به نام خداوند جان و خرد

کزین برتر اندیشه بر نگذرد

گروه هنر دانشکده هنر ورسانه

نمایش در ایران

با نظارت دکتر الیاس صفاران

گرد آوری و تالیف : شهاب‌پازوکی

۱۳۸۹

www.ParsBook.org

فصل ۱
کلّیاتی دربارهٔ هنر نمایش

مقدّمه

نمایش به‌عنوان یک شیوهٔ ارتباطی خاص، در ابعاد گوناگون زندگی بشر را تحت‌تأثیر خود قرار داده است. تجربه نشان داده که این هنر در اعصار مختلف ابزار مناسبی برای برقراری تعاملات فرهنگی و مناسبات فکری، ملموس‌ترین قالب برای طرح مضامین فلسفی و عقیدتی و مهم‌ترین طرق تعمق در موضوعات انسانی و کیهانی بوده است.

نمایش پدیده‌ای فراگیر و جهانشمول است. امروزه زندگی انسان به‌واسطهٔ دستاوردهای تکنولوژیک ارتباطی، در محاصره و سیطرهٔ رسانه‌های نمایشی قرار گرفته است. صرف‌نظر از این رسانه‌های هم‌سو و وحدت‌یافته با اصول ارتباطی نمایش، می‌توان اشکال گوناگون بیان نمایشی را در هر جامعه‌ای سراغ گرفت. هرچند ممکن است این اشکال بیانی با قالب مرسوم و پذیرفته‌شدهٔ نمایش تفاوت داشته باشند، امّا مؤلّفه‌های ماهوی چون نمایشگری (بازنمود) و مشاهده از جمله مشترکات بنیادین همهٔ آن‌ها به‌حساب می‌آید. به‌نظر می‌رسد نتوان جامعه‌ای را تصور کرد که در آن شکلی از بیان نمایشی –حتی در ابتدایی‌ترین سطح– وجود نداشته باشد یا انسانی را یافت که در طول دوران زندگی خود در معرض پدیدهٔ نمایش قرار نگرفته و نتواند تعریفی ساده و پیش‌پا افتاده از نمایش ارائه دهد.

www.ParsBook.org

وانگهی نظریات برآمده از یافته‌های باستان‌شناسی و اسناد و مدارک تاریخی مبیّن آن هستند که نمایش هنری کهن و قدیمی است. یکی از نظریه‌پردازان بزرگ هنرهای نمایشی معتقد است که «نمایش عمری به قدمت انسان دارد و مثل همزاد با اوست، چون بازی نمایشی در وجود هر موجود زنده‌ای به ودیعه نهاده شده است. هنر نمایش در تمدن‌های کهن شرق و غرب نظیر بین‌النهرین، مصر، ایران، هند، چین، ژاپن، یونان و روم از سابقه‌ای دیرینه برخوردار بوده و اغلب با مبادی افسانه‌ای، اساطیری و شعائر مذهبی آن حوزه‌های فرهنگی–جغرافیایی پیوند و قرابت داشته است.

در این فصل به‌عنوان پیش نیاز ورود به بحث هنر نمایش در ایران، کلّیاتی دربارهٔ هنر نمایش در مقام یکی از مهم‌ترین کانون‌ها و پایگاه‌های فکری و فرهنگی جوامع بشری ارائه شده است.

مفهوم نمایش و تئاتر

صاحبنظران هنرهای نمایشی براساس بینش و استنباط خود تعاریف متعدد و کم وبیش مشابهی از نمایش و تئاتر ارائه کرده‌اند. بیشتر فرهنگ‌نامه ها نیز در بیان تعریف نمایش و تئاتر معمولاً این دو واژه را مترادف و هم‌معنی یکدیگر در نظر گرفته‌اند. هرچند بررسی این تعاریف و دقّت در آن‌ها در گام نخست بر مشابهت و هم‌سانی این دو پدیده صحّه می‌گذارند، امّا شناخت و درک ساز و کار آفرینش هنری هر یک، تفاوت‌های مفهومی آن‌ها را آشکار می‌سازد. نمایش و تئاتر علی‌رغم خاستگاه تاریخی مشترک و بهره‌مندی از اصولی ثابت و مشخص نظیر بازآفرینی و تجسم‌بخشی و ارتباط زنده و بی‌واسطهٔ میان بازیگر و تماشاگر، دو مسیر متفاوت را پیمودند که اولی به سنن دیرپای نمایش شرقی و دیگری به جهان تغییر و تحولات عظیم تئاتر غربی ختم شد.

به‌نظر می‌رسد یکی از قدیمی‌ترین تعاریف از نمایش توسط ارسطو ارائه شده است. او در سدهٔ چهارم پیش از میلاد در اثر ماندگار خود «فن شعر» نمایش را «تقلید عمل» معرفی کرد.

www.ParsBook.org

مارتین اسلین نیز در تعریف نمایش می‌نویسد: «واژهٔ نمایش drama در یونانی صرفاً به معنای کنش است. نمایش کنشی تقلیدی است، کنشی برای تقلید و یا بازنمایی رفتار بشر».

اصطلاح تئاتر(theatre) نیز از واژهٔ یونانی «تئاترون»(theatron) به معنای «محل تماشا» یا «تماشاخانه» برآمده است و به مکانی گفته می‌شود که در آن رویدادی واقعی یا تخیلی گذشته، در زمان حال و در برابر چشم تماشاگران بازسازی شوده و به نمایش گذارده شود.

«اریک بنتلی تئاتر را در ساده‌ترین حد آن که عبارت باشد از الف[بازیگر] در نقش ب[شخصیت نمایشی]در حالی که ج[تماشاگر] آن را تماشا می‌کند تعریف کرده است».

در برداشت نخست از بررسی نمونه‌تعاریف ارائه شده، واژه‌های نمایش و تئاتر هم‌معنی یکدیگر و مترادف رویدادی تقلیدی یا بازسازی شده توسط بازیگران(نقش‌آفرینان) که در معرض دید تماشاگران قرار می‌گیرد، استنباط می‌شوند. این دو در اصولی ثابت مشترکند که همانا عرضهٔ حوادث و رویدادهایی نمایشی‌شده در بعد واحدی از مکان و زمان به تماشاگران و در نهایت لمس تجربهٔ جمعی مشترکی از آن است. این برداشت کاملاً صحیح و درست است، زیرا هم نمایش و هم تئاتر براساس نقش‌آفرینی یا اجرای مجموعه‌ای از کارها و وظایف توسط بازیگران و با هدف دیده شدن و یا دعوت تماشاگران به مشارکت در فرآیند اجرا عرضه می‌شوند.

اما درک ساز و کار آفرینش هنری و اجرایی نمایش و تئاتر، تفاوت‌های مفهومی این دو واژه را روشن کرده است. از این طریق می‌توان به تفاوت و تمایز بینش و دیدگاه‌های فرهنگی جوامع شرقی و غربی در برخورد و مواجهه با این پدیده پی برد و با دو مسیر اصلی بلوغ و تکامل هنرهای نمایشی در شرق(نمایش) و غرب(تئاتر) در طول تاریخ حیات آن آشنا شد.

مقایسهٔ نمایش و تئاتر از نظر ساز و کار آفرینش هنری

نمایش(drama)	تئاتر(theatre)
ذات و ماهیت پدیده‌ها را نمایش می‌دهد	هدف آن نمایش واقعیت ملموس و تجربی است
از اندیشهٔ دینی و مذهبی نشأت گرفته است	بر پایهٔ اندیشهٔ فلسفی استوار است

www.ParsBook.org

بر مضامین افسانه‌ای، اساطیری و دینی متکی است	معمولاً بر مضامین انسانی و اجتماعی دلالت دارد
اجرای آن مناسبتی(موسمی) است	اجرای آن مداوم و همیشگی است
در هر مکان و فضایی قابل‌اجراست	معمولاً در تالارهای نمایشی اجرا می‌شود
می‌توان بدون صحنه‌آرایی و دکور اجرا شود	به صحنه‌پردازی، نور و وسایل فنی نیازمند است
بر بداهه‌گویی و بداهه‌پردازی استوار است	متکی بر اعمال و گفتار مشخص و معین است
ایما، رقص و آواز در آن نقش مهمی دارد	حرکات، گفتار و مفهوم در آن نقش مهمی دارند
از خط داستانی و روایتی ساده برخوردار است	از ماجراهای پیچیده برخوردار است
فاقد متن نمایشی از پیش موجود است	متکی بر متن نمایشی از پیش‌نوشته است
متن آن متکی بر ارزش‌های صرفاً اجرایی است	متن آن دارای ارزش‌های ادبی است
از زبان عامیانه و ساده بهره می‌گیرد	از زبان خاص ادبی و گاهاً منظوم بهره می‌گیرد
شخصیت‌های نمایش فاقد پیچیدگی‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی است	شخصیت‌های تئاتر از ویژگی‌های عمیق روان‌شناختی و جامعه‌شناختی برخوردارند
اجراگران آن در ایفای نقش‌های خاص مهارت دارند	بازیگران آن قادر به ایفای نقش‌های متفاوتی هستند
متکی بر مهارت صوتی و بدنی اجراگر است	متکی بر خلاقیت و نوآوری بازیگر است
تماشاگرانش فعالانه در اجرا مشارکت می‌کنند	تماشاگرانش ناظری منفعل و بی‌طرف هستند
تماشاگرانش معمولاً از طبقات عامهٔ مردم هستند	تماشاگرانش معمولاً نخبگان یا روشنفکران هستند

البته بیان این نکته ضروری است که مقایسهٔ مفهومی نمایش و تئاتر بر مبنای مؤلفه‌های رسمی و سنتی نمایش و تئاتر صورت پذیرفته است. امروزه حدود و مرزهای نمایش و تئاتر دست‌خوش تغییرات جدی شده است، به‌طوری‌که نمی‌توان خط قاطعی میان این دو پدیده کشید. به‌عنوان مثال با ظهور پدیده‌های تازه‌ای مانند هپنینگ، نمایشواره‌های چندرسانه‌ای، رقص‌های مدرن و سیرک‌های نمایشی در غرب طی دهه‌های اخیر، مباحث بسیاری دربارهٔ حدود و مرزهای تئاتر و اینکه آیا باید این اشکال نوظهور را تئاتر نامید یا خیر مطرح شده است.

با این‌حال عواملی چند باعث شد تئاتر در غرب که سابقهٔ آن به فرهنگ و تفکر یونان و روم باستان می‌رسد، به عنصری پویا تبدیل شود که با گذشت زمان و تأثیرپذیری از باورها و اعتقادات رایج در هر دوره، تغییرات عظیمی را تجربه نماید. تئاتر در غرب به‌دلیل بهره‌گیری از فرهنگی تحوّل‌مدار توانست به پدیده‌ای سیّال و انعطاف‌پذیر بدل گردد و هرگز در حصار انجماد افکار و عقاید بازنایستد. تئاتر به‌خاطر

www.ParsBook.org

ماهیت منحصربه‌فرد خود همـواره از منـابعی خـارج از خـود تغذیـه شـده و توانـسته مرزهای خود را بر مبنای خلاقیت، بـدعت‌هـا و نـوآوری‌هـای آفرینـندگانش بـسط و گسترش دهد و از طریق آزادسازی خود از مفهوم اصالت سنتی(مفهومی که حتماً باید چنین باشد و نه طور دیگری) به اصالتی نوین دست یابد. همچنین بخش مهمی از تئاتر غرب در دوران باستان به‌واسطهٔ استواری آن بر نگرش‌های فلسفی و پیوند آن بـا نـوع خاصّی از ادبیات(ادبیات نمایشی) ، از دوران کهن حفظ شده و بـدین‌ترتیـب از خطـر فراموشی مصون و ایمن مانده است. در حالی‌که نمایش در شرق بـه‌دلیـل اسـتواری و تکیه بر فرهنگ سنّتی و ایستا قادر نبود خود را از محدودهٔ ضوابط تثبیت‌شده و مفهـوم سخت اصالت سنتی رها سازد و مسیر بلوغ و تکامل را بپیماید. در نتیجه برخی اشکال هنر نمایش شرقی علی‌رغم بهره‌مندی از غنای تکنیک‌های بی‌بـدیل نمایـشی بـه‌دلیـل پایبندی بر روش‌های و تمهیدات سراسر اجرایی و اتکا بر فرهنـگ شـفاهی در انتقـال روایات داستانی و آموزه‌های نمایشی به‌مرور زمان از ارزش‌های هنری آن کاسته یا بـه فراموشی سپرده شدند.

همچنین از آنجا که تغییر و تحوّل براسـاس احـساس نیـاز و شـناخت مقتـضیات زمانه(درک مفهوم زمان) در باور آفرینندگان و هنرمندان نمایش شرقی جایی نداشت(و اگر هم داشت شرایط سیاسی و اجتماعی اجازهٔ بروز هنری آن را به سختی می‌داد)، در نتیجه نمایش نتوانست خود را با خواست و سلایق اجتماعی انسان‌ها در اعـصار بعـد هماهنگ و هم‌گام سازد و بدین‌ترتیـب نمـایش آن جایگـاهی را کـه در گذشـته از آن بهره‌مند بود، از دست داد.

نمایش در تمدن‌های کهن شرقی ماننـد ایـران، مـصر، هنـد، چـین و ژاپـن چنـین سرگذشتی داشت. تمدن‌های باستانی شرقی هیچ‌گاه قادر به ایجاد تئاتر نبودند و از حد نمایش جلوتر نرفتند. در حالی که تمدن‌هـای باسـتانی یونـان و روم مرحلـهٔ گـذار از نمایش را با سرعت طی کرده و فعالیت مـستقل هنـری تئـاتر را شـکل دادنـد. غـرب توانست اصل و ضوابط نهاد تئاتر را به سایر ملل منتقل و از این طریق زمینه‌های نضج

www.ParsBook.org

و گسترش فرهنگ، فلسفه و اعتقادات خود را در میان فرهنگ‌های مختلف فراهم نماید.

امروزه تئاتر در غرب به‌عنوان یک روش ارتباطی و مناسباتی ویژه با بهره‌گیری از تمامی امکانات موجود، وارد دورهٔ کاملاً جدیدی از رشد و بالندگی خود شده است. دوره‌ای که والتر بنیامین آن را «عصر تکثیرپذیری تکنیکی آثار هنری» نامیده است. رشد استفاده از امکانات دیجیتالی، تقویت باور تجربه‌گرایی و خلاقیت، شکل‌گیری جریانات پیشتازیگرای در شاخه‌ها و گرایش‌های مختلف و آشنایی با سنت‌های نمایشی دیگر ملت‌ها باعث شده حدود، مرزها و اشکال بیان تئاتری گسترش سریع بیابند و این رشد تصاعدی امکانات خلاقیت بی‌شماری را در دسترس هنرمندان این عرصه قرار داده است.

البته بیان این موارد به معنی آن نیست که در غرب اصلاً نمایشی وجود نداشت یا در شرق تئاتر شکل نگرفت. بلکه بیشتر حاکی از آن است که جریان غالب و مسلّط در غرب به تئاتر و در شرق به نمایش منتهی شده است. با همهٔ این اوصاف و تفاسیر نمایش شرقی در طول حیات خود از ویژگی‌هایی بهره جسته که به نحو چشم‌گیری آن را از سایر اشکال نمایشی حوزه‌های دیگر ممتاز و برجسته ساخته است. برخلاف تئاتر غربی که به بیرون و به مادّه توجه دارد، نمایش در شرق به‌دلیل توجه به درون و روح پدیده‌ها به طرز شگفت‌آوری از رمزها، نمادها، استعاره‌ها و تکنیک‌های خاص سود برده است. از این‌رو بسیاری از نظریه‌پردازان، متفکران و هنرمندان تئاتر غربی با هدف رهایی و آزادسازی این هنر از سیطرهٔ تاریخی بنیادهای ادبی و غنی ساختن آن با تصاویر ناب، پرمایه و جاندار نمایشی در حوزه‌های نظریه‌پردازی و آفرینش‌های هنری خود، از سنت نمایش‌های شرقی بهرهٔ فراوانی برده‌اند. از سوی دیگر امروزه برخی از کشورهای شرقی نظیر چین، هند و ژاپن با درک اهمیت این بخش مهم از سرمایه و میراث فرهنگی خود در زمینهٔ آموزش و حفظ سنن نمایشی ملی‌شان تلاش بسیاری کرده و زمینه‌های توسعهٔ نوآورانهٔ بسیاری از اشکال نمایشی خود را فراهم کرده‌اند.

www.ParsBook.org

اما مهم‌ترین دلایل رشد نیافتگی و عدم توسعهٔ تئاتر در تمدن‌های شرقی در مقایسه با پیشرفت و توسعه‌یافتگی آن در تمدن‌های غربی را می‌توان به عوامل زیر نسبت داد.

۱. بنیان‌های فکری، عقیدتی و فلسفی: بر تفکر و اندیشه غربی نگرش انسان‌گرایانه حاکم است. در این تفکر انسان به‌عنوان موجودی عقلانی نقش مهمی در اداره جهان برعهده دارد و در کانون و مرکز توجه هستی است. به عبارتی در غرب دنیا از منظر انسان نگریسته می‌شود؛ دنیایی سراسر مملو از تضاد، دگرگونی و تغییر. در حالی‌که در باور و اعتقاد شرقی انسان جزء کوچکی از جهان پهناور هستی است. انسان شرقی می‌کوشد از محدودهٔ مادّی پیرامون خود فراتر رفته تا به رستگاری که هدف غایی خلقت است، دست یابد و این یگانگی با راز هستی آرامشی روحانی را به زندگی انسان شرقی هدیه می‌دهد. همواره نگرش شرقی نظم را اساس آفرینش دانسته و برای واقعیت وجودی تثبیت‌شده در نظر می‌گیرد. در نتیجه انسان شرقی برخلاف انسان غربی نقش پررنگی در ادارهٔ جهان ندارد و نهایت توان او هماهنگی و هم‌سویی با هستی است. بنابراین در جهان‌بینی شرقی برخلاف نقطهٔ مقابل آن، تغییر و تحول امری موهوم و ساختگی است. از این‌رو باورهای عقیدتی شرقی ثبات، پایداری و نظم دائمی را بر هر پدیده‌ای که با آن پیوند خورده، تحمیل می‌کند؛ از جمله نمایش که عرصهٔ ظهور و بروز عقیده و باورهای انسان‌هاست.

۲. ساختارهای سیاسی و اجتماعی: وجود نظام‌های سیاسی و اجتماعی حاکم در تمدن‌های شرقی در دوره‌های گذشتهٔ تاریخی یکی دیگر از دلایل رشد نیافتگی هنر نمایش در آن سرزمین‌ها بوده است. وجود نظام‌های استبدادی، بی‌ثباتی سیاسی و تغییر سریع حکومت‌ها، پایداری قاطع جوامع در برابر تغییر باورهای اجتماعی، عدم حمایت و پشتیبانی حاکمان از هنرمندان نمایش، بی‌توجهی خواص نسبت به هنر نمایش و به‌رسمیت نشناختن آن، اعتقادات مذهبی برخی از ملل شرقی و تکفیر و تَرد نمایش و هنرمندان آن توسط نهادهای مذهبی، بی‌اطلاعی و کم‌دانشی عوام و هنرمندان نمایش در نتیجهٔ بی‌بهره بودن از امتیاز خواندن و نوشتن(زیرا خواندن و نوشتن به طبقهٔ خواص و

www.ParsBook.org

اشراف اختصاص داشت) از جمله عوامل رشد نیافتگی نمایش و انزوای تاریخی و فرهنگی آن طی اعصار گذشته بوده است. درحالی‌که وجود نظام‌های شورایی و پارلمانی در ساختار سیاسی ملل غربی نظیر یونان و روم و نهادینه شدن فرهنگ چندصدایی، دسترسی آسان همه طبقات به دانش، علم و فلسفه و پذیرش آسان تغییرات اجتماعی متناسب با شرایط زمانه، شکوفایی فرهنگی، علمی و هنری را در آن سرزمین‌ها رقم زد که در نتیجهٔ آن نمایش به‌عنوان یک پایگاه فکری، فرهنگی و فلسفی به اوج درخشش خود در تمامی اعصار دست یافت.

خاستگاه و پیشینهٔ نمایش

چرا و چگونه آدمی نمایش را آفرید؟ علّت زایش نمایش در گذشته و ضرورت بقا و تکوین آن تا به امروز چه بوده است؟ صدها سال است که چگونگی پیدایش و تکامل نمایش و درک انگیزه‌های کافی برای این زایش و پویش هنری موردبحث جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان، مورّخان و باستان‌شناسان بوده است. آنها به‌منظور ارائهٔ پاسخ‌هایی روشن به پرسش‌های خود به اعماق تاریخ رجوع کرده‌اند؛ به آغازین روزهای زندگی بشر در جهان هستی؛ دوره‌هایی که برای انسان عصر حاضر تاریک و نامأنوس به‌نظر می‌رسد. از طریق پژوهش‌های پردامنهٔ آن‌ها گوشه‌ای از زوایای پنهان زندگی، اعتقادات و باورها و آداب و سنن انسان‌های نخستین بر ما مکشوف شده است. بیشتر پژوهشگران معتقدند که نمایش از پیش از تاریخ و به‌منظور پاسخ‌گویی به نیازهای ابتدایی و روزمرهٔ انسان‌های نخستین آغاز شده است. اما به‌دلیل طلوع فرآیند شکل‌گیری نمایش پیش از اختراع خط و آغاز تاریخ نوشتاری و عدم دسترسی به مدارک فراوان و قابل‌استناد، این پژوهشگران در مورد خاستگاه و پیشینهٔ نمایش تا حدود زیادی با حدس و گمان اظهار عقیده کرده‌اند. باستان‌شناسان و مورخان با تکیه بر آخرین پژوهش‌ها و مدارک موجود و در میان تردید و تیرگی بسیار برای نظریه‌های زیر اعتبار بیشتری قایل شده‌اند:

www.ParsBook.org

۱. نظریهٔ خاستگاه تقلیدی

۲. نظریهٔ خاستگاه داستانسرایی

۳. نظریهٔ خاستگاه آیینی

مدعیان نظریهٔ خاستگاه تقلیدی نمایش، خود را وامدار دیدگاه ارسطو در باب وجه تقلیدی هنر می‌دانند. ارسطو در بیش از دو هزار سال پیش در رسالهٔ فن‌شعر می‌نویسد:

> تقلید کردن، غریزه‌ای است که از کودکی در انسان ظاهر می‌شود و یکی از امتیازات بشر بر سایر حیوانات پست‌تر، در آن است که وی مقلدترین مخلوقات جهان است و نخستین دانسته‌های خود را از راه تقلید فرا می‌گیرد. به همچنین همهٔ مردم طبیعتاً از کارهای تقلیدی لذت می‌برند. و این حقیقت دوم را تجربه آشکار می‌سازد. زیرا هر چند که دیدن برخی چیزها شاید دردناک و نامطبوع باشد، لیکن تقلید دقیق آنها در هنر، در نظر ما لذت‌بخش خواهد بود.

براین اساس پیروان این نظریه براین‌باورند که نمایش از تقلید رفتار و صدای حیوانات و اشخاص، رقص و حرکات ضربی و پانتومیم زاییده شده، سپس صیقل یافته و تزیین شده تا در نهایت به شکل اصلی نمایش درآمده است.

پژوهشگرانی که تقلید را خاستگاه اصلی نمایش دانسته‌اند، علاوه‌بر استناد به نظریهٔ ارسطو، یافته‌های باستان‌شناسی را نیز ملاک قضاوت خود قرار داده‌اند. براساس مدارک و اسناد باستان‌شناسی، انسان از حدود ۳۰۰۰۰ تا ۱۲۰۰۰ سال قبل از میلاد در دوره‌ای موسوم به پارینه‌سنگی به دوره‌گردی روزگار می‌گذراند، و پایهٔ معیشتی آن‌ها بر شکار حیوانات، صید ماهی، دانه‌چینی و گردآوری ریشهٔ گیاهان استوار بوده است. قبایل و اقوام این دوره در کشمکش دائمی با طبیعت خشن و محیط پیرامون خود قرار داشتند زیرا حفظ بقا از طریق تأمین خوراک و ایمنی از خطر حیوانات وحشی مهم‌ترین مسأله و دغدغهٔ انسان این عصر بود. از آنجا که انسان بدوی عصر شکارگری برای ادامهٔ حیات و تهیهٔ مایحتاج زندگی به طبیعت رام‌نشده وابستگی مطلق داشت و از طرفی دانش و ابتکارعمل لازم برای هماهنگ‌سازی طبیعت با زندگی خود را نداشت، به ناچار تقلید و شبیه‌سازی از طبیعت را با هدف هماهنگی با آن پیشه و حرفهٔ خود ساخت. از

www.ParsBook.org

نظر این دسته از پژوهشگران، این تلاش و کوشش برای تقلید و شبیه‌سازی طبیعت، سنگ‌بنا و آغاز رفتار نمایشی انسان در پیش از تاریخ بوده است. به‌عنوان مثال بشر این عصر«هنگام شکار[و به‌منظور استتار] در پوشش ظاهری حیوانات نمایان می‌شد و به هم‌شکلی و تقلید آنان با (آواهای نامرئی) می‌پرداخت. به این طریق انسان شکارگر(بازیگر) عصر دیرینه سنگی براساس علم رفتارشناسی تاریخی، نخستین حرکات تاریخ نمایش را در قالب پانتومیم(پیش از هرگونه نیایشی) اجرا نمود».

از آنجا که تأمین غذا از طریق شکار حیوانات اصلی‌ترین نیاز انسان‌های نخستین بود، قبایل بدوی حیواناتی را که در زندگی و بقای آن‌ها نقش تعیین‌کننده و مهمی داشتند به‌عنوان نماد جمعی و مظهر وابستگی قبیلهٔ خود پذیرفته و آن موجود تأثیرگذار را مورد ستایش و تکریم قرار می‌دادند و مراسمی را برای تقدیس آن موجود(توتم) اجرا می‌کردند. افراد قبیله در این مراسم مقدس با استفاده از صورتک(سیماچه) و پوست حیوان موردنظر به هیأت آن درآمده و براساس الگوی حرکتی حیوان توتمی و تقلید حرکات و صدای آن به رقص می‌پرداختند. این رفتار توأم با اعمال نمایشی برای انسان قبیله‌ای آن دوره بیش از آنکه نوعی سرگرمی یا لذت‌آفرینی تلقی شود به عنوان انعکاس و تصویری از زندگی انسان عصر شکارگری نقش کارکردی (از قبیل کسب قدرت و توانایی توتم و آموزش روش و فنون شکارگری به نوآموزان قبیله) داشته است. بنابراین تحلیل این رفتار انسان عصر شکارگری ضمن تأیید انگیزهٔ تقلید به‌عنوان یکی از خاستگاه‌های نمایش برخی عقاید پیروان این نظریه در باب تأکید صرف بر وجه لذت‌آفرینی نمایش و نادیده انگاشتن دیگر انگیزه‌های کارکردی آن را مورد تردید جدی قرار می‌دهد.

به باور تعدادی از پژوهشگران، هرچند غریزهٔ تقلید انگیزه‌ای محکم برای زایش نمایش است، اما تنها خاستگاه آن محسوب نمی‌شود. برخی از محققان نظریهٔ دیگری ارائه کرده‌اند که براساس آن منشاء پیدایی نمایش، داستانسرایی، روایت یا نقالی است. این دسته از محققان معتقدند که انسان دارای «غریزهٔ قصه‌گویی» است و به‌طور فطری و

www.ParsBook.org

ذاتی از گوش کردن و رابطه برقرار کردن با قصه‌ها لذّت می‌برد. براساس دیدگاه این گروه، داستانسرایی و روایت حوادث مهم زندگی انسان‌های نخستین نظیر شکار حیوانات و جنگ با دیگر اقوام و قبایل سرچشمهٔ رفتار نمایشی انسان پیش از تاریخ بوده است. خلاصهٔ این نظریه را می‌توان در قالب این داستان فرضی تشریح کرد:

> بشر اولیه، پس از بازگشت پیروزمندانه از جنگ قبیله‌ای یا شکار، چگونگی پیروزی‌اش بر دشمن یا شکار را ناچار با کوششی برای تجسم بخشیدن به حرف‌هایش برای اهل قبیله، که مشتاق دانستن بودند، تعریف کرد. وقتی کوشید ترسناک بودن و قدرت دشمن یا شکار را نشان دهد، وقتی یک تنه دام افکندن و پنهان شدن و کمین کردن و سرانجام درگیری طولانی با جانور یا دشمن را با اعمال مبالغه‌آمیز و تقلید صدا تعریف کرد، نقالی همراه با اجرا رخ نمود. وقتی هیزمی را به جای اسلحه به دست گرفت و پوست جانور یا تن‌پوش غنیمت گرفته از دشمن را سر چوبی یا بر تن کرد تا جانور یا دشمن را عینیت ببخشد، یا در پشت یکی از اهل قبیله به جای کمینگاه پنهان شد، قواعد نقالی و نمایش را –بی‌آنکه بداند– پایه گذاشت.

پیروان این نظریه با بیان داستان‌های فرضی نظیر آنچه آمد، نشان می‌دهند که گاهی برای انسان عصر حجر رویدادها ایجاب می‌کردند که به جای آنکه در قالب کلام درآیند، از طریق اعمال و رفتار بازسازی شده، نشان داده شوند و انسان این دورهٔ کهن از این طریق مفهوم ابتدایی از نمایش و نمایشگری و ارتباط مستقیم آن با داستان‌پردازی را درک کرده بود.

گروه دیگری از پژوهشگران نظریهٔ دیگری دربارهٔ خاستگاه نمایش ارائه کرده‌اند که براساس آن باید ریشه‌های نمایش را در آیین‌ها و مناسک مذهبی جستجو کرد. برطبق این دیدگاه نمایش از چهار گروه مهم آیین‌ها یعنی «آیین‌های شکار»، «آیین‌های کشاورزی»، «آیین‌های جادویی» و «آیین‌های پرستش» نشأت گرفته است.

با آغاز انقلاب کشاورزی و کشف فلزات(مس و آهن) چشم‌انداز جدیدی در مسیر رشد و بلوغ تمدن انسانی گشوده شد. از این مقطع دیگر شکار تنها راه تأمین غذا و

www.ParsBook.org

شرط ادامهٔ حیات انسان پیش از تاریخ محسوب نمی‌شد، بلکه کشاورزی و دامپروری روش‌های جدیدی را برای تأمین خوراک انسان در پیش پای او گذاشتند. از این‌رو عناصر طبیعی مانند خورشید، باران، باد و برف جایگاهی به مراتب مهم‌تر از توتم‌ها در زندگی انسان یافتند. بنابراین با شروع این دوره توتمیسم از زندگی انسان رخت بست و جای خود را به همزادگرایی و جان‌گرایی داد.

انسان این مقطع پیش از تاریخ که شناخت و دریافت روشنی از عوامل طبیعی و روابط حاکم بر آن‌ها نداشتند، تصور می کردند که از طریق سحر و جادو می‌توانند بر پدیده‌های طبیعی چیرگی یافته و آن‌ها را تحت ارادهٔ خود درآورند. بعدها ترس و وحشت از نتایج مخرب برخی پدیده‌ها مانند طوفان، سیل و خشکسالی او را به خدایان و نیروهای مافوق طبیعی معتقد ساخت تا برای هریک از مظاهر طبیعت که با کشاورزی و شیوهٔ عیشت او در ارتباط بودند، خدایانی قرار دهد و از این‌رو به جستجو و خلق ابزار و روش‌هایی برای جلب حمایت آن نیروهای فوق‌بشری پرداختند. به مرور زمان، بین شیوه‌های به کار بسته شده و نتایج حاصل از آن‌ها، رابطهٔ مشخص و مسلّمی نمودار گردید. سرانجام با تثبیت و تصویب این روش‌ها توسط افراد قبیله آیین‌ها شکل گرفتند.

بسیاری از افسانه‌ها و اساطیر قومی نیز محصول کاربست آیین‌ها بوده‌اند که در اثر تکرار و انتقال سینه‌به‌سینه در فرهنگ شفاهی ملت‌ها حفظ و سپس ثبت شده‌اند. به‌عنوان مثال اسطوره‌ها یا ایزدنرینه‌های بارورکننده و ایزدبانوهای باروری در دوران باستان مانند اوزیریس و ایزیس در مصر، تموز و ایشتر بابلی و ایزانامی و ایزاناجی در ژاپن برخاسته از آیینی موسوم به «مرگ و رستاخیز»اند که مهم‌ترین و کهن‌ترین جلوه‌های نمایشی تمدن‌هایشان به شمار می‌روند. در توضیح کامل‌تر باید گفت که آیین‌های مرگ و رستاخیز که معمولاً هر ساله در فصل بهار و به‌منظور رشد و باروری گیاهان و نباتات برگزار می‌شده است از زیرمجموعهٔ آیین‌های کشاورزی و محصول ساختارهای اجتماعی مبتنی بر نظام‌های کشتگری بوده‌اند.

اما با افزایش دانش انسان و درک روابط علی حاکم بر نظام هستی، به مرور زمان بسیاری از آیین‌ها کنار گذاشته شدند یا وجه کارکردی و کارگشایی آنها کم‌رنگ و

www.ParsBook.org

بیشتر از منظر زیبایی‌شناسی موردتوجه قرار گرفتند و تنها به‌منظور تفـنن، سـرگرمی و لذت‌آفرینی به اجرا درآمدند. از این مقطع است که دوران گذار از آیین به نمایش آغاز و اولین گام اساسی در مسیر زایش و تکوین هنر نمایش به‌عنوان یـک فعالیـت هنـری مستقل برداشته شد.

سؤال اساسی در اینجا قابل طرح است: آیین‌ها در جوامع ابتدایی چه کارکردهـایی داشتند؟ انگیزهٔ اجرای آن‌ها چه بوده است؟ درک فواید و کارکردهای آیین‌ها و انگیـزهٔ اجرای آن‌ها می‌تواند ما را در شناخت بیشتر هنر نمایش و کارکردهای آن یاری نماید. به‌طور خلاصه می‌توان فایدهٔ آیین‌ها را بدین صورت برشمرد:

«اول: آیین شکلی از معرفت است. اسطوره و آیین تجسم و دریافت یک جامعه از جهان است. زیرا می‌کوشد انسان و رابطهٔ او با جهان را تعریف کند.

دوم: آیین می‌تواند یک روش تعلیم باشد، زیرا مشخصهٔ جامعهٔ ابتدایی نداشـتن زبان نوشتاری است، و اجرای آیین وسیله‌ای است برای انتقال دانش و سنن یـک قـوم به نسل‌های بعدی ...

سوم: آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی آینده اجرا شود. یکی از وظایف عمدهٔ آیین‌ها آن است که با اجرای آن نتیجـه مـورد نظـر بـه‌دسـت آیـد. مثـل موفقیت در جنگ، باران مناسب، یا کسب نیروی مافق طبیعی ...

چهارم: آیین غالباً برای بزرگداشت نیرویی فوق‌طبیعـی، پیـروزی در شـکار یـا جنگ، گذشتهٔ یک قوم، یک قهرمان، و یا یک توتم به کار می‌رود.

پنجم: آیین می‌تواند سرگرم‌کننده و لذت‌بخش باشد...».

«جوزف کمبل برای یافتن ترکیبی از اقسام اساطیر و آیین‌ها [انگیزهٔ اجرای] آنها را به سه دسـته تقـسیم مـی‌کنـد: لـذت(غـذا، پناهگـاه، روابـط جنـسی، خویـشاوندی)؛ قدرت(انگیزهٔ پیروزی، مصرف، بزرگنمایی خویشتن یا قبیله)؛ و وظیفه(به خدا، به قبیله، به آداب یا ارزش‌های جامعه)».

امروزه اکثر منتقدان و محققانی که در این زمینه مشغول پژوهش بوده‌اند، معتقدنـد که آیین‌ها بخش بسیار مهمی از فرهنگ جوامع محسوب شده زیرا کـه مجموعـه‌ای از اعتقادات، زبان، اساطیر، آداب، رسوم، مقررات، نمادها و همـهٔ آنچـه کـه هویـت یـک جامعه یا قبیله را شکل می‌دهند، در آیین‌ها کارکرد شکلی و معنایی می‌یابند.

www.ParsBook.org

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان چنین استنباط کرد که پیدایش نمایش پدیده‌ای مستقل، خودبسنده و آفرینشی لحظه‌ای نبوده است؛ یعنی این‌گونه نبوده که در یک لحظه قبیله‌ای اراده کند تا واقعه‌ای را به نمایش درآورد، بلکه نیازهای طبیعی و شیوهٔ زندگی در چگونگی پیدایش آن نقش مهمی داشته است. همچنین پیدایش نمایش نیز تابع سیر و فرآیندی طولانی و چندین هزار ساله بوده است. بدین‌ترتیب که در ابتدا تمایل به تقلید از طبیعت با هدف تأمین مایحتاج زندگی، انسان عصر پارینه‌سنگی را به شبیه‌سازی از آن هدایت کرد. سپس تمایل به داستان‌پردازی همراه با حرکات، ایما و اشارات مفهوم ابتدایی از نمایشگری را به‌وجود آورد و سرانجام در اثر اعتقاد و باورمندی انسان پیش از تاریخ به سحر و جادو و نیروهای فوق‌طبیعی آیین‌ها شکل گرفتند.

بنابراین می‌توان سرآغاز نمایش را آیین‌ها و مناسک مذهبی، به‌عنوان امتداد طبیعی پانتومیم(تقلید از حیوانات) و داستان‌پردازی بدانیم. شاید از آن جهت صاحبنظران آیین‌ها را اصلی‌ترین خاستگاه نمایش دانسته‌اند زیرا نزدیک‌ترین و مشابه‌ترین رفتار جمعی انسان پیش از تاریخ به هنر نمایش بوده است. صرف‌نظر از کارکردها و فواید، آیین‌ها به مانند نمایش از عوامل و ابزار ویژه‌ای نظیر اجراگران، تماشاگران یا شرکت‌کنندگان، صحنه‌پردازی، لباس، آرایش و صورتک، موسیقی، رقص، کلام و آواز بهره می‌گیرند. با این تفاوت که این عوامل و ابزار در آیین‌ها مبنایی اعتقادی و کارکردی جادویی داشته و اغلب حاوی معانی رمزی و کنایه‌ای خاصی بوده‌اند. اما به مرور زمان این عوامل کارکرد مذهبی و جادویی خود را از دست دادند و با انتقال از آیین به نمایش بیشتر از منظر زیبایی‌شناسی و هنری موردتوجه و استفاده قرار گرفتند.

فرآیند تکامل فعالیت‌های نمایشی براساس رخدادهای دوره‌های پیش از تاریخ

دورهٔ تاریخی	رخدادهای تاریخی	شیوهٔ زندگی	پایه معیشتی	مبانی اعتقادی	فعالیت نمایشی	عناصر نمایش	هدف نمایش
پارینه‌سنگی ۳۰۰۰۰- ۱۲۰۰۰پ.م	آغاز عصر شکارگری و زندگی قبیله‌ای	دوره‌گردی غارنشینی	شکارگری دانه‌چینی	توتم‌پرستی	پانتومیم تقلید از توتم	صورتک و پوست توتم، الگوی رقص توتم و نمادهای حیوانی	استتار تهیه خوراک و موفقیت در شکار آموزش شکارگری
میانه‌سنگی	آغاز	تغییر از	تغییر از	همزادگرایی	اجرای مراسم	صورتک و	تسکین درد،

www.ParsBook.org

۱۲۰۰۰– ۷۰۰۰ پ.م	انقلاب کشاورزی و شروع ده‌نشینی	دوره‌گردی به یکجانشینی	شکارگری به کشاورزی و دامپروری	جان‌گرایی	سحر و جادو	لباس جادو، رقص، آواز نمادهای جادویی	آرامش، کسب نیرو و دفع نیروهای شر
نوسنگی ۷۰۰۰– ۴۵۰۰ پ.م	تقویت کشاورزی و دامپروری، کشف فلزات و توسعهٔ شهرها	یکجانشینی	کشتگری دامپروری	ایزدپرستی	اجرای آیین و مناسک مذهبی	صورتک و لباس ایزدان، رقص، آواز، داستان‌سرایی و نمادهای گیاهی و طبیعی	مهار حوادث، بزرگداشت ایزد، آرامش، کسب نیرو و آموزش

فواید و کارکردهای نمایش(تئاتر)

همواره درک وظایف و کارکردهای نمایش و تئاتر مورد بحث و توجه فلاسفه، هنرمندان و جامعه‌شناسان بوده است. اما تاکنون پاسخ‌های جامع و واحدی به سؤالاتی از قبیل این‌که چرا انسان نمایش را آفرید؟ و نمایش برای بشر چه کاری انجام می‌دهد؟ ارائه نشده است. تنها می توان با مشاهده و بررسی دامنهٔ تأثیرات اجتماعی نمایش، کارکردها و وظایفی را برای آن برشمرد.

در این فصل به کارکرد و نقش آیین‌ها در جوامع ابتدایی اشاره شد و ایجاد لذت و سرگرمی، آموزش، معرفت‌بخشی، بزرگداشت قهرمانان و اساطیر و جلوگیری از حوادث احتمالی آینده را از جمله فواید آن ذکر گردید. نمایش نیز به مانند آیین‌ها فواید و کارکردهایی دارد. بی‌گمان درک و شناخت این وظایف می‌تواند تا حدودی ضرورت بقا و توسعهٔ آن را تا به امروز بر ما آشکار و عیان سازد.

نمایش در دوران حیات خود این امکان را به انسان داده است تا تجارب و ذهنیات خود را به شیوه‌ای مؤثر و ملموس به سایر هم‌نوعان عرضه کند. نمایش به انسان کمک می‌کند بازخوانی کامل‌تری از جهان و محیط پیرامون خود داشته باشد تا از این طریق به زندگی خود معنایی عمیق‌تر بخشد. نمایش می‌تواند مسائل جهانی و مفهوم واقعی زندگی را بی‌آنکه درگیر مباحث نظری و تجریدی شود به شیوه‌ای ملموس به‌روی صحنه آورده و در برابر دیدگان به تصویر کشد. آنتوان ویتز نمایش را به میدان کوچکی از نیروها تشبیه می کند که «در آن همهٔ تاریخ جامعه به نمایش درمی‌آید و علی‌رغم کوچکی‌اش به عنوان الگوی زندگی مردم به کار می‌رود».

www.ParsBook.org

به‌طور کلی نمایش و تئاتر به مانند سایر هنرها وظـایف و کارکردهـایی دارد. ایـن وظایف و کارکردها عبارتند از:

۱. سرگرمی و لذت‌آفرینی: نمایش می‌تواند نوعی سرگرمی و محملی برای لذت‌آفرینی باشد. بسیاری از اشکال نمایشی صرفاً برای انجام این وظیفه بـه‌وجـود آمدنـد. ایجـاد سرگرمی، لذت‌آفرینی و گریز از زندگی کسالت‌بار روزانه، چه در گذشته و چه امروزه اولین سطح کارکردی هنر نمایش است و همان‌طور که اشاره شد ارسطو پس از غریزه تقلید از آن به‌عنوان حقیقت دوم نام برده است.

۲. برون‌فکنی و پالایش روانی: نمایش و به‌ویژه گونه‌ای خاص از آن(تـراژدی) وظیفـهٔ اخلاقی مهمی برعهده دارد. به‌عبارتی نمایش باید در تهذیب و تزکیه(کاتارسیس) ایجاد کند. نمایش به تماشاگرانش این اجازه را می‌دهد که هیجانات روحی و عاطفی را که در موقعیت‌های سخت و دشوار زندگی واقعی بروز می‌یابند در چارچوب نمایش و بدون خطر یا نتایجی زیانبار آن به شدت تجربه نمایند. بدین‌ترتیب نمایش این هیجانـات را در مسیر ایمن و مشخصی قرار می‌دهد و به تعادل روانـی افـراد و آرامـش در جامعـه کمک می‌کند.

۳. روان‌درمانی: از گذشتهٔ دور از نمایش توأم با موسـیقی، رقـص و آواز بـرای خـارج کردن ارواح پلید از کالبد بیماران و بازگشت سلامتی به روح و جسم فرد بیمار استفاده شده است. امروزه نیز در بسیاری از کشورهای پیشرفتهٔ جهان، برخی از روان‌پزشـکان میان هنر نمایش و علم روانشناسی پل زده و از این هنر به مثابه یک ابزار روان‌درمـانی استفاده می‌کنند. در این روش(روانشناسی نمایش) وجوه مختلف ناخودآگاه انسان نظیر عقده‌های پنهان و محرکات نفسانی آزاردهنـده، از طریـق موقعیـت‌هـای خودانگیختـهٔ نمایشی، کشف شده و از وجود انسان تخلیه می‌شوند.

۴. آموزش و یادگیری: نمایش را می‌توان ابزاری برای یادگیری و وسعت بخـشیدن بـه تجربه‌ها دانست. زیرا انسان به‌طور غریزی این آمادگی را دارد که در مواجهه با پدیـدهٔ نمایش، همهٔ دانسته‌ها و پیش‌داوری‌های خود را کنار گذاشته و اجازه دهد تـا نمـایش تخیل و ذهن او را به‌دست گرفته تا در آن لحظه، عمل نمایشی را باور نماید. این تعلیق آگاهانهٔ ناباوری زمینهٔ آموزش و یادگیری از طریق نمایش را فراهم می‌سازد.

www.ParsBook.org

۵. خلق و بیان تجارب عاطفی و احساسی: نمایش به سبب بهرگیری از زبانی خاص این امکان را به انسان می‌دهد تا تجارب، احساسات و اندیشه‌هایی را که در قالب کلمات یا دیگر اشکال هنری بیان‌شدنی نیستند، منتقل نماید. این یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایش است. «نمایش می‌تواند تجربه‌ای عاطفی را همانند خلسهٔ عرفانی و یا دینی به‌صورت نقطهٔ عطفی در زندگی تماشاگر به‌وجود آورده و او را دچار دگرگونی سازد. این توان درام مهم‌ترین معیاری است که می‌توان بر پایهٔ آن به اهمیت درام در متن زندگی و جامعه و فرهنگمان پی برد».

۶. بیان مسائل فلسفی، اخلاقی، سیاسی و اجتماعی: نمایش در هر عصر انعکاسی از اعتقادات رایج همان دوره دربارهٔ موضوعات مهم فلسفی و اجتماعی از جمله موقعیت و جایگاه انسان در جهان است و مهم‌ترین مسائل سیاسی، اقتصادی و اجتماعی را بیان می‌کند. نمایش به دلیل امکانات بیانی خاص می‌تواند از طریق بازسازی ملموس واقعیات از وضعیت موجود جامعه انتقاد کند و با طرح سؤالات گوناگون دربارهٔ موضوعات مختلف زمینهٔ اندیشه و آزادی تفسیر را در نزد تماشاگران فراهم نماید. از این‌رو نمایش را یکی از نقادانه‌ترین هنرها می‌دانند. به‌همین دلیل است که همواره حکومت‌های خودکامه و مخالف آزادی اندیشه با این پدیدهٔ هنری برخورد کرده یا آن را به شدت محدود ساخته‌اند.

۷. تبلیغ و ترویج عقاید: همواره برخی از گروه‌های مذهبی و جریانات سیاسی از هنر نمایش به‌عنوان وسیله‌ای برای تبلیغ و تلقین عقایدی خاص به تماشاگرانشان استفاده کرده‌اند. این کارکرد نمایش به‌دلیل آنکه تفسیر قاطع، واحد و مشخصی را بر تماشاگران تحمیل می‌کند بیش از اندازه جزمی است و ممکن است به مرور زمان اسباب کسالت یا گریز تماشاگران را فراهم نماید. معمولاً نمایش‌هایی که با این هدف اجرا می‌شوند، توانایی تأثیرگذاری عمیق و پایدار بر تماشاگران خود را ندارند.

۸. ارائهٔ تجربه‌ای زیباشناختی: صرف‌نظر از همهٔ کارکردهای نمایش، دیدن یک اثر نمایشی به‌ویژه برای اهل‌فن این حوزه تجربه‌ای هنری و زیباشناختی محسوب می‌شود. افزایش شناخت ما نسبت به نمایش همچون آشنایی ما در مورد ورزش یا سایر هنرها موجب دست یافتن به عنصر دیگری از تجربه و لذت می‌شود. انسان از طریق این

www.ParsBook.org

تجربه به نوعی استحاله، تعالی یا ارضای نفس می‌رسد که به مراتب از احساساتی که در فضای واقعی تجربه می‌کند، برتر است.

فصل ۲

آیین و نمایش در ایران پیش از اسلام

مقدمه

پیش‌تر گفته شد که در نزد اکثر پژوهشگران عرصهٔ تاریخ فرهنگ و هنر بر این نکته اتفاق‌نظر نسبی حاصل شده است که برای شناخت و درک خاستگاه و ریشه‌های هنر نمایش باید به جنبه‌های اعتقادی، معرفتی و جهان‌شناختی آیین‌ها رجوع کرد. و از آنجا که آیین‌ها به‌منظور تقدیس و نیایش خدایان و نیروهای برتر و یا جلب حمایت و پشتیبانی آن‌ها برپا می‌شدند، پس به یک تعبیر این باورمندی بر بستری خیال‌پردازانه، آغازین رفتار نمایشی انسان را رقم زد و مایهٔ الهام و بروز آن در قالب حرکات رقص‌گونه، پانتومیم و نمایش جادویی مذهبی گردید.

در ایران باستان نیز همچون دیگر تمدن‌های کهن، ایزدان و اساطیر خمیرمایهٔ الهام و نمود چهرهٔ شفاف نمایش‌های آغازین بوده‌اند. به‌طوری‌که نمی‌توان نمایش این دورهٔ کهن را مستقل و جدا از مناسک نیایشی، ایزدان و اساطیر و جشن‌ها و مراسم گوناگون وابسته به آن‌ها بررسی نمود. از اینرو بسیاری از پژوهشگران حوزهٔ تاریخ فرهنگ و هنر ایران در زمینهٔ پیشینه‌شناسی نمایش‌های ایرانی به آیین‌ها و سنن نمایشواره‌ای دوران باستان نظر جدی داشته‌اند. این محققان از طریق مطالعه و بررسی رسالات پارتی، افسانه‌ها و روایات داستانی، کتب مرجع تاریخی، بقایای باستان‌شناسی و نمونه آیین‌های

www.ParsBook.org

موجود در عصر حاضر، نشانه‌هایی از نخستین اشکال نمایش در ایران باستان به‌دست آورده‌اند. البته در این مرور گذرا باید به یاد داشت که به‌دلیل استبدادزدگی جامعهٔ ایران باستان، بی‌بهره بودن عوام از امتیاز خواندن و نوشتن، قائل نشدن ارزش هنری و اعتبار فرهنگی برای فعالیت‌های نمایشی و عدم امکان ورود آن به حیطهٔ فرهنگ رسمی، عدم ثبت اطلاعات و یا از بین رفتن و نامکشوف ماندن تجارب نمایشی، با چهرهٔ شفاف و تمام‌نمایی از نمودهای نمایشی ایران پیش از اسلام مواجه نیستیم. نشانه‌های برجای مانده نیز آن‌قدر گویا نیستند که بتوان براساس آن‌ها به تحلیل دقیق نمایش این دوران پرداخت.

از آنجا که در بررسی هنر نمایش در ایران دورهٔ اسلامی، نمی‌توان ریشه‌های کهن و اساطیری آن را نادیده انگاشت، در این فصل به اختصار دربارهٔ آغازین اشکال نمایش و ارتباط و پیوستگی آنها با دیگر ابعاد فرهنگ ایران باستان پرداخته شده است.

تمدن ایران باستان

تمدن کهنسال ایران باستان که محدودهٔ زمانی آغاز دوران خشکی فلات ایران(۱۵ تا ۱۰ هزار سال پ.م) تا حملهٔ اعراب و آغاز دورهٔ اسلامی(قرن هفتم میلادی) را در برمی‌گیرد، به گفتهٔ هربرت رید یکی از مؤثرترین و حساس‌ترین تمدن‌هایی است که جهان به خود دیده است. طی این مقطع طولانی اقوام گوناگون با باورها و فرهنگ‌های متنوعی در این سرزمین اسکان یافتند، که در نتیجهٔ آن یکی از پربارترین خاستگاه‌های فرهنگی تمدن بشری با پیشینهٔ تاریخی کهن موجودیت و رسمیت یافت. بنابراین در بررسی فرهنگ و تمدن ایران باستان می‌توان آن را به دو بخش یا مقطع مهم تقسیم نمود.

مقطع اول شامل دوره‌ای است که نخستین اقوام بومی از چندین هزار سال پیش از ورود اقوام مهاجر آریایی در حوزه جغرافیایی فلات ایران زندگی می‌کردند و در مناطق پراکنده‌ای مانند تپهٔ سیلک(جنوب غربی کاشان)، تپهٔ حسنلو(جنوب غربی دریاچهٔ ارومیه)، مارلیک(گیلان)، شهر سوخته(جنوب زابل)، لرستان، تپه حصار دامغان، املش،

www.ParsBook.org

خوروین و ... پایه‌های تمدنی خود را بنا نهادند. مهم‌ترین و متمدن‌ترین این اقوام، ایلامیان بودند که در کنار رود کارون نخستین حکومت پادشاهی را در ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد بنا کردند. ایلامیان به دلیل مجاورت با تمدن بین‌النهرین، همواره در تقابل و تعامل فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و نظامی با حکومت‌های بین‌النهرین(سومریان و بابلیان) قرار داشتند که در نتیجهٔ این ارتباط برخی عناصر فرهنگی و هنری بین‌النهرین در حدود مرزهای ایلام گسترش یافت.

مقطع دوم از حدود اوایل هزارهٔ دوم پ.م با ورود اقوام چادرنشین و بیابانگرد آریایی به فلات ایران آغاز می‌شود. در نتیجهٔ حوادث مختلفی نظیر فشار اقوام زردپوست شمالی، زیاد شدن جمعیت و قبایل، سرد شدن ناگهانی هوا و خشک شدن چراگاه‌ها، نژاد سفید پوست آریایی به منظور یافتن چراگاه‌های تازه از دو سمت شرق و غرب دریای خزر به داخل فلات ایران آمدند و در نواحی مختلفی مانند استرآباد، مرکز و شمال غربی ایران(حدود اصفهان، همدان، کردستان تا آذربایجان) و جنوب و جنوب غربی ایران(قسمتی از کرمان، فارس و خوزستان) مستقر شدند. ایرانیان در بدو ورود علاوه‌بر اقوام بومی فلات ایران دشمن سرسختی چون آشوریان را در برابر خود داشتند که هرازچند گاهی به بخش‌های غربی ایران حمله می‌کردند. در حدود سدهٔ نهم پ.م در غرب ایران حکومت پادشاهی ماد به مرکزیت هگمتانه(همدان) پایه گذاشته شد و طی یکصد و پنجاه سال حکومت خود توانستند ضمن شکست دولت آشور مرزهای خود را تا حدود آسیای صغیر گسترش دهند. اندکی بعد سلسهٔ پادشاهی هخامنشی در سال ۶۰۵ پ.م در خطه جنوبی ایران قدرت می‌گیرد و پس از شکست مادها در سال ۵۵۰ پ.م قلمروی خود را از درهٔ سند و فلات پامیر تا خاک سوریه و مصر و یونان گسترش می‌دهد. قلمروی بزرگ حکومت هخامنشی و حضور اقوام نامتجانس از لحاظ زبان و فرهنگ و پراکندگی و شورش‌های استقلال‌طلبانه گهگاهی برخی از آن‌ها زمینه‌های زوال و انقراض این پادشاهی بزرگ را توسط مقدونیان مهیا کرد.

www.ParsBook.org

اسکندر مقدونی پس از فتح یونان طی سه جنگ پیاپی در سال ۳۳۰ ق.م سلسلهٔ هخامنشیان را فرو ریخت و سراسر ایران را به زیر سیطرهٔ خود درآورد. ایران پس از مرگ زودهنگام اسکندر در ۳۲۳ ق.م زیر سلطهٔ سلوکوس، یکی از سرداران ارشد او قرار گرفت که نتیجهٔ آن دولت سلوکیان و دوران یونانی‌مآبی در ایران مستقر و بیش از یک و نیم قرن دوام یافت. در این دوره ایران و یونان در ارتباط مستقیم فرهنگی و هنری با یکدیگر قرار می‌گیرند که تأثیرات آن در عناصر هنری ایران در آن دوره به‌جای مانده است.

«از حدود ۲۵۰ ق.م اشکانیان-پارتیان- که قومی ساکن استپ‌های واقع در فاصلهٔ دریای خزر و دریاچهٔ آرال بودند، و به حالت چادرنشینی زندگی می‌کردند، قوت گرفتند و بر ایالاتی از شمال و مشرق ایران دست یافتند، و به قصد برانداختن دولت سلوکی رو به مرکز و مغرب ایران گذاردند، و سرانجام با پس‌راندن سلوکیان به‌سوی بین‌النهرین و سوریه، و تصرف تمامی خاک ایران، پادشاهی بزرگ اشکانی را در حدود ۱۶۰ ق.م و به فرمانروایی مهرداد اول تأسیس کردند»(همان: ۳۴). اشکانیان طی دوران حکومت خود به‌تدریج فرهنگ و هنر یونانی را محدود و ویژگی‌های هنر هخامنشی را احیا کردند.

تا اینکه اردشیر بابکان به‌عنوان مظهر آرمان‌ها و عالی‌ترین خواستهٔ ایرانیان، یعنی استقلال و بازگشت به هویت ملی، از خطهٔ فارس برخاست و بر اردوان پنجم آخرین پادشاه اشکانی غلبه یافت و سلسلهٔ ساسانیان را در تاریخ ۲۲۶ میلادی بنا نهاد که تا ۶۴۱ میلادی یعنی تا زمان پیروزی اعراب بر ایرانیان در جنگ نهاوند ادامه یافت. ساسانیان با قدرت تمام بر مناطق پهناوری از سوریه تا شمال‌غربی هند حکمرانی می‌کردند؛ در حالی‌که مرزهای فرهنگی و هنری را تا فواصلی دورتر از مرزهای جغرافیایی کشور از جمله آسیای میانه، چین و بیزانس گسترش دادند.

www.ParsBook.org

ریختارهای نمایش ایرانی

آیین‌ها اصلی‌ترین سرچشمهٔ نمایش‌های مردمی ایـران و از جملـه مهـم‌تـرین عـواملی هستند که زمینهٔ زایش و پویش زبان نمایشی را مهیا کرده‌اند. یکی از جلـوه‌هـای ایـن زایش و پویش، نمود و ظهور ریختارهای مختلف نمایشی در ایران است. هـر یـک از این اشکال نمایش مردمی بسته به جایگاه تاریخی و فرهنگی خود و با تکیه بـر مبـانی اعتقادی و اندیشگی جامعهٔ زایندهٔ آن پدید آمده‌اند. هر کدام از این اشکال نمایشی از زاویه‌ای خاص به ارزش‌ها، معانی و اعتقادات فکری جامعه نظر کرده‌اند. همهٔ آنـان بـا بهره‌گیری از ذوق، شوق و سلایق آفرینندگانشان در متن جامعه بالیده، تکامل یافته و به بلوغ تکنیکی رسیده‌اند.

فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی در کتـاب «درآمـدی بـه نمایـشنامه‌شناسـی» طبقـه‌بنـدی از ریختارهای نمایش ایرانی ارائه کرده است. براساس این طبقه‌بندی، ریختارهای نمایش ایرانی در حالت کلی و بر مبنای معیارهای نمایشی جهان در نه پرونده بـه شـرح زیـر گنجانیده شده‌اند:

۱. نمایشگری‌های آیینی
۲. نمایشگری‌های کاروانی
۳. داستانگویی‌های نمایشگرانه و رقص‌های روایتگرانه
۴. نمایشگری‌های میدانی(گذرگاهی)
۵. نمایش عروسکی، سایه‌ای و خیمه‌شب‌بازی
۶. خندستان‌های سنتی(فارس و تقلید)
۷. تعزیه یا شبیه‌خوانی
۸. نمایش غربی‌گونه(تئاتر)
۹. نمایش گزینش-درآمیزی

از مجموع نه ریختار نمایشی اشاره شده، شش ریختار آن از پیشینهٔ سنتی طـولانی برخوردار بوده که در بطن مذهب و فرهنگ عامهٔ ایـران پـرورش یافتـه‌انـد. بعـضی از

www.ParsBook.org

زیرگونه‌های این ریختارهای نمایشی یا به‌کلی فراموش شده و یا بـه نـدرت بـه اجـرا درمی‌آیند. سه ریختار دیگر آن نظیـر تعزیـه محـصول و فـرآوردهٔ شـرایط فرهنگـی و اجتماعی دورهٔ اسلامی بوده است. به‌ویژه نمایش غربی‌گونه و نمایش گزینش-درآمیزی که طی سدهٔ گذشته در نتیجهٔ تماس و آشنایی با فرهنگ، هنر و تئاتر غربـی در کـشور ظهور و بروز یافت که در بخش بعدی بدان اشاره شده است.

نمایشگری‌های آیینی

نمایشگری‌های آیینی در ایران از مراسم آیینی مقدسی سرچشمه گرفتـه‌انـد کـه در آن روحانیون مذهبی و تشرف‌یافتگان به این مراسم از طریـق نمـایش افـسانه، اسـاطیر و نمادها و رمزگان‌های مذهبی به تجسم اعتقادات و باورهای دینی خود می‌پرداختند. این ریختار نمایشی در ارتباط مستقیم با مذهب و براساس کیفیت ارتباط اجراکنندگان آن با خدایان و نیروهای فوق‌طبیعی به‌وجود آمدند.

از جمله نمایشگری‌های آیینی در ایران می‌توان به رقص‌های سماچه‌ای(صورتک) و آیین‌های حاجتمندی(آیفتمندی) اشاره کرد که از چند هزار سال پیش در ایـران‌زمـین مرسوم بوده‌اند.

سفالینه‌های منقوش و مُهرهای بـه‌جـای مانـده از دوران باسـتان اطلاعـاتی دربـارهٔ رقص‌های سماچه‌ای در اختیار باسـتان‌شناسـان و پژوهـشگران قـرار داده اسـت. «بـر تکه‌سفالی که تاریخ آن را حوالی نیمهٔ اول هزارهٔ دوم پیش از میلاد قرار داده‌اند تصویر دو تن از اجراکنندگان یک رقص دسته‌جمعی با صورتک‌های بز کوهی دیده می‌شود که بین خود شاخه‌های با برگ متقارن دارند. نقش این رقص که طبعاً باید گرداگرد ظرف سفالین تکرار شده باشد ظاهراً نشان‌دهندهٔ یک اندیشهٔ مذهبی رایج در آن دوره‌هاسـت که توسط تصاویر دیگری هم بازگو شده است و آن ماجرای ستایش درخـت زنـدگی است توسط دو بز کوهی».

www.ParsBook.org

«از اویل هزارهٔ چهارم ق.م در شوش مهری پیدا شده که در آن نگارهٔ قایقی کـه از تنهٔ درخت یک‌پارچه تهیه شده است به‌وسیلهٔ شیر یا گاومیش که به وضع انسانی پـارو به دست دارد، بر روی آب می‌گذارد».

«از نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم تا هزارهٔ سوم پیش از میلاد مهر سنگی استوانه‌ای کـوچکی که از تپهٔ یحیی در کرمان پیدا شده، که بر روی آن پیکرهٔ دو آدمی با سرهایی به شکل پرنده و پرهایی [چون بال شاهین] که مانند بال بر بازوانشان بسته بوده، نشان داده شده است. آنچه در این مهر شایان‌توجه است به‌کار بردن سماچه به شکل سر پرندگان است که رقصندگان با نهادن آنها بر سر و روی خود می‌خواستند خـود را بـه شـکل پرنـده درآورده و رقصی با حرکات پرنده انجام دهند».

وجود حیوانات اساطیری و مقدسی نظیر گاو و شیر در نمونه‌های فوق قابل‌توجه و بررسی است. این دو حیوان که از نمادهای باروری در ایران به‌شمار می‌رود در سنت و آیین مهرپرستی و در پرستشگاه‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

در این زمینه می توان به نمونه‌هایی از رقص‌های سماچه‌ای که در سنت و آیین مهر اجرا می‌شده، اشاره کرد. این مراسم در اتاق‌ها و دخمه‌های غارگونـهٔ کـوچکی کـه بـا تندیس یا نقش برجستهٔ ایزد مهر تـزیین شـده بودنـد، اجـرا مـی‌شـدند. روحـانیون و گروه‌های دینی تشرف‌یافته به این آیـین مـی‌کوشـیدند از طریـق بـه‌کـارگیری نمـاد و نشانه‌های دینی، یگانگی پدر(آسمان) و مادر(زمین) را که دستاورد و نتیجـهٔ آن زایـش روح زندگی است، نمایش دهند.

«تشرف‌یافتگان در این مراسم لباس‌های مبدل به تن می‌کردند، کلاغ‌هـا و شـیرها، نقاب می‌زدند و به مناسبت نقش خود، قارقار می‌کردنـد و مـی‌غریدنـد. نوآشـنا بـرای گرویدن به آیین مهر، ناگزیر بود از آزمون‌های دشـوار و پرخطـری، چـون گرسـنگی، تشنگی و مرگ، پیروز به‌درآید». کلیهٔ مراحل این آیین سخت و دشوار که شامل هفـت مرتبه بوده از طریق به‌کارگیری نمادها و عموماً با حرکات نمایشی توأم بوده است.

www.ParsBook.org

تشرف‌یافتگان به این آیین معتقد بودند که افراد حامل صورتک در هنگـام اجـرای مراسم هویت و فردیت خود را فراموش کرده و با حلول قدرت فوق‌طبیعـی از طریـق به‌کارگیری صورتک از دنیای مادی خارج شده و به جهان دیگری پا می‌گذارند. نقاب یا صورتک به آنها کمک می‌کرد تا قدرت و نیروی ایزد مهر در آنها حلول یابد.

نمایش‌های حاجتمندی معمولاً برای درخواست شفای بیماران، رمانـدن روح‌هـای شرور و نیروهای نامرئی از کالبد بیمار و باران‌خواهی یا آفتاب‌خواهی انجام می‌پذیرفته است. از جملهٔ این نمایشواره‌ها می‌توان به رقص زنان در ستایش آناهیتا(ناهیـد)، ایـزد آب و در کنار معبد او اشاره کرد که برای درخواست باران و جلب حمایت این ایزد و به‌منظور زایش آسان زنان انجام می‌شده است.

آیین‌های شامانیستی(شامان: جادوگر+ پزشـک+ نمایـشگر) زار در جنـوب ایـران، مراسم مربوط به گوات در بلوچستان و آیین پرخوان‌ها و مراسم آفتاب‌خواهی در شمال و باران‌خواهی(تمنـای بـاران) در بخـش‌هـای مرکـزی و جنـوبی ایـران از آیـین‌هـای حاجتمندی هستند که از روزگاران کهن اجرا می‌شد و هنوز بقایای آنهـا را در برخـی قبایل مناطق مختلف ایران شاهد هستیم.

«مراسم زار در خلیج فارس و مراسم مربوط به گوات در بلوچستان یا آیین مختص پرخوان‌ها در ترکمن صحرا مراسمی هستند که از فرهنگ‌های مهاجر اقتباس گشته‌اند و هر سه آیین کوشش به راندن ارواح خبیث از تن بیمار دارند». در این آیین نمایشی باید محدودیت قدرت ارواح نسبت به ایزدان و خـدایان را موردتوجـه قـرار داد. «خـدایان می‌توانند به یک اشاره همهٔ افراد قوم را تحت تـأثیر خـشم و غـضب و یـا مهربـانی و گذشت‌های خود قرار دهند. حال اینکه ارواح که خود غالباً در چنبرهٔ خشم خدایان(و یا خدای اعظم) سرگردانند، تنها می‌توانند به افـرادی آسـیب رسـانند کـه یـا از دایـرهٔ حمایت و توجه خداوندان بیرون مانده‌اند و یا مرتکب اعمالی گردیده‌اند که خداوندان خشم‌آلود از طریق این‌گونه افراد آنها را مورد کیفر قرار داده‌اند؛ لذا باز انگار این ارواح

www.ParsBook.org

هستند که در مقام ایزدان و دستیاران خدایان وارد عمل می‌شوند تا اشخاصی را که به هر دلیل حریم خدایان را پاس نداشته تنبیه نمایند.

در همین نقطه است که این‌گونه افراد باید خود را به افراد قبیله و شامان‌ها تسلیم نمایند تا شامان به‌واسطهٔ ارتباط با خدایان از آنها جهت مداوای فردی که مورد غضب خدا و حملهٔ ارواح قرار گرفته است، شفاعت نموده و به درمان آنها بپردازد. اینجاست که مناسک و آیین‌های شامانی مختلفی پدید می‌آید که نمایش استغاثه‌آمیز شامان به درگاه خدایان و به‌ویژه خدای آسمان و مبارزات او را با این‌گونه ایزدان و ارواح شر در معرض تماشا می گذارد».

جابر عناصری در کتاب «مراسم آیینی و تئاتر» دربارهٔ مراسم آیینی شمایستی نظیر زار، گوات و پرخوان می‌نویسد: «زار و گوات هر دو مجلس می‌خواهند و سفره می‌طلبند و خون می‌آشامند و بازی خون ترتیب می‌دهند-در هر دو منطقه- خلیج فارس و بلوچستان دهل و تمبوره و تنبورک(سه‌تار) است که علاج این دردهاست نه دوا سوزن... در هر دو آیین بیمار را با رقص و آواز همراهی خواهند کرد بر طبل‌ها خواهند کوفت و صحنهٔ نمایش خواهند آراست و از بادها خواهند خواست تا مرکب خود را رها سازند. اجرای این نمایش‌ها برای گرفتاران باد الزامی است و اگر ما آنها را قبول نداریم و به جد نمی‌گیریم، در عوض بومیان با این بادها و زار و نوبان و مشایخ و غیره زندگی می‌کنند. آیین پرخوان در ترکمن صحرا نیز برگرفته از شامانیسم و جادو پزشکی است. شمان‌ها در این آیین که خود را با قوای فوق‌طبیعی در ارتباط می‌دانند، مثل بزرگان دین صاحب کرامت هستند و در اوج فریادهای او برای راندن ارواح از دشت‌ها و بیرون آوردن مرض از بدن بیماران، حتی مراسم ذکر و یاهو زدن نیز انجام می‌دهند».

«آیفتمندی برای نزول باران[نیز] از زمره آیین‌هایی بوده است که برای تمنای بقا در برابر خشم طبیعت به‌صورت نمایشواره برگزار می‌گردیده‌اند. و از میان آن شاید مراسم تمنای باران، به‌ویژه در منطقه‌های خشک و کم‌آب ایران، از همه رایج‌تر بوده است. این

www.ParsBook.org

مراسم که پس از ظهور اسلام و گسترش آن در ایران، شکلی اسلامی پذیرفته، گاهی هنوز به هنگام نیاز برگزار می‌گردد». این نمایشوارهٔ آیین در میان بسیاری از اقوام کوچ‌رو، دامدار و حتی کشاورز لرستان، خوزستان، خراسان و بلوچستان از سنت‌های دیرپای آیینی بوده است.

جشن آب‌پاشان در ارتباط نزدیک با این سنت آیینی بوده است. ابوریحان بیرونی در کتاب آثارالباقیه ریشهٔ باستانی این جشن را در زمان فیروز، جد انوشیروان و هنگام برگزاری آن را سیزدهم تیرماه می‌داند. جشن آب‌پاشان به این دلیل برپا شد که در آن زمان خشکسالی و قحطی بی‌سابقه‌ای پدید آمد و شاه و مردم در این روز دست به دعا شدند و باران خواستند و باران نازل شد و مردم به شادی، آب بر یکدیگر پاشیدند و این مراسم و آیین از آن روز برجای ماند.

از دیگر آیین‌های حاجتمندی می‌توان به آیین آفتاب‌خواهی در شمال ایران اشاره کرد که هنوز هم به‌هنگام ضرورت توسط کشاورزان برگزار می‌گردد.

نمایشگری‌های کاروانی

سوگواره‌ها و جشنواره‌ها دو زیرگونهٔ اصلی این ریختار نمایشی محسوب می‌شوند. «سوگ سیاوش»، «سوگ زریر» و «سوگ شروین» از جمله سوگواره‌های کاروانی و «مغ‌کشی» و «کوسه برنشین» از جمله جشنواره‌های کاروانی دوران ایران باستان بوده‌اند.

فردوسی در حماسهٔ عظیم خود، شاهنامه، سیاوش را شخصیتی اسطوره‌ای و چهره‌ای روحانی تصویر کرده است. سیاوش، شاهزادهٔ جوان و پاک ایرانی از طرف همسر پدرش، کیکاوس به ناپاکی اخلاقی متهم شد. او هرچند برای اثبات پاکدامنی خود از آتش گذشت اما ناچار به سرزمین توران دشمن دیرینهٔ ایران پناه برد و در آنجا به دست افراسیاب به قتل رسید و در دروازهٔ غوریان در شهر بخارا به خاک سپرده شد. هنگامی‌که خبر مرگ سیاوش به ایران رسید، کیکاوس ناله و زاری بسیار کرد و مردم نیز

www.ParsBook.org

او را در این مصیبت همراهی کردند. پس از مـرگ از خـون او گیـاهی بـه‌نـام «خـون سیاوشان» می‌روید که مردم عامه آن را «پر سیاوشان» گویند.

مرگ این شاهزادهٔ ایرانی در قلمروی ایران باستان جنبهٔ آیینی یافـت و مـردم ایـن سرزمین در سالروز مرگ سیاوش به سوگ و عزاداری می‌نشستند.

نرخشی در کتاب «تاریخ بخارا» به عزاداری و نوحه‌سـرایی مـردم بخـارا در مـرگ سیاوش اشاره کرده و قدمت این سوگواره را سه هزار سال می‌داند÷:

> مغان بخارا بدین‌سبب آنجا [دروازهٔ غوریان] را عزیز دارند و هر سـال هر مردی آنجا یک خروس برد و بکشد پیش از برآمـدن آفتـاب، روز نوروز و مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاسـت، چنانکـه در همهٔ ولایت‌هـا معـروف اسـت و مطربـان آن را سـرود سـاخته‌انـد و می‌گویند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و ایـن زیـارت از سـه هزار سال است.

«الکساندر مونگیت در کتاب خود باستان‌شناسی در اتحاد شوروری تصویری از یک مجلس سوگواری برای سیاوش آورده کـه آن‌را از نقـش‌هـای دیـواری شـهر سـغدی «پنج‌کند» واقع در درهٔ زرافشان–به فاصلهٔ شصت و هشت کیلومتر از سمرقند– به‌دست آورده و ظاهراً متعلق است به سه قرن پیش از میلاد».

بررسی این تصویر برخی از جنبه‌های نمایـشی ایـن سـوگواره بـر بیننـده آشـکار می‌سازد. در این تصویر مردان و زنان گریبان دریده و با شیون و زاری بر سر و سـینهٔ خود می‌زنند. سیاوش در تابوت خوابیده و چند نفر آن را حمل می‌کنند. «این مجلـس شبیه به ماجرای حمل عماره در دسته‌های دورهٔ اسلامی است... در بـه پـا کـردن ایـن مراسم گذشته از حمل عماری، قـوالان داسـتان تـأثرآور زنـدگی و مـرگ سـیاوش را حکایت می‌کرده‌اند و مردم می‌گریسته‌انـد. احتمـال دارد کـه در ایـن میانـه پـرده هـم می‌گردانیده‌اند و یا کار شبیه‌سازی که در حمل عماره بوده وسعت بیشتری داشته و یک شبیه مجلس‌هایی از زندگی سیاوش را بازی می‌کرده است».

www.ParsBook.org

رساله‌ای به زبان پهلوی به نظم و نثر به نام «یادگار زریران» به‌دست آمده که در آن به جنگ‌های ایرانیان با تورانیان(خیونان) اشاره شده است. مطالعهٔ این رساله این نکته را به ذهن می‌آورد که ممکن است شاعران پارتی شرح دلاوری‌های قهرمانان را سروده و خنیاگران یا گوسان‌ها آن را با موسیقی روایت می‌کرده‌اند.

گشتاسب پادشاه ایران به همراه برادران، پسران و ملازمان خود آیین مزدیسنی را می‌پذیرند. ارجاسب پادشاه خیونان از گروش مذهبی گشتاسب عصبانی شده و دو تن را به ایران فرستاد؛ آنها نامهٔ تهدیدآمیز ارجاسب را به پادشاه ایران ابلاغ می‌کنند و از او می‌خواهند تا دین نو را رها کند در غیر این‌صورت باید خود را برای جنگ آماده سازد. زریر، برادر گشتاسب، فرستادگان ارجاسب را با جواب منفی بازگرداند. جاماسب وزیر گشتاسب نتیجهٔ جنگ را این‌گونه پیش‌بینی می‌کند که پس از کشته شدن زریر، فرزندان و چند تن از بزرگان و نزدیکان گشتاسب جنگ با پیروزی ایرانیان خاتمه می‌یابد.

پس از دو ماه جنگ در گرفت و ۲۳ تن از برادران و پسران گشتاسب از جمله زریر کشته شدند. و چون کسی از سپاه ایران به کین‌خواهی زریر برنمی‌خیزد، بستور فرزند خردسال او برای انتقام‌جویی به میدان رفت و بر جسم بی‌جان پدر مویه و زاری کرد. او با راهنمایی روح پدرش، بیدرفش(قاتل زریر) را به هلاکت می‌رساند و در نهایت اسفندیار، فرزند گشتاسب، پادشاه خیونان را اسیر کرده و دست و پا و گوشی از وی بریده و یک چشم او را هم می‌سوزاند و او را بر خری دم‌بردیده سوار و به سرزمین توران بازمی‌گرداند.

متن یادگار زریران دارای جنبه‌های نمایشی است که براساس آنها می‌توان این احتمال را داد که به شیوه‌های آیینی اجرا می‌شده است. از جمله ویژگی‌های نمایشی این رساله می‌توان به نوحه‌سرایی بستور بر جسم بی‌جان زریر، جنگ و نبرد بستور خردسال با سردار سپاه خیونان و حضور روح زریر در هنگام نبرد بستور و به‌منظور یاری رساندن به او و بریده شدن اعضای بدن ارجاسب توسط اسفندیار اشاره کرد.

www.ParsBook.org

از دیگر آیین‌های سوگواره‌ای ایران باستان «سوگ شروین» است. «در باب سوگ شروین منابع اطلاعات اندک دارند. شروین از شاهان روحانی خرم‌دینان بوده که پدرش نسبت به زنگیان می‌برده و مادرش دختر یکی از پادشاهان ایرانی بوده است. خرم‌دینان شروین را برتر و فراتر از پیامبران دیگر می‌دانسته‌اند. نوشته‌اند که خرم‌دینان چون بر مرده‌ای نوحه‌گری می‌کردند، نام شروین را بر زبان می‌آوردند و بدین‌بهانه بر او می‌گریستند».

نویسندگان دورهٔ اسلامی از جمله ابوریحان بیرونی(سدهٔ پنجم هجری) و عمادالدین زکریای محمود قزوینی(سدهٔ ششم هجری) از جشن‌هایی سخن گفته‌اند که مایه و جنبه‌های نمایشی داشته‌اند. از این جشن‌ها یکی «کوسه برنشین» است که پس از اسلام به‌صورت بازی میرنوروزی درآمده است. بیرونی در کتاب «التفهیم‌لاوائل صناعه‌التنجیم» می‌نویسد:

> آذرماه به روزگار خسروان اول بهار بوده است، و به نخستین روزی از وی–از بهر فال– مردی بیامد کوسه، برنشسته بر خری، و به دست کلاغی گرفته و به بادبیزن خویشتن باد همی‌زدی و زمستان را وداع همی‌کردی، وز مردمان بدان چیز یافتی، و بزمانهٔ ما به شیراز همی‌کرده‌اند...».

«در این نوشته کلاغ را اگر همان زاغی بگیریم، مظهر بهار است که در بندهش از پرندگان خوش‌خبر و بهشتی به‌شمار آمده است و برای ایرانیان باستان سروش شادی و نشاط بهاری بوده است. زاغی و یا کلاغ در فرهنگ عامیانهٔ ایران مظهر پیک و خبر نشاط‌آور است».

قزوینی نیز در کتاب «عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات» مراسم میرنوروزی را توصیف کرده است. براساس گزارش قزوینی در روز اول آذرماه که آن را روز هرمز گویند، مردی کوسه، جامه‌های کهنه پوشیده و بدن خود را به داروهای حرارت‌زا آغشته کرده، غذای گرم می‌خورد و آنگاه بادبزنی به‌دست گرفته بر خری می‌نشست. او خود را باد زده و می‌گفته «گرم است». مردم از دیدن رفتار و حرکات او می‌خندیدند و به او

www.ParsBook.org

برف پرتاب کرده یا آب می‌پاشیده‌اند. کوسه نیز گِل سرخی داشته که پاره‌ای از آن را به مردمان می‌زده و جامه‌های مردم را که به او چیزی نمی‌داده‌اند، سرخ می‌کرده است.

«بیرونی شبیه این توصیف را در آثار الباقیه آورده است: او در صحبت از اعیاد دی‌ماه در نزد ایرانیان می‌نویسد که در روز پانزدهم دی روز دیبمهر است که آن را دیبگان گویند و از خمیر یا از گل شخصی را به هیکل انسان می‌سازند و در راهرو دالان خانه می‌گذارند. ولی این کار از زمان قدیم در خانهٔ پادشاهان استعمال نمی‌شده و در زمان ما کارهای مشرکان و اهل ضلال است و متروک شده».

بیرونی، قزوینی و رضا قلی‌خان هدایت، هرسه جشن کوسه‌برنشین را به دوران پیش از اسلام می‌رسانند. اما دربارهٔ زمان دقیق آن اختلاف نظر دارند. بیرونی این جشن را به عهد خسروان(شاید ساسانیان) نسبت داده، قزوینی تنها می‌گوید این مراسم در پیش از اسلام رایج بوده و رضا قلی‌خان هدایت در« فرهنگ انجمن‌آرا» آن را به دورهٔ پارسیان(شاید هخامنشیان) می‌رساند.

«جشن کوسه برنشین در شهرهای ایران و عراق برگزار می‌شد و بعضی معتقد بودند که در این جشن مقررات تعیین می‌شود، از این‌رو ایرانیان آن ایام را با عیش و عشرت می‌گذراندند. اجرای این نمایش بهاری بر پایهٔ آداب اجتماعی و مذهبی آشنا بر همگان صورت می‌گرفت. تعامل بین شاه و رعیت، رفتارهای خنده‌آور آنها، جملگی مستلزم گفت‌وشنود نمایشی و قراردادها و ترکیبات آن بود».

یکی دیگر از این جشن ها مراسم مغ‌کشی بوده است. «ته‌زیاس و هرودوت به مراسم مغ‌کشی که ایرانیان هر ساله به‌یاد قتل (در سال ۵۲۲ ق.م) گئوماتای مغ غاصب(بردیای دروغین) و اطرافیانش برگزار می‌کرده‌اند اشارهٔ کوتاهی می کنند. هرودوت پس از ماجرای کشتن این مغ می‌گوید: سالروز این روز برگ سرخی شد در تقویم پارسی، با جشنواره‌ای مشهور به مگافونیا یا کشتن مغ، که هنگام برگزاری آن هیچ مغی اجازه نداشت خود را نشان دهد. مغ‌ها در خانه می‌ماندند تا روز به پایان رسد».

www.ParsBook.org

از نظر بیضایی ظاهراً این مراسم نوعی نمایش بوده است؛ و در آن لااقل پس از بازنمودن ماجرای نیرنگ‌آمیز پادشاهی گئوماتا، شبیه او را طی قراردادهای نمایشی می‌کشته‌اند. بیضایی در کتاب «نمایش در ایران» میان این جشن و مراسمی مانند کوسه برنشین پیش از اسلامی و ماجرای میرنوروزی و عمرکشان دورهٔ اسلامی پل زده و عقیده دارد این مراسم شکل استحاله یافتهٔ مراسم مغ‌کشی بوده است.

پلوتارک گزارشی از یکی دیگر از جشن‌های ایرانیان در عصر اشکانی و متعلق به سال ۵۳ ق.م ارائه کرده است. براساس این گزارش دسته‌ای به امر سورنا، سردار اشکانی به‌منظور تمسخر و استهزاء کراسوس سردار رومی در سلوکیه به‌راه می‌افتد. پلوتارک دربارهٔ دستهٔ سورنا گفته است: «سورنا سر و دست راست کراسوس را نزد ارد[پادشاه اشکانی] به ارمنستان فرستاد ولی در سلوکیه انتشار داد که کراسوس را زنده گرفته است. و دستهٔ کوچکی به‌منظور هجو پیروزی ترتیب داد. یکی از اسرا به نام کایوس-پاکسیانوس را که بیش از همه به کراسوس شبیه بود لباس شاهانهٔ زنانه‌ای پوشاند و به او آموخت که چون بنام کراسوس یا امپراطور بخوانندش پاسخ گوید. بر اسبی سوارش کردند، شیپورزنان و و افسران رومی سوار بر شترها جلوی صف می‌رفتند، عده‌ای نیز طبل‌زنان به راه افتادند و سرهای تازه‌بریدهٔ عده‌ای از رومی‌ها را بر تبرها آویخته بودند. بعد از این‌ها فواحش و آوازخوانان سلوکیه رقص‌کنان و آوازخوانان با حالت تمسخر خصلت کراسوس و اخلاق زنانه و دور از شجاعتش را دست می‌انداختند ...».

www.ParsBook.org

داستانگویی‌های نمایشگرانه و رقص‌های روایتگرانه

در ایران پیش از اسلام طبقاتی از مردم عهده‌دار هنر و ناقلین فرهنگ شفاهی دوران پیش از خود بوده‌اند. گوسان‌ها، خنیاگران و پتواژگوها از جملهٔ این جمعیت بودند که نقش مهم و تأثیرگذاری در فرآیند انتقال فرهنگ شفاهی در جامعهٔ باستانی ایران ایفا کردند.

«برخی زبان‌شناسان و محققان تاریخ فرهنگ[از جمله مری بویس و جرج فارمر در کتاب «دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی در ایران»] اصل و مبداء واژهٔ گوسان[به معنی موسیقیدان و خنیاگر] و هنر آنان را پارتی دانسته و اعقاد دارند که این واژه‌ها بعدها از سوی برخی ملت‌های همجوار به وام گرفته شده است». براساس نظر این محققان واژه‌های «گسن» ارمنی و «مگوسانی» و «مگسنی» گرجی از گوسان پهلوی وام گرفته شده‌اند.

سنت گوسان‌ها مبتنی بر روایات شفاهی بوده و چندین هنر شاعری، آوازخوانی، داستان‌سرایی، بازیگری، رقاصی، تردستی، شعبده‌بازی و حتی بندبازی و آکروبات‌بازی را شامل می‌شده است. گوسان‌ها در جامعهٔ ایران باستان از دورهٔ مادها تا حدود اواخر سلسلهٔ ساسانی حضوری پررنگ داشته‌اند. مهرداد بهار در کتاب «جستاری چند در فرهنگ ایران» دربارهٔ جایگاه و سنت گوسان‌ها می‌نویسد:

> این هنرمند به‌عنوان سرگرم‌کنندهٔ پادشان و مردم عادی، در دربار از امتیازات، و نزد مردمان از محبوبیت برخوردار بود. او در عزا و بزم حضور می‌یافت؛ نوحه‌سرا، طنزپرداز، داستانگو، نوازنده، ضابط دستاوردهای عهد باستان و مفسر وقایع زمانهٔ خویش بود ...

اما ضرورت شکل‌گیری طبقهٔ گوسان‌ها در دوران ایران باستان چه بوده است؟ «در دوران مورد بحث اجرای مراسم و آیین‌ها باتوجه به گوناگونی آراء و عقاید دینی و مراسم و مناسک بی‌شماری که عدم اجرای هریک از آنها از دیدگاه جامعه، خشم خدایان را برمی‌انگیخت و مصائب و مضار غیرقابل جبرانی را به‌همراه داشت، به معضلی اساسی و دست‌وپا گیر بدل شد. طبیعتاً همهٔ افراد جامعهٔ کشاورز و دامدار هرگز فرصت کافی برای اجرای تمام و کمال این‌گونه مراسم را نداشتند. از این گذشته

www.ParsBook.org

قدرت‌های تازه شکل‌یافته و نیرومند علاقمند شدند تا هرگاه کـه اراده نماینـد، شـاهد اجرای چنین مراسمی باشند. شاید در همین مقاطع وجود طبقه‌ای[چون گوسان‌ها] کـه بتواند عهده‌دار اجرای چنین رسوم و آیین‌هایی باشد، الزام‌آور گردید».

رفته‌رفته سنت گوسان‌ها به‌دلیل مخالفت و دشمنی مغان‌ها یا روحانیون زرتشتی و همچنین روحانیون مسیحی غرب امپراطوری ساسانی محدود گردید. زیرا آنها گوسان‌ها را کافر پنداشته و معتقد بودند که هنر آنها در سنت‌ها و عقاید چند خدایی ریشه دارد.

در نتیجهٔ فشار این دو گروه مذهبی، هنر گوسان به شدت مورد تقبـیح و سـرزنش قرار گرفت و گوسان‌ها نقش خود را به‌عنوان ناقلان فرهنگ شـفاهی از دسـت دادنـد. بنـابراین هنـر گوسـان تجزیـه و در اختیـار سـه طبقـهٔ مغـان، خنیـاگران و بازیگران(پتواژگویان) قرار گرفت.

هنر خنیاگری در دوره هخامنشی بسیار موردتوجه و احترام بوده است. خنیاگران در هنرهایی چون شعرسرایی، موسیقی، آوازخوانی، افسانه‌سرایی و حماسه‌پردازی، روایت تاریخ و حتی پیشگویی تبحر خاصی داشتند. اما اصلی ترین کار آنهـا آواز و موسـیقی بوده است.

بویس و فارمر در کتاب «دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی در ایران» عـلاوه‌بـر هنرهای مذکور هنرهایی چون بازیگری، دلقکی، نقالی و حتی انتشار اخبار را از حیطهٔ وظایف خنیاگران می‌دانند.

«خنیاگری رسمی» وابسته به دربار پادشاهی و «خنیاگری غیـر رسـمی»(خنیـاگران دوره‌گرد)، دو جریان اصلی هنر خنیاگری بوده‌اند که به موازات یکدیگر در ایران باستان تداوم یافتند.

با حملهٔ اسکندر و سقوط پادشاهی هخامنشی، خنیاگری رسمی روبه‌زوال نهاد امـا خنیاگران دوره‌گرد همچنان به حیات خود ادامه داده و وظایف خود را در انتقال فرهنگ شفاهی ایران انجام دادند.

www.ParsBook.org

«حملهٔ اسکندر، مجدداً شرایط مناسبی را برای خنیاگران جهت اجـرای سـوگ‌هـا، سروردن اشعار مـذهبی و حتـی اجـرای برخـی اوراد و ادعیـه مهیـا سـاخت. درواقـع خنیاگران بار دیگر فرصت یافتند تا به‌نحو شایسته‌ای برخی از هنر اسلاف خود یعنـی گوسان‌ها را به‌اجرا درآورند. فرصتی که تنها به‌واسطهٔ خلاء ناشی از عدم حضور موبدان و مغان میسر شد. در این مقطع روحانیون زرتشتی در روستاها و نواحی دورافتاده نیـز به اختیار و یا به ناچار با خنیاگران دوره‌گرد هم‌آواز و همراه شدند. چرا که هنر آنان در تهییج احساسات دینی و ملی ایرانیان[در مقابل مقدونیان] و زنـده نگـه داشـتن شـعائر مذهبی مؤثرتر از روش سنتی روحانیون بود».

اما با روی کار آمدن سلسلهٔ ساسانی و قدرت گرفتن مغان حیطهٔ عمل خنیاگران به روایت جنگ‌های باستان و مدح و ستایش پهلوانان، نقل ترانـه‌هـای عاشـقانه و آواز و موسیقی در مراسم جشن و سرور محدود شد و مغان بار دیگر اجرای بسیاری از شعائر دینی را عهده‌دار شدند.

خنیاگران در دورهٔ ساسانی به آن حد از هنر رسیدند که برخی پادشاهان ساسانی از جمله اردشیر و بهرام‌گور برآن شدند تا موقعیت این هنرمندان را تثبیت نمایند. امـا بـا ورود اسلام به ایران و سقوط امپراطوری ساسانی هنر خنیاگری روبه زوال نهـاد. زیـرا «حماسه‌سرایی‌های ایـن دسـته از خنیـاگران دوره‌گـرد از پهلوانـان و قهرمانـانی الهـام می‌گرفت که کیش زرتشتی داشتند. نقل‌هایشان از بطن چنین دیدگاهی برمی‌خاسـت و اشعار غنایی و تغزلی آنان نیز دربـارهٔ معـشوقه‌هـایی بـود کـه بـه نـوعی منتـسب بـه خانواده‌های شاهنشاهی می‌گردید. داستان‌ها و روایات مذهبی این بخش از خنیاگران نیز ملهم از داستان‌های دینی زرتشت و کتاب مقدس زرتشتیان یعنی اوستا و یـا انعکـاس شنیده‌های موبدان و مغان بود... در واقع آنان از نظر ایدئولوژی فاتحین[مسلمانان]، هیچ چیز قابلی برای ارائه نداشتند. مشکل دیگر خنیاگران در مجامع شهری روبه‌رو شدن با هموطنانی بود که پذیرای اسلام گردیدند، لذا رفته‌رفته هنر آنان علاوه‌بر منهیات شرعی،

www.ParsBook.org

دیگر زمینه‌های حسی و ذهنی مشترک و جذابیت‌های گذشته را در میان ایرانیان نومسلمان از دست داد».

«در دورهٔ ساسانی بازیگران/رقصندگان «پتواژگو» و نمایششان «پتواژ گفتن» نامیده می‌شد. «خرم‌بخش» عنوان صاحب‌منصبی بود که در دربار ساسانی عهده‌دار هنرمندان بود و مسئولیت همهٔ سرگرمی‌ها از جمله خنیاگران، نقالان، موسیقیدانان، آکروبات‌بازان و غیره بر عهدهٔ وی گذاشته شده بود».

پتواژگویان به‌واسطهٔ هنرشان (بازیگری و حاضرجوابی) جایگاه ممتازی در دربار ساسانی داشته‌اند. و حرفهٔ آنها هم‌سطح شمشیربازی و چوگان و دیگر بازی‌های نجبا قرار داشت. «آنچه که در قلمروی پتواژگویی انجام می‌گرفت، انطباق آواز با شعر و سپس تجلی هر دو در قالب حرکات نمایشی بوده است و اهل‌ذوق به اصطلاح خوش‌لحنی، خوش‌صدایی، خوش‌نوایی و خوش‌خرامی را در کنار هم قرار داده‌اند. ادامه این روش از سخن‌گویی و مکالمه‌بازی را بعد از اسلام نیز شاهد بوده‌ایم و هرگز انقطاع محض فرهنگی به‌وجود نیامد ...».

نمایشگری‌های میدانی(گذرگاهی)

مارگیری، حقه و شعبده‌بازی، میمون‌بازی و غیره از زیرگونه‌های نمایشگری‌های میدانی به‌حساب می‌آیند. وجه و مشخصهٔ اصلی این ریختار نمایشی سرگرم‌سازی بوده است. «سرگرم‌سازان با نوع عامه‌ای از اجراها که به‌طور کلی معرکه، هنگامه و تماشا نامیده می‌شد، برجسته و مشخص می‌شدند. این اصطلاحات بر نمایش‌هایی که سرگرم‌سازان دوره‌گرد غالباً در مکان‌های عمومی اجرا می‌کردند، دلالت داشتند. یک معرکه‌گیر باید نقال، آکروبات‌باز، شعبده‌باز و موسیقیدان باشد».

کولی‌ها یا لولی‌ها در ظهور این ریختار نمایشی در ایران به‌ویژه از دوران باستان نقش مهمی داشته‌اند. «شیوهٔ معیشت و کار آنان تقریباً در همهٔ نقاط جهان عموماً رقاصی، بازیگری، آوازخوانی، گاوبازی، رسن‌بازی(بندبازی)، فالگیری، رمالی،

www.ParsBook.org

جادوگری و طلسم و افسون است. آنان در بسیاری از نقاط آسیا و اروپا پراکنده‌اند که در این میان کولیان ساکن در فلات ایران و اروپای شرقی به‌دلیل پرشمار بودن شهره‌اند»

کولی‌ها بازماندگان مهاجرینی هستند که در دورهٔ ساسانی و در زمان بهرام گور از هندوستان به ایران آمدند و در سراسر ایران پراکنده شدند و به بازیگری، نوازندگی، نمایش عروسک‌ها، خوانندگی، رمالی و غیره پرداختند. بازی‌های این دروه‌گردان بعدها زمینه‌ساز پیدایش یکی از مهم‌ترین ریختارهای نمایشی ایرانی(معرکه‌گیری) شدند.

کولی‌ها به‌واسطهٔ کوچ مداوم و شرایط خاص زندگی در ارتباط پیوسته با فرهنگ‌های اقوام مختلف ایرانی قرار داشتند. آنها مدت طولانی به‌دلیل بهره‌مندی از هنرهایی چون آوازخوانی، بازیگری و غیره علاوه‌بر صحنه‌گردانی جشن و سرور مردم نقش مهمی در انتقال برخی از اشکال نمایش و ویژگی‌ها و تکنیک‌های هنری خود به سایر اقوام داشته‌اند.

جهانگیر نصری‌اشرفی در کتاب «نمایش و موسیقی در ایران» تأثیرات کولیان بر هنر ایرانی را به شرح زیر طبقه‌بندی کرده است:

الف. پیشگیری از نابودی برخی نمایش‌ها، بازی‌ها و رقص‌های بومی.

ب. حفظ و جابجایی بسیاری از نغمات، رقص‌ها و بازی‌ها از منطقه‌ای به منطقهٔ دیگر.

ج. تأثیر زیباشناسی و ذوق قومی کولی ها بر رقص‌ها، بازی‌ها و نغمات موسیقی.

خندستان‌های سنتی(تقلید و فارس)

این ریختار نمایشی سرگرم‌ساز و خنده‌آور از دوران باستان در ایران پدید آمده و توسط مطربان، لوده‌ها، دلقکان و کولی‌ها در کوی و برزن و به مناسبت اعیاد و جشن‌ها اجرا می‌شدند. پادشاه و درباریان نیز برای ضیافت‌ها، جشن‌ها و مجالس خود به این دلقکان و لوده‌ها نیاز داشتند و حتی گاهی این دلقکان را در سفرها و جنگ‌ها همراه خود می‌بردند تا اسباب تفریح و سرگرمی سرداران و سربازان را فراهم نمایند.

www.ParsBook.org

کولی‌های ایران به‌دلیل روحیه خوش‌نشینی و نداشتن وابستگی‌های مذهبی و تقیّد عرفی رقص‌های روایتگرانه و نمایش‌های خنده‌آور و طنزآمیزی را در بسیاری از مجالس شادی و سرور اجرا می‌کرده‌اند که بعدها زمینه‌ساز شکل‌گیری نمایش «تخته‌حوضی» یا «روحوضی» در دورهٔ اسلامی گردیدند.

یکی از این نمونه نمایش‌های سرگرم‌کننده رقص روایتگرانهٔ «قهر و آشتی» است که به‌روشی پانتومیم‌گونه دلدادگی دو زوج جوان را در قالب بازی نمایش روایت می‌کند. کولیان نمونه‌های دیگری از نمایش‌های دلقکی و سیاه‌بازی را در نواحی مختلف کشور رواج دادند که از آن جمله می‌توان به «فروش اسب بدلی» در تنکابن، «وصیت» در خراسان و شمال ایران، «شتر فروش» و غیره اشاره کرد. دربارهٔ این ریختار نمایشی به قدر کفایت در فصل آینده سخن گفته شده است.

آشنایی با تئاتر یونانی

از دوران ایران باستان اسناد و منابعی به‌دست آمده که حضور برخی نمایش‌های یونانی را در حدود مرزهای ایران تأیید می‌کند. این منابع و گزارش‌ها این احتمال را که ایرانیان با تئاتر یونانی به‌ویژه در دورهٔ سلوکیه و اشکانی، آشنایی داشته‌اند را افزایش می‌دهد.

در کاخ اشکانی الحضر نقش نیم‌برجستهٔ چند صورتک به‌جای مانده که به صورتک‌های یونانی بسیار شباهت دارد و به احتمال بسیار زیاد از نمونه‌های صورتک‌های نمایش‌های یونانی مایه گرفته است.

گزنفون در رسالهٔ «آناباز» گزارش می‌دهد که اسکندر در هنگام حمله به ایران و فتح آن تعدادی بازیگر همراه داشت. پلوتارک نیز دربارهٔ حضور بازیگران تئاتر یونانی در ایران در زمان اسکندر می‌نویسد: [اسکندر] چون به شهر اکباتان در سرزمین مادها رسید پس از انجام کارهای مهم دوباره برگزاری نمایش‌ها و جشن‌ها را آغاز کرد زیرا از یونان سه هزار هنرمند رسیده بود».

www.ParsBook.org

همچنین مجید رضوانی در «بنیاد نمایش در ایران» اشاره می‌کند که یکی از شاهزاده‌های اشکانی(تیرداد) که خود نیز پادشاه ارمنستان بود در روم از نرون که خواسته بود به او هدیه‌ای بدهد یک بازیگر فارس خواست.

پلوتارک گزارش دیگری از اجرای نمایش‌های یونانی در تالار قصر اُرد پادشاه اشکانی ارائه کرده است: :«مقارن این اتفاقات [کشته شدن کراسوس به دست سورنا] ارد با آرتاباز پادشاه ارمنستان آشتی کرد و خواهر او را به نامزدی پسر خویش پاکوروس درآورد. این دو پادشاه برای یکدیگر ضیافت‌ها و جشن‌های شرابخواری ترتیب می‌دادند و بسیاری از نمایشنامه‌هایی را که از یونان گرفته شده بود نمایش می‌دادند، زیرا ارد زبان و ادبیات یونانی را خوب می‌دانست و آرتاباز هم تراژدی‌ها و خطابه‌ها و داستان‌هایی به این زبان می نوشت که هنوز چند تای آنها باقی است...». اسناد و مدارک‌ها نشان می‌دهند که اجرای تئاترهای یونانی در ارمنستان به نسبت به نواحی مرکزی ایران رایج‌تر بوده است. این گزارش‌ها مبین آن هستند که ایرانیان با نمایش‌های یونانی آشنایی داشته‌اند؛ ولیکن اسنادی مبنی براینکه ایرانیان نمایش‌های یونانی را اجرا یا بازی کرده در دست نیست و ایرانیان در این میانه بیشتر تماشاگر و ناظر آن بوده‌اند.

همچنین برخی از این گزارش‌ها وجود تماشاخانه‌ها یا مکان‌هایی را برای اجرای نمایش به‌ویژه در کرمان و همدان تأیید می‌کند اما مشخص نیست که این تماشاخانه‌ها در دورهٔ اسکندر ساخته شد یا پیش از حملهٔ او به ایران وجود داشته است.

www.ParsBook.org

فصل سوم
گونه‌های نمایش سنتی ایرانی

پرده‌خوانی

پرده خوانی، نوعی نمایشِ مذهبی ایرانی است. در این نمایش کسی با عنوان «پرده خوان» از روی تصویرهایِ منقوش بر پرده، مصایب اولیای دین ــ بویژه اولیای مذهب شیعه ــ را با کلام آهنگین روایت می‌کند.

پرده خوانی را «شمایل گردانی» و «پرده داری» و «پرده برداری» نیز خوانده‌اند. دهخدا (ذیل «پرده») به پرده‌ای اشاره کرده‌است که شعبده بازها و عروسک گردانها، از آن برای پنهان کردن ترفندهای نمایشی خود استفاده می‌کنند و این هیچ ارتباطی با پرده داری، نام دیگر نمایش مذهبی پرده خوانی، ندارد، اما برخی پژوهشگران به اشتباه از این تعریف برای توضیح پرده داری مذهبی بهره برده‌اند. صورت خوانی نیز بخشی از پرده خوانی بوده‌است و نمی‌تواند مترادف پرده خوانی قلمداد شود. پرده خوانی برآمده از نقالی و نقاشیِ مردمی است. پیشینهٔ تاریخی آن را می‌توان با نوعی «قوالی» (نقالی توأمانِ موسیقی و آواز) در ادوار پیش از اسلام مربوط دانست که پس از ورود اسلام به ایران، به دلیل محدودیتهای موسیقی، به نوعی «نقالیِ» ملی ـ مذهبی تغییر یافته‌است ؛ بویژه در زمان صفویه که انواع نقالی مذهبی (روضه خوانی، حمله خوانی، پرده داری، صورت خوانی و سخنوری) شکل گرفت. به گفتهٔ جابر عناصری در جنگ شاه اسماعیل صفوی با ازبکها برای تهییج سپاهیان ایران از این نمایش استفاده می‌شده‌است. برخی نیز، موقعیت تاریخی پرده خوانی را حدفاصلِ گذار از برگزاری مراسم عزاداری عمومی ماه محرم در دوران صفویه، به برگزاریِ نمایشِ مذهبی تعزیه در دوران قاجاریه و یکی

www.ParsBook.org

از منابع تحول و تکامل تعزیه دانسته‌اند اما برخی دیگر، به عکس، نقوش پرده را ترجمانِ نمایشِ تعزیه در قالب هنرهای دیداری و ره آورد تعزیه می‌دانند.

ساختار پرده خوانی بر دو رکنِ «پرده» و «پرده خوان»، استوار است. پرده پارچه‌ای است که یک یا چند رخداد مصیبت بار خاندان پیامبر صلّی اللّه علیه وآله وسلّم بر آن نقش شده‌است. موضوعِ اصلی این نقشها، واقعهٔ کربلا و حوادث پیش و پس از آن بوده، اما رفته رفته داستانهای اخلاقی پندآموز مانند جوانمرد قصاب نیز به آن افزوده شده‌است. معمولاً به لحاظ قداست عدد ۷۲ و ارتباط آن با واقعهٔ کربلا در هر پرده ۷۲ مجلس فرعی و اصلی وجود دارد .

جنس پرده‌ها از «متقال» و «کرباس»، و اندازهٔ آنها معمولاً ۱۵۰*۳۰۰ سانتیمتر است صورتهای منقوش بر پرده، به دو گروه اولیا (نیکان) و اشقیا (بدان) تقسیم می‌شود. نقش سیمای اولیا بر پرده متفاوت است : پیامبر صلّی اللّه علیه وآله وسلّم و امامان معصوم علیهم السلام در هاله‌ای از نور یا در نقاب تجلی می‌یابند و برخی فرزندان و یاری کنندگان ایشان، بدون هالهٔ نور و نقاب، با رنگهای متناسب باورهای مذهبی و زیبا نقش می‌گیرند. در مقابل، اشقیا بسیار زشت و حتی هیولاگونه ترسیم می‌شوند. اسبها نیز با توجه به شخصیت صاحبانشان نقش می‌گیرند.

نقشهای پرده، نقوشی عامیانه‌اند که برمبنای تخیلات نقاش و گفته‌ها و نوشته‌های تاریخی و افسانه‌ای به تصویر کشیده می‌شوند . این نوع نقاشی را، از نوع نقاشی مردمی، موسوم به «نقاشی قهوه خانه‌ای» دانسته‌اند، که اوج شکوفایی آن، بویژه در اواخر دورهٔ قاجاریه، در قهوه خانه‌ها بوده‌است. همچنین با توجه به موضوع محوری این نقوش، از آن با عنوانِ «نقاشی کربلا»، و به لحاظ رعایت برخی قواعد نمایشی اخیراً «نقاشی دراماتیک» نیز یاد می‌شود.

www.ParsBook.org

برخی پیشینهٔ این نوع نقاشی مردمی را قرنها پیش از پیدایش قهوه خانه و همزمان با سنّت دیرینهٔ قصه خوانی و مرثیه سرایی و تعزیه خوانی در ایران می‌دانند و به زمانِ نگارگری بر سفالینه‌ها و شمایلهای سوگ سیاوش می‌رسانند. برخی نیز نقاشیهای مانی را سرچشمهٔ تاریخی اینگونه القائات مذهبی می‌دانند. این احتمال نیز هست که صحنه‌پردازی و بازآفرینی وقایع کربلا از طریق نقاشی، در سده‌های یازدهم و دوازدهم / هفدهم و هجدهم، تحت تأثیر نقاشیهایِ رافائل و میکل آنژ در ایران رواج یافته باشد.

پرده خوان کسی است که معمولاً همراه با اشاره کردن به تصاویر پرده، با چوب دستی‌ای به نام مِطْرق، این تصویرها را با صدایی رسا و آهنگین باز می‌خواند. اساساً این نمایش متکی بر «کلام» است. پرده خوان از پرده به دو روش بهره می‌برد: تزیینی و طوماری. او در روش تزیینی، پرده را صرفاً برای جلب توجه تماشاگران می‌آویزد و داستان را براساس آن نقل نمی‌کند؛ اما در روش طوماری، داستان بر مبنای نقشهای پرده و گشودن تدریجی پردهٔ منقوش روایت می‌شود. روی پرده مجموعه‌ای از تصاویر کوچکتر نقش شده که به صورت پی درپی ماجراهای داستان را نشان می‌دهد. پرده خوانها را درویش نیز می‌خواندند؛ از مشهورترین آنها درویش بلبل قزوینی بود.

نقالی

نقّالی یکی از جلوه های مهم و اصیل در نمایشهای سنتی ایران است، که بر پایه سنت قصه‌خوانی، روایتگری، همراه با اصول و فنون و برخوردار از یک نوع آگاهی دقیق و تسلط بر قواعد و آموخته ها در جهت بهترین ارتباط با مخاطب است. نقّالی از دیدگاه متخصصان تاریخ نمایش جهان یکی از سه عامل (آیین، تقلید، نقل)عمده و پیدایش خاستگاه تئاتر است.

www.ParsBook.org

نقّالی یکی از جلوه های مهم و اصیل در نمایشهای سنتی ایران است، که بر پایه سنت قصه خوانی، روایتگری، همراه با اصول و فنون و برخوردار از یک نوع آگاهی دقیق و تسلط بر قواعد و آموخته ها در جهت بهترین ارتباط با مخاطب است. نقّالی از دیدگاه متخصصان تاریخ نمایش جهان یکی از سه عامل (آیین، تقلید، نقل) عمده و پیدایش خاستگاه تئاتر است .

نقّالان افرادی بودند که به نقل یک قصه و روایت یک واقعه به شعر و نثر در برابر جمع به منظور سرگرم کردن و برانگیختن هیجانات و عواطف آنها به وسیله حالات، بیان مناسب و حرکات نمایشی که بیننده هر لحظه او را به جای قهرمان داستان ببیند، می پرداختند. آنها سعی می کردند به تنهایی بتوانند نقش همه شخصیتهایی را که نقل می کنند، بازی کنند .

نقّالی در هنرهای نمایشی ایران بر پایهٔ درون مایه و شکل اجرا به سه گونه نقل داستانهای شاهنامه، نقل قصه ها و افسانه های تاریخی و نقل وقایع دینی تقسیم می شود .

تاریخ نقّالی در ایران به قبل از اسلام می رسد. نقّالان) گوسانها) افرادی بودند که با ساز، داستانهای حماسی و تاریخی را نقل می کردند. این سنت در ایران نیز رواج یافته و به مناقب خوانی، فضایل خوانی، سخنوری، روضه خوانی و پرده خوانی تبدیل شده است که این مقاله به بررسی آنها می پردازد .

www.ParsBook.org

»نَقل» در لغت به معنی «بیان کردن سخن و مطلبی، قصه گفتن و قصه گویی است» و نقّال به کسی گفته می شود که «با آداب و رسوم خاص داستانهای حماسی و پهلوانی می گوید.۴» نقّال کسی است که رویداد یا داستانی را در برابر جمع، نقل می کند .

نقّالی از دیدگاه محققان تاریخ نمایش جهان، یکی از سه عامل عمده پیدایش خاستگاه اصلی هنر تئاتر است .

ادبیات ملّتها، شعرها، قصه ها، داستانها، سرودها و اورادهایی که در جشنهای ملی و قومی و مذهبی خوانده می شود همیشه موزون و آهنگین بوده و مورد توجه مردم قرار گرفته است و افرادی به طرق مختلف سعی به «واگویه» یا نقل آنها کرده اند .

»نقّالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه به شعر یا نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع. تکیه آن بیشتر بر احساسات تماشاگران است تا منطق ایشان. از آن رو که موضوع آن، داستانها و قهرمانان فوق طبیعی هستند و یا قصه ها واقع بینی صرف را ندارند و با خطابه متفاوت است .

منظور از نقّالی سرگرم کردن و برانگیختن هیجانات و عواطف شنوندگان و بینندگان است به وسیله حرکات جذّاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع و حرکات و حالات القاءکننده و نمایشی نقّال، به آن حد که بیننده او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند و به عبارت دیگر، بتواند به تنهایی بازیگر همهٔ اشخاص بازی باشد.

نقّالی در نمایشهای سنتی ایران، جایگاه خاصی دارد و نقّال یکی از شخصیتهای مهم در بازیگری نمایش سنتی ایران است. در نمایش سنتی ایران، نقّال به روایت و نقل رویداد یا داستانی در برابر جمع می پردازد و با تمام توانایی خود که عبارت است از صدا و لحن و آگاهی از دستگاههای موسیقی ایرانی و حرکات بدنی و استفاده از بعضی اشیاء و ابزار لازم، می کوشد تا بتواند بر احساس تماشاگران خود تسلط یابد و آنچه که برای نقل آماده کرده است، منتقل کند. آنها متن را حفظ می کنند یا از روی آن(طومار) می خوانند.

www.ParsBook.org

اولین نمونه‌های داستان‌گویی در ایران

بسیاری از متون داستانها و قصه های کهن بر اساس قصه گفتن بنا شده اند و فرهنگ ایران نیز دارای این ویژگی است .

در کتاب «هزار و یک شب» دختری برای رهایی یافتن از مرگ، پادشاه را به نقل افسانه ها سرگرم و در بامداد روز بعد داستان را در جایی حساس و هیجان آور، رها می کند تا پادشاه برای شنیدن باقی داستان، کشتن او را به تأخیر بیندازد .

در کتاب «هفت پیکر نظامی» در نخستین شبی که «بهرام گور» به شبستان وارد می شود توسط افسانه هایی که «دختران پادشاه هفت اقلیم» بیان می کنند، سرگرم می شود .

محمدجعفر محجوب در مورد قدیمی ترین سند درباره داستان سرایی و نقّالی در مقاله آموزشی «قصه خوانی و طومارهای نقّالی» در مجله سینما تئاتر شماره ششم سال ۱۳۷۴، گفته های «ابن ندیم» در «الفهرست» را از زبان «محمدابن اسحاق» بیان می کند که: «نخستین کسانی که افسانه ها را تصنیف کردند و آن را به صورت کتاب درآوردند و در خزانه های خود نگاه داشتند در زمان فرس اول بودند. ایشان بعضی از این افسانه ها را از زبان جانوران نقل می کردند. پس از آن پادشاهان اشکانی که دومین سلسله پادشاهان ایران بودند آن را به صورتی اغراق آمیز درآوردند و شاهان ساسانی، چیزها بر آن افزودند اگر خدا خواهد درست این است که نخستین کسی که در شب، افسانه گفتن را رواج داد و شب را به افسانه زنده داشت اسکندر بود. وی گروهی داشت که او را می خندانیدند و افسانه ها برایش ساز می کردند و پس از او پادشاهان از کتاب هزار افسانه، برای این کار استفاده کردند. در ایران قبل از اسلام، گروههایی بودند که روایتهای ملی و داستانهای حماسی را برای مردم بازگو می کردند تا جایی که شهرت این روایتها به حدی بوده است که: «در دوران رسول اکرم (ص) «نضربن حارث» به ایران آمد و داستانهای (رستم و اسفندیار) و (رستم و سهراب) را برای مردم جزیره العرب به ارمغان برد و آن داستانها را برای مردم مکه بازمی گفت تا جایی که پیامبر اکرم (ص) وی را از گفتن این داستانها منع فرمودند. » البته آقای محجوب درباره این روایت مقاله

www.ParsBook.org

آموزشی قصه خوانی و طومارهای نقّالی، سندی را ارائه نمی دهد .

اما آنچه مسلّم است این است که این داستان سرایان همواره با نوعی ساز که اغلب احتمالاً چنگ بوده است به مناسبت برای داستانسرایی خویش سود می بردند و با استفاده «از میزانهای متفاوتی از گفتار به آواز و از آواز به گفتار را دنبال می کرده است.

نقّال یا داستان سرا «گوسان» و یا «قوّال» در نقشهایی چون خواننده، نوازنده، قصه گو و ... ظاهر می شده است .

همین قوّالی چون به قرنهای اولیه اسلامی رسید شاید به دلیل محدود شدن و حتی گاه ممنوع شدن موسیقی، همراهی ساز را از دست داد و از آن تنها نقل واقعه باقی ماند از این پس برای جبران این کمبود، واقعه خوان تکیه بر قدرت بازیگری خود کرد» و به تنهایی ضمن روایت و توصیف اشخاص داستان در قالب تمام شخصیتهای قصه قرار گرفت و پیوسته در حال گذر از یک شخصیت به شخصیت دیگر بود. محمدجعفر محجوب در مقالهٔ ذکر شده در اثبات رواج داستان سرایی و باز گفتن روایات ملی دو سند را مورد بررسی قرار می دهد. سند او ل مربوط به مری بویس(Boyce Mary) ،)استاد دانشگاه لندن است). وی تحقیقاتی را درباره داستانهای حماسی شرق ایران، در زمان اشکانیان را که وارد حماسهٔ ملی دوران ساسانی شده است انجام داده و نوشته است این داستانها را نوازندگان و شاعرانی که «گوسان (gosan) «نام داشتند در دوران اشکانیان با آهنگ و نغمهٔ ساز خویش می خواندند.

دومین سندی که آقای محجوب آورده است مقدمهٔ شاهنامه ابومنصوری است. ابومنصور برای گردآوری شاهنامه دستور داد تا «دهقانان و فرزانگان و جهان دیدگان را از شهرها بیاورند از هر جای چون ماخ پیر خراسان ازهری چون یزدانداد پسر شاپور از سیستان و چون ماهوی پسر بهرام از نیشابور و چون شادان پسر برزین از طوس و از هر شارستان گرد کرد و بنشاند و به فراز آوردن این نامه های شاهان و کارنامه هایشان و زندگی هر یک از داد و بیداد و آشوب و جنگ و آیین، ازکی نخستین که اندر جهان او بود که آیین مردی می آورد و مردمان از جانوران پدید آورد تا یزدگرد شهریار که

www.ParsBook.org

آخرین ملوک عجم بود.

فنون نقّالی

یکی از کتابهایی که به شرح آداب و ترتیب خواندن و شرایط و چیره دستی قصه خوان می پردازد کتاب «طرازالاخبار» است. این کتاب در کتابخانه مجلس شورای اسلامی نگهداری می شود که مورد توجه آقای محجوب قرار گرفته است. این کتاب «در حقیقت جُنگی است از شعرهای گوناگونی که برای کمک به قصه خوانان که شعرهای مختلف را از ـ شاعران بسیار، از متقدمان گرفته تا معاصران خویش ـ در موضوعات گوناگون از فرا رسیدن شب و برآمدن روز تا توصیف اسب و مرکبان دیگر و وصف میدان جنگ و صفت بزم آرایی شاهان و خلاصه هر صحنه ای که در شرح قصه بدان نیاز افتد، فراهم آورده است.

البته مقصود اصلی از تألیف کتاب، شرح و آداب و ترتیب خواندن قصه امیرحمزه است. این کتاب مشتمل برپنج فصل است :

▪فصل اول: در ایجاد قصه و اختلافات روایات و در باب ابداع و اختراع آن .

▪فصل دوم: در صفت قصه و قصه خوان و آنچه متعلق به اوست .

▪فصل سوم: در رجحان قصه خوان بر شاعر به دو دلیل

▪فصل چهارم: در مشرب و گذشتگی و قدر متاع خود دانستن قصه خوان و با همگان از روی مروّت پیش آمدن وی .

▪فصل پنجم: در آمد و بر آمد قصه خوان هنگام قصه خواندن و آداب مناسب خوانی که در اصلاح سخن سنجان معروف است به مرصّع خوانی و طرز نشستن و حرکت کردن و حرف زدن او از هر قسم.

www.ParsBook.org

در این کتاب از شرایط چیره دستی قصه خوان، قوّت حافظه و توجه بسیار به شرح بیان داستان و سِیر تحولات آن و از حکایتی به حکایت دیگر نرفتن و هر آنچه را که می شنود به شکل بدیهه فرا بگیرد و هرگز آنها را فراموش نکند و آن را به کار ببرد. «قصه خوانی که قصه دان نباشد در فن خود ناتمام است باید که آن چنان از تمام قصه مستحضر باشد که از هر جای قصه اش آرزو کند تواند بدیهه خواند چنان که گویی از الحال مطالعه کرده است.نکته دیگری که در این کتاب مطرح شده، روشهای قصه گویی است که به سه روش ایرانی، تورانی، هندی تقسیم شده است و این مسئله بیانگر این است که قصه گویی در میان ملل همسایه ایران نیز، دارای جایگاه و اهمیت به سزایی بوده و ترتیب قصه خوانان و جایگاه آنان در میان درباریان و میان مردم به عنوان راویان داستانها و تاریخ شفاهی و قوم نگاری، مورد توجه بوده است .

برنادرهٔ صوفیانِ جواهر سخن و یگانه واقفان اخبار نو و کهن واضح و لایح باشد درآمد قصه خواندن بر سه نوع است. اول به طرز اهل ایران، دوم به روش مردم توران، و سیُم به قانون هندوستان و اینکه قاعده اهل روم یاد نمی کند. باعث این است که کمترین به آن مرز و بوم نرسیده و آنچه نشنیده به آن اعتبار نمی نماید .

هر پادشاهی قصه خوانان مخصوص خود داشت و قصه خوانان مقرّب شاهان و درباریان بودند. «جلال الدین اکبر، پادشاه مقتدر گورکانی هند و نیز شاه اسماعیل صفوی با آن همه ستیز و آویز هزار قصه خوان مخصوص داشته اند همچنان که مولانا زین العابدین تکلتوخان در خدمت شهریار گردون اقتدار ... شاه اسماعیل ... و نادرهٔ جهان عنایت الله دربارخان در ملازمت شهریار جوان بخت ... جلال الدین محمداکبر ...

طومار نقّالی

طومار نسخه ای است که غالباً توسط نقّالان و گویندگان پیشین نوشته شده است. این طومارها ممکن است با توجه به سواد اندک بعضی نقّالان، بدخط و باغلط باشد. نقّالان این طومارها را چون سرمایه ای نزد خود نگاه می دارند و ممکن است حتی به دیگران

www.ParsBook.org

هم نشان ندهند. طومارها ممکن است بین نقّالان و یا خریداران با ذوق، خرید و فروش شود. نسخه هایی که به خط نقّالان معروف نوشته شده است دارای اعتبار و قیمت خاصی است. در زمانی که نقّالی رواج داشت افرادی خارج از حیطه نقّالی به نوشتن از روی طومار و نسخه نویسی می پرداختند و به نقّالان تازه کار می فروختند .

در روزگاران قدیم قصه گویان و راویانی بودند که نسخه هایی از نقلهایی که بیان می کردند می نوشتند .

راوی اسکندرنامه ـ نسخه ای است که در عهد صفوی تحریر شده ـ مردی است به نام «منوچهر حکیم» و نام او در مباحث اسکندرنامه بسیار آمده است. در رموز حمزه نیز از راوی دیگری به نام «ملاعلی خان شکرریز» سخن به میان می آید .بسیاری از قصه های کوتاه به «مولانا حیدر قصه خوان همدانی» نسبت داده شده است. نیز می دانیم که راوی داستانهای داراب نامهٔ قدیم و ابومسلم نامه و داستان عیار دیگری به نام قران حبشی مردی است موسوم به ابوطاهر سوسی (یا طرطوسی که در قرن هفتم می زیسته (همچنین گزارنده داستان کمک عیار شخصی است به نام صدقه بن ابی القاسم شیرازی

امروزه مهم ترین روایت از داستانهای ملی، شاهنامه است که توسط حکیم ابوالقاسم فردوسی به نظم درآمده است و توسط مردم ایران به رسمیت شناخته می شود. اما نقّالان برای روایت داستانهای شاهنامه، هر کدام شکل و بیان و توصیفهای خاص خود را در چگونگی بیان و اجرا به کار می برند .

یکی از آخرین بازماندگان نقّالان طومارنویس «مردی بود به نام حاج حسین بابا» متخلص به مشکین، این مرد از درویشان سلسله عجم و در آن سلسله از برجستگان بود و با آنکه سواد زیادی نداشت، به علت زبان آوری و نصیحت و بلاغت و طبع شعری که داشت ... در تمام رشته های سخن گفتن از نقّالی و سخنوری و تعزیه خوانی و غیر آن، دست داشت و شعر سخنوری می گفت و طومار می نوشت و مخمس‌ها و شعرهای بسیاری از او به یادگار مانده است ... او بر اثر مطالعه طومارهای پیشین از شاخ و برگ داستانهای شاهنامه (و شاید سایر داستانها مانند سام نامه و اسکندرنامه)

www.ParsBook.org

آگاهی و بر آنها تسلط داشت و هم خود، گاهی در این داستانها دستی می برد.۲۳

انواع نقّالی

نقّالی در طول تحولات تاریخی بر اساس درون مایه و شکل اجرایی به سه گونهٔ متنوع تقسیم شده است :

۱. نقل داستانهای شاهنامه (شاهنامه خوانی)

۲ .نقل قصه ها و داستانهایی چون سمک عیّار، اسکندرنامه که به نقل افسانهای تاریخی می پردازد .

۳. نقل وقایع دینی یا نقّالی مذهبی که به شرح زندگی شخصیتهای مذهبی مخصوصاً امام علی (ع) و اولاد او می پردازد. در این نوع نقل از حماسه های گوناگون مذهبی چون (خاورنامه، صاحب قرانیه، حملهٔ حیدری، مختارنامه، شاهنامه حیرتی، غزونامه، خداوندنامه، اردیبهشت نامه، دلگشانامه، جنگ نامه، داستان علی اکبر ... استفاده می شود .

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی در مقاله حمله خوانی تنوع نقّالی را بر اساس درون مایه، سه گونه تقسیم می کند :

۱ .داستان گوییهای نمایشی خنیاگرانه .

۲ .داستان گویی نمایشی افسانه ای مردم پسند .

۳ .داستان گویی نمایشی مذهبی .

همین مقاله نوع و چگونگی اجرا را نیز به سه طریق، این گونه بیان می کند :

در گونهٔ اول، از موسیقی و سرود و اشعار تغزلی و غنایی بهره کافی برده شده است.

www.ParsBook.org

خنیاگران و رامشگران، به واسطه و وسیله شعر و داستان، تماشاگران و شنوندگان هنر خود را به وجد و حال درمی آوردند .

در گونه دوم، درون مایه طومارهای نقّالی از شاهنامه و اسکندرنامه، سمک عیار، رموز حمزه و مانند اینها اقتباس شده است و شیوه ها و شگردهای نمایشگری این گونه نقّالیها و سیمیولوژی هنرنمایی آنان به دلیل تفاوتهای مرجعها و منبعهای طومارشان، متفاوت بوده است .

گونه سوم، که نمونهٔ برجستهٔ آن (حمله خوانی) به ویژه حمله خوانی بر بنیاد (حمله حیدری) اثر راجی کرمانی است.

نمایش های عروسکی سنتی

می گویند تاریخ نمایش عروسکی از همان لحظه ای که انسان نشسته در کنار آتش متوجه سایه خود و اشیاء پیرامونش در دیوارهای غار شد و یا وقتی نخستین عروسک های خود را با جان بخشیدن به هر اشیاء پیرامونش برای سرگرمی و یا به عنوان نشانه ای از نیروهای ماوراء الطبیعی آغاز شده است اما به هر حال هر چه که بود این نکته واضح است که نمایش های عروسکی از کهن ترین انواع نمایش در سراسر جهان و به ویژه شرق، که کهن ترین شیوه های نمایشی عروسکی در آن یافت شده اند، به شمار می آید در ایران نیز نمایش عروسکی قدمتی کهن دارد چنان که نظامی گنجوی نیز در شعر خود به این نکته اشاره نمود و متذکر می شود که در دوران بهرام گور ساسانی شش هزاراستاد سرگرمی ساز که بخشی از ایشان نیز در لعبت بازی مهارت داشته اند از هندوستان به ایران آورده می شوند تا به سرگرم نمودن خلق بپردازند. در دوران پس از اسلام نیز به ویژه از قرن چهارم هجری دیوان شعرای نامداری چون خیام، فردوسی و

www.ParsBook.org

اسدی طوسی پر است از اشارتی به انواع نمایش های عروسکی، اما محکم ترین سندی که در این رابطه وجود دارد همانا اشاره ملاحسین واعظ کاشف سبزواری در فتوت نامه سلطانی ست که لعبت بازان را در نسخ اهل بازی از اصحاب اهل معرکه ذکر می نماید در مورد انواع نمایش عروسکی روزگار خود که در شب و روز اجرا می شده اند و اصطلاحاً «خیمه» و «پیش بند» نامیده می شدند مطالبی هر چند کوتاه را می نویسد و یک مجلس را نیز به طور مختصر معرفی می کند .

کار این گروه های عروسک باز نیز پس از دوران صفویه رونق می گیرد و انواع نمایش های عروسکی در نقاط مختلف ایران رواج می یابند که از جمله آنها می توان به «سایه بازی»، «پهلوان کچل (پنج)»، «حاجی مبارک»، «خیمه شب بازی»، «شاه سلیم بازی»، «خم بازی»، «جی جی وی جی» اشاره نمود. این نمایش ها نیز دوران اوج خود را در دوران حکومت قاجار تجربه کردند چنان که روایت کرده اند که در این دوران شخصی به نام کاکاه محمد شیرازی با ورود تعدادی عروسک که با خود از چین آورده بود این هنر را دچار تحولی نمود و پس از آن در دوره پهلوی به دلیل ورود سرگرمی های جدید کم کم از دور خارج شدند. هر چند که هنوز تا پایان حکومت پهلوی در بنگاه های شادمانی و برخی از قهوه خانه های جنوب شهر تهران و بعضی از شهرهای بزرگ هنوز گروه های کوچکی وجود داشتد که نمایش های عروسکی سنتی را اجرا می کردند اما به مرور با فوت این اساتید صحنه از وجود پیش کسوتان نمایش های عروسکی سنتی خالی شد و اکنون در کنار معدود اساتید باقی مانده تنها برخی از فارغ التحصیلان تئاتر که امکان بهره بردن از محضر آخرین بازماندگان این هنر را داشته اند در جشنواره ها و مدارس به اجرای یکی از شیوه های رایج در این نمایش ها خیمه شب بازی نخی مشغولند .

امروز دیگر کسی نیست که بتواند سایه بازی سنتی را اجرا نماید و از میان نمایش ها عروسکی دستکشی تنها «جی جی وی جی» شیراز که ردپای نمایش «پهلوان کچل» را

www.ParsBook.org

در آن می توان دید هنوز توسط مطربان سپیدموی اجرا می شود و نمایش عروسکی نخی که گفته می شود در آن داستان های فراوانی اجرا می شده است اکنون تنها منحصر به اجرای داستان بارگاه سلیم خان است .

در میان نمایش های سنتی عروسکی نمایش «پهلوان کچل (پنج)»، که در آن پنج عروسک پهلوان کچل، معلم، عروس (دختر)، وروره جادو (شیطان) و رستم نقش محوری داشته اند، از معروفیت به سزایی برخوردار بوده است و گفته می شود که شخصیت های نمایش «قره گز» در ترکیه تحت تأثیر شخصیت پهلوان که رندی نظرباز است به وجود آمده اند این نمایش با عروسک های دستکشی اجرا می شده صدای عروسک ها توسط سوتی به «صفیر» توسط عروسک گردان ایجاد می شده است در یکی ازداستان های معروف این نمایش پهلوان کچل انسانی فریبکار است که با وسوسه ی وروره جادو (شیطان) معلم را می فریبد تا به دختر) عروس) او دست یابد اما رستم با وی مقابله نموده و شکستش می دهد و در داستانی دیگر او پهلوانی ست که برای نجات نامزد خود به جنگ وروره جادو و فرزندانش می رود و این همان داستانی است که در «جی جی وی جی» شیراز نیز اجرا می شود با این تفاوت که این بار قهرمان محوری «قلی» نام دارد .

در «پهلوان کچل» گاه پهلوان نوکری سیاه نیز دارد که مبارک یا فیروز نامیده می شود و شیرین کاری ها و ماجراهای مربوط به خود را دارد. در سال های اخیر اجرای این نمایش گزارش نشده است .

دیگر نمایش عروسکی معروف ایرانی که اکنون نیز رواج بیشتری دارد و بیشتر آن را تحت عنوان «خیمه شب بازی» می شناسند «بارگاه سلیم خان» یا «شاه سلیم بازی» است. گفته می شود در این نمایش که با عروسک های نخی اجرا می شود قصه های متعددی چون هولاردهند، چهار صندوق، بیژن و منیژه و ... اجرا می شده است اما تنها نمایش که در سال های اخیر توسط اساتید پیش کسوت این نمایش حداقل ظرف نیم

www.ParsBook.org

قرن اخیر اجرا شده است مجلس بارگاه سلیم خان بوده است که برماجرای زندگی در دربار سلیم خان یمنی، عروسی پسر او و ماجراهای مبارک نوکر سیاه دربار کهب سیار بازیگوش است می پردازد عروسک های این نمایش با توجه به حرکاتی که دارند با دو تا شش نخ اداره می شوند و صدای آنها نیز توسط «صفیر» عروسک گردان (استاد) ایجاد می شود .

در هر دو شیوه یاد شده با توجه به اجرای این آثار در مجلس شادمانی گروه موسیقی از ارکان اصلی به شمار می آید که معمولاً متشکل از یک تنبک، یک کمانچه و گاه یک تار است که در دوره معاصر به ویژه در «جی جی وی جی» گاه به جای کمانچه از ویلن نیز ا ستفاده شده است .

ضمناً در هر دو این نمایش ها مرشدی در پای خیمه مستقر می گردد که ضمن ایفای نقش دیلماج (مترجم) عروسک ها به عنوان راوی و هدایت گر مجلس و همچنین بازیگری که با عروسک ها وارد بازی می شود نیز عمل می نماید چنان که می توان این نمایش ها را تلفیقی از نمایش عروسکی و زنده دانست .

از اساتید به نام نمایش های عروسکی که نام آنها در سفرنامه های مستشرقین در دوره قاجار و همچنین گزارش های موجود در دوران متأخر آمده است می توان به «کاکا محمد شیرازی»، «لوطی عظیم»، «لوطی رمضان»، «احمد خمسه ای»، «علی اصغر و علی اکبر احمدی (احمدعلی)» اشاره نمود .

تخت حوضی (تقلید)

نمایش های شادی آور ایرانی را معمولاً با دو اصطلاح تخت حوضی، که اشاره به مکان اجرای این نمایش ها بر سکویی که با تخته انداختن و یا تخت گذاردن بر حوض میان حیاط منازل می انداختند، دارد و تقلید، که شیوه بازی پر اغراق این آثار را مشخص می

www.ParsBook.org

کند، می شناسند. این نمایش ها هر چند که ریشه در مراسم و آیین های شادی اور دارند اما همچون سایر نمایش های سنتی آیینی نیز به دلیل نظم و نسج یافتن دسته های مطرب شهری در دوره صفویه سیر تکامل خود را از خرده نمایش های شادی آور میان رقص های گوناگون گروه تا به نمایش های طولانی که محور اصلی مراسم بود آغاز نمودند و این نمایش ها نیز در دوران سلاطین تنوع طلب قاجار به اوج خویش دست یافتند .

از میان این نمایش های شادی آور می توان به تقلیدهای زنانه، بقال بازی، کچلک بازی، سیاه بازی اشاره نمود که همگی به دلیل اجرا در مجالس شادمانی نمایش هایی توام با رقص و موسیقی بودند .

فصل ۴

درآمدی به تعزیه: هنر بومی ایران

مقدمه

سنت نمایشی تعزیه در ساختار و چارچوب فرهنگ ایرانی-اسلامی جایگاهی ارزشمند و ارجمند دارد. اهمیت و والایی این جایگاه در نسبت به پیوستگی تعزیه با بنیادهای فکری، عقیدتی، مذهبی، فرهنگ ملی ایران و ویژگی‌های قابل‌انعطاف و اصلاح‌پذیر آن تعریف و تبیین شده است.

تعزیه رفتاری مقدس و آیین و رویدادی فرهنگی، خاص شیعیان ایرانی است. هرچند نمونه‌های متفاوتی از تعزیه در مناطق شیعه نشین خاورمیانه نظیر عراق، سوریه، جنوب لبنان، پاکستان، هند و حتی مناطق دور از آن مانند جامائیکا دیده

www.ParsBook.org

شده، اما نمونه‌های ایرانی آن کامل‌ترین و استادانه‌ترین نوع این سنت نمایشی مذهبی بوده است.

تعزیه را می‌توان یک پدیدهٔ مهم فرهنگی‌اجتماعی دانست. زیرا ماحصل تلاشی جمعی است که در آن موضوعات تاریخی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی به شکلی شگفت‌انگیز که از تفکر، اعتقاد و اندیشهٔ شیعی جدا نباشد، با هم می‌آمیزند. به‌عبارتی می‌توان تعزیه را میدانگاه بروز و ظهور آرمان‌ها، فضایل دینی و اعتقادات یک جمع دانست.

وانگهی تعزیه یک رویداد نمایشی خاص و ویژه است. هرچند بسیاری از اعمال و کردار نمایشی که توسط اجراگران آن –در قالب نقش امامان و اشقیاء– ارائه می‌شود، در نظر شرکت‌کنندگان یا برگزارکنندگان آن نه یک تئاتر و نمایش بلکه بهانه‌ای برای یادبود و گرامیداشت رنج، تشنگی، اسارت و شهادت اماح حسین(ع) و یارانش به حساب می‌آید ولی عناصری مانند متن(نسخه)، موسیقی، لباس، لوازم صحنه و ... در آن از نظر شکل، کارکردی به‌غایت نمایشی و دراماتیک دارند.

شناخت نسبی این سنت نمایشی مقدس می‌توان ما را در شناخت گوشه‌ای از زوایای هنر غنی ایرانی–اسلامی یاری رسانده و درک پیوند و پیوستگی میان مبانی و بنیان‌های فرهنگ ملی و باورهای اسلامی را تسهیل کند.

تعریف تعزیه

تعزیه معادل اصطلاحاتی چون میراکل‌پلی، پیشین‌پلی و میستری‌پلی در فرهنگ نمایشی غرب، به نمایش‌های مذهبی–حماسی گفته می‌شود که به‌منظور گرامیداشت قیام و شهادت حضرت امام حسین(ع)، پیشوای سوم شیعیان و یارانش در روز دهم محرم‌الحرام سال ۶۱ هجری قمری برابر با ۶۸۰ میلادی در منطقه‌ای موسوم به صحرای کربلا در عرق کنونی، بر پا می‌شوند.

www.ParsBook.org

دربارهٔ معنوی لغوی و اصطلاحی تعزیه، تعاریف و توصیف‌های متعدد و مشابهی در کتب و مقالات تعزیه ارائه شده است که از آن جمله می توان به «درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران» نوشتهٔ جابر عناصری، «تعزیه و تعزیه‌خوانی» نوشتهٔ صادق همایونی، «نمایش کهن ایرانی و نقالین نوشتهٔ محمدجعفر محجوب، «تعزیه: نمایش پیشرو بومی ایران» به کوشش پیتر چلکووسکی و «تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران» نوشتهٔ عنایت‌الله شهیدی اشاره کرد.

تعزیه در اصل و در زبان عرب به معنای تسلا دادن به مصیبت‌دیدگان و پرسش از خویشان مرده و دعوت آنان به صبر و شکیبایی است و تقریباً معادل و هم‌معنا با کلمهٔ تسلیت است که امروزه به‌کار برده می‌شود.

همچنین تعزیه در لغت به معنای «اظهار همدردی، سوگواری و تسلیت»، «سوگواری، عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان درگذشته» است.

تعزیه در کتاب «نمایش کهن ایرانی و نقالی» از نظر معنای لغوی و اصطلاحی این‌گونه تعریف شده است:

معنی لغوی تعزیه با معنی اصطلاحی آن تفاوت دارد. تعزیه در لغت به معنی سوگواری و عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان درگذشته است؛ لیکن در اصطلاح به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌های خاص اطلاق می‌شود و به خلاف معنی لغوی آن غم‌انگیز بودن شرط حتمی آن نیست، ممکن است گاهی خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد. گو اینکه این نوع نمایش‌ها در آغاز کار به‌منظور یادآوری مظلومیت شهیدان دین و مذهب برپا شده و نوع فرحزای آن بعدها و در نتیجهٔ تکامل این هنر بدان مزید گشته است.

جمشید ملک‌پور نیز دربارهٔ هنر تعزیه می‌نویسد:

تعزیه در شکل تکامل‌یافتهٔ آن عبارت است از یک سلسله اعمال توأم با کلام منظوم یا غیرمنظوم و بازآفرینی و نمایش یک رشته از وقایع که هستهٔ اصلی آن

www.ParsBook.org

شهادت امام حسین(ع) و اهل بیتش در کربلا می‌باشد. این اعمال باید اعتقاد به مصیبت خاندان مطهر و پیام آن را تحکیم و تقویت بخشد و روزنه‌ای جهت آزادسازی مجموعه‌ای از عواطف که بارزترین آن تألم و همدردی است فراهم آورند.

از آنجا که شیعیان ایرانی تعزیه را رفتاری آیینی و نمایشی مقدس می‌دانستند هیچگاه برای آن لفظ بازی را که به جنبه‌های مادی و غیرقدسی اشاره داشت، به‌کار نمی‌بردند درحالی‌که تعزیه امری علوی، مینوی و قدسی است. اما در دورهٔ قاجاریان که از بعضی داستان‌ها و وقایع تاریخی و مذهبی، غیر از واقعهٔ کربلا، تعزیه ساخته شد و بر جنبه‌های نمایشی یا درامی تعزیه‌های شهادت نیز افزوده گشت، برخی از نویسندگان و ادیبان ما واژه‌های «شبیه» و «تشبیه» و مانند آنها را که از دیرباز در نوشته‌ها و منابع کلامی و اسلامی وجود داشت، و مفهوم شکلی و نمایشی تعزیه را نیز بهتر افاده می کرد، به‌جای تعزیه به‌کار بردند تا حد و مرز آن معلوم و مشخص باشد و با تعزیه و تعزیه‌داری به مفهوم عام آن (یعنی عزاداری و روضه‌خوانی) اشتباه نشود. بعدها نویسندگان کلمهٔ مفرد «شبیه» را هم به مجلس تعزیه و هم به تعزیه‌خوان اطلاق کردند. همچنین برخی از فضلا و علمای مذهبی باتوجه به نمایشی بودن تعزیه و صحنه‌آرایی آن، اصطلاح «تعبیه» را نیز به‌کار بردند و به اصطلاح‌های شبیه و تشبیه افزودند.

چلکووسکی درباره انگیزه اجرای تعزیه توسط ایرانیان مسلمان می‌نویسد:

[تعزیه] به‌عنوان شکلی از نمایش، ریشه در اجتماعات و مراسم یادکرد شهادت امام حسین(ع) در ایام محرم دارد وف در طول تکاملش، بازنمایی محاصره و کشتار صحرای کربلا محور اصلی آن بوده و هیچگاه ماهیت مذهبی‌اش را از دست نداده است. از آنجا که شیعیان مرگ حسین(ع) را عملی مقدس و رهایی‌بخش می‌دانستند، اجرای مراسم محرم را نوعی تلاش به سوی نجات و رستگاری به‌حساب می‌آوردند؛ بعدها نیز پنداشتند که مشارکت در نمایش‌های تعزیه، خواه

www.ParsBook.org

در ردیف بازیگران، خواه تماشاگران انان را از شفاعت حسین(ع) در روز قیامت بهره‌مند خواهد ساخت.

خاستگاه و پیشینهٔ تعزیه

خاستگاه و پیشینهٔ تعزیه موضوع تحقیق بسیاری از تعزیه‌پژوهان بوده است. اکثر این محققان بر این باورند که تعزیه نمونه‌ای استثنایی و والا در ادبیات نمایشی ایران و جهان محسوب می‌شود. و از آنجا که نمایش و ادبیات نمایشی در زمرهٔ شیوهٔ بیان ادبی ایرانیان ماقبل معاصر نبوده، بنابراین پذیرش این فرضیه که تعزیه به‌عنوان شکل منحصربه‌فردی از نمایش مذهبی منظوم بدون هیچ بستر و زمینهٔ قبلی به‌وجود آمده در تردید قرار داده است. آنها در پی یافتن خاستگاه، پیشینه و پیوندهای تعزیه به پاره‌ای از مراسم آیین حاوی صور اسطوره‌ای ایران پیش از اسلام، بین‌النهرین، آناتولی و حتی مصر رجوع کرده‌اند. برخی از این پژوهشگران معتقدند که تعزیه بعضی از اسطوره‌ها و شعائر مذهبی تمدن‌هایی مانند بین‌النهرین، آناتولی و مصر را جذب کرده و آنها را در شکل جدیدی متناسب با فضای اسلامی ارائه کرده است. اما به ظن بسیاری از تعزیه‌پژوهان باید ریشه‌های تعزیه را در مراسم سوگواری و مذهبی ایران پیش از اسلام بکاویم.

ایرانیان شیعه نیز در ساختن تعزیه‌ها و به نمایش درآوردن واقعه‌های کربلا و حدیث مصائب سیدالشهداء به سنت نمایش‌های آیینی ایرانیان قدیم و شیوهٔ اجرای مناسک و آیین‌های آنان و پاره‌ای از عناصر اسطوره‌ای و حماسی سازندهٔ نمایش‌های آیینی نظر داشته‌اند. یکی از نویسندگان مصری معتقد است که ایرانیان با پیش زمینهٔ تئاتر و نمایش که در جامعه‌شان داشتند، توانستند از شهادت امام حسین و اصحابش درام‌های مذهبی بیافرینند، در صورتی که عرب‌ها هیچ‌گاه به این اندیشه نیفتادند که از این وقایع بهره بگیرند، زیرا در میانشان هنر نمایش، سنت نبود.

www.ParsBook.org

نمونه اساطیر ایرانی

همانطور که در فصل دوم اشاره شد در سنت سوگواری پیش از اسلام، چندین ماجرای غم‌انگیز قابل‌ذکر است که در آنها سوگواری و ماتم عنصر اساسی محسوب می‌شود. «سوگ زریر»، «سوگ سیاوش»، «سوگ شروین» و «مصائب میترا» از جملهٔ این آیین‌های سوگواری است که به احتمال قوی الگو و زمینهٔ شکل‌گیری تعزیه‌خوانی بوده‌اند. در فصل دوم به‌طور مختصر به این آیین‌ها اشاره کردیم و در اینجا از تکرار آنها چشم می‌پوشیم. اما جنبه‌هایی از این ماجراهای غم‌انگیز با ماجرای شهادت اما حسین(ع) و یارانش شباهت نزدیکی دارند. به عنوان مثال، در داستان سوگ زریر دو جنبه قابل توجه است: یکی آگاهی زریر و نزدیکان وی از نتیجهٔ قطعی حادثه و پیشگویی جاماسب که معلوم می‌دارد چگونه او و ۲۳ تن از نزدیکانش به قتل می‌رسند. این پیشگویی و آگاهی از نتیجهٔ این واقعه زمینه را برای سوگواری و عزاداری شنوندگان فراهم می‌سازد و این ماجرا در زمانی‌که نیزهٔ زهرآگین بیدرفش بر زریر فرود می‌آید، به اوج خود می‌رسد. در مقام مقایسه، در تعزیه هم سرنوشت و نتیجهٔ نبرد کربلا بر امام حسین(ع) و یارانش معلوم و روشن است یا به عبارتی شرکت‌کنندگان تعزیه از نتیجه و پایان آن آگاهی دارند. جنبهٔ دوم، آن است که مرگ زریر با ورود فرزندش بستور دنبال می‌شود و وی علی‌رغم سن کم، انتقام پدرش را از بیدرفش می گیرد و در کنار پیکر مجروح و بی‌جان پدر و با کلماتی غمبار بر مرگ پدر اشک می‌ریزد و اشعاری با حال و هوای نوحه به‌کار می‌برد.

بین سوگ سیاوش و سوگ امام حسین (ع) نیز می‌توان همانندی‌هایی پیدا کرد. سیاوش مظلوم کشته شد و مظلومیت امام حسین(ع) هم زبانزد عام و خاص است. سیاوش بنا به اشارهٔ شاهنامه، از سرنوشت محتوم خود آگاهی داشت. او در گفت و گویی با پیران، سردار تورانی، از سرنوشت خود سخن می‌گوید و یا در جایی

www.ParsBook.org

دیگر، سرنوشت و مصائب خود را در خواب می‌بیند و آن را به همسرش فرنگیس بازمی‌گوید ... می‌دانیم که امام حسین نیز از سرنوشت محتوم خود باخبر بود و در تعزیه‌ها بارها براین نکته تکیه شده می‌شود. به‌هر تقدیر، بازنمودن این همجواری دو اسطوره مذهبی و هم‌خوانی آنها نه برای این است که اعلام شود سوگ سیاوش بعدها عیناً در سوگ امام حسین(ع) تکرار می‌شود، بلکه برای نشان دادن تداوم سنت‌های تعزیه در ایران است که هر زمان جهت‌های گوناگون به خود می‌گیرد و معنای نهفته در پس پشت خود را تکرار می کند.

نمونه اساطیر بین‌النهرین

بین‌النهرین باستان هم از این نوع عزاداری‌ها خالی نبود. شاید کهن‌ترین آن را بتوان در اسطورهٔ تموز(دوموزی) پیدا کرد که خدای گیاهان بود و هر سال می‌مرد و دوباره زنده می‌شد و ناپدید شدن علف‌ها و غلات در تابستان و ظاهر شدن مجدد آنها را در فصل بهار نوید می‌داد. این اعتقاد براساس یک سلسله متون مشهور بابلی مشهور به «ندبه‌های تموز» بنا شده بود که به سبکی شاعرانه بر مرگ خدای یاد شده سوگواری می‌کند(نمونهٔ شاخصی از کیش باروری بود که از عصر نوسنگی به بعد در بین‌النهرین باستان اجرا می‌شده است. ازدواج آنها به‌منظور حفاظت از حاصلخیزی زمین و باروری انسان‌ها و چارپایان همه ساله برگزار می‌شد و در آن، پادشاه نقش خدا، و کاهنه، نقش الههٔ مادر را ایفا می‌کرد. تموز در مصر فراعنه نام اوزیریس به خود گرفت و در یونان آدونیس نامیده شد. در لبنان همه ساله زنان بر مرگ آدونیس می گریستند. در اینجا میان اسطوره سیاوش و تموز شباهت‌هایی یافت شده است. روییدن گیاه از خون سیاوش به نام «خون سیاوشان» و زندگی دوباره تموز روییدن دوبارهٔ علات از جملهٔ این شباهت‌هاست.

در حماسه گیلگمش نیز نخستین اشارات به عزاداری دسته‌جمعی می‌شود که تاریخ آن به هزارهٔ سوم پیش از میلاد می‌رسد. گیلگمش را مرگ انکیدو، یار و یاور

www.ParsBook.org

او، سخت پریشان می‌کند. در مرگ او به عزا می‌نشیند و چیزهایی بر زبان می‌راند که به نوحه‌مانند است. گیلگمش پس برای دوستش، انکیدو، مجلس عزاداری راه می‌اندازد و به آهنگران، کنده‌کاران، سگ‌تراشان، فلزکاران و زرگران دستور می‌دهد تندیسی از او برپا کنند ... گیلگمش هفت شبانه‌روز برای دوستش انکیدو مویه می‌کند و سپس با حالی زار و نزار، آوارهٔ بیابان‌ها می‌شود ... مرگ گیلگمش نیز سوگواری مردم شهر را در پی دارد.

برخی از محققان براین باورند که میان آیین‌های سوگواری مسیحیت و آیین‌های سوگواری اسلامی ارتباط برقرار بوده است. آدام متز معتقد است که «بیشتر چیزهایی که برای برانگیختن احساسات در جمعهٔ آلام مسیحیت گفته شده، به عاشورا نیز راه یافته است».

بعضی دیگر مصائب حضرت مسیح و شخصیت‌های افسانه‌ای و تاریخی دیگر در فرهنگ‌ها و سنت‌های اروپایی و سامی را در شکل‌گیری آیین تعزیه‌خوانی مؤثر می‌دانند.

تحول و تکوین تعزیه

دربارهٔ زمان و چگونگی پیدایش تعزیه و تعزیه خوانی در ایران فرضیه‌ها و نظریاتی ارائه شده است. محققان و تاریخ‌نگاران پیدایش، رواج و تعمیق تعزیه را به آغاز دورهٔ رسمیت مذهب تشیع در ایران و در نتیجهٔ تکامل اشکال عزاداری و مراسم مذهبی در رثای پیام و کردار امام حسین(ع) نسبت داده‌اند. «تعزیه شکل متحول و تکامل یافتهٔ مراسم و آیین‌های سوگواری مذهبی است که از قرن‌های اول و دوم، به‌ویژه قرن چهارم هجری(دورهٔ آل بویه) همزمان با تشکیل اولین حکومت ملی ایرانی–شیعی در ایران رایج شده است ... ظاهراً این مراسم و تظاهرات مذهبی با رسمیت یافتن مذهب شیعه در دورهٔ صفویان، شکل و هیئت منظم و سازمان‌یافته‌ای پیدا کرد و به‌تدریج با پدیده‌ها و عناصر فرهنگی، سیاسی و اجتماعی و هنری دیگر چون روضه‌خوانی، واقعه‌گویی، نقالی، شبیه‌سازی، شبیه‌گردانی و امثال آنها درآمیخت و سرانجام در اواخر دورهٔ صفویان

www.ParsBook.org

به‌صورت کنونی درآمد»(شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۳). بنابراین آنچه مسلم است تعزیه پدیده‌ای تدریجی و آفرینشی تکوینی بوده که طی قرون متمادی شکل و هیأت کنونی خود را یافته است. وجود زمینه‌ها و تجارب نمایشی، اشراف به شیوه‌های اجرای آیین‌ها و مناسک مختلف به‌ویژه شیوه‌های برگزاری آیین‌های عزاداری ویژهٔ ایام محرم، به نظم درآوردن داستان واقعهٔ کربلا توسط شاعران و نقش‌سازی‌های ابتدایی در مجالس روضه‌خوانی، زمینهٔ لازم برای پدیدار شدن نمونه‌ای مثالی از نمایش دینی را در ایران و به‌طورکلی جهان اسلام مهیا نمود.

ویژگی‌های تعزیه

عنایت‌الله شهیدی در کتاب «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی ....» به هشت ویژگی مهم تعزیه اشاره کرده است. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۱. زمینهٔ دینی-مذهبی
۲. زمینهٔ تاریخی
۳. مجلای نمونه‌های مثالی عامه
۴. اسطوره‌پردازی براساس نمونه‌های ازلی
۵. منظوم و غنایی بودن
۶. تراژیک یا حزن‌انگیز بودن
۷. آمیختگی با مجموعه‌ای از نشانه‌های نمادی و رمزی
۸. پیوند با زمان آیین‌های سوگواری شهیدان

۱. زمینهٔ دینی-مذهبی

تعزیه‌ها همواره از ادبیات دینی-مذهبی ایران مانند مقتلنامه‌ها، سوکچامه‌ها، روایت‌های کتبی و شفاهی دربارهٔ تاریخ پیامبران و تاریخ واقعهٔ کربلا، قصص قرآن، و مجموعهٔ قصص اعجاز دینی بهره گرفته‌اند. تعزیه‌نامه‌های اصلی عموماً براساس

www.ParsBook.org

فاجعهٔ شهادت شهیدان عاشورا و وقایع مربوط به پیش و پس از آن وقایع ساخته شده‌اند. همراه تحول تعزیه‌خوانی، تعزیه‌سازان تعزیه‌ها و گوشه‌هایی نیز بر بنیاد داستان‌ها و واقعه‌های دینی مانند «یوسف و زلیخا»، «شست بستن دیو»، «عروسی رفتن فاطمهٔ زهرا»، و «عاق والدین» نوشتند. بیشتر تعزیه‌های فرعی یا گوشه‌ها مضامین شاد و فرح‌زا دارند و با تاریخ کربلا ناوابسته‌اند. با این همه، درونمایهٔ اکثر آنها دینی است و اندیشه و باورهای مذهبی به‌نحوی در ساخت و پرداخت آنها به‌کار رفته است.

۲. زمینهٔ تاریخی

تعزیه‌خوانان همچون روضه‌خوانان واقعه‌گو، از فراز سکوی تکیه که نقشی چون منبر در مسجد دارد، تاریخ قدسی وقایع مذهبی و چگونگی مصایب اهل بیت مطهر پیامبر را با کمک کلمات و حرکات برای مردم روایت می کند. وظیفهٔ تعزیه‌خوان نقل تاریخ مذهبی به زبان و بیان شعرو موسیقی و شیوهٔ نقالی و نمایش وقایع مذهبی به‌صورتی قدسیانه و با حرکت‌هایی سنجیده و استوار، و آگاه کردن مرم عامه از تاریخ وقایع کربلاست. مردم آنچه را که از وقایع کربلا در پای منبر روضه‌خوانان شنیده‌اند در پای سکوی تکیه تعزیهٔ تعزیه‌خوانان به چشم می‌بینند و دریافت می‌کنند.

۳. مجلای نمونه‌های مثالی عامه

تعزیه‌خوانان نقش قهرمانان داستان‌های هریک از تعزیه‌ها را مطابق با سلیقه‌های مردم و سازگار با خصوصیات اخلاقی و رفتاری که مردم برازندهٔ قهرمانان تاریخ مذهبی خود می‌انگارند، می‌سازند و می‌نمایانند. از این رو، تعزیه‌نویسان و تعزیه‌گردانان در معرفی شخصیت‌های مذهبی افزون بر بهره‌گیری از روایت‌های تاریخی در مقتلنامه‌ها و سوگنامه‌ها، اعتقادات و باورهای عامه را هم دربارهٔ

www.ParsBook.org

قهرمانان تعزیه درنظر می‌گرفتند و خواست و تمناهای روحی مردم را در خصایل و رفتار شخصیت‌ها بازمی نمودند.

۴. اسطوره‌پردازی براساس نمونه‌های ازلی

طبقات عامهٔ مردم در زندگی روزینهٔ خود پیوسته رویدادها و واقعه‌های تاریخی را همچون نمونه‌های ازلی می‌سازند و ارائه می‌دهند. میرچا الیاده دربارهٔ عادات مردم در نمونه‌پردازی‌های ازلی می‌گوید: مردم میل دارند که برای رویدادهای تاریخی معنا و توجیهی فراتر از تاریخ بیابند. از این‌رو، در تبدیل تاریخ به نمونه‌های کهن ازلی، شخصیت تاریخی را به پهلوانان نمونه و رویداد تاریخی را به روایت اساطیری تبدیل می‌کنند. در پیروی از این اصل کلی است که مردم شیعهٔ جامعهٔ سنتی ایران رویدادهای تاریخی نخستین سدهٔ اسلامی را ورای قضایای تاریخی می‌بینند و آنها را با روایت‌های اساطیری می‌آمیزند و قهرمانان مذهبی و تاریخی خود را با رفتار و ویژگی‌های پهلوانان نمونهٔ ازلی و اساطیری فرهنگ خود جلوه‌گر می‌سازند و بدین‌سان تاریخ را توجیه می‌کنند و به زندگی و مصائب قهرمانان تاریخی مذهب خود مفاهیم ازلی و معنوی می‌بخشند.

۵. منظوم و غنایی بودن

در تعزیه سه رکن کلام، موسیقی و حرکت اهمیت بسیار دارند. کاربرد زبان شعر و موسیقی در بیان داستان و هماهنگی میان شعر و موسیقی با حرکات نمایشی در تعزیه برجسته‌ترین نقش و وظیفه را ایفا می‌کند. کلام در تعزیه وزن‌دار و آهنگین و منظوم است. زبان منظومه‌های تعزیه، زبانی زنده و سالم و رسا و گویا و نزدیک به زبان رایج میان عامهٔ مردم کوچه وبازار است. تعزیه‌سازان و تعزیه‌نویسان با آمیزش دو زبان ادیبانهٔ فارسی و زبان سادهٔ عامهٔ مردم و به‌کارگیری واژه‌ها و اصطلاح‌ها و

www.ParsBook.org

کنایه‌های رایج میان مردم توانستند اندیشه‌ها و مفاهیمی را که در فرهنگ مـذهب شهادت وجود داشت به شکلی روشن و فهم‌پذیر و گیرا بیان کنند.
منظومه‌های قدیم تعزیه، به‌خصوص نسخه‌های تکیه دولت تهران، افزون بر غنـای مضامین و استواری زبان بیان، آهنگ و ریتم مناسب و مخصوص با هر صـحنه از واقعه را داشت. وقتی هم که تعزیه‌خوان کلام منثور به‌کار می‌برد، شیوهٔ بیان او باز آهنگین و موزون بود.

۶. «تراژیک» یا حزن‌انگیز بودن

تعزیه‌ها، به‌خصوص تعزیه‌های اصلی یا به اصطلاح «واقعه»ها که موضوع آنها شرح مصائب قهرمانان حماسه‌ساز کربلا و بیان واقعهٔ شهادت است، زمینهٔ «تراژیک» یـا حزن‌انگیز دارند و می‌توان آنها را از آثار برجستهٔ تراژیکی در ادبیات نمایشی جهان به‌شمار آورد. با تحول تعزیه‌خوانی در ایران، به‌تدریج از میانهٔ دورهٔ قاجار، بـه‌ایـن سو، موضوع‌های اساطیری، تاریخی–دینی و تاریخی–غیر دینی، و قصه‌های عامـهٔ ایرانی–اسلامی نیز به موضوع‌های تعزیه‌هـای اصـلی افـزوده شـد. ایـن مجموعـه تعزیه‌هاکه زمینهٔ تاریخی صرف یا شاد و طنزآمیز و مضحک و غیرتراژیک دارنـد، تعزیهٔ فرعی یا گوشه به حساب می‌آمدند و آنها را از تعزیه‌های اصلی یا واقعه‌هـا جدا می‌دانستند.

۷. آمیختگی با مجموعه‌ای از نشانه‌های نمادی و رمزی

در کلام، حرکت، لباس‌ها و رنگ لباس ها، کلاهها، زیورها و سلاح‌های تعزیه رمز و رازهایی نهفته است که فهم و دریافت این رمز و رازها نیاز به آگاهی از فرهنگ نشانه‌پردازی در تعزیه دارد. پیمودن راه کوتاه و دراز، سفرهای طولانی، طی‌الارض،

www.ParsBook.org

گذر زمان، جایها، تاخت و تازها، سواره و پیاده رفتن‌ها، ضربه زدن‌ها با شمشیر وگرز، کشت و کشتارها، اندوه و شادی، خشم و مهر، حیرت و سرگشتگی‌ها، بیابان خشک و بی‌آب و گیاه، دشت سرسبز، آب و رودخانه، زخمی‌ها، کشتگان، کشتگان بی‌سر و دست، سرهای بریده، اسب‌های سوار کشته، اسب‌های تیر خورده، بدن‌های تیر خورده، و مرگ از جمله پدیده‌ها و چیزهایی هستند که در تعزیه همراه با نغمه‌های خاص و به‌صورت نماد و رمز و تمثیل نمود می شوند. این نشانه‌های رمزی قرارهایی هستند شناخته و پذیرته شده میان تعزیه‌خوانان و شرکت‌کنندگان و فهم‌پذیر برای همهٔ مردمی که با تعزیه و تعزیه‌خوانی سر و کار دارند و هر ساله در پای مجالس تعزیه‌خوانی می‌نشینند.

۸. پیوند با زمان آیین‌های سوگواری شهیدان

برپایی تعزیه‌خوانی دوره و زمان خاص و معینی در سال دارد. ۱۰ روز اول محرم و ۱۰ روز آخر ماه صفر هر سال فصل ویژهٔ تعزیه‌خوانی‌های سنتی است. این دو دهه زمانی است که در آن واقعه‌های تألم‌انگیز شهادت حضرت حسین‌بن علی(ع)(۱۰ محرم سال ۶۱ هجری قمری) و شهادت امام حسن مجتبی(ع)(۲۸ صفر سال ۵۰ هجری) و رحلت حضرت رسول اکرم(ص) (۲۸ صفر سال ۱۱ هجری قمری) رخ داده است. همچنین اربعین حسینی نیز به بیستم ماه صفر افتاده است. از این‌رو این دو دهه برای عموم شیعیان جهان دورهٔ یادآوری شهیدان و رفتگان و زمان سوگواری به‌شمار می‌رود.

وظایف و کارکردهای تعزیه

تعزیه نقش مهمی در زنده نگه داشتن وقایع تاریخی-مذهبی عاشورا و تحول و رشد هنر عامهٔ شمایل‌نگاری مذهبی داشته است. علاوه‌بر کارکردهای فوق، تعزیه

www.ParsBook.org

کارکردهای مهم دیگری نیز دارد که عنایت‌الله شهیدی در کتاب خود به شرح زیر به آنها اشاره کرده است:

۱. انگاره‌سازی برای شیوهٔ رفتار عامه
۲. انگیزش شور قدسیانه
۳. ایجاد وهم و خیال
۴. تطهیر روح و تزکیهٔ نفس
۵. گشودن باب توسل‌جویی و مرادخواهی
۶. تقویت و استعلای بینش شهادت
۷. تسکین آلام
۸. تحکیم همبستگی و وحدت
۹. حفظ و استمرار موسیقی سنتی

۱. انگاره‌سازی برای شیوهٔ رفتار عامه

یکی از وظایف و نقش‌های مهم مناسک آیین و آیین‌های شعیره‌ای برانگیختن احساس دینی عامهٔ مردم و واداشتن آنا به تقلید و تکرار شیوهٔ رفتار گذشتگان است. تعزیه در جامعهٔ مذهبی و متعصب ایران بیش از هر شکل دیگری از مناسک و شعائر مذهبی می‌توانست با به تصویر درآوردن وقایع کربلا بر احساس عامهٔ مردم تأثیر بگذارد و آنها را در حفظ ارزش‌های معنوی و رخدادهای کربلا برانگیزاند و دینداری و از خودگذشتگی شهیدان حماسه‌آفرین تاریخ تشیع را همچون انگاره و نمونهٔ برتر رفتار در ذهن و خاطر آنان زنده و پایدار نگه دارد.

۲. انگیزش شور قدسیانه

یکی از تعزیه‌شناسان هدف از تعزیه‌خوانی را نه تنها پدیدآوردن «یک نظم اندیشگانیاخلاقی و دینی» در بینندگان، بلکه «برانگیختن یک واکنش درون‌پالا»

www.ParsBook.org

مانند «خنده یا گریه و خشم یا جنب و جوش و هیجان» در آنان دانسته است. بطور کلی، نمایش مصائب در تعزیه‌خوانی چنان شور و غوغایی در درون مؤمنان پدید می‌آورد که رشته‌های پیوندشان را با زندگی دنیوی نامقدس می گسست و آنان را به فضای قدسی پر رمز و رازی که تجلیگاه روح مقدسان و نیاکان است می‌برد.

۳. ایجاد وهم و خیال

ویژگی‌های نمایشی یا «درامی» تعزیهٔ وقایع کربلا و نیروی وهم‌انگیزی و تأثیرگذاری آن روی احساس مردم چنان قوی بود که تعزیه‌خوانی‌های معتبر قدیم، وقتی که تعزیه‌خوانان آگاه و ورزیدهٔ تعزیه می‌خواندند، می‌توانستند در ذهن تماشاچیان مؤمن و معتقد ایجاد ایهام کنند و بر آنان چنان تأثیر بگذارند که از خود وارهند و بی خود شوند.

۴. تطهیر روح و تزکیهٔ نفس

همهٔ دست‌اندرکاران تعزیه‌خوانی از تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوان و بانیان تعزیه گرفته تا خادمان و تماشاچیان مجالس تعزیه، شرکت در سوک سالار شهیدان و ذکر مصیبت و افشاندن اشک در ماتم شهادت او و آلام اهل بیتش را تلاشی در پالودن گرد معصیت از چهرهٔ 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 مویدن و گریستن در سوک امام حسین(ع) و شهیدان کربلا و نالیدن در غم به اسیری 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.

www.ParsBook.org

۵. گشودن باب توسل‌جویی و مرادخواهی

تقلید و تکرار رفتار و گفتار ایزدگونهٔ انبیاء و اولیاء در تعزیه‌خوانی، و بازنمودن شکل غم‌انگیز شهادت امام حسین(ع) و یاران وفادار او در کربلا، به این نمایش آیینی ارزش و پایگاهی قدسیانه بخشیده و آن را همپا و همسنگ مناسک مذهبی و عبادی دیگر قرار داده است. تعزیه‌خوانی باب توسل‌جویی و مرادخواهی را به روی آنها می گشود و نقش مهم و مؤثری در آیین نذورات ایفا می‌کرد.

۶. تقویت و استعلای بینش شهادت

حسین با شهادت مردانهٔ خود به پدیدهٔ 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 دربارهٔ پدیدهٔ شهادت استعلا می‌بخشید و روحیهٔ شهادت‌طلبی و مرگ با افتخار را در آنها زنده و پایدار نگاه می‌داشت.

۷. تسکین آلام

مصائب و آلام امام حسین(ع) در ذهنیت جامعهٔ شیعهٔ ایران نمونهٔ کهن و ازلی مصائب و آلامی است که به رنج‌ها و آلام شیعیان معنا می‌بخشد. نمایش واقعهٔ کربلا و تقلید و تکرار شهادت و مصائب انبیاء و اولیاء و اوصیاء در محرم و صفر هر سال اثری آرام‌بخش بر احساس شیعیان می گذاشت. مردم با مشاهدهٔ درد و رنج‌های امام و شهیدانشان در کربلا احساس یأس و ناامیدی را از خود دور می‌کردند و درد ورنج‌های زندگی خود را خرد و تحمل‌پذیر می‌یافتند و همهٔ رنج‌ها و غم‌ها را امری بهنجار و از یادبردنی و راهی به سوی رستگاری می‌انگاشتند.

www.ParsBook.org

۸ تحکیم همبستگی و وحدت

نمایش شهادت قهرمانان و مصائب شهیدان دین و مذهب در تعزیه‌خوانی از سویی مؤمن و معتقد را با رشته‌ای نهانی به یک نیروی قدسی بیرون از او پیوند می‌داد، و از سوی دیگر با پدید آوردن وحدت در عقدیده و رفتار مؤمنان، آنان را به یکدیگر نزدیک و یگانه می‌کرد. بنابراین هدف اصلی و مهم تعزیه تقویت و تحکیم احساس جمعیت یا احساس وحدت میان مؤمنان، یعین میان تعزیه‌خوانان روی سکوی تکیه و مردم پیرامون سکوی تعزیه بوده است. این هدف در تعزیه به صورت یک اتحاد عرفانی درمی‌آید و رکن اصلی و شعیره‌ای تعزی همی شود.

۹. حفظ و استمرار موسیقی سنتی

موسیقی آوازی یا گفتاری از اصلی‌ترین رکن‌های تعزیه‌خوانی به شمار می رفت. هریک از تعزیه‌خوانان بنابر نقشی که در تعزیه می‌گرفتند، اشعار و گفتار خود را با آواز، و در نغمه‌ها و مایه‌های خورند آن نقش می‌خواندند. تعزیه‌گردانان دورهٔ ناصری، به‌خصوص 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، نغمه‌ها، مقام‌ها، ردیف‌ها و گوشه‌های موسیقی قدیم ایران که به سبب حرمت مذهبی از عرصه زندگی دور مانده بود از یاد رفتن و نابودی آنها می‌رفت، در پناه تعزیه‌خوانی امنیت یافت و به زندگی ادامه داد.

نقش خوانان تعزیه

تعزیه‌خوانان تعزیه را براساس نقشی که بر عهده دارند، می‌توان به چهار دسته و هر دسته را به گروه‌هایی(به شرح زیر) تقسیم کرد:

www.ParsBook.org

۱. اولیاخوانان
۲. اشقیاخوانا
۳. اشخاص میانه‌حال
۴. شبیه‌جانوران

۱. اولیاخوانان

اولیاخوانان(مظلوم‌خوانان یا مؤالف خوانان)، تعزیه‌خوانانی هستند که در نقش یا شبیه پیامبر، امامان و یاران ایشان ظاهر می شدند مانند شبیه‌های پیامبر اکرم(ص)، حضرت علی(ع)، حضرت امام حسین(ع) و ... . اولیاخوانان به پنج گروه امام‌خوان، شهادت‌خوان، اولیاخوانان دیگر، زن‌خوان و بچه‌خوان تقسیم می‌شوند.

اماخوان به کسانی می‌گفتند که در تعزیه‌ها در نقش یا شبیه امام یا پیامبر و امامان و پیامبران دیگر درمی‌آمدند. شبیه‌های امام عموماً و علی‌الاصول چنین خصوصیت‌هایی داشتند.: میانه‌بالا، خوش سیماف با ریشی یک قبضه یا توپی و صدایی متوسط و گیرا بودند. آوازها را در مایه‌ها و آهنگ‌های معین با حالتیی متین و موقر می‌خواندند، یا می‌بایست بخوانند. معمولاً در تعزیه‌خوانی‌ها عصای امامت و رهبری در دست می‌گرفتند. جنگ امام با اشقیا و سپاه مخالف بیشتر از نوع جنگ‌های عمومی بود. امام کمتر به جنگ‌های تن به تن که شهادت‌خوانان با اشقیا داشتند می‌پرداخت، از این رو سپر کمتر استفاده می‌کرد. البته منظور ما در اینجا حضرت سیدالشهدا است و گرنه شبیه حضرت علی در تعزیه‌هایی چون جنگ خندق، جنگ خیبر و ... از سپر استفداه می‌کرد.

در تعزیه‌ها به کسانی که در نقش دلاوران و جنگجویان گرون اولیا مانند حضرت عباس، مسلم، علی‌اکبر، قاسم و ... ظاهر می‌شدند، شهادت‌خوان می‌گفتند.

شهادت‌خوانان معمولاً از این خصوصیات برخوردار بودند: قامت و اندامی نسبتاً رشید و ورزیده داشتند صدایشان رسا و خوش و شش‌دانگ بود. از گوشه‌ها و

www.ParsBook.org

آهنگ‌ها و دقایق موسیقی آگاه بودند، به‌خصوص در خواندن آواز در مایه‌ها و مقام‌های حماسی و باشکوه نظیر ماهور، راست پنج‌گاه و چهارگاه مهارت داشتند. در سوارکاری و شیوها های جنگ و گریز و زدوخوردهای نمایشی ورزیده و ماهر بودند، شبیه‌های علی‌اکبر و قاسم نیز کم و بیش همین خصوصیات را داشتند لیکن جوان‌تر و خوش‌سیماتر و دارای صدایی نسبتاً زیرتر بودند.

اولیاخوانا ساده در تعزیه‌ها شبیه یاران و اصحاب امام حسین(ع) و امامان دیگر می‌شدند و نقش درجهٔ دوم داشتند مانند ظاهر شدن در نقش حبیب‌بن مظاهر، ابو تمامه، ابو صلب، و ... این تعزیه‌خوان‌ها می‌توانستند در نقش‌های مختلف درجه دوم ظاهر شوند. انتخاب این گروه از تعزیه‌خوانان چنان دربند ضوابط و معیارهای مشخص نبود. هر کس که اندکی توانایی اندکی و صدایی کم و بیش خوش داشت می‌توانست در این نقش‌ها ظاهر شود.

زن‌خوان به شبیه‌های مردی اطلاق می‌شد که در تعزیه نقش زنان را ایفا می‌کردند. زن‌خوان‌ها عموماً از دستهٔ اولیاخوانان مانند شبیه حضرت زینب، ام‌کلثوم اما این عنوان به دو گروه دیگر از مردان زن‌خوان نیز اطلاق می‌شد: اول، شبیه زنانی که طرفدار و دوستدار امام و یارانش بودند و غالباً از همسران و نزدیکان اشقیا بودند مانند زن شمر و دوم شبیه زنانی که از دشمنان امام و اهل بیتش بودند مانند همسر امام حسن، دختر یزید و ... . زن‌خوان‌ها از هر گروه و دسته‌ای که بودند(خواه از اولیا یا اشقیا)، باید اشعار را با آهنگ بخوانند. از این‌رو، علی‌القاعده می‌بایست صدای زیر و نازکی داشته باشند تا بتوانند صفات و حالات زنانه را بنمایانند.

در گزینش زن‌خوان‌ها، تا اندازه‌ای قامت و اندام آنان را نیز در نظر می‌گرفتند که چندان بلند و فرمه و زمخت نباشند، مگر در مورد برخی از زنان نظیر هند جگرخوار که برای شبیه آنان، نه‌تنها داشتن ظرافت و خصوصیات ظاهری زنانه چندان مطلوب و ملحوظ نبود، بلکه غالباً از مردان چاق و زمخت استفاده

www.ParsBook.org

می‌کردند. در تعزیه‌ها معمولاً مناسب‌ترین و توانمندترین زن‌خوان‌ها به ایفای نقش حضرت زینب(س) گمارده می‌شدند.

بچه‌خوان به کودکان و نوجوانانی اطلاق می‌شد که در تعزیه‌ها شبیه اطفال می‌شدند، کودکان و نوجوانان از سن ۵، ۶ تا ۱۵، ۱۶ سالگی در صورتی که از هوش، استعداد و صودای خوشی بهره‌مند بودند، می توانستند بچه‌خوان شوند.

بچه خوان آهنگ‌ها و مایه‌های آواز را بیشتر به شیوهٔ ضربی و نیمه‌ضربی می‌خواندند تا حالت نوجوانی و کودکانهٔ خود را بهتر بنمایانند. بچه خوان‌انی که بسیار خردسال بودند، گهگاه شعر را بدون آهنگ می خواندند تا بتوانند حالت خردسالی خود را بهتر نشان دهند.

اشقیاخوان

به کسانی که در تعزیه نقش دشمنان و مخالفان امام، پیامبران و اهل بیت آنها را دارند مانند ابوسفیان، مأمون، شمر، ابن‌سعد و ... اشقاخوان یا مخالف‌خوان می‌گویند. اشقیاخوانان به چهار گروه شمرخوان، تخت‌خوان، مخالف‌خوان ساده، و عرب یا سپاه اشقیا تقسیم می‌شوند.

به کسانی که در تعزیه شبیه فرماندهان و جنگجویان سپاه مخالف می‌شوند، مانند مشرف عمروبن عبدود، مرحب خبیری و .. شمرخوان گفته می‌شود.

تعزیه‌گردانان از میان اشقاخوانان، ورزیده‌ترین و کاردیده‌ترین آنان را برای این نقش برمی‌گزیدند. نمایاندن خشونت و بی‌رحمی همراه با رقت و احساس و همدردی با امام در مواقع لزوم، و ارائهٔ حرکات و رفتار شایسته و مناسب، گفتگوهای گاه حماسی و سنگین و گاه تند و خشن و سبکسرانه و تکیه‌کلام‌های به‌جا، همه و همه از ویژگی‌های شمرخوانان ورزیده و استاد بود. از سوی دیگر، چون اشعار نسخه‌های مخالف‌خوانان تا اندازه‌ای شیوا و فصیح و دارای الفاظ فاخر و فخیم ادبی بود، و شمرخوان‌ها اشعار خود را با آواز نمی‌خواندند و

www.ParsBook.org

تماشاگران به جنبه‌های ادبی اشعار و تلفظ درست کلام بیشتر توجه می ردنـد، از این رو شمرخوانان می‌بایستی سواد ادبی کافی داشته باشند.

به کسانی در تعزیه‌ها شبیه شاهان و خلفای جور و امیران مخالفی چـون معاویـه، یزید، ابن‌سعد، ابن زیاد، فرعون و ... می‌شدند.، تخت‌خوان می‌گفتند. علت اطلاق این اصطلاح به این دسته از اشقاخوانان به این علـت بـوده اسـت کـه همـهٔ آنـان فرمانده و اریکه‌نشین بودند و معمولاً در تعزیه‌ها بر روی تخت، بارگـاه، منبـر یـا صندلی مخصوصی می‌نشستند.

طرز خواندن تخت‌خوانان با شمرخوانان و اشقیای دیگر تفاوت چنـدانی نداشـت. همهٔ آنان با فریاد و اشتلم، و بـودن آهنـگ و آواز اشـعار را ادا مـی‌کردنـد، لـیکن تخت‌خوان‌های آزموده و مجرب بـه سـبب مقـام و منزلتـی کـه داشـتند، رفتـار و حرکاتشان سنگین‌تر و متین‌تر از شمرخوان و اشقیاخوانان دیگر بود. اینان کلام را کمی آهنگ‌دار و شمرده و ممتد، و به اصطلاح «امیرانه» ادا می‌کردند و کمتر ماننـد شمر خشونت و سبک سری و تندخویی از خود نشان می دادند.

به کسانی که در تعزیه نقش های درجه دومی در میان اشقیا داشتند ماننـد عمـربن حجاج، حرمله، خولی و ... به طور کلی مخالف‌خوان می‌گفتند. مکالمات این گروه کوتاه و معمولاً بیش از چند بیت شـعر نبـود در انتخـاب ایـن افـراد بـه سـواد و توانایی‌های هنری آنها چندان توجه نمی‌شد.

به دستهٔ دیگری از اشقیا که شبیه سپاه مخـالف بودنـد و نقـش نـسبتاً مـؤثری در تعزیه‌ها داشتند، به‌اصطلاح تعزیه‌گردانان قدیم «عرب» نامیده می‌شدند. ایـن گـروه در تعزیه‌ها گفت و شنودی نداشته و شبیه صامت یا خاموش تعزیه بودنـد. نقـش دستهٔ عرب‌ها در تعزیه‌های شهادت و حماسی و جنگی بسیار مهم بود. اگر تعزیه‌ها در تکایای بزرگ یا میدان‌ها برگزار می‌شد، معمولاً به تعداد این افراد می‌افزودند تا تعزیه شـور و هیجـان بیـشتری داشـته باشـد. عـرب‌هـا مـسلح بودنـد، و جنـگ

www.ParsBook.org

افزارهایشان چوب و چماق های بلند و نیزه‌مانندی از بید و سپیدار و صنوبر و امثال آن بود و برخی از مشیر و سپر و نیزه نیز استفاده می‌کردند.

اشخاص میاه‌حال

به شخصیت‌هایی نظیر حوریان، جنیان، زرتشتی، یهودی، غلام و عرب قاصد و امثال آن اشخاص میانه‌حال می‌گفتند. در گزینش شبیه برای شخصیت‌های میانه‌حال از تعزیه‌خوانان درجهٔ دوم استفاده می‌شد. اشخاص میانه‌حال عموماً به گروه‌های حوریان، فرشتگان و ملائک(سروش، هاتف، جبرئیل و عزرائیل)، فرنگیان و دیگران، ارواح درگذشتگان و مردگان، قاصدان و غلامان، دیوان و جنیان و .. تقسیم می‌شوند. در انتخاب هریک از این گروه‌ها ویژگی‌های خاصی در نظر گرفته می‌شود. به‌عنوان مثال نقش فرنگی را به هر کسی نمی‌دادند بلکه از افرادی استفاده می کردند که ظاهر و رفتارشان فرنگی‌مأبانه باشد.

شبیه‌جانوران

در تعزیه‌هایی که به حیوانات اهلی نیاز بود، معمولاً از حیوانات واقعی نظیر اسب، شتر و .... استفاده می‌کرده و آنها را به تعزیه‌ها و تکیه‌ها می آوردند. اما در تعزیه‌هایی که شبیه‌حیوانات مانند انسان گفتگو می‌کرده و آواز می خواندند، برای نمایش شبیه این‌گونه حیوانات از اشخاص استفاده می‌کرده و آنان را به هیأت حیوان موردنیاز مجلس تعزیه درمیآوررردند مانند شیر در تعزیهٔ «شهادت امام و ماجرای سلطان قبس».

بانیان و گردانندگان تعزیه

این دسته از دست اندرکاران تعزیه معمولاً به سه گروه تعزیه‌گردانان، ناظم‌البکاء و ناظران و سرپرستان تقسیم می‌شوند.

www.ParsBook.org

تعزیه‌گردان

تعزیه‌گردان به معنای امروزی کارگردان تعزیه است و به کسی اطلاق می‌شود که همهٔ کارهای نمایشی و هنری تعزیه‌خوانی و تعزیه‌خوانان را زیر نظر دارد و هدایت می‌کند. از دیگر وظایف مهم تعزیه‌گرانان تدوین و تنظیم نسخ تعزیه، انتخاب تعزیه‌خوانان و تعیین نقش و هدایت آنان، انتخاب لباس مناسب برای هر یک از نقش‌آفرینان و نظارت بر آماده سازی صحنه و نحوهٔ آرایش آن می باشد. به تعزیه‌گردان، شبیه‌گردان، شبیه‌ساز، تعزیه‌آرا، استاد، میرزا و معین‌البکاء نیز می‌گویند. تعزیه‌گردانان معمولاً طبع شعر داشته و بسیاری از اشعار تعزیه را خود می‌سرودند و همچنین با موسیقی تعزیه آشنایی دقیقی داشتند.

تعزیه‌گردان هنگاه اجرای تعزیه، برای راهنمایی تعزیه‌خوانان و دستهٔ موزیک، بیشتر اوقات روی صحنه(سر تخت) می‌ایستاد و گهگاه با بلند کردن عصا و اشارهٔ دست، زمان آغاز و ختم موزیک تعزیه و نوبت خواندن تعزیه‌خوانان را تعیین و اعلام می‌کرد. گاهی نیز در کنار تعزیه‌خوان(بخصوص اگر تعزیه‌خوان کم تجربه و تازه‌کار یا بچه‌خوان)می‌ایستاد و رفتار و حرکات لازم را به او القا و گوشزد می‌کرد. همچنین، در برخی مواقع برای راهنمایی تعزیه‌خوانان، یا چگونگی بردن قافله و اسب و بار و بنه به صحنه به دالان تکیه، یعنی پشت صحنه می‌رفت.

ناظم‌البکا

به کسانی که در بسیاری از تکایا و حسینیه‌ها در هنگام اجرای مجالس تعزیه وظیفهٔ رسیدگی به امور تشریفاتی و انتظامی تعزیه‌ها را بر عهده داشتند ناظم‌البکا یا به اصطلاح امروزی مدیر اجرایی می‌گفتند. ناظم‌البکا در تعزیه‌های باشکوهی که در تکیه‌های بزرگ برگزار می‌شدند کارایی داشت و در تعزیه‌های ساده و محلی تعزیه‌گردان به تنهایی تعزیه را می‌گرداند و به ناظم‌البکا نیاز چندانی نداشت. فراهم

www.ParsBook.org

کردن اسباب تعزیه، رخت و لباس تعزیه‌خوانان، صحنه آرایی تکیه، نظارت بر وضع عمومی مجالس، نظارت بر رفت و آمد و جابجایی شرکت‌کنندگان، جلوگیری از نزاع و خشونت میان جمعیت و اقدام لازم برای جلوگیری از حوادث غیرمترقبه از جمله وظایف ناظم البکا بوده است.

ناظران و سرپرستان

به کسانی که سرپرستی امور تکایا و تعزیه‌خوانی‌های دولتی و کارهای نمایشی را به‌ویژه در دوران قاجار بر عهده داشتند ناظران و سرپرستان می‌گفتند. از قراین پیداست که تا اواسط سلطنت ناصرالدین شاه، صدراعظم‌های وقت بر تعزیه‌داری دربار و امور تکایای دولتی نظارت فائقه داشتند، احتمالاً یکی از درباریان را برای تصدی و مدیریت این گونه کارها می‌گماشتند.

اشکال تعزیه‌خوانی

مجالس تعزیه‌خوانی براساس مکان برگزاری آنها به دو شکل تعزیه‌خوانی سیار و تعزیه‌خوانی ثابت تقسیم شده‌اند. این دو شکل تعزیه‌خوانی ویژگی و شیوه‌های اجرایی خاص خود را داشته و از تمهیداتی ویژه در اجرا بهره می‌گیرد.

تعزیهٔ سیار

در این شکل از تعزیه‌خوانی چندین گروه تعزیه‌خوان ضمن حرکت در نقاط مختلف شهر هر کدام به ترتیب بخشی از وقایع کربلا را نمایش می‌دهند. این شکل از تعزیه آمیخته‌ای از حرکت دسته‌های عزاداری و نمایشواره‌های آیینی است که در دورهٔ صفویان و در روزهای تاسوعا و عاشورا برگزار می‌شده است. این شکل از تعزیه هنوز در برخی از شهرهای ایران مانند اردبیل و اراک رایج است.

تعزیه‌های سیار به شیوه‌های اجرایی مختلفی اجرا می‌شده است. در روش اول یک گروه بزرگ تعزیه‌خوان به چند دسته تقسیم می‌شدند، هریک از این دسته‌ها که از

www.ParsBook.org

قبل برای این کار آماده شده بودند، به ترتیب و توالی، قسمت معینی از صحنه و ماجرای واقعهٔ کربلا را نشان می‌دادند

در روش دوم که به تعزیه دوره تعبیر شده است. تعزیه‌خوانان به شکلی زنجیری و گردان حرکت می کردند.

شکل دیگر از تعزیه‌خوانی‌های سیار آنهایی است که صحنه‌های مختلف و برجستهٔ وقایع کربلا را غالباً روی گاری، یا در زمان‌های اخیر و در برخی از شهرها روی تریلی، نمایش می‌داده‌اند و در مسیر معینی از محله‌ها و خیابان‌ها، که از پیش برای این کار تعیین شده بود می‌گذاشتند.

صورت دیگری از تعزیه سیار به معنا و مفهوم عام آن، نمایش یا نمایشگونه‌هایی از وقایع کربلا به‌خصوص وقایع مربوط به غارت خیمه‌گاه و اسارت اهل‌بیت امام بود که با آیین‌ها و مراسم عزاداری و حرکت دسته‌ها در ایام محرم برگزار می‌شده است.

تعزیه‌خوانی ثابت

همان‌طور که از نام آن پیداست این شکل از تعزیه در مکان ثابت و معینی اجرا می‌شده است و شناخته‌ترین و رایج‌ترین نوع آن بوده است. در این شکل تعزیه، هر مجلس تعزیه را یک دسته تعزیه‌خوان می‌خواند و هریک از نقش‌های یک دستگاه یا مجلس از آغاز تا پایان، بر عهدهٔ یک شبیه‌خوان است. تعزیه‌های ثابت به‌دلیل پذیرش آن از طرف گروه‌ها و طبقات مختلف مردم، امکان برپایی و اجرای آن در هر زمان، داشتن فضا و محیط مناسب برای راحتی و آسایش تماشاگران، تنوع و غنای ادبی و موسیقایی باعث شد که بیش از تعزیه‌های سیار در شهرها و روستاهای ایران رشد و گسترش یابند.

تعزیه‌های ثابت را در مکان‌های گوناگونی برگزار می‌کردند. این اماکن را می‌توان به مکان‌های عام و خاص تقسیم کرد.

www.ParsBook.org

اقسام تعزیه

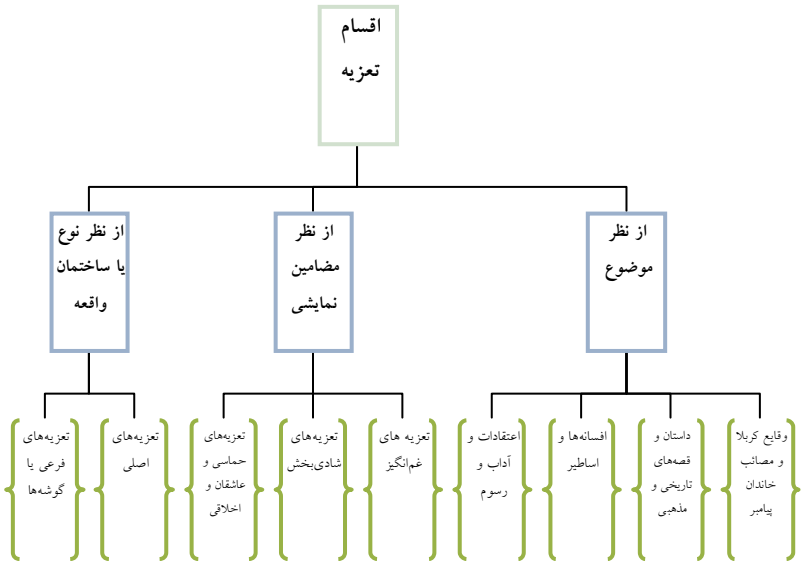
تعزیه‌پژوهان تعزیه‌ها را معمولاً براساس موضوع، مضمون و نوع یـا سـاختمان آن تقسیم‌بندی کرده‌اند. از آنجا که این تقسیم‌بندی تا اندازه‌ای نسبی و قراردادی است تاکنون تقسیم‌بندی‌های متعدد و گاه متفاوتی توسط تعزیه‌پژوهان ارائه شده اسـت. به‌عنوان مثال جابر عناصری مجالس تعزیه را براساس «مضمون» نمایش مصیبت به چهـار دسـتهٔ: - شـبیه‌هـای حـزن‌آور(نظیـر اکثـر مجـالس تعزیـه)، -شـبیه‌هـای شادی‌آور(نظیر مجلس تزویج حضرت علی(ع) با حضرت فاطمه(س)، - شبیه‌های زنانه(نظیر مولودی خوانی و عروس قریش و داستان رفتن حضرت فاطمه(س) بـه مجلس عروسی زنان قریش و ...)، - شبیه‌مضحک(عـلاوه‌بـر مجـالس حـزن‌انگیـز گاهی برخی از مجالس تعزیه با محتوای سبک‌تر و حتی کمیک بازی می‌شود کـه بعضی از آنها به نام «گوشه» در آغاز نمایش به شکل نوعی «پیش‌پرده» در می‌آید.) تقسیم کرده است.

برخی از نویسندگان نیز، تعزیه‌ها را به سه دستهٔ واقعه، پیش‌واقعه و گوشه تقـسیم کرده‌اند. ملک‌پور دربارهٔ این تقسیم‌بندی نوشته است: دستهٔ نخست، یعنی واقعه‌ها شامل تعزیه‌های اصلی هستند که راجـع بـه شـهادت امـام حـسین و یـارانش در صحرای کرب و بلاست و به‌طورکلی موضوع و اشخاص مذهبی و داستان حول و حوش «شهادت» دور می زند. «دستهٔ دوم، یعنی پیش‌واقعه‌هـا شـامل تعزیـه‌هـایی فرعی هستند که از نظر داستانی استقلال کاملی ندارند، بلکه در ارتباط با یک واقعه به نمایش گذاشته می‌شوند». «دستهٔ سوم یعنی، گوشه‌ها شامل شبیه‌هایی هستند که عناصر کمیک در آنها وجود دارد و از نظر داستانی نیز مستقل هستند».

این تقسیم‌بندی بـه‌دلیـل سـادگی و منطقـی جلـوکـردن آن، از طـرف بـسیاری از پژوهشگران و محققان تعزیه پذیرفته شده است. اما عنایـت‌الله شـهیدی در کتـاب «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی ...» ایراد و اشکالاتی را به آن وارد کرده است. از جمله آنکه تقسیم‌بندی مذکور فراگیـر و عـام نبـوده و شـامل همـهٔ انـواع تعزیـه

www.ParsBook.org

نمی‌شود و دیگر آنکه این رده‌بندی براساس واقعه و پیش واقعه بیشتر در چارچوب یک تعزیه مناسبت دارد. او تقسیم‌بندی دیگری بر مبنای موضوع و مضمون و نوع یا ساختمان واقعه به شرح زیر ارائه کرده **است**:



از نظر موضوع

همانطور که در نمودار می‌بینیم تعزیه از نظر موضوع به چهار دسته تقسیم شده است:

۱. وقایع کربلا و مصیبت خاندان پیامبر(مانند تعزیه‌های شهادت اما حسین، شهادت حضرت علی، شهادت حضرت عباس، شهادت امام رضا(ع) و ...).
۲. داستان‌ها و قصه‌های تاریخی و مذهبی(مانند جنگ خندق، یوسف و زلیخا، آتش نداختن ابراهیم خلیل و ...)
۳. افسانه‌ها و اساطیر(مانند شست بستن دیو، لیلی و مجنون، منصور حلاج و ...)

www.ParsBook.org

۴. اعتقادات و آداب و رسوم(مانند تعزیهٔ عاق والدین، حوض کوثر، صحرای محشر، قانیای فرنگ و ...).

از نظر مضامین نمایشی

۱. تعزیه‌ها را از لحاظ مضامین نمایشی می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: تعزیه‌های غم‌انگیز(مانند شهادت امام، شهادت مسلم، وفات حضرت زهرا و ...)

۲. تعزیه‌های شادی‌بخش(مانند عروسی حضرت زهرا، عروس قریش، ابن‌ملجم و ...)

۳. تعزیه‌های حماسی و عاشقانه اخلاقی(مانند تعزیه یوسف و زلیخا، عاشق شدن دختر مصری به علی اکبر، شیرافکن، مرد و نامرد و ...).

از نظر نوع یا ساختمان

این تعزیه‌ها را می‌توان به دو دسته کل تقسیم کرد:

۱. تعزیه‌های اصلی(تعزیه‌هایی است نسبتاً مفصل که از یک واقعه به صورت کامل باعنو.ان مجلس ساخته شده است و مدت اجرای آن دو تا سه و گاهی تا ۵ ساعت طول می‌کشد مانند تعزیه: یوسف و زلیخا، جنگ خندق و ...)

۲. تعزیه‌های فرعی یا گوشه(تعزیه‌هایی هستند مختصر و کوتاه که معمولاً به تنهایی اجرا نمی‌شوند بلکه با تعزیه‌های درخور خود ترکیب و تلفیق می‌شوند مانند تعزیه طفلان زینب، درویش کابلی، موسی و درویش بیابانی).

تعزیه‌های فرعی از لحاظ اجرا دو نوع‌اند: نخست آنها که در ضمن تعزیه‌های اصلی اجرا می‌شوند، مانند طفلان زینب، و درویش کابلی که اولی را معمولاً در ضمن تعزیهٔ شهادت علی اکبر و دومی را در ضمن تعزیهٔ شهادت امام می‌خواندند. دوم گوشه‌هایی که مقدمه و پیش درامد تعزیه‌های اصلی‌اند و آنها را اصطلاحاً پیش

www.ParsBook.org

مجلس یا پیش‌واقعه می‌نامند مانند تعزیه موسی و درویش بیابانی کـه پـیش‌واقعـهٔ تعزیه شهادت امام است.

منابع و مؤاخذ تعزیه‌نامه‌ها

کلام و بیان در متون نمایشی از قدیم تا حدود دو قرن پیش منظوم بوده اسـت. در تعزیه کلام و گفتار با آواز و موسیقی همراه است از این‌رو گفتاشنود در آن به زبان شعر، آهنگین و منظوم است. باتوجه بـه اینکـه ادبیـات نمایـشی بـرخلاف سـایر گونه‌های آن(تغزلی، حماسی و تعلیمی) در فرهنگ ایرانی سابقه‌ای دیرینه نداشـته سؤال اساسی قابل طرح است: از چه زمانی شعر نمایشی در تعزیـه کـاربرد یافتـه است؟ تصور اینکه از همان آغاز پیدایش تعزیه، سرایندگان تعزیه‌نامه‌هـا بـا شـعر نمایشی آشنا بوده باشند، سخت و مشکل است. همانطور که اشاره کـردیم تعزیـه پدیده‌ای پویا بوده که به‌تدریج و به‌مرور زمان طـی دو سـه قـرن متحـول شـده و تکامل یافته است. بنابراین به‌نظر می‌رسد متون تعزیه نیز از منابعی خاص تغذیه و در این برهه زمانی شکل گرفته باشد.

جمشید ملک‌پور در جلد اول کتاب ادبیات نمایشی در ایران اشاره مـی کنـد کـه بسیاری از نویسندگان و پژوهشگران مطالب روضه‌الشهدا کاشفی و مرائثی محتشم کاشانی و بعضی اشعار حماسی، به‌خصوص اشعار خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام را از منابع و مأخذ تعزیه دانسته‌اند. برخی از آنان برای اثبات نظر خود حتـی بخـش‌هـایی از روضه‌الشهدا را با متن تعزیه‌نامه‌ها تطبیق و مقایسه کرده‌اند.

به‌نظر عنایت‌الله شهیدی در کتاب «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی ...» منابع عمده و مستقیم تعزیه‌نامه‌ها را باید در میان جنگ‌ها و مجموعه‌های ادبی و داستانی کـه بیشتر آنها خطی‌اند، جست‌وجو کرد. از نظر وی این منابع و مأخذ، به‌طور کلی به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱. مقتل‌نامه‌ها و سوکنامه‌های داستانی و نقالی عامیانه به

www.ParsBook.org

نظم و نثر، ۲. منظومه‌های نمایشی که شامل مرثیه‌ها و سوکچامه‌های عامیانه و تعزیه‌گونهٔ حدفاصل بین شعر نمایشی و مرثیه، به‌معنی خاص‌اند. ۳. حماسه‌های مذهبی.

در ادامه به ارائهٔ توضیحاتی دربارهٔ هر یک از این سه دسته منابع پرداخته‌ایم.

۱. مقتل‌نامه‌ها و سوکنامه‌های داستانی

پس از رواج مراسم و مجالس روضه‌خوانی در دوران صفویه، بسیاری از عالمان، محدثان و مؤلفان مذهبی تصمیم گرفتند کتاب‌هایی دربارهٔ وقایع عاشورا و آنچه بر اما حسین(ع) و یارانش در کربلا درگذشت به رشتهٔ تحریر درآورند. نمونهٔ این آثار را می‌توان در سه گروه یا پرونده گنجاند.

نخست نمونه‌هایی مانند جلاءالعیون علامه مجلسی، مخزن‌البکاء حاج ملاصالح قزوینی، نوحه‌الاحزان محمد یوسف دهخوارقانی و محرق‌القلوب ملا احمد نراقی که کتاب‌هایی به سبک و روش مقتلنامه‌های رسمی و تاریخی بودند که در آن احادیث و اخبار نیز به‌کار رفته بود. تمامی این آثار توسط عالمان، ذاکران و واعظان مذهبی تألیف گردیده‌اند. در این دسته از مقتل‌ها، وقایع و رویدادها به ترتیب زمانی و تاریخی آمده‌اند و در آنها از اشعار خبری نیست و اگر هست بسیار اندک است.

گروه دوم کتاب هایی هستند که به شیوهٔ روضه‌الشهدا نگارش یافته با این تفاوت که بیان آنها بسیار ساده و روان‌تر از اثر کاشفی است. مؤلفان این آثار که از آن جمله می‌توان به تحفه‌الحسینیهٔ بسطامی، طریق‌البکای شهرابی، ماتمکدهٔ بیدل قزوینی و تحفه‌الذاکرین بیدل اشاره کرد، پس از روایت و نقل هر داستان معمولاً از چند بیت شعر استفاده کرده‌اند و این اشعار از زبان شخصیت‌ها و به زبان حال بیان می‌شود.

گروه سوم کتاب‌هایی هستند که جنبه‌های نمایشی، توصیفی و داستان‌گویی در آنها به نسبت دو گروه دیگر قوی‌تر است و بر جنبهٔ روایتی آنها می‌چربد. نویسندگان

www.ParsBook.org

این گروه از مقتل‌ها از جمله نقالان و داستان‌سرایان گمنام زمان خود بودنـد. ایـن سوکنامه‌هـا در زمـان‌هـای مختلـف و بـه مناسـبت‌هـای گونـاگون در میـدان‌هـا، کاروانسراها، تکایا و ... خوانده می‌شدند. این مقتل‌ها در ابتدا یعنی در حدود قرون ۹ و ۱۰ هجری نثری محکم، ادیبانه و شیوا بهره‌مند بودند اما به مرور زمان از زبانی ساده و عامیانه‌تر بهره گرفتند و جنبه‌های نمایشی و توسیفی آن افزایش یافت.

۳. منظومه‌های نیمه‌نمایشی

این منظومه‌ها دربارهٔ پیامبران و امامان توسط شاعران دورهٔ صفوی و پس از آن و به زبانی ساده سروده شده‌اند. بسیاری از ابیات و اشعار موجـود در ایـن منظومـه‌هـا به‌صورت کامل یا با اندکی جرح و تعدیل در تعزیه‌نامه‌ها به کار رفته اند، شهیدی منظومه‌های نیمه‌ننمایشی را به ۵ دسته تقسیم کرده است:

مدح و منقبت: سرایندگان این دسته از منظومه‌ها به تکریم و ستایش پیامبر، امامان و بزرگان دین و برشمردن صفات و ویژگی‌های والای انسانی آنها و بیان رشادت‌ها و جوانمردی‌های ایشان می‌پرداختند. از دیرباز کسانی معروف به منقبت‌خوان این منظومه‌ها را در مجالس و در بازارها و میادین می‌خواندند. از جمله منقبت‌خوانان معروف می‌توان به خواجوی‌کرمانی، مولانا حسن کاشی و ابن‌حسام اشاره کرد.

حماسه‌های مذهبی:شاعران در این منظومه‌ها به شرح حماسه‌پردازی‌های قهرمانان و اولیای مذهبی مانند حضرت علی(ع)، حمزه سیدالشهدا و ... می‌پرداختند. برخی از این حماسه‌های مذهبی نیز دربارهٔ بیان وقایع کـربلا آمیختـه بـه مرثیـه هـستند. منظومهٔ حیدری ملابمانعلی کرمانی از جمله حماسه‌های مذهبی است.

سوکچامه‌ها یا مقتل‌های منظوم: موضوع این‌گونه منظومه‌هـا بیـان و نقـل مـصائب امامان و بزرگان مذهبی، به‌ویژه حضرت اما حسین(ع) و یـارانش و شـرح واقعـهٔ کربلا است. شاعرانی چون سنایی غزنوی و قوامی رازی در قـرون ۵ و ۶ هجـری اشعاری در این زمینه سروده اند. مشهدالشهدای ندای یـزدی(قـرن ۱۰ هجـری) و

www.ParsBook.org

فرهنگ خداپرستی سروده محرم یزدی(در دورهٔ قاجار) از جمله این منظومه‌ها و سوکچامه‌ها هستند.

مرثیه: شعر دربارهٔ شهادت و مظلومیت اولیای دین و مذهب است. فرق مرثیه با مقتل‌های منظوم این است که شاعر در این نوع اشعار کمتر به شرح جزئیات حوادث تاریخی و بیشتر به برجسته‌تر و نمایان‌تر کردن وقایع غم‌انگیز و جانسوز حادثه با استفاده از کلمات احساسی و عاطفی می‌پردازد تا احساسات خوانندگان یا شنوندگان را در سوک مرگ شهیدان برانگیزاند. مانند مرثیه‌های محتشم کاشانی، صباحی بیدگلی و وصال شیرازی از ویژگی‌های این مرثیه‌ها جنبه‌های نمایشی آنهاست.

واقعه‌گویی: این گروه از منظومه‌های نیمه‌نمایشی که توسط شاعران و مداحان ساده‌گو در دوره صفوی سروده شدند، ترکیبی از مقتل منظوم و مرثیه بودند. در واقعه‌گویی شاعر ابتدا مرثیه‌ای می‌سراید و بعد یکی از وقایع کربلا یا واقعهٔ دیگری از مصائب خاندان پیامبر(ص) را از قول وی روایت می‌کند. مجرم شاملو(قرن ۱۱ ه.ق) و مقبل اصفهانی(قرن ۱۲ ه.ق) از قدیم‌ترین و مشهورترین سرایندگان این نوع مثنوی و مرثیه‌های تعزیه‌گون بوده‌اند.

۳. حماسه‌های مذهبی

این کتب حماسی مانند خاوران‌نامه و حملهٔ حیدری بیشتر تأثیری فرعی بر تعزیه داشته‌اند تا تأثیر مستقیم. این منظومه‌های حماسی دربارهٔ جنگ‌های پیامبر و داستان‌های مربوطب به جنگ و دلاوری‌های حضرت علی می‌باشند. تعزیه‌سازان از این منابع برای ساختن تعزیه‌های تاریخی و حماسی درباره حوادث کربلا در قرون ۱۰ و ۱۱ هجری سروده شد. این منظومه‌ها بیش از خاوران‌نامه و حملهٔ حیدری در ساخت و پرداخت تعزیه‌ها مؤثر بوده‌اند.

www.ParsBook.org

زبان نمایشی تعزیه

زبان تعزیه شعر است. بیشتر شعرهای تعزیه از لحاظ زبان و بیان ساده و روشن و بی‌تکلف و تا اندازه‌ای درخور فهم عامه‌اند. واژه‌هایی که در آن به‌کار می روند غالباً ترکیبی از لغات رایج و معمول زبان گفتاری و کلمات ادبی هستند. با این که زبان شعری تعزیه، به‌طور کلی ترکیبی از کلمات سادهٔ عامیانه و ادبی است، اما انتخاب و به‌کارگیری این واژه‌ها در ساخت و ترکیب کلام و شیوهٔ بیان به قدرت طبع شاعر تعزیه‌ساز و سبک و شیوهٔ او بستگی دارد. از همین روست که برخی از اشعار تعزیه ساده و روان و یا نغز و لطیف، و بعضی شیوا و بلند و فصیح و گاهی و مصنوع و بسیاری از آنها هم سست و حتی عوامانه و پست‌اند.

هدف اصلی شاعر تعزیه، بیان خصوصیات و حالات و حرکات نمایشی شخصیت تعزیه یا توصیف و تصویر وقایع و صحنه‌هاست. زیبایی و شیوایی کلام هدف و قصد شاعر تعزیه نیست.

چون تماشاگر تعزیه، به موسیقی و حرکات نمایشی تعزیه‌خوان بیش از سخن او توجه دارد، از این‌رو به فرض این که ضعف و سستی یا نارسایی در کلام شعر باشد، چندان نمودی ندارد.

بیشتر تماشاگران تعزیه از مردم عادی و بی‌سواد و یا کم‌سواد و از گروه‌های سنی مختلف، پیر و جوان و خردسال بودند، از این‌رو زبان تعزیه می‌بایست آن‌چنان ساده باشد که همهٔ تماشاگران آن را بفهمند. اشعار فصیح و ادبی، گذشته از آن‌که به کار نمایش تعزیه نمی‌آمد، درخور فهم و ذوق اغلب تماشاگران تعزیه هم نبود و تعزیه‌سازان این نکته را به تجربه دریافته بودند. نکته مهم دربارهٔ شعر نمایشی برای اجرا(نه شعر نمایشی برای خواندن) آن است که اگر شاعر تعزیه می‌خواست شعر خوب بگوید، یا قواعد و ضوابط دستوری و ادبی زبان را دقیقاً رعایت کند، ممکن

www.ParsBook.org

بود جنبهٔ نمایشی آن که هدف اصلی است از میان برود، یا دست‌کم ضعیف شود. از این‌رو، تأکید بر جنبه‌های نمایشی و اجرایی شعر ایجاب می‌کرد که شاعر در برخی موارد از کاربرد قواعد دستوری و رعایت ملاحظات ادبی چشم بپوشد.

ویژگی‌های زبان تعزیه

همانندی زبان: زبان گروه‌های مختلف اجتماعی تقریباً با هم یکسان و همانند است. شبیه امام و اهل بیت و یاران امام همان‌گونه سخن می‌گویند که ابن‌سعد، یزید، قاصد، غلام، فرنگی، یهودی، مسیحی، بازاری، دهقان و اصناف دیگر. یعنی همه از زبان و گفتار سادهٔ ادبی و نیمه‌ادبی استفاده می‌کنند. تفاوت زبانی میان افراد این گروه‌ها بیشتر در آهنگ و موسیقی کلام و گاهی طرز و شیوهٔ بیان است و کیفیت آن به هنر تعزیه‌خوان بستگی دارد.

سادگی زبان: شیوهٔ سخن و بیان گفتار در بیشتر اشعار تعزیه به‌طورکلی ساده و روشن است، یعنی اولاً، واژه‌ها و لغات مهجور و مشکل ادبی در اشعار کمتر به‌کار رفته‌اند، ثانیاً، شاعران تعزیه از استعاره، کنایه، تشبیه، مجاز، اقسام صناعات بدیعی و شعری، که مختص ادیبان و اهل فضل است، کمتر استفاده کرده‌اند.

تحولات ادبی و نمایشی اشعار تعزیه

از دوره ناصرالدین‌شاه به بعد، علاوه‌بر وارد شدن واژگان و کلمات ادبی و اداری و درباری در اشعار تعزیه، به‌خصوص در اشعار نسخه‌های تهران و تکیه دولت تحولاتی نیز در زمینه‌های گوناگون شعر و ادب تعزیه روی داد.

کوتاه شدن گفتگوها

در نسخه‌های قدیم، گفتار و گفت‌وگو چه در خطابه‌ها و تک‌خوانی‌ها و چه در مکالمات دو نفری، عموماً طولانی و یکنواخت بود و معمولاً موجب خستگی و ملال تماشاگران تعزیه می‌شد. مکالمات غالباً در چند بند یا قطعه تنظیم شده بودند و شمار ابیات هر بند نیز دست‌کم چهار یا پنج بیت و گاهی به بیست بیت یا بیشتر می‌رسید. از دورهٔ ناصری به بعد، این دگرگونی‌ها در اشعار نسخه‌ها صورت

www.ParsBook.org

گرفت. نخست، گفتارها و گفت‌وگوها فقط در دو سه قطعهٔ کوتاه تنظیم شد. دوم، مکالمات دو نفری به‌صورت دو بیتی و تک‌بیتی و حتی تک‌مصراعی درآمد، به‌خصوص سؤال و جواب‌ها بیشتر تک‌مصراعی شد. سوم، قطعه‌های نسبتاً بلند و طولانی، مثلاً ۴ یا ۵ بیت تا ۲۰ یا ۲۵ بیت بیشتر به زبان حال‌ها و تک‌خوانی‌ها اختصاص یافتند.

گفت‌وگوهای سه یا چهار نفری

در تعزیه‌های قدیم، گفتگوها معمولاً میان دو شخصیت تعزیه صورت می گرفت، و پس از پایان یافتن آن گفت‌وگو، هم سخنی با شخصیت دیگر آغاز می‌شد. یکی از ابداعات و ابتکارات تعزیه‌سازان متأخر گفت‌وگوهای سه چهار نفری بود. این شیوه که بیشتر در مجالس بزم و رایزنی اشقیا و بحث و مناظره میان آنان به کار می‌رفت، غالباً با اشعار تک‌بیتی یا تک‌مصراعی صورت می‌گرفت. مثلاً گفت‌وگوی زیر در تعزیه شهادت حضرت عباس:

ابن‌سعد: شمر ذی‌الجوشن از این جنگ بکن صرف‌نظر
سنان: گوش کن گفتهٔ بن‌سعد بترس از داور
حکیم‌بن طفیل: بکن ای شمر لعین واهمه از پیغمبر
شمر: من کنم تشنه جدا رأس حسین از خنجر
(مشاورهٔ سران لشکر، یا چهار سردار در تعزیه شهادت حضرت عباس)

تنوع مضامین

عیب نسخه‌های قدیم تعزیه و نسخه‌هایی از متأخران، که با همان سبک و شیوه ساخته شده‌اند، تنها در طولانی بودن مکالمات و تکرار وزن و بحر و امثال آن نبود، بلکه مضمون‌ها نیز غالباً تکرار می‌شدند. مثلاً در نسخهٔ شهادت امام، شبیه امام با سکینه (یا رقیه) ۱۲ یا ۱۳ بار، در قطعاتی مرکب از ۳ تا ۱۱ بیت، گفت‌وگو می‌کند، که مضمون آنها کم و بیش یکی است. در همهٔ قطعه‌ها سخن از تشنگی و ظلم و ستم اشقیا و شکایت و گله و آه و ناله از طبیعت و فلک و روزگار و مانند آن

www.ParsBook.org

است. لیکن، در نسخهٔ شهادت امام، منسوب به تکیه دولت تهران، امام فقط یکی دو بار با رقیه یا سکینه گفت‌وگو می کند. این گفت‌وگو به‌صورت تک‌مصراعی است و مضمون هر بیت یا مصرع آن با هم متفاوت است. مثلاً:

رقیه: پدر رفتی مرا اخر یتیم و دربدر کردی

امام: چه‌ها ای آسمان بر پادشاه بحر و بر کردی

رقیه: به دامان که بنشینم که باشم همچو طفلانش

امام: ستم کش عمه‌ات زینب، نشاند روی دامانش

رقیه: پدر بعد از تو ما را شمر بی تقصیر می‌بندد

امام: تو را و خواهرانت را به یک زنجیر می‌بندد

رقیه: پدر جان مطلبی دارم مرخص کن به عرض آرم

امام: بگو مطلب، مکن گریه، رقیه دختر زارم ...

فراوانی و تنوع وزن‌ها و بحرها

در تعزیه‌نامه‌های قدیم، بیشتر شعرها در بحر مجتث، رمل، مضارع و دو سه بحر متداول و معمول دیگر بود. از دوره ناصری به بعد، شاعران تعزیه نه تنها در انواع بحرهای متداول(در حدود ۲۰ بحر) شعر ساختند، بلکه از اوزان بحور نادر و نامتداول نیز که در شعر رسمی کمتر به‌کار رفته است، استفاده کرده‌اند.

تحول در قالب‌ها و انواع شعر

در تعزیه‌نامه‌های قدیم، بیشتر اشعار از نوع مثنوی و غالباً در شکل یا قالب قطعهٔ دو بیتی بوده‌اند، به‌طوری‌که می‌توان فراوانی اشعار مثنوی در هر نسخه را یکی از ویژگی‌ها و نشانه‌های قدمت آن نسخ دانست. تعزیه‌سازان دورهٔ ناصری و پس از آن نه‌تنها از قالب‌های دیگر شعر، البته به تناسب و درخور شعر نمایشی، استفاده کردند، بلکه قالب‌ها و اشکال تازه‌ای نیز به‌وجود آوردند ...

گفت‌وگو به‌صورت سؤال و جواب با کلمات و عبارات

www.ParsBook.org

از جمله تحولات ادبی این دوره، گفت‌وگو به‌صورت سوال و جواب با عبارات و کلمات ویا جمله‌های کوتاه در قالب قطعه و اشعار عروضی بوده است.

کلام و گفتار در تعزیه

گفتارو کلام تعزیه از لحاظ نوع و شیوهٔ بیان می توان به گونه‌های زیر تقسیم کرد:

الف) تک‌خوانی یا تک‌گویی

تک‌خوانی گفتاری خطابی با خود یا با دیگران است که شبیه‌خوان به‌تنهایی می‌خواند و انتظار پاسخ نیز ندارد. تک‌خوانی چند قسم دارد.

۱. مناجات: در تعزیه‌هایی که پیامبرخوان، امام‌خوان و مظلوم‌خوانان نقش اصلی را دارند، تعزیه معمولاً با نوعی اشعار آغاز می‌شود که اصطلاحاً آن را مناجات می‌نامند. زمینهٔ مناجات‌ها، راز و نیاز با خداوند یا شکایت و گله از روزگار و منافقان و کفار(بسته به دید و شناخت تعزیه‌ساز) و مانند این‌هاست.

۲. خطابه: خطابه در تعزیه معنا و مفهوم وسیعی دارد که شامل مناجات نیز می‌شود. مضمون یا مفهوم بسیاری از گفت‌وگوها و مکالمه‌ها نیز تا حدی جنبهٔ خطایی و کلی دارد.

۳. رجزخوانی: گفتاری است حماسی که مظلوم‌خوانان به‌هنگام حمله و جنگ با اشقیا بیان می‌کنند.

۴. مبارزخوانی: گفتاری است حماسی در مقابل رجزخوانی مظلوم‌خوانان که مخالف‌خوانان و اشقیا در آغاز تعزیه برای پیکارجویی با لحنی خشن و اشتلم‌وار می‌خوانند. این نوع گفتار را معمولاً قبل از مناجات امام و اولیا می‌خوانند.

۵. گفت‌وگو با خود: یک نوع دیگر تک‌خوانی است که شبیه‌خوان در گفتار خطایی اشاره به خود دارد، یا به تنهایی در صحنه سخن می‌گوید.

www.ParsBook.org

۶. زبان حال: رایج‌ترین و مشهورترین تک‌خوانی میان مظلوم‌خوانان زبان‌حال است. در این تک‌خوانی، مظلوم‌خوانان با خود گفت‌وگو می‌کند و عواطف و احساسات و امید و آرزوی خود را بیان می دارد.

۷. گفت‌وگو با اشیا و حیوانات:گاهی تعزیه‌خوان با اشیا و حیوانات سخن می‌گوید. البته این نوع گفت وگو را نوعی زبان حال می‌دانند.

ب) یا گفت‌وگو میان دو یا چند تن:گفت‌وگو میان دو یا چند شخصیت تعزیه از رایج‌ترین و مهم‌ترین اقسام گفتارهای تعزیه است. گفت‌وگوی دو نفری چند گونه است.

۱. محاوره عادی: گفت‌وگوی دوبه دو میان شخصیت‌های مختلف تعزیه که بخش اعظم اشعار تعزیه را دربرمی گیرد.

۲. مناظره و مفاخره: گاهی گفت‌وگوی دو به‌دو به‌صورت مناظره و مفاخره انجام می‌گیرد. این طرز گفت‌وگو هم میان مظلوم‌خوانان با اشقیا رایج است و هم میان اشقیا با خود.

۳. سؤال و جواب: گفت‌وگو دوبه‌دو گاهی به‌شیوهٔ سؤال و جواب انجام می‌گیردو این طرز گفت‌وگو اغلب در قالب تک‌مصراعی است. مثلاً:

امام: بگو در کوفه چه شد حال مسلم؟

قاصد: بدان برگشته شد اقبال مسلم

امام: مگر کوفی تنش در خون کشیدند؟

قاصد: سرپاکش ز ملک تن بریدند

ب) مکالمه چند نفری: گفت‌وگویی است درباره یک موضوع واحد که در آن واحد چند تن سخنانی را به تناوب با هم ردوبدل می کنند، به‌نحوی که سخن هریک مکمل سخن دیگری است. این‌گونه گفت‌وگوها که غالباً به مجالس مشاوره و رایزنی اختصاص دارد، بی گمان از ابداعات تعزیه‌سازان دورهٔ ناصری و پس از آن است.

www.ParsBook.org

پ) هم‌نوانی یا همسرایی: گاهی در تعزیه دو یا چند تن اشعار و نوحه و ترانه‌ای را با هم می‌خوانند. این نوع گفتار را می‌توان به دو گونه باهم‌خوانی یا پیشخوانی تقسیم کرد.

پیش‌خوانی: یا به گفته تعزیه‌خوانان نوحهٔ اول تعزیه، نوحه یا ترانه‌ای است که تعزیه‌خوانان به‌صورت دسته‌جمعی، اندکی قبل از آغاز تعزیه می‌خوانند. خواندن پیش‌خوان‌ی‌ها به‌این صورت است، که نخست اشعار نوحه را یک یا دو سه تن از بچه‌خوان‌ها می‌خوانند، بعد تعزیه‌خوانان اعم از اولیا و اشقیا با هم اشعار را واگویی و تکرار می‌کنند. درهم آمیختن آوازهای زیر و بم تعزیه‌خوانان بر شکوه و جلال تعزیه می‌افزاید و ذهن تماشاگران را برای مشاهدهٔ مجلس تعزیه آماده می‌کنند. به علاوه این نوحه‌خوانی به طور ضمنی نشان می دهد که تعزیه‌خوانان از امام گرفته تا شمر و ابن‌سعد، شبیه و بازیگری بیش نیستند و آنان نیز همانند دیگران در مصیبت امام و غم و اندوه مردم شریکند.

ت) حدیث کردن: در آغاز هر تعزیه، تعزیه‌گردان به صحنه می‌آید و دعا می‌خواند و شرح و توضیح مختصری دربارهٔ تعزیه می‌دهند و به این ترتیب شروع تعزیه را اعلام می‌کنند. شروح و توضیح همراه با دعاخوانی را حدیث کردن یا به اصطلاح امروزی «پیشگفتار» تعزیه می نامند.

حدیث کردن جزو متن اصلی تعزیه‌ها نبود، اما در برخی از نسخه‌ها و تعزیه‌های قدیم شاعر تعزیه یا تعزیه‌گردان قطعه شعری را که آن نیز عنوان پیش‌خوانی داشت و خلاصه واقعه در آن آمده بود، بر دیباچه و مقدمه نسخه می‌افزود و تعزیه‌گردان آن را به صورت خطابهٔ بدون آهنگ و آواز، به‌جای حدیث کردن می‌خواند.

ث) دعای پایان مجلس یا گفتار پایانی

در تعزیه‌های ساده و تعزیه‌هایی که در تکایای عمومی خوانده می‌شد، تعزیه‌گردان پس از ختم تعزیه، معمولاً اشقیا را لعن می‌کرد. این لعن کردن را دعای پایان مجلس یا به اصطلاح امروزی گفتار پایانی و پس‌گفتار نامیده‌اند.

www.ParsBook.org

موسیقی در تعزیه

تعزیه به‌مانند بسیاری از نمایش‌های قدیمی از شعر و موسیقی بهرهٔ فراوانی برده است. موسیقی در تعزیه نقش مهمی داشته و از عناصر حیاتی آن به‌شمار می‌رود. آواز و ساز دو بخش مهم موسیقایی تعزیه را تشکیل می‌دهند. از این‌رو در این قسمت موسیقی آوازی و موسیقی سازی تعزیه را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

موسیقی آوازی و گفتاری

ابوالحسن صبا در مقالهٔ «موسیقی ایرانی» اشاره می‌کند که موسیقی تعزیه از نوع «اپراتراژیک» بوده است. دربارهٔ روند تحول موسیقی تعزیه می‌توان گفت که به‌طور تدریجی تکامل یافته است. موسیقی آوازی در تعزیه‌های اولیه بیشتر به آوازهای غم‌انگیز مرثیه‌ها و روضه‌ها و نقالی‌ها شباهت داشته و تنوع چندانی در آن مشاهده نمی‌شد اما به تدریج از دوره قاجاریه به‌ویژه از دوره ناصری موسیقی آوازی تعزیه تنوع و وسعت چشم‌گیری یافت و نغمه‌ها و آهنگ هایی در مقام‌ها و گوشه‌های مختلفی در آن باب شد. در دورهٔ ناصری هم در موسیقی اوازی و گفتاری و هم در موسیقی سازی تعزیه تنوع و تحول فراوانی رخ داد. در این دوره مدیران و گردانندگان تعزیه آهنگ‌ها و آوازها را در تناسب و ارتباط با هر واقعه و هر نقش استفاده می‌کردند. «جنبهٔ توصیفی در موسیقی تعزیه نسبتاً قوی است و تعزیه‌خوانان برای بیان حالات و تجسم وقایع از موسیقی منصوری، افشاری، بیداد، دشتی، طَرْز و حزین به‌طور کلی غم‌انگیز و حزن‌آورند، لیکن در تعزیه‌ها هریک از این آوازها و آهنگ‌های غم‌انگیز را در وصف و تجسم حالاتی خاص از حزن و اندوه به‌کار می‌برده‌اند».

www.ParsBook.org

همان‌گونه که مخالف‌خوانان نمی‌توانستند اشعار خود را به آواز بخوانند هر تعزیه‌خوان نیز نمی‌توانست هر نوع آوازی را بخواند. نوع اواز به نقشی که تعزیه‌خوان برعهده داشت وابسته بود. به‌عنوان مثال ماهور و راست پنج گاه نشان‌دهندهٔ صلابت، مردانگی، و دلاوری است. بنابرین زن‌خوانان و بچه‌خوانان نمی‌توانستند در این دستگاه‌ها اواز بخوانند.

از سوی دیگر موسیقی آوازی تعزیه با نوع واقعه و مضمون گفتار تعزیه‌خوان ارتباط و تناسب داشته است. «مثلاً، در تعزیهٔ شهادت عباس، هنگامی‌که شمر به پشت خیمهٔ عباس می‌آمد و با فریاد و خطاب خود آن حضرت را فرامی‌خواند و یا از خواب بیدار می‌کند، شبیه عباس اشعاری را در راست پنج‌گاه یا ماهور و گاهی در چهارگاه می‌خواند».

در دورهٔ ناصری بسیاری از خوانندگان خوش‌صدا و توانمند به امید کسب شهرت به تهران می‌آمدند و زیرنظر اساتید موسیقی تعزیه آموزش می‌دیدند و در تکیهٔ دولت و دیگر تکیه‌های مهم و مشهور تهران مشغول به‌کار می‌شدند. همچنین برخی از شهرهای ایران مانند تفرش، کاشان، قزوین، طالقان . اصفهان از نظر موسیقی تعزیه بسیار پربار بوده‌اند. آموزش تعزیه‌خوانی و آواز تعزیه و رعایت ضوابط و معیارهای آن، ضمن حفظ بسیاری از گوشه‌ها و نغمه‌های موسیقی ایرانی بر وسعت و تنوع آن افزود.

موسیقی آوازی یا گفتاری تعزیه مختص اولیاخوانان و فرشتگان و جنیان و اشخاص میانه‌حال، مانند خطیب و قاصد و فرهنگی بود. اشقیا و مخالف خوانان اشعار را بدون آهنگ و آواز و با فریاد و اشتلم می‌خوانند. مایهٔ آهنگ‌ها و آوازها متناسب با شخصیت تعزیه و کیفیت حالاتی که می‌بایست تعزیه‌خوان نشان دهد، و نوع و چگونگی واقعه تعیین می‌شد».

در یک مجلس تعزیه، تعزیه‌خوانان تنها یک مقام(دستگاه) یا آهنگ و آواز خاص را نمی‌خواندند، بلکه از مقام‌ها و آهنگ‌های مختلف استفاده می‌کردند. مثلاً، در تعزیهٔ

www.ParsBook.org

شهادت عباس یا شهادت علی‌اکبر و شهادت مسلم از اهنگ‌ها و گوشه‌های مختلفی مانند ماهور، شور، چهارگاه، سه‌گاه و بیات ترک استفاده می‌کردند

در گذشته بسیاری از تعزیه‌خوانان ورزیده و استاد، گوشه‌هایی را می‌خواندند که امروزه بسیاری از آنها یا فراموش شده اند یا کمتر با اواز خوانده می‌شوند.

جنبهٔ نمایشی و توصیفی موسیقی گفتاری در تعزیه قابل‌توجه است. معمولاً تعزیه‌خوان اشعار خود را با حالت آواز و در حال نمایش و حرکت می‌خواندند. براین‌اساس تعزیه‌خوانان متناسب با حرکت و موقعیت نمایش اشعار را تند و یا کند و آهنگ و فشار و امتداد کلمات را تغییر می‌دادند. از انجا که شعر تعزیه یک شعر نمایشی است، تعزیه‌خوانان در حالات مختلف نمایشی، کلمات شعر را با لحن و آهنگ‌های خاصی ادا می‌کردند.

چون وقایع و شخصیت‌های تعزیه‌ها متفاوت‌اند، طبعاً هر مجلس تعزیه موسیقی خاص خود را دارد.

در پیش‌خوانی تعزیه معمولاً نوحه‌ها با اواز دسته‌جمعی و در «کار عمل»، یا در یکی دو گوشه از دستگاه معینی خوانده می‌شوند.

مناجات آغاز تعزیه را معمولاً در آواز بیات ترک و گاهی در برخی از گوشه‌های نوا یا حزین و حجاز می‌خواندند.

امام و اولیاخوانان خطاب‌ها و فرمان‌های خود را غالباً در درامد نوا می‌خواندند.

حماسه‌خوانی بیشتر در بحر متقارب و در گوشه‌های حدی، پهلوی و رجز خوانده می‌شدند.

زن‌خوانان بیشتر در گوشه‌های شور و ابوعطا و گوشه‌های همایون می‌خواندند.

بچه‌خوانان غالباً اشعار خود را با حالت ضربی می‌خواندند.

شبیه‌خوانان به‌هنگام وداع و خداحافظی با یکدیگر، معمولاً اشعار را در گوشه‌های غم‌انگیز و گیلکی می‌خواندند.

www.ParsBook.org

به‌هنگام فراق و سوکواری در مرگ شهیدان، شبیه‌خوانـان اغلـب از ااز افـشاری و منصوری استفاده می‌کردند.

جبرئیل و فرشتگان و جنیان معمولاً در مای‌ه‌ها و گوشه‌های عراق، حصار، قطار و نهیب و یا نهف می‌خواندند.

آهنگ‌هایی که شبیه‌های فرنگی می‌خوانند، تقریباً در همه جا و همهٔ تعزیه‌ها یکسان و بر یک منوال بودند. به‌طورکلی، این گوشه‌ها عبارت بودند از مسیح، رهاب(نـه رهاوی)، ناقوس و گاهی بوسیلک و خجسته.

مردگان و ارواح، کلمات اشعار را کند و آرام و ممتد و کشیده ادا می‌کردند.

موسیقی سازی

موسیقی سازی تعزیه برخلاف موسیقی آوازی آن، در طـول تـاریخ تعزیـه‌خـوانی تحول چندانی نیافته است. سازهای تعزیه محدود و منحصر به چند سـاز بـادی و کوبی بود اگر چه تحول اندک موسیقی سازی را می‌تـوان تـا حـدی از عیـوب و نقایص تعزیه به‌شمار آورد، لیکن در روند پیشرفت و تکامل تعزیـه بـه‌تـدریج از حالت ابتدایی و موسیقایی تعزیه کم شد و به جنبه و حالت اجرایی و نمایشی آن افزوده می‌گشت.

موسیقی سازی تعزیه، جز در موارد محدود و خاصی، بـا ااز جفـت نمـی‌شـود و سازش نمی‌کند. اصولاً، موسیقی در تعزیه‌خوانی‌ها نقش تقویت‌کننده دارد و اگر با آوازها جفت نمی‌شود، بیشتر برای ان اسـت کـه شـنوندگان و تماشـاگران تعزیـه بتوانند کلام و بیان تعزیه‌خوانـان را بـه درسـتی دریابنـد و در نقـش و حـالات و حرکات آنان تعمق کنند. در بسیاری از موارد موسیقی سازی تا اندازه‌ای بـا مایـهٔ آواز تعزیه‌خوانان هم‌صدا و هماهنگ می‌شود.

موسیقی سازی تعزیه را می‌توان به چند گونـه تقـسیم کـرد: ۱ موسـیقی اعـلام و فراخوانی؛ ۲. موسیقی مقدماتی و تشریفاتی؛ ۳. موسیقی صحنه.

موسیقی اعلام و فراخوانی

www.ParsBook.org

در بسیاری از شهرها و روستاهای ایران، برای آگاه کـردن مـردم محـل از برپـایی مجلس تعزیه‌خوانی، شیپورچی و طبال تعزیه چند ساعت پیش از تعزیه‌خوانی بـه پشت بام تکیه، یا بام مساجد و یا در میدان محل می‌رفتند و با شیپور و طبل، گاهی هم با دهل و کرنا، قطعه‌های خاصی را می‌نواختند. این قطعه ها بیشتر از آهنگ‌های درهـم و ناهماهنـگ حماسـی مهـیج بودنـد. حالـت جنـگ و سـتیز و اشـوب را می‌رساندند.

موسیقی مقدماتی و تشریفاتی

در فاصلهٔ نواختن شیپور اعلام و فراخوانی تعزیه تا شروع تعزیه، شیپورچی و طبال آهنگ‌های مختلفی را می‌نواختند. مایهٔ این آهنگ‌ها برخلاف آهنگ‌هـای اعـلام و فراخوانی تعزیه، تا اندازه‌ای معین و مشخص بود و معمولاً برخـی از گوشـه‌هـای مقام‌ها و دستگاه‌ها را –البته آرام و آهسته و با صدای پایین– در حـدود آگـاهی و موسیقیدانی خود می‌نواختند. از زمانی که سازهای اروپایی جای شیپورهای ساده را گرفت، در این گونه آهنگ‌ها تنوع پدید آمـد. در موسـیقی مقـدماتی و تـشریفاتی تعزیه نیز طبل همچنان نقش القایی و کمکی داشت و حالت آرامش و انتظار برای تماشاگران پدید می‌آورد.

موسیقی صحنه

در جریان تعزیه به تناسب نوع وقایع و رفتار و گفتـار تعزیـه‌خوانـان، نوازنـدگان آهنگ‌های خاصی را می‌نواختند. برخی از این آهنگ‌ها تا اندازه‌ای توصیفی بودند و به‌صورتی کلی و اجمالی وضع و حالت واقعه، صحنهٔ تعزیه و تعزیـه‌خوانـان را می‌نمایاندند. یعنی دیگر در فواصل گفتگوها و تغییـر و تقطیـع صـحنه‌هـا بـه‌کـار می‌رفتند، و حالت سکون و آرامش، و یا هیجان را به تماشاگران القا می‌کردنـد. از این‌رو، شاید بتوان موسیقی صحنه را با اقسامی چون توصیفی، القـایی و تقطیعـی تقسیم کرد.

سازهای موسیقی تعزیه

www.ParsBook.org

سازهای موسیقی در تعزیه منحصر به سازهای بادی و کوبی بودند. سازهای رشته‌دار یا زهی و حتی برخی از سازهای کوبی مانند دف و دایره و دایره زنگی نیز به سبب ممنوعیت شرعی و مذهبی در تعزیه‌خوانی‌ها به‌کار نمی‌رفتند. سازهای بادی سنتی عبارتند از: شیپور، کرنا یا کرنای، سرنا یا سرنای و سازهای بادی فرنگی مانند ترومپت پیستون‌دار، بوگل و قره‌نی و سازهای کوبی مانند طبل، دهل، سنج و نقاره.

لباس و پوشاک

لباس و پوشاک در تعزیه‌خوانی از اهمیت و جایگاه بالایی برخوردار است. اهمیت و جایگاه این عناصر به نسبت سایر عناصر اگر بیشتر نباشد، کمتر نیست. اهمیت و ارزش لباس و پوشاک در تعزیه‌خوانی به کارکرد آنها بازمی‌گردد. لباس در تعزیه از لحاظ شکل، طرح و رنگ تابع ضوابط خاصی است و همهٔ تعزیه‌گردانان و تعزیه‌خوانان ملزم به رعایت این ضوابط و اصول هستند. لباسی که در تعزیه‌خوانی کاربرد دارد عموماً ترکیبی از لباس‌های معمول میان مردم ایران و اعراب است. لباس و پوشاک از سویی به‌عنوان یک سند، بیانگر دوره‌ای از تاریخ و مذهب و مبتنی بر روایات اساطیری و عرف و سنت‌های جاری میان عامهٔ مردم است و از سویی دیگر کارکردی نمادین داشته و در انتخاب رنگ از برخی نمادهای شناخته شده در جامعه تأثیر به سزایی گرفته است. جنس و کیفیت رخت و لباس در تعزیه‌ها به توانایی مالی و سلیقهٔ گردانندگان آن وابسته بود. به‌طوریکه از زمان ناصرالدین شاه به بعد و با شکل‌گیری تعزیه‌خوانی‌های دولتی و اشراف و حمایتی که از تعزیه شد شاهد استفاده از رخت ولباس‌های گران‌قیمت و فاخر در تعزیه‌خوانی‌ها هستیم. گاه تعزیه‌گردانان و حامیان آنها در این زمینه آنقدر دچار تجمل‌گرایی و افراط می شدند که حتی ضوابط و معیارهای سنتی تعزیه‌خوانی را رعایت نمی‌کردند. اما بسیاری از تعزیه‌خوانی‌ها که در تکایای عمومی برگزار

www.ParsBook.org

می‌شد، میانه‌روی و اعتدال را در زمینه پوشاک رعایت مـی‌کردنـد و کمتـر دچـار تجمل شده و قواعد و ضوابط استفاده از لباس را درنظر می‌گرفتند.

لباس اولیاخوان

تعزیه‌خوانانی که در تعزیه در نقش امام‌خوان ظاهر می‌شدند عموماً از عمامهٔ سبز، عبا و قبای مشکی، سبز یا عنابی، نعلین زرد و عصا استفاده می‌کردند. آنها از لباس بهره‌های نمایشی نیز می‌بردند. به‌عنوان مثال شبیه امام برای نشان دادن تأثر و اندوه خود به‌ویژه در هنگام وداع با نزدیکانش، قسمتی از عمامه را در جلوی چشمانش می‌گرفت. شبیه امام زره نمی‌پوشید و شمشیر یا خنجر به کمر نمی‌بـست ولـی در روز عاشورا چکمه به پا می‌کرد و شمشیری به کمر می‌بست.

لباس اصحاب و یاران درجه اول مام مانند حبیب‌بن مظاهر تقریباً همان شال و قبا و عمامه بود ولی برای آنکه لباس انها از لباس شبیه امام و پیامبران متمـایز باشـد، عموماً از لباس‌هایی به رنگ آبی، زرد و طوسی استفاده می‌کردند.

لباس بچه‌خوان پسر اگر در گروه اولیاخوان بودند شال و قبا و سربندی بـه رنـگ سبز، آبی یا سفید بود و بچه‌خوان اشقیا قبا، شال و سربند آنها سرخ یا تیره بود.

بچه‌خوان دختری که در گروه اولیا بودند از پیراهن سیاه عربی و روسری سیاه و یا سربند استفاده می‌کردند و لباس‌بچه‌خوان دختر اشقیا مانند دختر یزید پیراهن عربی با رنگ‌های تیره یا سرخ و یا زرشکی می‌پوشیدند و از روسری و سربندهای حریر گلدار استفاده می‌کردند.

شهادت‌خوانان و جنگجویان موافق مانند حضرت عباس، حضرت علی اکبر، مسلم، حر و ... معمولاً از قبایی یک‌لا سفید یـا سـبز، زره، کلاهخـود، ابلـق، چکمـه و شمشیر استفاده می‌کردند.

www.ParsBook.org

لباس جنگجویانی نظیر حر، مالک اشتر، سلیمان‌بن صرد، همانند شهادت‌خوانان بود با این تفاوت که رنگ قبای آنان به‌جای سبز یـا سـفید، زرد، آبـی، طوسـی و بـه رنگ‌های دیگر به جز سرخ بود.

لباس اشقیا و مخالف خوانان

تعزیه‌خوانانی که شبیه امیران مخالف مانند ابن‌زیاد، یزید و معاویه ظاهر می‌شـدند معمولاً از عمامه‌های زرد تیره و شیری‌رنگ و قبا و جبهٔ سرخ یا تیره می‌پوشیدند. لباس شمرخوان و عمربن‌عبدود و ... مانند شهادت‌خوانان بوده اما قبا، کلاهخود و ابلق آنها به رنگ سرخ بود.

زن‌خوانان معمولاً از پیراهن بلند و گشاد و سیاه و آستین بلند استفاده می‌کردند و پارچه یا روسری سیاه بزرگی را روی سر می‌انداختند. زنان همسر مخالفان اگر از هواداران اولیا بودند مانند زن شمر همین‌گونه لباس می پوشید و اگـر از مخالفـان اولیا بود پیراهن و روسری سرخ یا زرشکی و تیره می‌پوشیدند.

لباس فرنگیان به نسبت سایر نقش ها متنوع‌تر بود. معمول‌ترین نوع لباس فرنگیان لباس کشیشان بود. نوع دیگر لباس فرنگیان نیم‌تنه و شلوار و کلاه دو گوش و کت و شلوار بود. از دورهٔ قاجار به بعد معمولاً از لباس سیاحان فرنگی استفاده می‌شد. مثلاً در برخی از مجالس تعزیه، شبیه فرنگی لباس سیاحان را می‌پوشید و دوربینی هم به گردن می انداخت، یا عینک آفتابی بر چشم می‌گذاشت، یا چیزی به دسـت می‌گرفت.

لباس فرشتگان و حوریان شامل تور نازک و گرد گل‌بهی یا آبی یا صورتی‌رنـگ بود که نشانهٔ پوشیدگی و قداست و روحانیت و لطافت آنهـا بـود. شـبیه جبرائیـل گاهی کلاه مدور تاج‌مانند بر سر می‌گذاشت. لباس عزرائیل قبا و نقاب سیاه و یـا سرخ‌رنگ بود.

www.ParsBook.org

لباس دیوان تقریباً برگرفته از تصاویر نقش ونگاره‌های عامیانه از دیوان قصه‌ها و افسانه‌ها بود. انها از صورتک یا ماسکی خشن، قبای سرداری، پوستی دباغی‌نشده به صورت وارونه و با رنگ سیاه‌خالدار و همراه زنگوله استفاده می کردند.
جنیان و پریان از پیراهن‌های زنانهٔ گل‌دار و چین‌دار استفاده می‌کردند. درگذشتگان و مردگان اگر از انبیان بودند با همان لباس معمولی و اگر از زمره افراد معمولی و عادی بودند با کفن های سراسر سفید به صحنه می‌آمدند.
برای نشان دادن حیوانات نظیر شیر از پوست ان و اژدها و تمساح از چرم تیماج استفاده می‌کردند.

اسباب تعزیه

اسباب تعزیه که به آن اسباب مجلس نیز می‌گویند کارکردهای ویژه‌ای دارند. برخی از این اسباب صرفاً جهت تزئین، برخی دیگر کارکردی نمایشی و برخی دیگر کارکردی نمادین دارند. فراهم کردن وسایل و اسباب تعزیه، به امکانات مادی برگزارکنندگان آن و ذوق و سلیقهٔ آنان بستگی داشت. در دورهٔ قاجار برخی از گروه‌های دولتی و اعیانی همانطور که در استفاده از لباس دچار تفریط می‌شدند در تهیه امکانات و اسباب تعزیه نیز دچار تجمل و زیاده‌روی شدند. مثلاً به‌جای انکه جبرئیل را از پشت صحنه وارد نمایند از منجنیق، سرسره و قرقره برای پایین آوردن او استفاده می‌کردند.
از جمله ابزار و اسباب مجالس تعزیه می‌توان به شمشیر، خنجر، سپر، گرز، تیر و کمان، نیزه، کلاهخود، ابلق، پر، تیرژوش، زره، چکمه، عصا، کنده و زنجیر، غل جامعه، حجله، نشیمنگاه امیران•صندلی، منبر، تخت و بارگاه)، نردبان، قناره، صورتک، علامت(علم، بیرق)، شال(کمر، عمامه، طاقشال) کجاوه، صندوق، اسب، شتر و قاطر، فیل، شیر و ... اشاره کرد.

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org