، لالا، لالا، لالایی

برو باد صبا اندر مدینه

به صفرا ده خبر از سوز سینه

بگو صفرا کجایی با فسوسی

علی اکبر به پا کرده عروسی

و یا گفت و گوی رویاروی شمر و علی اکبر:

ایا نوجوان سرو باغ که ای؟

نهال برومند باغ که ای؟

مهی اختری؟ از کدامین سپهر؟

که بر دوش و دامن کشیدت به مهر

پدر بهر خواندن چه دادت لقب؟

چه نسبت تو را با امیر عرب؟

علی اکبر

منم اختر برج حبل المتین

منم گوهر درج علم الیقین

منم قوه بازوی حیدری

که دارم نسب شوکت و سروری

شبیهِ گل روی پیغمبرم

ز نسل حسین من علی اکبرم

شمر (فریادکنان خطاب به لشکریان خود)

عجب، عجب به حسین کار گشته یاران تنگ

که نوجوان خودش را روانه کرده به جنگ

خطاب من به شما ای گروه بی پروا

ز راه کینه بگیری دورا کبر را

و به خاطر همین لحن موسیقایی و طنین درونی شعر مناسب است که بنجامین فرانکلین، نخستین سفیر امریکا در ایران، در دوره قاجاریه، می نویسد: من که بهترین بازیگرهای این عصر را دیده ام، می توانم اظهار کنم که مکالمه عباس و شمر به قدری خوب بود که در هر تئاتری چنین گفتار و بازی خوبی می توانست اسباب افتخار شود و اگرچه گاهی طرز بیان را اشتداد داده به درجه اغراق می رسانیدند، اما کلیه منتهای تعریف را داشت.

موسیقی تعزیه، که چنان که رفت، ریشه در اسطوره هایی چون کین سیاوش و کین ایرج و نوحه سرایی و سوگواریهای پادشاهان و پهلوانان و قهرمانان ایران کهن دارد، چه به صورت سازی و چه آوازی، که واقعه را چون قابی متألّف و درخشان و طیفی رنگین در برابر بیننده می دهد و تأثیر آن را بی نهایت افزون می سازد و هر کسی را اسیر افسون واقعه می کند. بنجامین ساموئل گرین ویلز که بین سالهای ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۵ م در ایران بوده است، در مورد موسیقی تعزیه می نویسد: اطفال با صدای زیر خود آواز می خوانند. این آواز حزن انگیز است و از یک جهت شباهت به آوازهای تعزیه مذهبی عیسویان دارد که در وهله اول جاذب دقت شده و بعد از آن حالت انقلابی درونی به شخص دست می دهد. او در جایی دیگر می نویسد: در میان سکوت، صفیری مانند مرغ در سکوت شب مسموع گردید. آواز آن به طوری مؤثر گردید که روح شخص می لرزید. این آوازهای محزون اثر زیاد می نمود. شخصی که حتی یک دفعه در عمرش شنیده باشد، تأثیر آن هیچ وقت از یادش محو نمی شود. او درباره آواز علی اکبر بر آن است که آوازی که در مفارقت می خواند، بسیار حزن انگیز و مثل این بود که دعای مرگ خود را می خواند. کلمات او مانند صدای شیپور و صوت صافی آن به دورترین گوشه های تکیه می رسید و در جواب او صدای گریه چندین هزار نفر جمعیت شنیده می شد. صوت او مانند صدای رعدی بود که هنوز به زمین نرسیده باشد. آواز آهسته شروع نمود و کم کم بلند شد و به صدای باد شدید جنوبی شباهت به هم می رسانید. مثل این بود که در اقیانوس اطلس در

شب تاریکی کشتی متلاطمی دچار توفان شدیدی شده باشد، تا چندین دقیقه صدای گریه و ناله و گاه صدای فریاد او از هر طرف مسموع می‌شد. مردمان قوی‌القلب هم گریه می‌کردند. در خود طاق‌نمای من همه می‌گریستند جز من و باید اقرار کنم که حالت من هم رقت‌انگیز و منقلب بود.

نه تنها آواز، بلکه حتی طنین زنگ شترها در متن تعزیه آهنگی رویایی به همراه دارند. بنجامین فرانکلین که صدای زنگ شتر را در تعزیه ورود به شام و نیز سلیمان بلقیس دیده، از تأثیر غریب آن نیز سخن می‌گوید و درباره تعزیه بلقیس و سلیمان می‌نویسد: اول قطار شتر با جهازهای قشنگ می‌آید. زنگهای خوشایند و دلنشین از گردن این حیوانات باشکوه آویخته است و منگوله‌های سرخ و آبی بر سر آنها زده با کمال متانت از میان تکیه عبور می‌کند. او با دیدن تعزیه‌هایی در تکیه دولت معتقد است که ایرانیان سلیقه و هنر زیادی در ترتیب نمایش دارند. صرف‌نظر از موزیک یا موسیقیهایی که به وسیله گروههای موسیقی نظامی و درباری با ابزار و آلات خاص در سرآغاز مجلس و پیش از شروع تعزیه اجرا می‌شد، آهنگهای ایرانی را هم با سازوبرگ نظامی و سازهای فرنگی می‌نواختند. رئیسشان هم معمولاً یک نفر فرانسوی بود که مقبول نیفتاد و از اولین ترتیباتی بود که از تعزیه حذف شد و در شهرستانها هم به کلی اجرا نگردید.

در تعزیه هم از آواز استفاده می‌شود و هم ساز، که به‌ندرت و تنها در لحظات یا اوقاتی خاص توأم می‌شوند. خانم کارلا سرنا از نوحه‌هایی یاد می‌کند که در یک تعزیه دیده است: برخی در عین خواندن سرودهای مذهبی دست به سینه عریان خود می‌زنند که صدای خفه آن شنیده می‌شود و هر بندی از نوحه با نام «حسین» خاتمه می‌پذیرد و حضار نیز با تکرار این کلمات به سینه می‌زنند و بسیاری با صدای طبل و سنج هم‌آوا می‌شوند. سرانجام عده‌ای روی پای راست و گاهی روی پای چپ حرکات دسته‌جمعی انجام می‌دهند: آنان با یک دست سینه می‌زنند و با یک دست دیگر طبل و سنج را به صدا در می‌آورند و با خواندن سرودی که ترجیع‌بند آن «امام» است، هزاران تماشاگر را که سخت از مصیبت‌های اثمه متأثر می‌شوند، با خود هماهنگ می‌کنند و به اشک ریختن

وامی دارند. آوازاها، ضربه‌ها و پایکوبیها تدریجاً ابراز احساسات را افزون می‌کنند. او بر آن است که این گونه نمایشهای مذهبی که خدا و شیاطین و فرشتگان نیز در آنها نقشی دارند، آثاری فکری هستند که موضوعشان رهایی انسان است.

موسیقی آوازی به نحو غیرقابل تصویری با تعزیه در آمیخته و به نحو بارزی تفکیک‌ناپذیر می‌نماید و این به خاطر تقدسی است که این هنر آیینی دارد و نیز آن روح ملکوتی که در عمق موسیقی ما نهفته است و آن چنان پدیده‌ای است که با باد و خاک و آب و آتش و گل و درخت پرنده و جانوران و اعتقادات آسمانی مردم در ارتباط است و روح هستی و ذوق و شور مردم این دیار را لحظه به لحظه تکرار می‌کند. موسیقی آوازی و تعزیه در حقیقت جلوه‌ای درخشان است از هنر ایرانی که تجلی عالم بالا و راز هستی را با خود دارد و چون با شعر تعزیه - که خود حدیثی قدسی است و جلوه‌ای از اشراق و شهود با خود دارد - درآمیزد، انسان را از عالم خاکی می‌گسلاند و به عالم مجرد نفس دور از همه هواها و نفسانیات رهنمون می‌شود؛ رازی که در مینیاتور ایرانی و نقاشیهای مذهبی ایرانی نهفته است. می‌گویند: وقتی استاد محمد مدبر عاشورای روز محشر را نقاشی می‌کرد در یک دستش قلم بود و در دست دیگرش دستمال خیسی از اشکهای که می‌ریخت و در این اوقات با صدای خوشی که داشت نوحه می‌خواند و آدم قبول می‌کرد آنچه را که می‌خواند نقاشی می‌کند. این رازی است که در طنین صدای لیلیک‌گویان گرد خانه خدا و اذان و مناجاتهای سحرگاهی و بسیاری از دعاها و قرائت قرآن مجید و تابشیرخوانیها نهفته است و نیز در آهنگ نوحه‌ها و همسراییها.

اگر مشاهده می‌کنیم که تعزیه‌خوان حضرت عباس به گاه رجزخوانی از دستگاه موسیقی چهارگاه استفاده می‌کند و یا نقش آفرینان امام و عباس به گاه مکالمه با یکدیگر در دستگاه شور می‌خوانند و یا بازیگر نقش حر از عراقی سود می‌جوید و شبیه عبدالله از راک عبدالله و یا رجزخوانیهای اولیاخوانان که جنبه حماسی دارد در دستگاهی شاد مانند ماهور است، یا هنگام حرکت اجساد شهدا و هنگام بدرود و عزم میدان از ابو عطا یا بیات ترک یا افشاری یا دشتی بهره می‌گیرند و به گاه ابراز عشق و مهر و شوق پای بیات اصفهان به میان می‌آید و هنگام شهادت شور حسینی و یا در تعزیه عروسی رفتن فاطمه

زهره از لحن چاووش خوانی بهره می‌گیرند، به خاطر تناسب با موضوع و حادثه از یک طرف و طبیعت موسیقی ایرانی است که هر ندا و آهنگی ویژه حالتی خاص و واقعه‌ای خاص و یا حتی ساعتی خاص است، که بر مبنای تجربه و استفاده از نظر موسیقیدانان و آوازه‌خوانانی که موسیقی را با تعزیه آغاز کرده‌اند - نظیر اقبال آذر - است.

اگر اشقیاخوانان اشتلم خوانی می‌کنند، این خود قوت و هیجان بیشتری در تعزیه ایجاد می‌کند که دست کمی از تعزیه‌خوانی انبیاخوانان در دستگاه موسیقی ندارد و در عین حال تحرک و جنبش و عصیان غیر قابل مهار را روایت می‌کند؛ عصیان و خروشی که می‌خواهد صدای حق طلبی و حق جویی را خاموش و کمرنگ کند و بر آن سایه بیفکند و نیز همراه با لاف و گزاف و حشت و رعب و هراسی آن چنان ایجاد کند که لعنت بر آنان را از صمیم قلب روا بدارد که این خود گاه موجب بروز مشکلاتی برای اشقیاخوانان شده است و به همین خاطر است که شمر در سرآغاز تعزیه امام، برای ابراز ایمان خود و اشقیاخوانان دیگر، اشعاری را با همان لحن اشقیایی - که از موسیقی کلام نیز بهره‌مند است - می‌خواند:

ایا اهل عزا فرصت شما را کربلا اینجا
غنیمت بشمرید اینک که ارباب ولا اینجا
اگر داری به سر شوق زیارت، نیست ار ممکن
زیارت کن که الحاصل شهید کربلا اینجا
نه من شمرم نه اینجا کربلا نه ابن سعد دون
نه این باشد حسین و نیست زینب اندرین مجلس
نه عباس علی، نه اکبر زیبالقا اینجا
نه این باشد خیام عترت سلطان مظلومان
نه اینجا قتلگه باشد نه قوم اشقیا اینجا
غرض مقصود ما باشد عزاداری در این مجلس
یکی ابکا، تباکي شاید عین مدعی باشد

که این شیوه خواندن، علاوه بر اینکه چهره سیاه اشقیا را بهتر می‌نمایاند، زیباتر شدن

تعارضی که در بطن تعزیه جریان دارد و سوز درد نهفته در صدای انبیاخوانان را آشکارتر می‌سازد و شهادت و جسارت خارج از وصف آنان را حتی در گفتار با فرزندان پیامبر بهتر می‌نمایاند، به گونه‌ای که بی‌ایمانی و دور بودن از همه خصایل انسانی در آن متموج است که نسبت به داستانسرایی و نقلی ایران پیش از اسلام می‌برد.

نه تنها اشتلم‌خوانی اشقیا بلکه باید به «سکوت» در متن تعزیه‌ها هم توجه داشت و در بعضی از لحظات است که مجلس در سکوت محض فرو می‌رود؛ سکوتی سنگین و عمیق و فاصله‌دار با تعزیه‌خوانی یا ساز و طبل، که این خود علاوه بر اینکه خلئی را پر می‌کند، نشانی از تفکر و اندیشه و درونگرایی فلسفی شرقی و به ویژه ایرانی با خود دارد که گاه تأثیرش از هر صدا و نوا و خروش آلت موسیقی بیشتر است. بنا بر عقیده‌ای، سکوتها از نظر فلسفه‌های شرقی سرآغازی دیگرند که در بعد زمان جاری می‌شوند و راستی را که چنین است و در واقع نمودی از سکوتی است که در زمانهای بحرانی در توفان شکست و بلا و حمله بیگانگان و یا تحمل ستمگریها و بیدادگریهای پادشاهان بر فرهنگ و هنر و جامعه و زندگی ایرانی حاکم می‌شود و طولی نمی‌کشد که با خروشی حیرت‌انگیز و عصیان و جنبشی پویا آثار خود را می‌نمایاند و تاریخ ما سرشار از این گونه سکوتهای پربار و پویا و سرشار از شوق زندگی است. در واقع سکوت در تعزیه وجهی مغایر با صدا نیست، بلکه هردو، دو روی سکه‌اند که ژرفای واحد دارند و آن استمرار حیات و زندگی است. در واقع این «سکوت» در کنار «صدا» است، نه در معارضه یا تقابل با آن، و ما هرگز در متن و اجرای تعزیه‌ها به سکوت لحظات توجه نمی‌کنیم و ارزش آن را نمی‌دانیم؛ زیرا ضربان و ریتم آهنگها و نواها و شدت تأثیر آوازا و طبل یا نی غافل می‌کند سکوتهایی را که فریاد بر لب دارند و خاموش‌اند. حیرت‌انگیزتر آنکه گاه در متن سکوتها صدای به هم خوردن شمشیر و سپر که حکایتی از رویاروییها دارند، مفاهیم هنری درخشانی را القا می‌کند؛ چنان‌که در مراسم شام غربیان که حرکت و دستجات در تاریکی و سکوت و آرامش غمگینانه‌ای صورت می‌گیرد و تنها انوار شمعهای برافروخته در دست شرکت‌کنندگان روشنی‌بخش غم‌انگیز عزاداران است، می‌بینیم که در بسیاری از نقاط ایران پس از طی مسافتی عزاداران همگی بر زمین می‌نشینند و سکوت می‌کنند و أحياناً صدای گریه آنها یا نوای نی شنیده می‌شود و بس.

اعجاز ترانه‌های محلی، لالاییها، واسونکها، نوحه‌ها، و همسراییها نیز کم از این گونه سکوتها و تعزیه‌خوانیهای اولیا و اشقیا نیست، آن هم با ویژگیها و حال و هوای خاصی که دارند. ابزارهای موسیقی تعزیه معدودند و محدود، ولی هر یک به کمال: کرنا، ساز دهنی، کوچک سنج، طبل کوچک، طبل بزرگ، نی، و سنج، و گاه در بعضی از نقاط از ابزار ویژه محلی نظیر نی انبان در بوشهر. این ابزارها هرگز با آواز جور و جفت و همراه نمی‌شوند و اصولاً از ابزاری که معمولاً آواز را همراهی می‌کند نیستند و نواختن آنها اوقات معینی دارد و نظیر آغاز تعزیه، یا صحنه‌های جنگ، یا پایان تعزیه، یا در متن حوادث و به دنبال اتفاقات، یا در پی رجزخوانیها و اسبدوانیها و احیاناً در لحظات سکوت و اندوه عمیق ناشی از شهادت و یا به گاه بدرود آن هم با آهنگهای خاص که مرگ و بیم را تداعی و تلقین می‌کنند؛ ولی تأثیر هریک از آنها به گاه نواخت حیرت‌انگیز است.

و با این جملات پرفسور پیتر چلکوفسکی تعزیه‌شناس برجسته جهانی این گفتار را به پایان می‌برم: مردم مغرب‌زمین ایمان و اعتقاد واقعی نسبت به دین ندارند، ولی این حقیقت را هم باید پذیرفت که مردم آن دیار در عین حال بیشتر از تئاتری لذت می‌برند و استقبال می‌کنند که جنبه مذهبی داشته و قسمتی از آن مذهبی باشد. موضوعات مذهبی خیلی توجه مردم را جلب می‌کند؛ چنان‌که در همه نقاط جهان نیز تا حدی این چنین است. چند سال پیش موزیکالی در نیویورک به وجود آمد به نام مسیح بالاتر از ستاره که اثر یکی از موسیقیدانان انگلیسی بود و قبل از همه‌جا در نیویورک اجرا شد؛ مثل توب صدا کرد و مثل زلزله همه‌جا را لرزاند؛ درست مثل تئاترهای قرون وسطی. علت آن این بود بیشتر با محیط اخت و هماهنگ بود و بهتر به نیازهای مردم و زمان پاسخ می‌گفت. با مدرن‌ترین موزیکی که داشت و رنگ آمیزی زیبا و پرشکوهی که از نظر اجرا ارائه می‌داد. مردم برای خرید بلیت ساعتها در صف می‌ایستادند و از همین روست که من می‌گویم و معتقدم که موضوعات مذهبی هرگز کهنه نمی‌شوند و از بین نمی‌روند. مردم همیشه چیزی را می‌خواهند که جنبه الوهیت را مطرح کرده و به سرچشمه ازلیت نزدیک‌تر باشد؛ حتی اشخاص بی‌ایمان هم همین طورند.

کتابنامه

- انجوی شیرازی، ابوالقاسم، ۱۳۵۵، «تعزیه تئاتر نیست»، تماشای، اول شهریور ۱۳۵۵ ش.
- بنجامین، ساموئل ویلز، ۱۳۶۳، ایران و ایرانیان، ترجمه رحیم زاده، تهران، گلبانگ.
- بیرونی، ابوریحان، ۱۳۶۳، آثار الباقیه عن القرون الخالیه، ترجمه اکبر داناسرشت، تهران، امیر کبیر.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۴۶، نمایش در ایران، تهران، کاویان.
- تئاتر ایرانی (سه مجلس تعزیه)، به کوشش مایل بکتاش و فرخ غفاری، تهران، سازمان جشن هنر، ۱۳۵۰ ش.
- خالقی، روح الله، ۱۳۴۳، سرگذشت موسیقی ایران، تهران، صفی علیشاه.
- رشید یاسمی، غلامرضا، ۱۳۱۶، ادبیات معاصر، تهران.
- سرنا، کارلا، ۱۳۶۳، مردم و دیدنیهای ایران، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران، نشر نو.
- فلاندن، اوژن، ۱۳۴۶، سفرنامه اوژن فلاندن، ترجمه حسین نورصادقی.
- وامبری، آرمینوس، ۱۳۷۳، سیاحت درویشی دروغین، ترجمه محمدحسین آریا، تهران، علمی و فرهنگی.
- همایونی، صادق، ۱۳۵۲، «سیر تحول و تکامل تعزیه های ایرانی»، کاوه (چاپ مونیخ)، شماره ۴۵.
- همایونی، صادق، ۱۳۵۳، تعزیه و تعزیه خوانی، تهران، سروش.
- همایونی، صادق، ۱۳۵۶، «گفت و گو با پیتیر چلکوفسکی درباره تعزیه»، کاوه، شماره ۶۸.
- همایونی، صادق، ۱۳۸۰، تعزیه در ایران، شیراز، نوید شیراز.
- همایونی، صادق، ۱۳۸۰، گفتارها و گفت و گوهای درباره تعزیه، شیراز، نوید شیراز.

