تعزیه

هنر بومی پیشرو ایران

گردآورنده

پتر چلکووسکی

ترجمهٔ

داوود حاتمی

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

تعزیه

«نیایش و نمایش در ایران»

گردآورنده

پتر جی. چلکووسکی

ترجمه

داود حاتمی

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

۱۹۱

چاپ اول: ۱۳۶۷

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
وابسته
وزارت فرهنگ و آموزش عالی

سه‌هزار نسخه ازاین کتاب در چاپخانهٔ شرکت انتشارات علمی و فرهنگی چاپ شد.

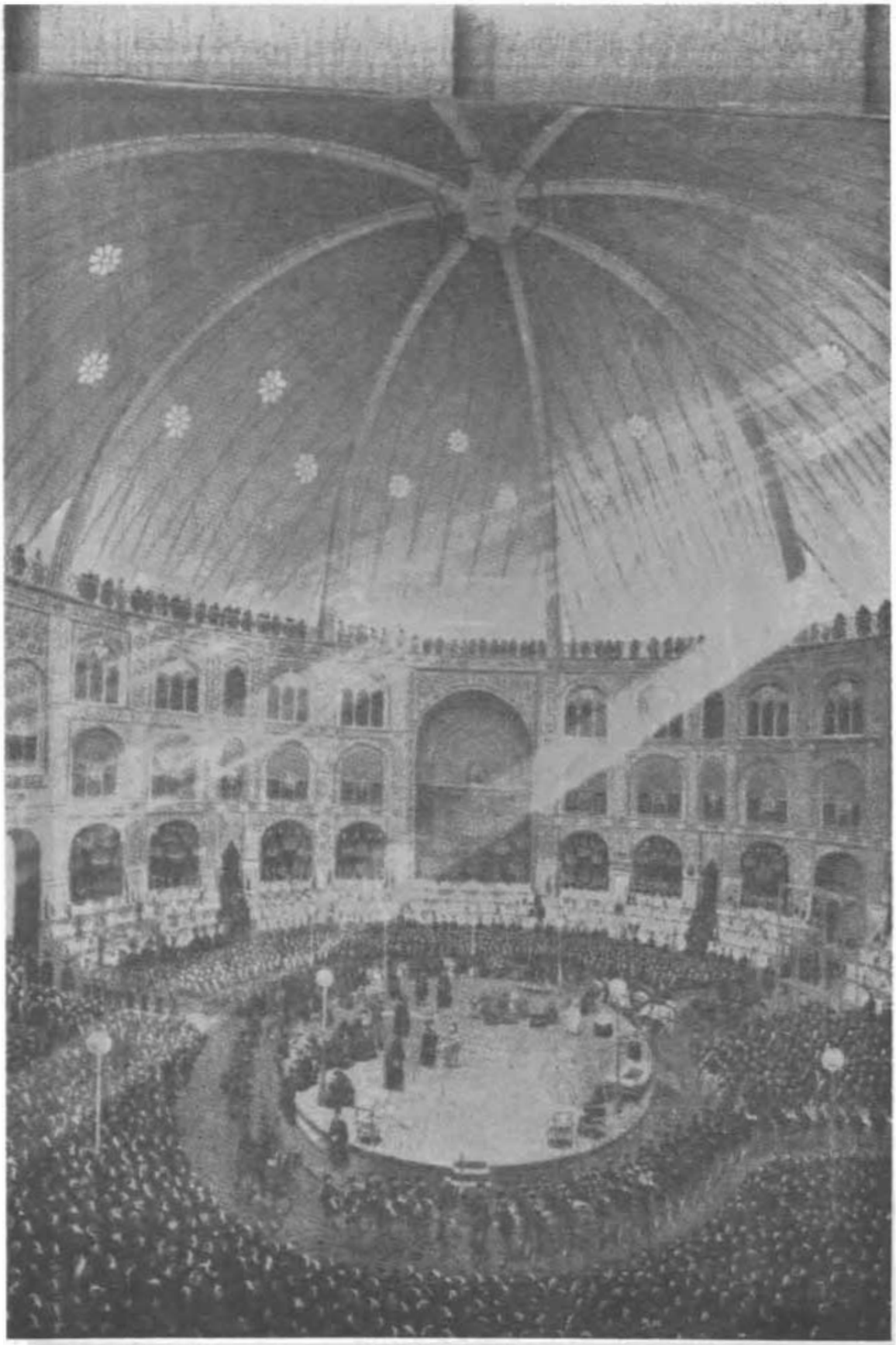
کلیهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است

فهرست مطالب

سخن اول	۱
دیباچه (چلکووسکی)	۳
تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایران (چلکووسکی)	۷
تحلیلی از تعزیه عروسی قاسم (همایونی)	۲۶
ــ وقایع پیرامون امام حسین (ع)	۳۱
ــ استفادهٔ فراوان از سنن ایرانی	۳۷
ــ شهامت و فداکاری زنان	۳۹
ــ قوای محرك	۴۰
ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه (بیسمن)	۴۵
ــ تعزیه به عنوان یك شیوهٔ نمایشی	۴۶
ــ شیوهٔ اجرای تعزیه	۴۸
ــ مفهوم قراردادهای نمایشی در تعزیه	۵۲
جنبه‌های نشانه شناختی تعزیه (ویرث)	۵۸
ــ فرازبان در برابر زبان موضوعی	۶۲
دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه (شهیدی)	۷۱
ــ دگرگونی‌های تئاتری و هنری در تعزیه	۷۳
ــ دگرگونی‌های ادبی در تعزیه	۷۸
ــ تکامل اجرای تعزیه	۹۳
ــ نقطه نظرهای متفاوت تعزیه نویسان	۹۷
تعزیه و هنرهای مربوط به آن (پیترسون)	۱۰۴
ــ تکیه	۱۰۴
ــ تکایا ونخستین تئاترهای تکیه‌ای	۱۰۵
ــ نمایش‌های تکیه‌ای (۱۹۳۳ــ۱۸۴۰م)	۱۱۰
ــ تعزیه و نقاشی مذهبی	۱۱۴
تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام (یارشاطر)	۱۲۷
تعزیه و فلسفهٔ آن (بکتاش)	۱۳۸
اقامه تعزیه (اطلاعاتی مقدماتی برای پژوهشی جامع) (کالمار)	۱۶۳

ملاحظاتی چند در مقایسهٔ بین مراسم تعزیه ایرانی و«نمایش مصائب و آلام مسیح»
در سده‌های میانه مسیحی در مغرب زمین (فول‌کین یونی) ۱۷۷
ــ تکامل نمایش و رفتار تماشاگر
تأثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روشهای نمایشی آن در تعزیه (محجوب) ۱۸۵
تعزیه ازدیدگاه تئاتر غرب (ممنون) ۲۱۰
منابع ادبی تعزیه (الول ساتن) ۲۳۰
ــ بحر ۲۳۱
ــ قافیه ۲۳۶
ــ زبان ۲۴۵
صورت خیال قالبی در تعزیه (هنوی) ۲۵۷
ــ صور خیال ۲۶۴
ــ نتیجه ۲۶۶
ــ پیوست ۲۶۷
مرثیه سرایی در عهد قاجار (اقبال) ۲۷۲
مرثیه در اشعار سندی (شیمل) ۲۹۶
تعزیه‌داری در هند (جعفری) ۳۱۵
تشیع و مراسم عاشورا در لبنان (مزاوی) ۳۲۴
آیین‌های محرم در آناطولی ترکیه (آند) ۳۳۸
ــ نمایش‌های ماه محرم در جامعه ایرانیان ترکیه ۳۴۰
ــ مراسم محرم در آناطولی ۳۴۶
کتابشناسی (چلکووسکی) ۳۶۵
ــ دورهٔ صفویه و پس از آن: ۱۷۸۶ــ۱۵۰۰م ۳۶۵
ــ عهد قاجار در جنگ جهانی دوم ۳۷۱
ــ از جنگ جهانی دوم تا امروز ۳۷۶
ــ جذبه ادبی تعزیه ۳۸۰
ــ منابع عمومی ۳۸۵
واژه‌نامه ۳۸۹
فهرست اعلام ۳۹۳

منظره‌یی ازشبیه‌خوانی ومراسم سادهٔ تعزیه درایران ، اثر وایدنباخ درسالهای ۷۸ - ۱۲۷۷ هـ. ق.



تابلو رنگ روغن ازداخل تکیه دولت هنگام اجرای مراسم تعزیه در زمان
ناصرالدین شاه اثر کمال‌الملك . موزه کاخ گلستان .

چندتن ازشبیه اشقیاء درزمان ناصرالدین‌شاه .

گروهی ازشبیه‌ها وتعزیه‌خوانهای تکیه دولت با لباسهای مخصوص‌خود . معین‌البکا درسمت چپ
با عبا وعصا وکاغذ ایستاده است .

تصویری دیگر ازشبیه‌خوانهای تکیه دولت ، درزمان ناصرالدین‌شاه .

مرد فرنگی یزید را که مشغول شراب‌خواری است مذمت میکند

تصویری ازشبیه امام‌خوانها بالباسهای مخصوص خود . معین‌البکاء با عصا و لوله‌کاغذ در پشت دیده میشود .

سخن اول

کتاب حاضر، دست‌کم برای آشنایان به‌هنر نمایش، اثری است تازه و سودمند. تازه ازاین‌نظر که، بی‌شك، نخستین اثر آکادمیك درقلمرو خود است و سودمند، زیرا ابعاد مختلف و متنوع موضوع را پیش چشم دارد. خواننده خود وقتی کتاب را مرور می‌کند دامنهٔ گستردهٔ کار را احساس خواهد کرد.

و اما درموزد ترجمهٔ اثر:

(الف): منعکس نمودن سبك‌ها و چم‌وخم‌های نوشتاری نویسندگان یك مجموعه کار ساده‌ای نیست. ازاین‌رو سعی کرده‌ام هریك از بخش‌هارا بارعایت امانت، تاحد وسواس، به‌فارسی برگردانم تا لااقل از این طریق مسئلهٔ تفاوت سبکهای نویسندگان‌کتاب را مؤکد سازم.

(ب): یافتن پاره‌ای از محادثات ـ ابیات مجالس ـ بدلیل متنوع و مختلف بودن نسخه‌های یك ناحیه با ناحیهٔ دیگر و نیز نبود یك مرکزتحقیقاتی خودگردان و غیروابسته که دربرابر دگرگونی‌های متنوع زمان روی پای خود بایستد ویادگارهای فرهنگی پیشینیان را، به‌هردلیل، یکباره به‌پای کسل نریزد کار را بر مترجم بسی دشوار ساخت تا جایی که به دنبال متن‌های فارسیی که نامشان را یك پژوهشگر خارجی، الزاماً، ذکر کرده و بعضاً در کتابخانه‌های معتبر ما وجود ندارد! ناگزیر از دربدری در شهرها و کوچه‌های غربت شد.

(ج): متون مجالس مختلف مقاله ٤ را خوشبختانه ازخود نویسنده استفاده کردم که از ایشان ممنونم. سطوری چند از مقالهٔ ۸ را که مربوط بـه پاره‌ای از فتاوی علما درمورد تشبه بود و ترجمهٔ آنها از ویژگیهایشان می‌کاست، بناگزیر نیاوردم.

(د): ترجمهٔ مقالات ۱۰ و ۱۱ را که به‌فرانسه بوده جناب استاد احمد بیرشك قبول زحمت فرمودند که از ایشان سپاسگزارم.

(ه): ازجناب دکتر عناصری‌که ترجمهٔ اثر را یکبار خواندند وهرازگاه بـا یادآوری‌های بجا و ارزشمندشان، بویژه دربرابر نهی پاره‌ای ازقطعات نایاب، مترجم را یاری نمودند، ممنونم.

(ی): سزاوار است که از استاد پیترچلکووسکی، ویراستار انگلیسی‌زبان اثر، بخاطر ارسال اصل کتاب سپاسگزاری نمایم.

ترجمهٔ ناچیز این‌کتاب را به‌پژوهشگر عزیز وگرانمایه آقای‌کامران فانی تقدیم می‌دارم.

د. ح

بهار سال ٦٦

دیباچه

«... اگر موفقیت یك نمایش به میزان تأثیراتی باشد که بر خوانندگان ویا تماشاگران خود می‌گذارد، هیچ نمایشی تا کنون موفق‌تر از تراژدی جهان اسلام یعنی تراژدی حسن و حسین[ع] نبوده است.»

سر لوئیس پلی
تعزیه حسن و حسین[ع]
(لندن، ۱۸۷۹) جلد اول، پیشگفتار

خارجیانی‌که ظرف تقریباً دویست سال اخیر برحسب اتفاق در ایران زیسته‌اند، یا ازایران‌گذشته‌اند، مجذوب شکل نمایشی فوق‌العاده‌ای بوده‌اند بنام تعزیه (تعزیت) یا «شبیه» (یا به‌روایت بالا تراژدی حسن وحسین[ع]). این مجذوبیت، درواقع، از سدهٔ شانزدهم آغاز می‌شود که سیاحان اروپایی و اروپاییان مقیم ایران، نوشتن گزارشاتی مفصل از نمایش شکوهمند و پیوسته روبه‌رشد یاد کرد واقعهٔ غم‌انگیز کربلا ـ در محرم هر سال ـ را آغاز کردند. حسین [ع] (که حسینش نیز می‌خوانند)، نوادهٔ محمد (ص) پیامبر خدا، و جمعی از اعوان و انصارش در دهم محرم سال ۶۱ هجری در مصافی خونین

بر دشت کربلا کشته شدند. این کشته‌شدن درنظر شیعیان شهادتی به‌اعلی درجه شکوهمند و عملی مقدس ورهایی‌بخش بحساب‌می‌آید. درآغاز سدهٔشانزدهم، تشیع، توسط شاهان صفوی، مذهب رسمی کشور اعلام شد: مراسم سالانهٔ جان‌باختن حسین (ع)، که نمایش تعزیه از دل آن پدید آمد، مورد حمایت دربار واقع گشت.

از نیمهٔ سدهٔ نوزدهم کوشش‌هایی برای مطالعهٔ پدیدهٔ تعزیه، تنها نمایش بومی جهان اسلام، بعمل آمد. ولی به‌رغم علاقهٔ کسانی چون کنت دوگوبینو یا مثیو آرنلد[1] به‌این شکل از تئاتر، تعزیه ، درمجموع، برای کارشناسان نمایش و تئاتر تقریباً ناشناخته مانده است. پس‌از جنگ جهانی‌دوم، کسانی که می‌خواستند تئاتر را از تطاول مداوم سینما و تلویزیون به‌قلمرو آن مصون دارند، برای رهایی تئاتر با پذیرش اشکال آسیایی آن بدانجا روی آوردند ودرجستارشان ایران را نادیده انگاشتند. تعزیه حتی درکشور خود، ایران، درجریان سدهٔ بیستم ازجانب بسیاری‌کسان مورد توجه قرار نگرفت و به‌عنوان‌آیینی فاقد ارزش و نمایشی خام به‌نحوی ناهنجار تعبیر شده است.

به‌منظور جبران این‌وضع و در عین حال نجات تعزیه از نسیان، از سوی جشن هنر شیراز در تابستان ۱۳۵۵شمسی/۱۹۷٦ میلادی، مجمع (سمپوزیوم) بین‌المللی تعزیه به‌مدیریت فرخ غفاری تشکیل شد. باتوجه به پیچیده‌بودن موضوع، نه‌تنها دست‌اندرکاران تئاتر نظیر کارگردانان، تهیه‌کنندگان، منقدان، و کارشناسان، بلکه مردمشناسان، موسیقیدانان، تاریخنگاران، جامعه‌شناسان و نویسندگان تاریخ هنر از چندین کشور از ۲۸ مردادـ۲شهریور ۱۳۵۵/۲۰ـ ۲۵ اوت ۱۹۷٦ برای تبادل‌نظرات و اطلاعات مربوط به‌تعزیه گردهم‌آمدند.

---

۱. Mattew Arnold (۸۸ـ۱۸۲۲) شاعر و منقد انگلیسی، استاد کرسی دانشگاه آکسفورد (۱۸۵۷)، آثار زیادی ازوی برجا مانده، از آن جمله منظومهٔ طولانی رستم‌وسهراب (ترجمهٔ فارسی، تهران ۱۳۳۵ ه.ش) داستان تریسترم و ایزالده و منظومهٔ نمازخانه راگبی (۱۸۵۷) را می‌توان نام‌برد.م.

این کتاب، ثمرهٔ کوشش‌های آن کنفرانس است که من افتخار ریاست آن‌را داشتم. افزون بر مباحثات و قرائت مقالات، بهترین گروههای تعزیه از مناطق مختلف به‌مدت ده‌روز در حسینیه مشیر و روستای کوچك کفترك، نزدیك شیراز، نمایش دادند. نمایشی نیز از موضوعات مرتبط با تعزیه، نظیر طرح‌ها و عکس‌هایی از «تکایا» (نمایش‌خانه‌ها)، البسه، وسایل بازی، نسخه‌ها، فیلم‌هایی از مراسم محرم و تعزیه‌خوانی‌ها و اشیاء مختلفی که علی‌الرسم در تظاهرات محرم مورد استفاده بود نیز برپاگردید. نقاشی‌های رنگ‌روغنی نیز از صحنه‌های مختلف واقعهٔ کربلا وجود داشت که یکنفر بطور سیار آنها را نشان می‌داد*.

درپایان مجمع، کلیهٔ شرکت‌کنندگان به‌این نتیجه رسیدندکه وجود نهادی که به ماندگاری هنرهای اجرایی بومی ایران توجه داشته باشد ضروری است. متعاقب این جریان، مرکز نمایش هنرهای سنتی و آیینی بوجود آمد.

مقالاتی که در این کتاب آمده، پیدایش مراسم سوگواری ماه محرم را تا سطح نمایش وتئاترکامل ردیابی‌می‌کند. بخش‌هایی ازکتاب، پژوهش‌هایی است برای یافتن ریشه‌های ماقبل اسلامی تعزیه، درحالی که سایر بخش‌هاتعزیه را با نمایشهای قرون وسطایی مصیبت حضرت مسیح[1] مقایسه می‌کنند یا برگزاری تعزیه امام حسین (ع) در کشورهای‌همجوار ایران،ترکیه، وشبه‌قارهٔ هند و پاکستان را شرح می‌دهند.

مقالات مزبور به فارسی، انگلیسی و فرانسه ارائه شدند. این کتاب، که چاپ انگلیسی خلاصهٔ مباحثات مجمع است، حاوی دو مقاله به زبان‌فرانسه است که بعداً چاپ فارسی آن نیز منتشر خواهد شد**. فصول مزبور ازنظر کیفیت و برداشت باهم تفاوت بسیار دارند، بااینهمه همهٔ آنها بی‌کم‌وکاست، منتها تا اندازه‌ای ویرایش یافته، ارائه شده‌اند.

---

* پرده‌گردانی و پرده‌خوانی.ـــم.

1. European passion

** در همین مجلد، که نخستین کتاب جدی است دربارهٔ تعزیه، که باروشی آکادمیك تدوین و ارائه شده است.ـــم.

از آقای جی آر کروک[1]، بخاطر ترجمهٔ فارسی به انگلیسی فصول ۸، ۱۱ و ۱۲ و ۱۵ و نیز جان کی نیوتون[2] بخاطر ترجمهٔ مشابه فصول ۲ و ۵ ونیز خانم الیزابت آر. دال‌گلیس[3]، که درکمك به‌طبع این کتاب زحمات بسیاری را متحمل گردیده‌اند تشکر می‌کنم، همچنین از آقای پیتر. زرنیس[4] بخاطر یاری ایشان در حرف‌نویسی ممنونم.

پیتر جی. چلکووسکی

1. Jay R. Crook
2. John K. Newton
3. Elizabeth R. Dalgliesn
4. Peter Zirnis

تعزیه :

نمایش بومی پیشرو ایران

پیتر جی‌چلکووسکی

این عنوان یقیناً بحث‌انگیز است[۱]. اما شاید صحیح‌ترین توصیف ازتنها نمایش (درام) بومی ارائه شدهٔ دنیای اسلام باشد. تعزیهٔ ایران نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر است. این نمایش، اگرچه در ظاهر اسلامی، اما قویاً ایرانی است، که دراصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است. ویژگی این نمایش آنست که صراحت[۱] و انعطاف[۲] را با حقایق کلی درهم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانهٔ روستایی وشهری ـ تفنن درباری* ـ هیچ مرزی میان صورت ازلی[۳] و انسان، ثروتمند و فقیر، خارق‌العاده و معمولی، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد، بلکه هریك شریك و غنا بخش دیگری است.

هستهٔ اصلی تعزیه، شهادت قهرمانانهٔ امام حسین (ع)، پسر دخت

---

1. Immediacy
2. Flexibility

* چلکووسکی این مقاله را در سال ۱۹۷۶/۱۳۵۵ شمسی نوشت که در آن زمان فرهنگ درباری بر کشور ما حاکم بود.ـم.

3. Archetype

محمد (ص) پیامبر خدا است، پس‌از رحلت پیامبر (ص) (۱۱ه/۶۳۲م)، جامعه نوپای اسلام با مسئله تأمین رهبر جدید مواجه شد. اندکی بعد، جامعهٔ مزبور خودرا به دو دستهٔ شدیداً مخالف منقسم یافت‌که یکی به‌سنت باستانی‌جانشینی انتخابی عربی معتقد و دیگری به جانشینی انتصابی (موروثی)، از طریق خویشاوندی با پیامبر متمایل بودند. دسته اول سنیان و دوم شیعیان هستند.

سه خلیفهٔ متوالی منتخب از یاران پیامبر بودند، سپس علی (ع)، پسر عم و داماد محمد(ص) و رهبر شیعیان شرعاً خلیفه شناخته شد. علی (یدالله) درنظر شیعیان چنان متعالی است‌که‌گفته می‌شود: «محمد(ص) شهر علم است، علی(ع) دروازهٔ آن شهر*». اما علی(ع) به ضرب شمشیر وسپس پسر ارشدش، حسن(ع)، به‌توسط زهر شهید شدند و حکمران سنی شام [معاویه] خلافت یافت ودمشق‌را پایتخت خلافت‌خویش قرارداد. اماحسین(ع)، پسر کوچکتر علی(ع)، در دفاع از مقصود آل‌علی پافشاری نمود و از سوی شیعیان کوفه، شهری نزدیك بغداد کنونی، دعوت شد تا عهده‌دار رهبری‌آنان گردد.

حسین(ع) پذیرفت و به‌همراه خانواده و هفتادتن** از همراهان ازمکه آهنگ کوفه کرد ولی بردشت کربلا در دامگاه خلیفهٔ سنی*** ـ یزید ـ گرفتار آمدند. با آنکه شکست محتوم می‌نمود، حسین(ع) ازکرنش به‌یزید سرباز زد. در محاصرهٔ لشکر بزرگ اشقیا، حسین(ع) و یارانش ده روز را بدون آب در دشت سوزان کربلا تاب آوردند و عاقبت با همراهان و چند تن از اولاد ذکور بیتش از دم نیزه‌ها و شمشیرهای یزید گذشتند؛ زنان و کودکان برجای مانده را بسوی دمشق به‌اسارت یزید بردند. مورخ معروف، ابوریحان بیرونی می‌گوید: «... او ویارانش را ازراه بستن آب برآنان،

---

* اشاره است به این سخن پیامبر (ص)ـ «انا مدینةالعلم و علی بابها» (منم شهر علم و علیّ در است) ـم.

** دراصل هفتادودوتن: چهل پیاده و سی‌ودوتن سواره.ـم.

*** قابل ذکر است که خلافت غصبی یزید در قلمرو خلفای راشدین نمی‌گنجد. یزید حتی تالی خلافت راشدین هم نبود و بیشتر به‌سلطنت اسلامی می‌اندیشید.ـم.

گذراندن از دم شمشیر، آتش در خیام حرم، بر نیزه کردن سرها، اسب دوانیدن بر اجساد که در هیچ امتی [حتی] با اشرار خلق چنین نکرده‌اند از میان بردند[۲]».

محاصره در نخستین روز از ماه محرم آغاز شد و در عاشورا، دهم همان ماه، به‌پایان خونبار خود رسید. این واقعه، در تقویم مسلمانان، بسال ۶۱ هجری، برابر با ۶۸۰ میلادی رخداد. دیری برنگذشت که آوردگاه و مقابر کربلا زیارتگاه مقدس شیعیان سرتاسر امپراتوری اسلامی شد.

تعزیه از نظر لغوی به‌معنی اظهار همدردی، سوگواری و تسلیت است. ولی به‌عنوان شکلی از نمایش ریشه در اجتماعات و مراسم یادکرد شهادت امام حسین(ع) درایام محرم دارد ودرطول تکامل خود بازنمایی محاصره و کشتار صحرای کربلا محور اصلی آن بوده و هیچگاه ماهیت مذهبی‌اش را ازدست نداده است. ازآنجاکه شیعیان مرگ حسین(ع) را عملی مقدس ورهایی‌بخش می‌دانستند، اجرای مراسم محرم را نوعی تلاش به سوی نجات وفلاح بحساب می‌آوردند؛ بعدها نیزپنداشتندکه مشارکت درنمایشهای تعزیه، خواه درردیف بازیگران، خواه تماشاگران، آنان‌را ازشفاعت حسین(ع) در روز قیامت بهره‌مند خواهد ساخت.

مردم فلات ایران، شاید به‌دلیل سنت پادشاهی موروثی وملی‌گرایی[4] قوی بطرز خاصی پذیرای مذهب تشیع بوده‌اند. بنابه یك افسانهٔ ایرانی، دختر آخرین پادشاه سلسلهٔ ساسانی*، درتهاجم مسلمانان به‌اسارت برده شد و به‌زوجیت حسین(ع) درآمد. مراسم سالانهٔ سوگواری ماه محرم، از دیرباز باشکوه و تأثر عظیم برگزار می‌شد. یادکرد قهرمانان ازدست‌رفته مدت‌های مدید جزء مهمی از فرهنگ ایرانی را تشکیل می‌داده، پیام[5] رهایی از طریق فداشدن به‌گونه‌ای همسان در افسانه‌های ماقبل اسلامی، چون مرگ سیاوش

4. Nationalism

5. Theme

* شهربانو دختر یزدگرد سوم.ـــم.

و نیز مراسم آیینی آدونیس[۶] و تموز[۷] در فرهنگ بین‌النهرین باستان وجود داشت. در سدهٔ دهم میلادی اجتماعات ماه محرم بخوبی متشکل شد. ابن‌اثیر، مورخ معتبر، ازشمار عظیم شرکت‌کنندگان، با چهره‌های سیاه‌شده و موهای پریشیده سخن می‌گوید که گرداگرد شهر بغداد می‌گشتند و در مراسم ماه محرم بر سینه می‌زدند و اشعار حزن‌انگیز می‌خواندند. این در زمانی بود که سلسلهٔ ایرانی آل‌بویه بر بغداد حکومت داشت.

در نخستین سالهای سدهٔ شانزدهم، زمانی که در عهد سلسلهٔ صفوی، ایران، که درگذشته همواره نیروی فرهنگی قدرتمندی‌بوده‌باردیگر به‌قدرتی سیاسی تبدیل شد، تشیع مذهب رسمی کشور شناخته شد و از آن برای‌متحد و یکپارچه کردن کشور، بویژه دربرابر عثمانی‌های متجاوز و ازبک‌ها که هواخواه مذهب تسنن بودند، استفاده شد. مراسم محرم حمایت و تشویق دربار را جلب کرد، یادکرد شهادت امام حسین(ع) به‌صورت عملی‌میهن‌پرستانه درآمد. گزارشات متعددی از اجتماعات مزبور، که اکثراً توسط فرستادگان سیاسی اروپا، مبلغان، بازرگانان و سیاحان به‌ثبت‌رسیده، از اشخاصی سخن می‌گویند که ملبس به جامه‌های رنگارنگ بطور منظم پیاده‌روی می‌کردند، یا سوار براسب‌ها وشترها، بازآفرینندهٔ وقایعی بودندکه به‌آخرین واقعهٔ حزن‌انگیز کربلا ختم می‌شد. تصویر زندهٔ تکه‌پاره‌شده و در خون‌تپیده و سر از پیکر جدا، بر ارابه‌ها گردانده می‌شد. نبردهای ساختگی توسط صدهاتن از عزاداران ملبس به جامه‌های همگون و مسلح به تیروکمان و شمشیر و سلاح‌های دیگر بطور آهسته بازی می‌شد. سراسر نمایش با سوگنوا همراهی می‌شد و تماشاگران، که درامتداد گذرگاهها صف‌می‌کشیدند، برسینه‌می‌زدند

---

۶. Adonis در اساطیر یونانی معشوق آفرودیته، الههٔ عشق و زیبایی و حاصلخیزی، پس‌از مرگش به‌اصرار آفرودیته، خدایان موافقت کردند که سالی شش ماه زنده شود. از این جهت، هرسال در جشن آدونیا در نیمهٔ تابستان به‌نشانهٔ مرگ و تجدیدحیات سالانهٔ طبیعت جشن می‌گرفتند.ـــم.

۷. Tammuz یکی از خدایان بابلی، بقول بعضی از محققان، تموز اصلا خدای خورشید بود و ازهمان ایام قدیم پرستش آن از بابل به‌جانب مغرب راه یافت.ـــم.

و درحالی‌که دستهٔ عزا از کنارشان رد می‌شد فریاد می‌زدند: «حسین! حسین! شاه شهیدان حسین!»

میان اجتماعات ماه محرم و تئاتر قرون وسطایی اروپا[۸]، شباهت‌های بسیاری وجود دارد. اما با این تفاوت اساسی که در طول مراسم محرم، تماشاگران ساکن می‌ماندند درحالی‌که تابلو (پردهٔ نمایش ـ م.) حرکت می‌کرد ودرتئاتر مذکور تابلو ساکن بود وتماشاگران نادم حرکت می‌کردند. اجتماعات ماه محرم، شاید، به‌هفتهٔ مصیبت حضرت مسیح*، که هنوزهم در کشورهای مسیحی چون گواتمالا دیده می‌شود، بیشتر شبیه باشند.

در همان زمان که مراسم محرم در دورهٔ حکومت صفوی** رشد و توسعه می‌یافت شکل مهم و معروف دیگری از نمایش مذهبی پدید آمد که نقل نمایشی زندگی و اعمال، رنج و مرگ شهیدان شیعه بود. موضوع این نمایش دراساس، هرچند هم اندك، همیشه در ارتباط با واقعهٔ کربلا بود، این داستانها ازکتابی‌فارسی بنام «روضة‌الشهدا»*** یا «بهشت شهیدان» گرفته می‌شد و از اوایل سدهٔ شانزدهم به‌بعد درمیان شیعیان به‌گونه‌ای گسترده انتشار یافت[۳]. روضه‌خوانی ـ یاقرائت‌کتاب روضة‌الشهداء ـ برخلاف‌اجتماعات محرم ساکن بود؛ تقال (ذاکر ـ مداح ـ ... ـ م.) معمولا بر منبر یا سکویی بلند می‌نشست و تماشاگران، در پیش پایش بصورت نیمدایره گرد می‌آمدند. بزودی خواندن روضة‌الشهدا برای طرح ماجرا و دستمایهٔ تقالان حرفه‌ای، که با خلاقیت دربارهٔ رنج و اعمال بعضی از قهرمانان شیعه فی‌البداهه سخن

---

۸. Stations of the Cross ← (چهارده صلیب و تمثال از رنجها و مرگ حضرت مسیح) ـ م.

* هفته دوم پیش‌از رستاخیز مسیح. ـ م.

** تاریخ شروع عزاداری برای امام حسین (ع) را بعضی به‌دورهٔ‌حکومت‌آل‌بویه نسبت داده‌اند ولی روضه‌خوانی یا قرائت کتاب روضة‌الشهداء و کتابهای مشابه ازروی منبر از دورهٔ صفویه شروع‌شد. ـ م.

*** کتابی است در ترجمهٔ حال شهیدان واقعهٔ کربلا، اثر واعظ کاشفی سبزواری، فضولی بغدادی آن‌را بنام «حدیقة السعداء» به‌ترکی تلخیص و ترجمه‌کرده و نیز مطالبی بر آن افزوده است. [**دائرة‌المعارف فارسی**، ص ۱۱۲۹] ـ م.

می‌راندند، آغاز شد. نقال با انتخاب وقایع و تنظیم صدای خود می‌توانست احساسات تماشاگرانش را تهییج و متأثر سازد،و درآنها وحدت‌احساس‌فراوان بوجود آورد.

قریب دویست وپنجاه سال دسته‌گردانی‌های محرم و روضه‌خوانی درکنار هم بودند، هریك پیچیده‌تر و درعین‌حال پیراسته‌تر و تئاتری‌تر می‌شدند. تا اینکه در نیمه سدهٔ هجدهم به‌هم پیوستند و به‌این‌ترتیب شکل نمایشی (دراماتیك) جدیدی بنام تعزیه‌خوانی، یا بقول عوام تعزیه بوجود آمد. از همان آغاز پیدایش تعزیه، مخالف‌خوان‌ها[۹] به‌گونه‌ای نمایشی نقش‌هایشان را با صدای بلند قرائت می‌کردند، درحالی‌که موافق خوان‌ها[۱۰] اشعار خودرا موزون سر می‌دادند. هنوز هم مضمون اصلی محاصرهٔ کربلا بود، اما تکیه بر تنی چند از قهرمانان بود که مجالس‌شان جداگانه نوشته می‌شدند. سپس شهدای پیش‌از واقعهٔ کربلا وبعدازآن به‌ماجرا اضافه‌شدند.

تعزیه به مثابهٔ توضیح و تصویر عالی مفهوم مزبور است، ریشه‌های این نمایش درسوگسرودها (مراثی) ویادکرد قهرمانان ازدست رفته است و درتکامل هنر نمایشی، متن آخرین عنصری است که بدان اضافه می‌شود.

درخور یادآوری است که درسرتاسر جهان اسلام، ایران تنها کشوری بود که نمایش (درام) پروراند. شاید بتوان این امر را به‌توجه و دلبستگی مستمر ایران ـ علی‌رغم ممنوعات مذهبی ـ به‌نمایش تصویری نسبت داد. ایران، به‌حق در نقاشی، پیکرتراشی، و دیگر هنرهای دیداری مشهور است. معهذا باید یادآورگشت‌که اگرچه میراث ادبی ایران به بیش از ۲۵۰۰ سال قبل می‌رسد و بخاطر منظومه‌های خوش‌ساخت ملی و تخیلی[۱۱] مشهور است، اما تنها نمایش واقعی آن تعزیهٔ اسلامی است که از ظهور آن بیش‌از هزار سال می‌گذرد. بی‌شك چنین است، خاصه با توجه به روابط فرهنگی و جغرافیایی

---

۹. Antagonists (نیز اشقیاخوانها.ـم.)

۱۰. Protagonists (نیز شهادتخوان‌ها، امامخوان‌ها، اولیاخوان‌ها.ـم.)

11. Romantic

ایران با یونان و هند، که هردو دارای سنن نمایشی فوق‌العاده‌ای بودند جای شگفت است. چه، واقعیت اینست که هنوز هیچ آمفی‌تئاتری بر ساحل شرقی رود فرات کشف نشده است.

با سازش میان دسته‌های سیار و روضه‌خوانی ساکن، تعزیه ابتدا در چهارراه‌ها و میادین اجرا می‌شد. اما بزودی به‌حیاط کاروانسراها، بازارها و منازل شخصی کشانیده شد. در سدهٔ نوزدهم، این نمایش‌های نوظهور در تماشاخانه‌های باز یا سربسته‌ای بنام «تکیه»، که معمولا توسط طبقات مرفه و فرادست به‌عنوان یك خدمت مذهبی و عمومی ساخته می‌شدند، به اجرا درمی‌آمدند. شماری از «تکیه‌ها» هزاران تماشاگر را درخود جا می‌دادند، اما بیشترینه چند صد نفره بودند. درشهرهای کوچك و روستاها انواع ساده‌تر متداول بود. بعضی از تکیه‌ها بطور موقت و صرفاً برای تظاهرات ماه محرم برافراشته می‌شدند. حتی سفارتخانه‌های انگلستان و روسیه* در ترتیب‌دادن مجلل‌ترین تکیه جهت مراسم سالانهٔ محرم در تهران رقابت می‌کردند.

تعزیه درآغاز عبارت بود ازچند واقعه (اپیزود) پیوستهٔ سست و نارسا همراه باتکخوانی‌های[12] رثایی طولانی ومتعاقباً چند گفتگو یامحادثه[13]. بندرت عملی بطور مستقیم با این نقش‌های قرائتی یا سرایشی کاملا ابتدایی مرتبط بود. درواقع، بازیگران سطور مربوط به‌خودشان را از روی نسخه‌ای که پهنایش درحدود ۵ و درازایش نزدیك به ۲۰ سانتی‌متر و در دستشان بود، می‌خواندند. این سنت ادامه یافت وحتی امروز نیز معمول است. شاید این امر تاحدودی بیانگر نهی مسلمین از نمایش عناصر زنده باشد؛ نسخه یا نوشتهٔ مزبور به‌منزلهٔ قایل‌شدن مرزی بود برای هرگونه تصوری که بازیگر واقعاً تبدیل به فردی که مطرح می‌سازد نشود. ازاین جهت، عمل مزبور به استفاده از صورتك[14] (نقاب) در تئاتر یونان شباهت دارد. اهمیت نمایش به مراتب

12. Monologues
13. Dialogue
14. Mask

* روسیه تزاری.ـــم.

بیش‌از متن بود. معهذا، این شکل از هنر، ظرف یك سده، مجموعه‌ای از چند صد مجلس افسانه‌ای را پدید آورد.

مطرح‌شدن تکیه، فعل و انفعالات نمایشی میان بازیگر و تماشاگر را که خصلت ویژهٔ مراسم سنتی محرم بود، حفظ کرد و فزونی بخشید. وقایع اصلی نمایش بر سکویی بلند و بدون‌پرده دروسط این بنا رخ می‌داد. گرد این سکو راه باریك و مدوری بود که تعزیه‌خوان‌ها برای نشان‌دادن‌طرح‌های کوچك (وقایع فرعی) ونیز سفرها، گذشت زمان، و تغییر صحنه از آن استفاده می‌کردند. دراطراف این راه، که جایگاه مسطح تماشاگران را نیز شامل می‌گشت، اغلب سکوهای فرعی وکوچکی نیز ساخته می‌شد. بعضی‌از صحنه‌های مهم را براین سکوها بازی می‌کردند وهرازگاه بازیگران ازاین سکوهای کمکی به‌گفتگو (محادثه) یا درگیری با بازیگران سکوی اصلی می‌پرداختند.

علاوه‌براینها، دو راهرو یا بیشتر نیز در محل تماشاگران وجود داشت که ازسکوی اصلی به‌پشت تکیه راه می‌برد. این راهروها، راه ورود قاصدان لشکرها ودسته‌های شامل اسب وشتر و ارابه بود. زدوخوردها وجنگ‌های تن‌به‌تن معمولا در پشت سر تماشاگران و بیرون از چهارچوب تکیه درمی‌گرفت، گاهی از اوقات بازیگران برای رسیدن به صحنه اصلی، بدون تعارف و باشور و حرارت ازمیان تماشاگران می‌گذشتند. تکیه، درواقع، انگاره‌ای[۱۵] بود از دشت‌کربلا؛ و رسم براین بودکه تعزیه‌خوانها درمجالس مربوط به‌کشتار کربلا، درمقام نمادی از شهیدان درمحاصرهٔ اشقیا، هیچگاه صحنهٔ اصلی نمایش را ترك نمی‌کردند. بدین‌سان اگر گفته آید که «تکیه» نوعی سنگر برای شیعیان بود چندان گزافه نیست.

از دیگر مجالس تعزیه‌که پیشتر فقط در استان‌های‌شمال‌ایران درخلال روزهای پنجم و دهم محرم به‌عنوان مقدمهٔ شهادت حسین (ع) بازی می‌شد، «تعزیه عروسی قاسم(ع)» بود، که خود تأثیر متقابل پویای تماشاگر و بازیگر

15. Model

را در تکایای ایرانی به‌وضوح نشان می‌دهد.

قاسم فرزند برادر بزرگتر امام حسین، حسن (ع) است، که حسن(ع) اندکی پس از شهادت پدرش ـ علی(ع) ـ مسموم و شهیدشد. آرزوی حسن(ع) آن بود که قاسم با فاطمه، دخت حسین، ازدواج کند. قاسم و فاطمه هردو از محاصره‌شدگان کربلا هستند و هنوز نوجوان. اما حسین، که آگاه از مرگ نزدیك آنهاست، تصمیم می‌گیرد که به‌وصیت برادر خود جامهٔ عمل بپوشاند و فرمان به‌ازدواج آنها می‌دهد.

درست درهمین میان که علی‌اکبر(ع)، پسر بزرگ حسین(ع)،یکه‌وتنها درحال نبرد با لشکر اشقیاست (نبردی که نمایش داده نمی‌شود بلکه فقط از آن صحبت می‌شود) بازیگران و تماشاگران وسایل عروسی را بر صحنهٔ اصلی و اطراف آن مهیا می‌سازند. سرانجام حجلهٔ رنگارنگ عروسی را وارد صحنه ساخته وعروس وداماد را ازمیان راهروهای باریك به‌طرف‌آن هدایت می‌کنند. نوای عروسی ورود آنها را همراهی می‌کند. با شور و هلهله میان حاضران کلوچه و شیرینی پخش می‌گردد. بناگاه، ازپشت‌سر حضار، اسب علی‌اکبر(ع) پیدا می‌شود ـ بدون سوار. از این نشان شهادت علی‌اکبر همهٔ مردم داخل تکیه به‌اندوه می‌نشینند. قاسم(ع) صحنهٔ اصلی (حجله) را واگذاشته به میدان جنگ پشت‌سر تماشاگران می‌شتابد. لحظه‌ای بعد، پیشاپیش عده‌ای که‌نعش حضرت علی‌اکبر را روی سپرهایی حمل می‌کنند به صحنهٔ اصلی بازمی‌گردد. از آنجا که در کشورهای مسلمان مرسوم است که همهٔ مردم در مراسم تشییع ازدست‌رفتگان شرکت جویند، تمامی حاضران بپا می‌خیزند و سوگواری می‌کنند. درمیان تشییع‌کنندگان نیز چون رسم است که همهٔ افراد در کمك به‌کفن و دفن تشریك‌مساعی نمایند، آن‌عده از حاضران که نمی‌توانند به‌اندازهٔ کافی به‌نعش نزدیك شوند دستان خودرا با اشارات و حرکات نمادین[16] به‌طرف نعش دراز می‌کنند.

سرانجام، نعش بر صحنهٔ اصلی، روبروی حجله‌گاه عروسی، قرارداده

16. Symbolic

می‌شود. درطرفی ازصحنه، مراسم عزا باگوشه‌هایی از غمنوا تشکیل می‌شود؛ تماشاگران موی می‌پریشند و برسینه می‌زنند و درطرف دیگر صحنه، مراسم عروسی با همراهی نوای سرورانگیز ادامه می‌یابد. صداها متنافر است، حاضران از طرفی به‌طرف دیگر می‌روند و مویه به‌خنده تبدیل می‌شود.

درست در هنگامی که مراسم عروسی خاتمه می‌پذیرد و قاسم مهیای زفاف می‌گردد، به‌میدان جنگ فرا خوانده می‌شود. در میدان، نخست بر پسران سرکردگان لشکر اشقیا یورش می‌برد، که آنها دربرابر پسر سلحشور و خوبروی حسن (ع) به‌وضع مسخره‌آمیزی پا به‌گریز می‌نهند. عاقبت، او که باید با لشکریان بی‌شمار دشمن بجنگد، کشته می‌شود.

معروف‌ترین ومجلل‌ترین تعزیه‌خوانهای سده نوزدهم «تکیه دولت» یا تماشاخانه سلطنتی تهران بود (که ساختمان آن در ۱۳۰٤ هجری آغاز شد.) به‌تشویق و پشتیبانی ناصرالدین‌شاه‌که از ۱۲٦٤هـ.ق/۱۸٤۸م‌تا۱۳۱۳/۱۸۹٦م بر ایران حکومت راند، تعزیه به‌اوج تکامل خود رسید. بنابه‌گزارش بعضی از مسافران خارجی، شکوه چشمگیر و کثرت عمل نمایشی تعزیه حتی اپراهای شهرهای بزرگ را نیز تحت‌الشعاع قرار داد. ساموئل بنجمین[۱۷]، فرستادهٔ سیاسی امریکا، که به مراسم سوگواری ماه محرم توجه داشت، از تکیه دولت چنین شرح گویا و زنده‌ای دارد:

«... مرا به روز پنجم تعزیه دعوت کرده بودند تا قریب ظهر به‌تکیه رسیدیم. چون از کالسکه پیاده شدیم بنای بزرگ مدوری را مانند آمفی‌تئاتر ورونا[۱۸] دیدیم که تمام از آجر بطرز محکمی ساخته شده است.

فراشان جلوی ما افتاده برای ما راه بازمی‌نمودند و مردم را بسمت چپ و راست انداخته راهی برای ما باز کردند تا اینکه به‌در بزرگ تکیه رسیدیم بعد به دهلیز باریك و طاقداری داخل شدیم و از میان جمعیت راهی برای خود بازکرده بلکه ازمیان همان جمعیت رانده رسیدیم به پله‌ها و

17. Samuel Benjamin

۱۸. Verona در ایتالیا.

نوکرهای جمعی‌امنائیکه وارد شده بودند بروی‌همین‌پله‌ها ازدحام‌می‌نمودند.

در ایران گویا پله‌ها را برای پهلوان‌های بزرگ می‌سازند، این پله‌ها هم بهمان وضع بود. خلاصه، بعداز اینکه مکرر بالا جستیم به دالان اول که در دور بنا احاطه دارد رسیدیم چند پله هم در تاریکی بالا رفته آخرالامر به‌یك پردهٔ گلدوزی رسیدیم وچون پرده را بلندکردند درطاقنمای ظهیرالدوله (داماد شاه) وارد شدم.

این طاقنما به‌دو قسمت منقسم بود و یکی بلندتر از دیگری بود. من به طاقنمای پست که درجلو واقع شده پایین رفته میزبان من در دست چپ خود برروی تشك مخمل گلدوزی مرا دعوت به‌جلوس کرد. در ایران جای باافتخار در دست چپ است دیوارهای طاقنما از آجر ساده بود ولی شالهای کشمیری قیمتی بر روی آن کشیده و زمین را از قالیهای ممتاز مفروش‌ساخته بودند...

«... جمعی ازایرانیها کـه شأن آنهاکمتر بود درطرف عقب طاقنما جاگرفته ...

«... چون به دایرهٔ وسیع تکیه نگاه‌کردم حالتی به‌من دست دادکه فی‌الحقیقه عجیب بود. داخلهٔ بنا تقریباً ۲۰۰ پا قطر و ۸۰ پا ارتفاع برروی تکیه چوب‌بستی به‌طرز طاق زده‌اند وبواسطهٔ آهن آنها را با یکدیگـر وصل نموده چادری برروی این چوب‌بست می‌کشند تـا داخل تکیه ازبارش وآفتاب محفوظ باشد. ازوسط طاق چهل‌چراغ بزرگی آویخته بود وچهار چراغ الکتریك درآن می‌سوخت چراغ برقی را دراین اواخر درایران معمول‌کرده‌اند.

«... درمرکزتکیه سکوی مدوری‌هست‌که اززمین‌به‌قدر ۳ پا ارتفاع دارد و دوپله درآن بکار می‌خورد. دریك طرف بنا وصل به‌دیوار منبری هست سفید...

«... اما بزودی من دیدم‌که درمقابل تماشای جمعیت تفاصیل معماری عظمتی ندارد. تمام دایرهٔ تکیه به‌استثنای راه تنگی‌کـه

برای بالا رفتن برروی سکوی میانی باقی‌گذارده بوده‌اند سرتاسر پر بود ازهزار هزار زن، تخمیناً چنین حدسی زده‌ام‌که باید چهار هـزار زن درآنجا نشسته باشند. همهٔ این نسوان درروی زمیـن چهارزانو نشسته بودند وزمین قدری سراشیب بود تاآنهائیکـه درعقب نشسته‌اند بتوانند ازبالای سرآنهائیکه درجلو نشسته‌اند این مجلس تعزیه را ببینند...

«... مکرر درطاقنما شربت و قلیان آوردند. و برای من و مترجم من سیگار حاضرکرده تکلیف نمودند...

اما همینکه تعزیه شروع شد قلیان وشربت ممنوع‌گردیده این قسم تنعمات را مناسب باوقایع حزن‌انگیز مذهبی نمی‌دانستند...»[۳]

تعزیه، مانند دیگر یادکردهای محرم، عملی دسته‌جمعی بود. هرکس به‌قدر وسع و توان خود کمك می‌کرد. مردان گرانترین وسایل خود، مثلا بلور، چراغ، آینه، ظروف چینی و پرده‌های قالیچه‌نما را می‌آوردنـد تـا دیوارهای تکیه را زینت بدهند. حتی کم‌بهاترین چیزها را می‌پذیرفتند زیرا اهدا یا به عاریت‌دادن آنها وقف بحساب می‌آمد. ورزشکاران زورخانه‌ها مشتاقانه قدرت و توان خودرا برای ساختن تکیه مصروف می‌داشتند. زنان به‌تهیه شربت و خوراك می‌پرداختند؛ اشراف‌زاده‌های خردسال میان‌تماشاگران اعم از دارا و ندار، به‌نشانهٔ تشنگی شهیدان کربلا آب‌وشربت پخش‌می‌کردند. هرچند ثروتمندان برای خود جایگاه مجلل ویژه‌ای داشتند، اما بنا به‌روح اخوت اسلامی اگر جایی خالی درمیانشان بود فقرا می‌توانستند در آنجا بنشینند. مفهوم واقعی تعزیه در جوهرهٔ آن بود؛ و مشارکت در آن کمك به فلاح ورستگاری پنداشته می‌شد، چه رنج ومحنت ومرگ شهیدان‌کربلا اسباب رهایی همهٔ مؤمنان بود.

به بازیگران ماهر دستمزد خوبی از طرف حامیانشان پرداخته می‌شد، تماشاگران نیز به آنها دستخوش و انعام می‌دادند. لباس‌ها و لوازم صحنه گرانبها بودند. بعضی از وسایل تکیه دولت را از خزانه دربار می‌آوردند.

ثبت است که ناصرالدین شاه، تخت پادشاهی خود را برای استفادهٔ تیمور و نیز یك اتوموبیل جدید دربار را برای سلیمان نبی به‌عاریت داد. دراین تعزیه‌ها غلو و گزافه‌پردازی فراوان بود.

متن تعزیه‌نامه‌ها در آغاز ساده و بیش‌از قدرت نمایشی (دراماتیك)، که از طریق استفادهٔ ماهرانه از بیان، درگیری، و گره‌افکنی[19] حاصل‌می‌آید، بر حقایق کلی متمرکز بود. اما به‌تدریج در طول سدهٔ نوزدهم، ازنظر ادبی تکامل‌یافته‌تر و پیراسته‌تر شد. نیز همانند سنت «عالی» دربار ازنظر محتوا مادی‌تر و ازنظر جنبه‌های ظاهری شکوهمندتر گشت و کم‌کم در قلمرو روستاها و سنن قومی، که بس زنده و طبیعی و مبتنی‌بر هنر قومی، قصه‌های قومی و مذهب عمومی بود، رسوخ یافت و رنگ مفاهیم اجتماعی گرفت و متبلور گردید.

به‌منظور وسعت دامنهٔ تعزیه و فزودن بر بعد مادی آن حاشیه‌خوانی[20] یا «گریز» ارائه می‌شد. این گریزها مبتنی بر قصص توراتی و قرآنی و نیز افسانه و سنن ملی بودند. تماشاگران بامطرح شدن اعمال این‌قهرمانان‌کوچك، به‌تشخیص رنجهای خود می‌رسیدند. بویژه برای زنان مایه تشفی بود. زیرا رنجهایشان در مقایسه با مصائب قربانیان کربلا بس ناچیز می‌نمود.

به‌رغم انتقاد اکثریت اولیای دینی، که ترسیم و تجسیم قدسیان را برای انسان‌های فانی توهین به مقدسات می‌دانستند، تعزیه (شبیه‌خوانی)هرچه بیشتر مورد علاقهٔ مردم واقع می‌شد. اجراها، که به هیچوجه به دههٔ نخست ماه محرم منحصر نبود، تا پایان ماه بعد، صفر، ادامه می‌یافت. نمایش‌های بزرگداشت زادروز پیامبر(ص) یا ائمه علیهم‌السلام بهانهٔ خوبی برای تداوم نمایش‌ها در ماههای دیگر بود. و آخر اینکه، درخواست بعضی از مردم برای تعزیه‌خوانی، به شکرانهٔ بازگشت سالم ازسفر، بازیافت سلامتی، یا مراجعت از زیارت، سبب می‌شد که گروههای تعزیه‌گردان در تمام طول سال به اجرای

19. Complication
20. Digressions

نمایش بپردازند.

در پایان سدهٔ نوزدهم، تعزیه در آستانهٔ زایش یك تئاتر غیرمذهبی قرار گرفت ولی بواسطهٔ دگرگونیهای مهم اجتماعی و سیاسی حامیـان و مشوقان* خود را ازدست داد. پس از آن، تعـزیه به‌صورت عملی تجاری درآمد که نه در شهرها، که در آن زمان مقلد صور هنر غربی بود، بلکه در مناطق روستایی تمرکز یافت. بازیگران برای دراختیار گرفتن اماکن پرسود جهت اجرا درستیز بودند و اغلب مجبور می‌شدند که اماکن مزبور را از حکمران‌های محلی اجاره کنند. بازیگران معمولا نمایش را در وسط‌مهم‌ترین وقایع قطع می‌نمودند و از تماشاگران اعانه جمع‌می‌کردند**. رقابت درمیان گروههای تعزیه‌خوان به‌سرقت متن‌ها و اغوا و انتقال بازیگران از گروهی به گروه دیگر منجر می‌شد. بدلیل آنکه گروههای مخالف سیاسی به‌استفاده از دسته‌های نمایشی برای پیشبرد اهداف خود آغاز نمودند، بعدهـا دولت تحدیداتی بر اجراها تحمیل کرد.

اگرچه بعضی از منقدان نوشته‌اند که این عقب‌نشینی به شهرك‌ها و روستاها تأثیر سریع زیانباری بر تعزیه، به‌عنوان شکلی از هنر، نهاد ولی یك امر بسیار قوی وجود دارد که نشان می‌دهد، برعکس، آن‌را پیراست و ماندگاری بخشید. و آن اینست که سنن روستایی ایران، با خاستگاههـای مذهب عمومی، ساده‌تر، متشکل‌تر، و تئاتری‌تر از سنن شهری است. تخیلات سنن روستایی به‌ضروریات زندگی پیوسته‌تر و کستر انتزاعی و روشنفکرانه است ویاکمتر به‌اسباب تماشایی توجه دارد. درفضای محلی امکانات بیشتری برای برقراری ارتباط میان بازیگر و تماشاگر وجود دارد.

درواقع، می‌توان گفت که سدهٔ بیستم پیشرو ناخودآگاه «تئاتـر فقیر»[۲۱] (بی‌چیز- بی‌ریا ـ غیرتشریفاتی... م.) است تئاتری که در مجموع

---

* منظور نویسنده درباریان قاجار است.ـم.

** نظیر «دوران‌زنی» در وسط یا آخر معرکه‌گیرها ویا پرده‌خوانی‌ها.ـم.

21. Poor-theatre

مشارکت تماشاگران را جلب می‌کند و انعطاف بس پویایی را داراست، چه در اینجا هیچ مرز زمانی ومکانی وجود ندارد. بطور مثال، ناپلئون بناپارت می‌تواند، بر صحنه، درکنار حسین (ع)، مریم مقدس، اسکندر کبیر، ملکهٔ سبا[۲۲] (شبا) ظاهر شود. متن نمایش تعزیه کامل و مستقل نیست؛ وقایع هر مجلس را می‌توان برای خوشایند حال بازیگران و تماشاگران و فضا درمجلس دیگر گنجاند. تعزیه‌گردان (معین‌البکاء ـ م ـ) درهمه جا حاضر است، حرکت بازیگران، نوازندگان وتماشاگران را تنظیم می‌کند. او پیوسته برصحنه است، ته کلام بازیگران را به‌آنها داده یا یادآور می‌شود، به‌کودکان و بازیگران ناشی یاری می‌رساند واسباب صحنه را جابجا می‌کند.

لباس‌ها نیز در تعزیه، همچون گذشته و دیگر هنرهای دیداری،

---

۲۲. Sheba سبا یا به‌روایت کتاب عهدقدیم «شبا»، نام‌قوم ومملکتی درقسمت‌جنوب‌غرب عربستان درهزارهٔ اول ق.م، در حکایت اول «پادشاهان» (یکی از دو کتاب تاریخی از کتاب عهد قدیم) قصهٔ رفتن ملکه سبا به‌دربار سلیمان نبی آمده. مملکت سبا، بسبب ذکر آن در قرآن در قصهٔ سلیمان و همچنین مسئلهٔ سیل‌الحرم که برای سبا فرستاده شد نزد مسلمانان شهرت بسیار یافته است. داستان ملکهٔ سبا ــ با شرح و بسطی که در روایات اسلامی از داستان‌های تورات و کتاب‌های یهود اخذ و برآنها شاخ وبرگ‌ها افزوده شده است اسم بلقیس که به ملکه سبا داده‌شده موجب مزید شهرت آن گردیده و در ادبیات فارسی هم قصهٔ مربوط بسبا و بلقیس مکرر آمده است. نام بلقیس درکتاب عهد قدیم (اول پادشاهان ۱۰، ۱ــ۱۰، ۱۳) ونیز در قرآن (نمل ۱۵ــ۴۵) نام بلقیس نیامده و فقط عنوان ملکهٔ سبا ذکر گردیده، و آنچه در عهد قدیم آمده تنها حکایت از آمدن وی به‌نزد سلیمان می‌کند، به‌روایت قرآن، سلیمان، که زبان پرندگان می‌دانست در سفری گرفتار بی‌آبی شد و از هدهد سراغ‌گرفت تا اورا رهبری‌کند، چون اورا نیافت، قسم یادکرد که اگر برای غیبت خود عذرموجهی نباشد سخت اورا شکنجه دهد. هدهد با خبردادن از اینکه در سبا قومی دیده است که زنی برآنان حکومت می‌کند و خدا را نمی‌پرستند از شکنجه رست و سلیمان وی را با نامه‌ای نزد ملکهٔ سبا فرستاد و خواستار شد که ایمان آورد و نزد او آید. بلقیس با هدایای فراوان نزد سلیمان شتافت، چون دانست که دربرابر قدرت فراوان سلیمان هدایای او ناچیز است و نیز دید که پیش‌از آمدن وی کسان سلیمان از راه علم‌وحکمت تخت اورا در نزد سلیمان حاضر آوردند، سخت متأثر شد، و با قوم خود ایمان آورد. بعضی از مفسران نوشته‌اند که سلیمان پس‌از آن بلقیس را به‌همسری خود درآورد. بعضی از منابع یهودی بخت‌النصر را نتیجهٔ این ازدواج می‌دانند. [دائرةالمعارف فارسی، ص ۴۴۲ و ۱۲۵۶].ــم.

متناسب با زمـان هستند. درگذشته تقسیم‌بندی مشخصی به‌صورت دورنگ نمادین، یعنی سبز و سفید برای شهادتخوان‌ها و سرخ برای اشقیاخوان‌هـا وجود داشت. امروزه، اگر لباس مناسبی در دسترس نباشد، هر لباسی که با لباس معمولی تماشاگران فرق داشته باشد قابل قبول است. ولی، درصورت امکان، لباس‌ها با قراردادهای اصلی نمادین تطبیق می‌کنند. جنگاوران، بجای جوشن، نیمتنه‌های افسری انگلیسی می‌پوشند. حضرت عباس (ع)، علمدار سپاه امام حسین (ع)، پیراهن بلند سفید عربی و نیمتنه‌ای نظامی، چکمه‌های ولینگتن (Wellington) و کلاهخود برتن می‌کند. اشقیا اغلب عینکهای‌دودی و اولیاء و فرزانگان عینکهای سفید مطالعه می‌زنند. برجستگی شخصیت بایك عصا مشخص‌می‌شود. در تئاتر غرب‌استفاده از لباس‌روزمره برای‌شخصیت‌های تاریخی به عنوان تمهیدی تکان‌دهنده معمول بوده است ولی در تعزیه عملی قدیمی و سنتی بحساب می‌آمد.

اسباب صحنه اتفاقی [فاقد طرح قبلی-م-] هستند، اما اغلب مفهوم نمادین دارند، جبرئیل ممکن‌است چتری بدست گیرد تا نشان بدهد که از آسمان نازل شده است. نویسنده، خود، استفاده از قالپاق اتوموبیل‌ها را به عنوان سپر جنگی به‌چشم دیده است. کاسه یا طشت آب‌نماد رود فرات است. اساس میانپرده‌ها نیز انواع نواهای ایرانی است، اما مضامیـن، اغلب از سروده‌ها و جریان‌های رایج مردمی تشکیل یافته‌اند. گروه بازی از هـر فضای در دسترس برای صحنه سود می‌جوید. با اینحال،هیچیك از این اعمال، باعث آشفتگی حال و جدایی تماشاگران مشتاق و بازیگران نمی‌شود، بلکه برعکس به اجراهای تعزیه تازگی و صراحت ویژه می‌بخشد.

درحال حاضر، پس‌از رو به‌کاهش گذاردن حمایت و تشویق دربار، دو سنت قوی تعزیه باقی است. نخستین در دست تعزیه‌خوان‌های حرفه‌ای است که شیوهٔ اجرای آن اساس این بحث را تشکیل می‌دهد. نوع مزبور، درتمام طول سال هم درشهرها وهم در روستاها فعـال است وهسته اصلی نمایش‌های آن عبارت است از داستان‌های شیعی مرتبط با واقعهٔ حزن‌انگیز

کربلا، که با تکیه بر حاشیه‌خوانی(گریز) بازی می‌شود. معمولا بازیگران این نمایش‌ها از خانواده یا جمع واحدی هستند که تعزیه شغل یا تفریح موروثی آنان بوده؛ این بازیگران از دوران کودکی تعزیه‌خوانی را آموخته‌اند.

دوم، سنت غیرحرفه‌ای و روستایی ماه محرم است. این تعزیه،معمولا نزدیك روز عاشورا یا نزدیك آن،توسط یك بازیگر غیرحرفه‌ای یانیمه‌حرفه‌ای که گروهی از روستائیان را اکثراً برای نمایش دادن شهادت امام حسین(ع) گرد می‌آورد، شکل می‌گیرد. این سنت درواقع، نمایشی است از دینداری عموم وارزش هنری ناچیز دارد. هدف این تعزیه مظروفی است‌که تماشاگران امیدها و رنج‌های خودرا در آن بریزند. عواطف ژرف آنان را برمی‌انگیزد وبه‌آنها اجازه می‌دهد تا این احساسات را بطور طبیعی وآشکار بیان‌کنند. این تشریفات ابتدایی، با فریادهای مدهوشانه و سینه‌زنی همراه است. اجرا نه‌تنها ابتدایی، بل خشن و عموماً انتقادآمیز است. این تعزیه از عناصر مترقی جامعهٔ سدهٔ بیستم ایران متأثر است.

پیشرفت سینما و تلویزیون پس‌از جنگ جهانی دوم، همراه با زوال آیین‌های مذهبی، بحرانی در تئاتر سراسر جهان پدید آورده است. برای محفوظ ماندن تئاتر، تهیه‌کنندگان وکارگردانان‌نوآورکوشیده‌اند تا مرزهایی را که باعث جدایی تماشاگران و بازیگر می‌شوند، از میان بردارند، بدان‌جهت که‌سینما وتلویزیون نمی‌توانند شور وهیجان حاصل ازکار نزدیك باموجودات زنده را بازآفرینند. دست زدن به بازیگر، حتی بوی خوش تن، نگاه، صدا و گرمی نفس او آشنایی بس نزدیکی میان بازیگر و تماشاگر بوجود می‌آورد که هیچ‌چیز نمی‌تواند جای آن‌را بگیرد.

گروتووسکی[۲۳]، که این تلاش را به عنوان یك کارگردان آزموده است، چیزی را به‌ظهور رسانیده که خود «تئاتر فقیر» یا «بی‌چیز» می‌نامد. منظور او از «فقیر»، پیراستن تئاتر از ظواهر خارج از موضوع و دستیابی به یك خلوص عمل متقابل میان تماشاگر و بازیگر است که بر انسانیت‌مشترك

23. Grotowski (کارگردان معروف لهستانی ــ م.)

آنها تکیه دارد. این‌کار تنها با توأم‌سازی عمل نمایشی و مراسم آیینی و ایجاد یك مخرج مشترك یا صورت ازلی مشترك، مثلا شهادت رهایی‌بخش حسین(ع) درکربلا، امکانپذیر است. ظاهراً گروتووسکی برای آنچه‌که همواره از اصول بنیادین تعزیه بشمار بوده‌اند، می‌کوشد. با این تفاوت مهم که تئاتر را آزمایشگاه خود بحساب می‌آورد وباتحدید فضا،شمار، وپراکندگی‌تماشاگران مانع از برقراری این رابطهٔ نزدیك می‌شود، کار او یك تئاتر مجلسی[۲٤](تالاری) است. اما تعزیه، برعکس، در اماکن باز و گسترده با توده‌های تماشاگر به همین هدف دست می‌یازد.

رودررویی بازیگر ـ تماشاگر در تعزیه و مضامین ازلی موجب خودتحلیلی[۲۵] در همهٔ شرکت‌کنندگان و خلق همنوایی درونی در آنان‌می‌شود. تعزیه چنان نمایش انسانی وجدی است که کل جوهرهٔ اندیشه و عواطف‌مربوط به‌حیات، مرگ، خدا و انسان‌های همنوع را دربرمی‌گیرد. برای جویندگان تاریخ هنر و کسانی که با تئاتر تجربی[۲٦] سروکار دارند، تعزیه از انگیزش آرمان‌ها و تجارب نوین تئاتری خبر می‌دهد. هنوز هم تعزیه‌گردان‌هایی که منبع خوبی برای اطلاع و آگاهی درباره این نوع نمایش باشند، زنده‌اند. هنوز هم کسانی هستند که به‌شیوهٔ سنتی تعزیه اجرا می‌کنند. هنوز هم دستنوشته‌های فراوانی از تعزیه هست‌که در صندوق‌های‌قدیمی رنگ‌می‌بازند. باید چیزهای فراوان از آنها بیاموزیم.

24. Chamber Ttheatre
25. Self-analysis
26. Exprimental Ttheatre

یادداشتها

۱. این فصل به‌عنوان مقالهٔ افتتاحی مجمع بین‌المللی تعزیه نوشته شد. نظریات مختلف درباب این‌فصل در نشریات ذیل چاپ‌شد: **سری جشن‌هنر** (تهران،۱۹۷۵/۱۳۵۵)؛ **مجله هنرهای نمایشی**، شمارهٔ ۱ (نیویورك، بهار ۱۹۷۷)؛ **دیالوگ**، سال ۲۱، شمارهٔ ٦ (۲٤۲) (ورشو، ۱۹۷٦)؛ **اطلاعات** (تهران) بیست‌وهشتم مرداد ۱۳۵٦.

۲. ابوریحان بیرونی، **آثارالباقیه عن القرون الخالیه**، (لندن۱۸۷٦)، ترجمه فارسی اکبر دانا سرشت، ۱۳٦۳، انتشارات امیرکبیر، ص ۵۲٤.

۳. ملاحسین واعظ کاشفی، **روضة‌الشهداء**، (تهران: کتابفروشی اسلامیه، ۱۳٤۱ه‍/ ۱۹٦۲ـ٦۳ م.).

٤. ساموئل گرین ویلر بنجمین، **ایران و ایرانیان**، (لندن، ۱۸۸۷) ترجمه فارسی رحیم ملك‌زاده، صفحات ٤۳۹ـ٤٤٦.

تحلیلی از تعزیه عروسی قاسم (ع)

صادق همایونی

خلاصهٔ ماجرایی که در این تعزیه[۱] نمایش داده می‌شود چنین است: حضرت علی‌اکبر(ع)، پسر جوان امام حسین(ع)، تازه شهید شده است. قاسم، پسر امام حسن(ع) و جوان مه‌سیمایی که نامزد دخت امام حسین است، مصمم است که او نیز باید به‌میدان نبرد برود. حسین (ع) فرماندهٔ کل قوا، پسر را برای نبرد کوچك و نامستعد تشخیص می‌دهد. چه، او نه‌تنها یادگار زندهٔ امام حسن(ع)، برادر امام حسین(ع) است، بلکه از سن شرعی برای شرکت در «جهاد» برخوردار نیست.

قاسم(ع)، بی‌شکیب از شوق نشان دادن مردانگی و اثبات ایمان خود، غمگین می‌شود. [شهزاده] عبدالله* را به‌تسلی خود فرا می‌خواند و هردو بربخت بد خود نوحه سر می‌دهند و گمان دارندکه حسین(ع) با امتناع از دادن اذن پیوستن آنها به لشکر، کوچکشان می‌انگارد. این فکر آنها را به‌یاد یتیم بودنشان می‌اندازد و افکارشان را برشهادت پدر متمرکز می‌سازد. مادر قاسم(ع) اورا پریشان و آشفته می‌یابد و می‌پرسد که چرا گریان است. «مریز اشك به‌قربان تو شود مادر.» و می‌گوید «برو تو نیز بر شاه جن‌وبشر؛ نموده اذن «جهـاد» مخالفان دغا بگیر رخصت ازآن مقتدای مافیها.»

---

* برادر کوچك حضرت قاسم است.ـم.

قاسم(ع) پاسخ می‌دهدکه امام حسین(ع) به‌او اذن میدان نداده است.

مادر پسرش را تسلی می‌دهد و یادآوری می‌کند که امام حسین یاور غمزده‌هاست. قاسم(ع)، گریان و بغض درگلو، اورا برای مجاب نمودن امام می‌فرستد. مادر چنین می‌کند اما امام پذیرا نیست ومی‌گوید:

«... کسی‌که او زحسن هست یادگاری ما
ازآن‌گذشته بود طفل کام نادیده
گل مرا در گلزار دهر ناچیده
به‌او چگونه دهم اذن حرب لشکر کین؟
کز آتش غم او سوزد آسمان و زمین...»

سرانجام، امام حسین، متأثر از التماس‌های مکرر و شجاعانهٔ مادر قاسم(ع)، رأی خودرا عوض می‌کند و می‌گوید:

«... که من به‌جای پدر می‌روم بر قاسم
تسلی دل او می‌دهم به‌وجه حسن
برو اساس عروسی تو زود برپاکن...»

جملهٔ اخیر مادر قاسم را سخت تکان می‌دهد و به‌شگفت می‌آورد.

حسین(ع) خواهر خود، زینب، را فرا می‌خواند. قلب زینب(ع) نیز از غم آکنده است. می‌گوید:

«فتاده غرقه بخون قامت علی‌اکبر...
چه جای عیش و عروسی و عشرت و شادیست...»

حسین(ع) پاسخ می‌دهدکه عروسی آرزوی غایی پدرقاسم(ع) بود.

«کنم چه چاره وصیت نموده‌است به‌من
فروغ شمع شبستان دین امام حسن
که در زمین بلاخیز کربلا ناشاد
تو با تمامی اهل حرم به‌حال فگار
روید زود پی فاطمه کنید اظهار.»

زینب(ع) نزد فاطمه می‌رود و آمال پدر را براو باز می‌گوید. فاطمه

پاسخ می‌دهد که برادر او هم اینك کشته آمده و در خون خویش طپیده‌است.

«مگر نه از غم اکبر سیه بسر دارم
نمی‌کند سخنت عمه‌جان بر دلم اثری.»

زینب(ع) جواب می‌گوید وضع‌چنین‌ایجاب می‌کند. اگرقراراست‌نهال اسلام رشد کند و ثمر دهد این ازدواج باید سربگیرد. وقتی فاطمه با چنین استدلالی مواجه می‌شود، می‌پذیرد. اما می‌داند که عروسی‌اش اقدامی است بس خطیر و درعین حال قابل انتقاد.

بناگاه، اسب بی‌سواری بر صحنه پیدا می‌شود. اسب علی‌اکبر است. فاطمه چنان شیونی می‌کند که صدایش تا به‌عرش می‌رسد.

زینب(ع) نزد امام حسین(ع) می‌رود و اورا از موافقت فاطمه آگاه می‌کند. امام به مادر قاسم می‌گوید که بساط عروسی را راه بیندازد. مادر قاسم پاسخ می‌دهد:

«... که ای جناب فدای تو باد مادر قاسم
به اینطریق چگونه کنم عروسی قاسم
که دیده است که بندد زخون حنا داماد
اساس حجلهٔ او همچو گل رود بر باد...»

ولی حسین پاسخ می‌دهد:

«بلی در زیر چرخ آبنوسی
گهی ماتم بود گاهی عروسی.»

مادر قاسم بانگ برمی‌آورد که چون علی‌اکبر بخاك غلتیده است و مادرش، ام‌لیلا، مکدر است انصاف نیست که عروسی سرگیرد. می‌گوید: «... از انصاف دور است.» اما حسین (ع) به‌او امر می‌کند نزد ام‌لیلا برود و الحاح ورزد که عروسی حتماً سربگیرد و ام‌لیلا خود باید عروسی را تدارك ببیند. مادر قاسم، ام‌لیلا را سخت محزون و در شیون، درحالی‌که کاه بر سر خود می‌پاشد، می‌یابد و از وی می‌خواهد که سوگواری را بس‌کند. لیلا، ناله‌کنان و برسینه‌زنان، عروسی را به مادر قاسم تبریك می‌گوید.

مادر قاسم بنا به‌سنت ایرانی از لیلا می‌خواهد که کف از حنا رنگین کند و جامهٔ عزا را از تن برگیرد، زیرا، چنانکه می‌گوید، سوگواری چیزی را تغییر نمی‌دهد. امام حسین(ع) زینب(ع)را نزد لیلا می‌فرستدکه از او بخواهد از شیون و ماتم دست‌بردارد و دعوت مادر قاسم را بپذیرد.

سپس، حسین(ع) به زینب(ع) می‌گوید برای قاسم(ع) حجله بیارایند. باردیگر مادر قاسم مویه و زاری را ازسرمی‌گیرد. لباس عروسی علی‌اکبر پیش‌آورده می‌شود و حسین(ع) آنرا بر تن قاسم می‌کند و به‌زینب خطاب می‌کندکه به رسم عروسی به‌دست وپای دوجوان حنا بندند. حالا همه چیز برای جشن عروسی آماده است. زینب(ع) حنا، نقل، گلاب و خلعت نزد فاطمه می‌آورد و به‌او می‌گوید رخت عروسی را برتن کند و بالحنی سوزناك به‌او مبارك‌باد می‌گوید. سپس دست‌های فاطمه را حنا می‌بندد و درهمان‌حال مادر قاسم همینکار را برای پسرش انجام می‌دهد. لحظه‌ای بعد، به فرمان حسین (ع) و بنابه‌رسم باستانی ایرانیان، زینب(ع) به‌فاطمه می‌گوید سوار عقاب، مرکب علی‌اکبر(ع)، شود تا مرکب اورا تا حجله‌گاه عروسی ببرد.

فاطمه از سوارشدن امتناع می‌کند و به‌زینب می‌گوید نزد پدرش برگردد و پیغام بدهد که او نمی‌تواند سوار اسب برادر شهید خود شود. زینب (ع)، اشك‌ریزان، آرام بر پشت اسب زده و بیاد علی‌اکبر نوازشش می‌کند. سپس ماوقع را برای حسین (ع) بازمی‌گوید. امام حسین عمیقاً متأثر است. محزون ازیاد علی‌اکبر، صدای علی‌اکبر، مو و چشمان و قیافه علی‌اکبر، زینب(ع) را فرا می‌خواند وقبول می‌کندکه حق با فاطمه است. فرمان می‌دهد که اسب خودش «ذوالجناح» را برای فاطمه ببرند. اسب را سیاه پوشانده‌اند. فاطمه درحالی سوار بر ذوالجناح می‌شود که‌هردم می‌نالد چرا به‌جای حجله به‌گورستان نمی‌رود. امام حسین حتی برای دشمنان خود، شمر وعمرسعد، به‌عنوان تبرك، کله‌قند روانه می‌کند. عروس و داماد صحنه را بسوی حجله ترك‌می‌گویند. فاطمه نوحه سرمی‌دهدکه در همهٔ عروسی‌ها معمولا سازوچنگ می‌نوازند، ولی برای او فقط طبل‌های عزا صدا می‌کنند.

لحظاتی چند می‌گذرد. سپس قاسم، آگاه از سرنوشت دلخراشی که درانتظار او و نوعروس اوست،اقدام به‌ترك اومی‌کند. فاطمه زاری سرمی‌دهد که:

«...فدای جان تو این رسم بی‌وفایی نیست
بیا دمی بنشین موسم جدایی چیست.»

قاسم پاسخ می‌دهدکه درچنین وضعی انجام عروسی آنان محال است وآنها ازاین بابت باید خودشان را قانع‌کنند:

«... نگاه‌کن تو که بابت (حسین) غریب و بی‌یار است
مرا به‌روز قیامت فتاده دامادی.»

صحبت بر روز قیامت متمرکز می‌شود. عروس از داماد می‌خواهد که نشانی به‌او بدهد تا بتواند در صحرای محشر او (قاسم) را باز بشناسد؛ قاسم می‌گوید که به‌آستین دریده و تن صدچاك و چشمان نمناك درخدمت پدر (حسین) شناخته خواهد شد.

مادر قاسم، که پشتش از غم خمیده گشته، از مرگ نزدیك پسر ناکام خود بسیار پریشان است. از پسر می‌خواهد که اگر در پرورش او قصور ورزیده براو ببخشد. اورا «شیربچه» خطاب می‌کند و شیر خودرا بر او حلال می‌کند.

شاهزاده‌عبدالله، دیگرنوجوان امام حسن(ع)،اشك‌ریزان از قاسم(ع) می‌پرسد، «چه سازم بعدتو جان برادر؟» قاسم جواب می‌دهد: «سپارم من کنون برزینب زار.» و زینب(ع) را مخاطب ساخته دستان شاهزاده عبدالله و مادرش را در دست او می‌گذارد. سپس امام حسین (ع) را از مهیای نبرد بودن خود آگاه می‌سازد. حسین(ع) بررخت عروسی قاسم‌کفنی می‌اندازد. این همان اذن افتخارآمیزی است که قاسم آنهمه آرزویش را می‌کرد.

قاسم(ع) در واپسین لحظه برای وداع نزد نوعروسش می‌آید. وداع ابدی برای فاطمه چه دردناك است! قاسم آخرین سفارش خودرا به مادر می‌نماید که چطور مراقب نوعروسش باشد و سپس جداشده آهنگ آوردگاه

می‌کند. حسین(ع) برای قاسم دعا می‌کند وازپیروانش می‌خواهد به دعایش آمین بگویند که آنها نیز چنین می‌کنند.

قاسم (ع) مملو از قدرت و توان به‌آوردگاه می‌رسد. یك‌تنه و با دلاوری تمام می‌جنگد. عاقبت لحظهٔ محتوم فرا می‌رسد و او مجروح‌وبی‌یاور از اسب بزیر می‌افتد. شمر شمشیر برکشیده بالای سر او می‌ایستد. قاسم از شمر می‌خواهد که به‌او مهلت دهد برای آخرین‌بار روی دلدار خودرا ببیند. ولی شمر خواهش اورا رد می‌کند و رو به‌عمرسعد می‌کند و اجازه می‌خواهد که سر ازبدن او جدا سازد. عمرسعد می‌گوید: «ساعتی ده مهلت اورا ای معین!» و از قاسم که اینك درحال احتضار است شروع به‌پرس‌وجو می‌کند. درهمین میان که شمر مهیای ساختن کار قاسم است، قاسم با فریاد از امام حسین(ع) استمداد می‌طلبد و حسین(ع) از میان دریایی از کفار بسوی قاسم می‌شتابد، سر اورا بر زانو می‌گذارد و قاتلانش را لعن می‌کند. عاقبت، شمر ضربهٔ آخر را وارد می‌آورد. آخرین خواهش قاسم از حسین(ع) اینست که اورا با چنین وضع رقت‌بار و مجروح و پیکر خونین و چاك‌چاك به خیمه‌گاه نبرد. شرم دارد که نوعروسش اورا چنین ببیند و سرانجام چشم فرومی‌بندد.

حسین(ع) به خیمه‌گاه برمی‌گردد و شهادت قاسم را اعلام می‌کند و از زینب (ع) می‌خواهد که فاطمه را سیاه بپوشاند و برود از جانب او از مادر قاسم عذرخواهی کند.

وقایع پیرامون امام حسین (ع)

در این تعزیه نیز، همچون دیگر تعزیه‌ها، حسین (ع) کانون همهٔ اعمال است. همه‌چیز درحول تصمیمات، افکار، آرزوها و سخنان او دور می‌زند. حسین (ع)، گاه تنها در بیابان سوزان، بر تنهایی هراس‌انگیز خویش نوحه سرمی‌دهد و دربرابر یارانی که از ترس جان‌باختن تنهایش گذارده‌اند جدش پیامبر (ص) را می‌طلبد:

«ای جد نامدار زامت هزار داد
هرگز کسی به‌ملك غریبی چو من مباد.»[۲]

احساس می‌کند که دربرابر لشکر اشرار چه تنها و بی‌کس است. آنها که با او دست همراهی داده بودند، اینك بی‌یار و غمخوارش نهاده‌اند و در مواجهه با موج مهیب رخدادهای مصیبت‌بارگریخته‌اند. حسین آنچنان بی‌کس مانده که حتی برای نجات اهل خیام خود، که عمدتاً زنان وکودکان‌هستند، مصاحبی ندارد. اکثر همرزمان او یا پیمان‌گسسته ویا شهید شده‌اند. برای نجات، تنها می‌تواند با زنان و کودکان صحبت کند درعین حال که بر ناتوانی خویش نوحه می‌کند.

دراین تعزیه ، درنظر حسین(ع) همه چیز به‌هم مربوط است: عقل، واقع‌بینی فکر، عاطفه، وفاداری به سنن مذهبی و قبیله‌ای، احساس مسئولیت، و بالاتر از همه، هیجان دردآفرین و سهمگینی که بر سرتاسر عرصهٔ جنگ و پیکار سایه افکنده است. وقایعی که قبلا اتفاق افتاده و ازدست‌رفتن دوستان عزیز و ایثارگر تا ژرفای روحش را پریشان‌ساخته است. حسین(ع)گاه درمقام امام است گاه به‌عنوان پدری جوان ازدست‌داده، گاه یکه‌تاز بی‌یار و یاور عرصهٔ کارزار، گاه انسانی بس بزرگ، مصمم و ظفرمند، و گاه انسانی معمولی که فاقد جانپناهی است.

در لحظه‌ای که امام حسین (ع) از اذن میدان دادن قاسم روبرمی‌تابد، شخص گمان می‌برد که برادرش حسن (ع) واقعاً حی‌وحاضر است. حسین خویش را مجاز نمی‌بیند که برادرزاده‌اش را به نبرد فرستد، چه فرجام غم‌انگیز نیك آشکار است.

امام حسن (ع) هرگز با بنی‌امیه منازعه نکرده بود* و عزم جزم نموده بود که قاسم را داماد کند. به‌همین دلایل، امام حسین حاضر است که دختر

* مسلماً چنین تعبیری درمورد صلح امام‌حسن صحیح نیست، چه او بلافاصله‌ای پس‌از آنکه مسلمانان، پس‌از قتل حضرت امیر، با او درسال ۴۰ ه.ق. بیعت کردند، با یاران آهنگ جنگ با معاویه نمود که جنگ درنگرفت و کار به‌صلح کشید.ـــم.

خودرا به‌زوجیت وی دهد، بدان امیدکه این ازدواج علاوه برحفظ پیمان‌های خونین قبلی ایمان و محاربه، رابطه‌ای جدید با قاسم (ع) بیافریند، رابطهٔ جدید خجسته‌ای‌که درعین‌حال مقدر به شکست و ناکامی است.

لحظات اوج مصیبت زمانی است که امام حسین فرمان می‌دهد رخت دامادی پسرش، علی‌اکبر، را قاسم برتن کند که چند لحظه بعداز آن علی‌اکبر شهید می‌گردد، و نیز زمانی که به فاطمه امر می‌کند بر مرکب حضرت علی‌اکبر سوار شود. گویی حسین(ع)، همانند هرپدر شکسته دلی‌که هنوز امیدوار و مصمم وهمچون مسلمانی واقعی،دوست می‌دارد حضورفرزند ازدست‌رفته‌اش را حتی درهنگامهٔ وقایع شومی‌که با شقاوت درفراسو دندان می‌ساید، به‌چشم ببیند. تو گویی حسین نیز نمی‌خواهد، یا نمی‌تواند، این واقعیت را که پسر ازدست داده بپذیرد. شاید او با این افکار و اعمال می‌خواهد هرگونه فرق یا تبعیض میان علی‌اکبر و قاسم، فاطمه و خودرا ازمیان بردارد و پلی بسازد میان آوردگاه و مرگ، و عروس و پیوند عروسی؛ و به‌این ترتیب از طریق فضای خلق‌شده، صدا و سیما و یاد علی‌اکبر را به‌بهترین و شیرین‌ترین وجه بازآفریند. فرمان او درمورد سرگرفتن عروسی و استفادهٔ رخت علی‌اکبر و مرکبش ـعقابـ مبین انسانیت امام حسین درنقش پدری است کـه پسر دلاورش قبل‌از دامادی شهید شده است.

امتناع فاطمه از اجابت امر پدر درسوار شدن مرکب علی‌اکبر، روبرتافتنی بس ناب، معنوی و انسانی و عاطفی تماماً شرقی است و چندان اظهار آن برای حسین(ع) دردناك است‌که به‌رغم شیردلی‌اش آنرا می‌پذیرد و با او (فاطمه) همدردی می‌نماید. در اندوهش سهیم می‌شود. و قلبش چندان از یاد علی‌اکبر آکنده است که می‌گرید. شاید حسین (ع) آنقدر که در این تعزیه نوحه‌خوان و غمین است در هیچ تعزیهٔ دیگر نیست. آیا این احساس برخاسته از پیمان عاطفی میان آنچه که درحال وقوع است، و آنچه که برگذشته است وباید برقاسم وخود او برگذرد، نیست؟

براین تعزیه مویه و اندوه بی‌پایان حاکم است. اگر برای لحظه‌ای

گذرا برقی از سرور چهره می‌نماید، آن نیز ریشه در اندوه و بیهودگی، آمال متعالی ولی‌کم دوام وگذرا وبی‌پایه واساس دارد. خنده وسرور دراین تعزیه جنبهٔ مضحك وظاهری دارد. خودرا درچهره‌ای غم‌انگیز، چنانکه‌گویی درونش خالی و بیرونش را غم‌اندود و جانگداز کرده‌اند، نشان می‌دهد. درفراسوی مویه و زاری از تبریکات و آمال خوش صحبت می‌شود. لحظات شادی هیچگاه توان‌کافی نمی‌یابندکه موجد سرور وشعف شوند. تراژدیی به‌وقوع می‌پیوندد وشادی فرار و زودگذر زیربار وقایع فاجعه‌آمیز مدفون می‌شود. مرگ با چهره‌ای پست و زبون لبخند می‌زند. باید خون ریخته شود. ظلم وستم استغنای طبع را سرنگون وسمکوب‌کرده است. هیچکس نمی‌تواند بگویدکه این وضع‌کی، کجا، وچگونه به‌آخر می‌رسد.

هر چند که محادثه (محاوره) از پیوند زناشویی خبر می‌دهد، ولی پیوند به‌فرجام نمی‌رسد. محادثه از جنگ و بی‌عدالتی که در فرجام راه رخ می‌دهد حکایت دارد. آیا این سوزناك‌ترین ترانه‌های عشق نیست؟ که دو جوان، مشتاق و آکنده از آرزو ـ یکی سوارهٔ مرگ را و دیگری بی‌یار و پناه سرنوشتی بی‌رحم را فراسودارند. پیوند دو دلدادهٔ جوان، که در دل دریایی از خون بسته می‌شود، پیمانی است بسوی ابدیت و جاودانگی.

قاسم (ع)، به‌رغم جوانی و بی‌تجربگی، درك می‌کند که باید بمیرد، پس به‌روش مردان بزرگ، بی‌گله و شکایتی، به‌سرنوشت خود گردن می‌نهد. درپاسخش به فاطمه، در هنگامی که چگونه بازشناختن اورا در روز قیامت جویا می‌شود، توجه کنیم:

«... به آستین دریده، به‌دیدهٔ غمناك
مرا به روز قیامت، تو با تن صدچاك
باتفاق شهیدان و اکبر و عباس
بخدمت پدرت شاه تشنه‌لب بشناس[۳].»

صحنهٔ تکان‌دهندهٔ دیگر وقتی رخ می‌دهد که فاطمه کفن پوشاندن شویش را بدست پدر می‌بیند و سایهٔ شوم مرگ را بر سیما و پیکرش نظاره

می‌کند. تاب تحمل از دست می‌دهد شیون‌کنان پدر را خطاب می‌کند که کفن را کنار بزند. ولی چون فکر می‌کند که شیون بی‌اختیارش کفر و درشتی است از حسین(ع) می‌خواهد که بجای قاسم اورا کفن بپوشاند. عواطفش آمیزه‌ای است از چند چیز: ازیکسو ترس ازمرگ و ازدواج بی‌انجام با داماد، و از دیگرسو، احساس بی‌ارزشی دربرابر دین و خجالت از بغل‌گیری پیش چشم پدر، و آرزوی زندگی زناشویی توأم با خوشبختی.

در محادثهٔ این دو نوجوان، هنگامی که فاطمه به مدح پدر قاسم می‌پردازد وزن شعر تغییر می‌کند.

قاسم (ع) آخرین وصیت خودرا، که مربوط به همسر اوست، به‌مادر گوشزد می‌کند. وصیت او آکنده است از امید به آینده، آینده‌ای که در آن سؤال‌های کی، کجا وچطور پاسخی ندارند. ما احساس می‌کنیم‌که هرچند قاسم آگاهست که رفتنش ابدی است و هیچ امیدی به‌زندگی یا ازدواج ندارد، ولی هنوز مشتاق عشق، جسم و روح فاطمه است. می‌خواهد قلبش تا لحظهٔ مرگ متعلق به‌او باشد، به‌این امید که مرگ موجب نمی‌شود که فاطمه ازیادش ببرد بلکه به عشقشان جاودانگی می‌بخشد. چنان است که تو گویی قاسم آهنگ سفر دارد و با آنکه این سفر خود مرگ است بازبه‌مراجعت سالم امید می‌بندد.

وقتی لحظهٔ عزیمت به میدان فرا می‌رسد، قاسم(ع) با هرآنچه‌که جزء زندگیش بوده، اعم از آشکار و نهان، وداع می‌کند. براستی که چقدر زندگی را دوست می‌دارد! با آنکه سرنوشت مصیبت‌باری در فراسو دارد، بازهم به‌زندگی امیدوار است. فغان سردادن قاسم(ع) درجمع دوستان، ضمن وداع از آنان در میان سکوتی که تنها با ضرب ملایم طبل‌ها، در پشت، شکسته می‌شود، منظره‌ای است بس دردناک.

وقتی قاسم (ع) آهنگ میدان می‌کند امام حسین (ع)، که درصحرای کربلا عهده‌دار رسالت است، فریاد برمی‌آورد «الله‌اکبر»! این بانگ‌استمداد، این هشدار، دلالت بر اهمیت آنچه که قبلا اتفاق افتاده و آنچه درفرایند

وقوع است، دارد ـ یعنی نوجوانی بی‌تجربه، آکنده از امید، نودامادی آکنده از توان، مؤمن و عاشقی عازم میدان نبرد است. تو گویی حسین (ع) با این کلمات امیدوار است که از حال و آینده خبردار شود و وسعت مصیبتی را، که او و یارانش را گرفتار ساخته ازمیان بردارد. امید آن دارد که تقدیر را وادارد تا بی‌کسی و دینداری او ویارانش‌را به‌گوش‌بسپارد. این «الله‌اکبر» که فراخوان خاص نماز است، فریادی شگفت و شگفتی‌آفرین بر علیه ظلم حاکم برآن سرزمین مفلوك نیز هست. نماز حسین (ع) دعای حراست ازکسانی است که در این سفر همراهی‌اش می‌کنند. دعایی است آکنده از عشق، وفاداری و ایثار.

تهور مردانه‌ای که قاسم (ع) درمیدان نبرد دربرابر سرکردگان لشکر اعدا، شمر و عمرسعد، نشان می‌دهد درواقع آیینهٔ تمام‌نمایی است که ذات این جوان ناکام را منعکس می‌سازد. دراینجا ما او (قاسم) رابدانگونه که واقعاً هست، در اوج لیاقت وانسانیت، سرشار از امید وعظمت می‌بینیم. البته به‌تنهایی نمی‌تواند راه بجایی ببرد. ایستادگی دربرابر هجوم وحشیانهٔ اشقیا که تشنهٔ افتخار و آوازه‌اند و به‌امید حصول نفع مادی گردهم‌آمده‌اند، برای یك تن غیرممکن است. عاقبت، بخاك می‌افتد. فرجام تلخ چهرهٔ خونین خودرا به قاسم نشان می‌دهد ـ بی‌رحم، خشن و نفرت‌انگیز.

بی‌توجهی شمر به لابه‌های او، برای دیدن همسر و همدلی عمرسعد با او، حقانیتی را ابراز می‌دارد که درنفس عمل این نوجوان پاکباز نهفته است. گفتگوی قاسم (ع) با عمرسعد بیانگر آرزوها و ترس، شادی‌ها و غم‌های اوست ـ که همه درمعرض بیهودگی و ناپایداری زمان قرار دارند. عمر سعد، به‌رغم ابراز همدردی، تجاهل می‌ورزد. به‌هنگام بحث از حقایقی که قاسم(ع) را به‌جنگ واداشته‌اند رندانه مهر سکوت برلب می‌زند. او می‌داند که قاسم(ع) پسر امام حسن (ع) و داماد امام حسین(ع) است؛ و آگاهست که او تازه‌داماد است. مهم‌تر از همه، می‌داند که حق به جانب قاسم وحسین(ع) است. ولی، به‌رغم همهٔ این اطلاعات، تجاهل می‌ورزد.

عشق پاك قاسم (ع) به‌اسلام و نوعروسش در پاسخ‌هایی که به عمرسعد می‌دهد روشن است. به سؤال‌های دشمنش دربارهٔ جشن عروسی‌اش چه محجوبانه پاسخ می‌دهد:

عمرسعد: با عروست رفتی اندر حجله‌گاه؟
قاسم: بر رخ او سیر بنمودم نگاه.
عمرسعد: صحبتی شد با عروست استماع؟
قاسم: گفتمش ای نوعروسم الوداع.[٤]

شاید سرگذشت قاسم و فاطمه، حزن‌انگیزترین سرگذشت عشق بی‌فرجامی است که تاکنون در بزرگترین تراژدی‌های جهان بازگو شده است. با شرح داستان، کشاکش ناشی از سرنوشت قاسم (ع) نیز فزونی می‌گیرد. شبیه‌خوان‌ها، با استفاده از هرگونه تمهیدی که امکانپذیر باشد، از عواطف آمادهٔ تماشاگران استفاده نموده ودرحالی‌که مجلس باظرافت وزیبایی به‌فرجامی نمایشی منتج می‌گردد، به‌ژرفای روح آنان رخنه می‌کنند.

غرور و درد انسانی شکست‌خورده، تنها و مخلص، بطرز زیبایی بیان می‌شود. تماشاگر، در همه‌حال، خودرا در ماجرا درگیر می‌یابد.

اوج و تکاندهنده‌ترین بخش مصیبت هنگامی رخ‌می‌نمایدکه قاسم(ع) درحال احتضار است. امام حسین در واپسین دم حیات به‌مدد او، که رخ غرق در خون دارد، می‌شتابد و سرش را بر بالین خود می‌نهد. او از حسین (ع) می‌خواهد که درچنین وضع زار و درهم‌شکسته، با چهرهٔ خونین و پیکر مجروح نزد فاطمه‌اش نبرد. این خواهش اخیر بهترین تلخیصی است از افکار وی دربارهٔ عشق، شکست، امید، و نگرانی از مرگ.

استفادهٔ فراوان از سنن ایرانی

یکی از جالب‌ترین جنبه‌های این تراژدی استفاده‌های فراوان است از سنن ایرانی. این سنن متناسب با وقایع و گفتگوهای هر صحنه بکارگرفته

می‌شوند. در بسیاری از موارد استفادهٔ گسترده از فرهنگ عامیانهٔ ایرانی بر داستان حاکم است که برلطف و شیوایی نمایش می‌افزاید. انتخاب نام عقاب برای اسب‌حضرت علی‌اکبر(ع)، حنا بستن دست‌ها و پاها و سر عروس و داماد و آراستن حجله، عروس را سوار براسب تا حجله‌گاه بردن، خلعت‌دادن بزرگان قبیله به داماد، تدارك خنچه، گلاب، توزیع نقل وشیرینی (معمولا کله‌قند) به‌همه حتی به‌دشمن بخاطر شرکت در جشن عروسی، سیاه پوشیدن در سوگواری و کاه برسر افشاندن در مرگ عزیزان همه ریشه در سنن باستانی ایرانی دارند. پوشیدن لباس‌های روشن گلدار پس از اتمام دورهٔ ماتم و سوگواری، به‌رسم وداع باگذشته، و بعضی از کارهای دیگر نمونه‌های بارز آداب و رسوم اصیل ایرانی محسوب می‌شوند. این آداب و رسوم به‌پیوند هرچه عمیق‌تر تعزیه با زندگی، آگاهی، و عواطف مردم کمك می‌کنند و رابطه‌ای عاطفی میان مردم و پیشوایان مذهبی پدیدمی‌آورند و تماشاگران نیز در غم و اندوه‌های مجلس سهیم می‌شوند. علاوه‌بر اینها، سنن مذهبیی چون حلیت‌خواهی یك فرد از دیگران پیش از مردن، و وصیت کردن نیز بطرز خاصی نمایش داده می‌شوند.

تمهید مؤثر دیگر که تماشاگر را مجذوب می‌سازد استفاده از عنوان «شاهزاده» برای پسران امام حسن و امام‌حسین(ع) است. این عنوان منحصر به پسران شاهان ایرانی بود و هرگز مورداستفاده خلفا نبود. نقالان تعزیه و روحانیان، با بخدمت‌گرفتن این کلمه، نوعی ارتباط میان قهرمانان کربلا و شخصیت‌های ایرانی پدید می‌آوردند. برای بها دادن به حوائج و آمال ایرانیان و فهم آنان، پسران امام‌حسن و امام حسین (ع) را شاهزاده قاسم، شاهزاده علی‌اکبر، شاهزاده عبدالله، شاهزاده علی‌اصغر(ع) می‌نامند، هرچند که تنها یکی از زنان امام حسین (ع) دختر یزدگرد، آخرین فرمانروای سلسلهٔ ساسانی، بود.

صور خیال دلنشینی‌که دراین تعزیه فراوان بکار می‌رود برمبنای تفسیر مذهبی است و احتمالا در تعزیه‌های دیگر نیز یافت می‌شوند. «شمع

انجمن دشت کربلا»، «صحیفهٔ بغل مصطفی»، «گل باغ محمد»، «فروغ شمع شبستان دین» و عبارات زیبایی چون «سرخ نموده زخون رخ قمری» و «به زانوی عزت دهم جای او» از آن جمله‌اند. صور خیال شاعرانه‌ای چون «سروهای جویها»، «سپهر آبنوسی» «زلف‌چلیپا» و «چشم‌شهلا» نیز بکرات مورد استفاده‌اند.

شهامت و فداکاری زنان

شاهکاردیگر این‌تعزیه، نمایش حیرت‌انگیز شهامت وازخودگذشتگی توسط زنان است. زنان حوائج خودرا کنار می‌نهند و تمایلات طبیعی‌مادرانه، خواهرانه، و زنانهٔ خودرا به فراموشی می‌سپارند و برای تحقق فرمان خدا، و رفعت اسلام کمر به‌پشتیبانی از حسین (ع) می‌بندند که سمبل صداقت و تقواست. زنان از آرزوهای کوچك و بزرگ شخصی دست می‌شویند چه، مرگ باعزت شوی، پسران و برادران خودرا بسیار بهتر از خفت و ننگ می‌دانند. مادر قاسم با تضرعی بی‌مانند از حسین(ع) می‌خواهد که به پسرش اذن مشارکت در جهاد بدهد. فاطمه، درحالی‌که بر مرگ برادرش مویان است، به‌امر پدر گردن می‌نهد. شوهرش را به‌حرب می‌فرستد و زینب (ع) که نمونهٔ والای تربیت اسلامی است،تماماً از احساسات شخصی دست‌می‌شوید. هنگامی که قاسم آهنگ حربگاه می‌کند، مادرش می‌گوید:

«... که شیربچهٔ من، شیر من حلالت باد
هزار مرتبه مادر، خوشا به‌حالت باد

و در پی پسر فریاد می‌زند:

«برو جانا، خدا پشت و پناهت
دعای سینه‌ریشان زاد راهت.»[۵]

وداع قاسم با مادر بینهایت تکان‌دهنده است. او دربارهٔ سرنوشت نوعروسش چنین می‌گوید:

به میدان چو افتم من از صدر زین
حسین نعشم آرد به‌حال غمین
چو نعشم ببیند بحال فگار
کند دست‌وپایش به‌خونم فگار
تو مگذار او سوز و افغان کند
بسر گیسوان را پریشان کند.[۶]
عروس سیه‌بخت مه انورم
بتو می‌سپارم من ای مادرم
سپردم شما را بدست خدا
اگر کشته گشتم، حلالم نما.[۷]

مادر وقتی با پسر خود وداع می‌کند از آینده بی‌اطلاع نیست. خصائل ویژهٔ زنان بطرز نمونه در فراسوی زمینهٔ تراژدی می‌درخشند. زنان متدین و وفادار به‌کرات نشان می‌دهندکه دست شستن از آمال شخصی چگونه می‌تواند به‌دستیابی به اهداف متعالی امام حسین (ع) کمك کند.

قوای محرك

نکتهٔ مهم و قابل‌ذکر دیگر شیوه‌ای است که در آن روح جنگ و مرگ بر سرتاسر نمایش بطرز شکننده و رعب‌آسا سایه می‌افکند ـ روحی که در تمام صحنه‌های متنوع عصیان، سرور، تصمیم‌گیری و وداع حاضر است. هرقدر که ماجرا به‌پایانش نزدیك می‌شود، سرنوشت سهمگین قهرمان و قوای ظلم‌وستم همچون سیلی درهم‌شکننده، ویرانگر، خانمان‌برانداز هجوم می‌آورند و همه‌چیز را با خود می‌برند. درطول این لحظات ترسناك، که چنانست تا ابد ادامه داشته باشند، دل‌ها و ارواح بازیگران از افکار و عواطف و صورخیال متضادی که هرازگاه در لحظه‌های آشکار وابهام، و گاه‌دربرابر سیلاب یا بحبوحهٔ طوفان همچون برق خودنمایی می‌کنند، بدرد می‌آیند. گاه،

تصمیمات از همان آغاز اجتناب‌ناپذیرند: گاه به‌اجبار و برخلاف آمال وعقل تصمیم گرفته می‌شوند.

نبود وزن در شعر (محادثه) از سایهٔ شوم مرگ و نسیانی که‌درشرف ظهور است خبر می‌دهد. کلیهٔ ضعف‌های انسان در هیأت حقایق انکارناپذیر طبیعی به‌نمایش درمی‌آیند و حوائج انسان در مسیر عمر مورد بحث ومداقه قرار می‌گیرند.

برای رسیدن به درك بهتری از وضع، اتفاق، جدایی و وداع ـ که همه خودرا در فضایی از ترس و دلواپسی از مرگی دردناك و نسیان آینده نشان می‌دهند ـ را جمع آورده و در یك نقطهٔ به‌قلیان می‌آورند. واقعه‌ای که در کربلا رخ داد چندان ناگوار بود که برای پیروان وفادار حسین که مرگی ناعادلانه را پذیرا گردیده‌اند، رنگی ابدی بخود گرفته است.

آیا شیرینی دادن حسین (ع) به شمر و عمرسعد از بابت عروسی قاسم و فاطمه گواه این نیست که او از سرنوشت خود و قاسم تماماً آگاه بود و ناگزیری آنرا چندان می‌دانست که حتی حاضر شد در میدان نبرد در قتلگاه ایستاده به‌دشمن شیرینی بدهد. جور ناجوانمردانه و قساوت‌آمیزی را پذیرا می‌شود که او و همراهانش را به پیروزی ابدی خواهد رساند و این پیروزی را به‌وجه زیبایی پیش‌بینی می‌کند.

یك جنبهٔ بی‌نظیر این تعزیه حضور نوعروس زیبایی است که درست در لحظهٔ زفاف از شوهرش جدا می‌شود. او پس‌از تجربهٔ غرور و شادی باید با سیاهی مرگ و محنت مواجه شود. جنبهٔ بی‌نظیر دیگر، مشابهت‌نزدیك میان علی‌اکبر و قاسم است که یاد علی‌اکبر را در اذهان دوستانش زنده نگه می‌دارد. مرگ خونبار قاسم (ع) جنبهٔ بی‌نظیر دیگر است. جنبه‌های مزبور، درمجموع، این تعزیه را از سایر تعزیه‌ها متمایز می‌سازد. سنن پیروزی و شکست، پیوند و جدایی، ازدواج و مرگ، امید و یأس که تاحدودی به هم مربوط هستند عظمت خاصی به‌این تعزیه می‌بخشند. بعضی از این وقایع نمایشی، در روز عاشورا، در سراسر ایران، سمبل‌های خوبی برای خودزنی

بعضی از مؤمنان شده‌اند. حجلهٔ قاسم (ع) و اسب سیاه‌پیچ امام حسین(ع) که قاسم را به حربگاه می‌برد دو نمونهٔ خوب این وقایع می‌باشند.

در این تعزیه، همانند تعزیه‌های دیگر، اشرار به‌حقانیت و عظمت کار امام حسین مقر هستند:

«... هل من مبارز ای گهر و معدن سخا
هل‌من‌مبارز ای شه بی‌خویش و اقربا
پیدا سواد سورهٔ واللیل و الضحی...» [۸]
هل‌من مبارز ای‌که زروی وزموی تو...»

آیا شمر، با این نکات مقر حقانیت امام حسین (ع) نیست؟ آیا عمرسعد آنجا که می‌گوید: «هل من مبارز ای خلف شیر کردگار[۹].» به‌عظمت مقام قاسم و علی‌اکبر (ع) گرنش نمی‌کند؟ عمرسعد و شمر برای نشان دادن حقانیت حسین (ع) فاصلهٔ میان خود و تماشاگران را ازمیان برمی‌دارند. این عمل تماشاگران را بیشتر به‌ماجرا می‌کشاند. محادثه (دیالوگ) درخدمت واقعیت است. حقیقت باید گفته شود حتی اگر گوینده خود درلباس خصم باشد. و مهم‌تر، چون تماشاگر غرق در عالمی از خیال است، هرگز تصور نمی‌کند که اشقیا کافر باشند. اشقیا حتی ادعا می‌کنند که عاشق حسین (ع) هستند و آنرا از خود می‌دانند و برسرنوشت او و یارانش اشك می‌ریزند. حقیقت چون از دهان دشمن بیرون آید قدرت و اعتبار بس فراوان دارد. چنین می‌نماید که شبیه‌خوان‌ها ضمن نوشتن و اجرای مجالس میل دارند که اشقیا را از هرگونه مقاصد بد دور نگه‌دارند و حتی نگذارند که لکه‌ای الحادی یـا کفرآلود بر سیمای مذهبی آنان نمودار گردد.

تماشاگر هیچگاه نمی‌تواند پیش‌بینی کند که در پی یك صحنه چه صحنه‌ای خواهد آمد. وقایع باچنان سرعتی اتفاق می‌افتند که تماشاچی متحیر می‌ماند که پس‌از آن چه اتفاق خواهد افتاد.

وقایعی که در این تعزیه بازی می‌شود هیچگاه به‌تمامی قابل‌پیش‌بینی نیست، هرچند که سرنوشت از پیش مقدر است و ما باید این حقیقت را

بپذیریم که قهرمانان مهیای فدا کردن جان خود هستند. آنها در عین استفاده از کلمات مطعن و توهین‌آمیز، عباراتی را بکار می‌برند که مفهوم مذهبی دارند و دور از جنبهٔ سطحی و دنیایی خود، مستلزم دید باریکتری از کنایه، استهزا و اهانات هستند. حسین (ع) و یارانش تنها بدین‌سبب این عبارات را برزبان می‌آورند که برحق‌اند و قاسم و سایرین چندان طعن‌ولعنی نثار دشمن نمی‌کنند. آنها از آنچه که خود دشمنان می‌گویند پا فراتر نمی‌نهند. تنها کلماتی را برزبان می‌آورند که بدان‌معتقد و معترف هستند، از جمله «قوم دغا»، «لعین»، «ظالم» و «بی‌حیا».

گرچه گاه حوادث و تصاویری که حاکم برپهنهٔ ماجراست جنبهٔ تخیلی صرف می‌یابند و بازیها و گفتگوها حالت کاریکاتورگونه‌ای بخود می‌گیرند مثل زمانی که حسین (ع) از مرگ اکبر نوحه سرمی‌دهد و می‌گوید رکاب زین اسب او را بوسه خواهم داد ـ یعنی گوشه‌ای که در آن مهر پدر به‌پسر صمیمانه بنمایش درمی‌آید ـ اما باید متوجه بود که راویان تعزیه، نویسندگان و بازیگران، حرفه‌ای نبودند. بلکه از مردم معمولی بودند که بیانگر ایمان و وفاداری خود دریك واقعهٔ مذهبی هستند. این امر برتمامی جنبه‌های دیگر مجلس، ازجمله خواندن شعر در قالب بحور متنوع ایرانی و استفاده از طبل و ابزارهای موسیقی، و اسب و دیگر نمادها، که باعث بروز واکنش عاطفی بیشتر ازطرف تماشاگران می‌گردد، تأثیر می‌گذارد. تعزیه (شبیه‌خوانی) جز تقویت ایمان مردم ازطریق شدت و حدت بخشیدن وقایع مذهبی، به‌طرزی که جوهرهٔ دلخراش مجلس استخراج و قطره قطره بر مذاق تماشاگران چکیده شود، هدف دیگری ندارد.

یادداشتها

۱. تعزیه‌ای که دراین مورد تحلیل قرارگرفته، **تعزیهٔ قاسم** نام دارد، برگرفته از کتاب **تعزیه و تعزیه‌خوانی** تألیف صادق همایونی (شیراز: سازمان جشن‌هنر ــ ۱۹۷۵).
۲. **همانجا.**، ص. ۱۱۲.
۳. **همانجا.**، ص. ۱۲٤.
٤. **همانجا.**، ص. ۱۳۰.
٥. **همانجا.**، ص. ۱۲٥.
٦. **همانجا.**، ص. ۱۲٦.
۷. **همانجا.**، ص. ۱۲۷.
۸. **همانجا.**، ص. ۱۱۳.
۹. **همانجا.**،

ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه

ویلیام ا. بیمن

دیباچه[۱]

تحقیقات پیشین دربارهٔ تعزیه بر جنبه‌های ادبی و تاریخی این سنت نمایشی تأکید داشته‌اند[۲]. در این جستارها تعزیه «موضوع اصلی» تحقیق بوده و شناخت سنن ادبی و تاریخی پیرامون آن نیز در توضیح این پدیده بکار رفته‌اند. بعد دیگری که کمتر مورد مداقه و بررسی قرار گرفته و در اینجا از آن بحث می‌شود راجع‌به تعزیه به‌عنوان جنبه‌ای از نمایش فرهنگی در ایران و بطورگسترده در جهان اسلام می‌باشد.

باتوجه به نوشته‌های مربوط به مردم‌شناسی اجرا[۳] درمی‌یابیم که قالب‌ها و قراردادهای سنن نمایشی عمومیت ندارند، بلکه بگونه‌ای ناگزیر به انگاشته‌های پیچیدهٔ سمبولیسم فرهنگی، منطق، و قراردادهای نمایشی محدود می‌شوند. ازاین گذشته، سنن نمایشی از پویاترین و قدرتمندترین اجزاء هر فرهنگ بشمار می‌روند. این سنن، همچنانکه ریچارد شخنر به‌دفعات خاطرنشان ساخته[٤]، د ررابطه‌ای تنگاتنگ وقوی باشعایر هستند و پیوندآنها از عناصر نمادینی ترکیب می‌یابند که از طریق توجهات دست‌اندرکاران

زبردستی که هدفشان از اجرا منقلب‌نمودن تماشاگران، بااستفاده ازروش‌های از پیش تعیین شده است، آشکار می‌شوند؛ این روش‌ها عبارتند از: خنداندن تماشاگران، ترغیب‌نمودن آنها، ایجاد فکر حقیقتی برتر درآنها، بالا بردن حساسیت‌های آنها، یا درمورد تعزیه، ایجاد تزکیهٔ نفس درآنها.

سنن نمایشی با بسیاری ازجنبه‌های زندگی روزانه نیز همانندی دارند. همچنانکه ویکتور ترنر یادآور شده، وقایعی چون انتخابات، تظاهرات و میتینگهای عمومی جنبهٔ نمایشی و آیینی خاص خودرا دارا هستند.[٥]هدف این «نمایش‌های اجتماعی» ایجاد دگرگونی دروضع امور ازطریق نمایش صریح[1] نیز هست. با پی‌گیری این مسیر منطقی درمی‌یابیم که اعمالی چون تعزیه در تمامی فرهنگ‌ها از جایگاهی میان معنویت و مادیت برخوردارند. این نمایش‌ها، بنا به‌گفتار ترنر[٦]، وقایعی «ملموس‌ومشهود» هستند. به‌این ترتیب، با مطالعهٔ تعزیه به‌عنوان نمایش، بیش‌از ادبی یا تاریخی بودن آن، دروضعی قرار می‌گیریم که کانون مطالعات پیشین را تغییر می‌دهد[٧]. و تحلیل تعزیه را به‌عنوان ابزاری جهت بازجستن عوالم معنوی و مادی که درآن مطرح است، بکار می‌برد.

تعزیه به‌عنوان یك شیوهٔ نمایشی

هرچند که هر مفسر تعزیه، در معنی آنرا با تئاتر یکسان انگاشته است، ولی برای بررسی آن با اصطلاحات دیگر دلیل کافی وجود دارد. لاسی[2] یادآور می‌شود که در آذربایجان شوروی میان تعزیه و دیگر صور نمایشی فرق گذاشته می‌شود:

«نکته‌ای که باید موردتوجه قرارگیرد اینست‌که تاتارها خود، این قضیه را که نمایش مصیبت حضرت مسیح تماماً نمایشی است آشکارا تکذیب می‌کنند.

1. Specific 2. Lassy

این نمایش «شبیه» نامیده می‌شودکـه همان «تقلید» ، یا «تعزیهٔ شبیه»، یا «تقلید تسلیت» است نه چیزی فراتر از آن. درنظر یك تاتار هیچ نوع تراژدی بصورت درام وجود ندارد، برای او کمدی تنها صورت هنر نمایشی بحساب می‌آید. ازاینرو، وقتی گفتارها و سرودهای نمایش مصیبت به‌نگارش درمی‌آیند هیچ کوششی برای خلق نقش‌ها یا موقعیت‌های گیرا و مؤثر بعمل نمی‌آید وتنها هدف تصنیف تك‌خوانی‌های کم‌وبیش مطول به‌همان سبك ناقص، پیچیده، حزن‌انگیز و عاطفی تعزیه است»[۸].

بحث من اینست‌که بسیار نابجاست اگر تعزیه را به‌اصطلاح غربی‌ها نوعی از تئاتر بحساب آوریم. هدف نمایش تعزیه، و قراردادهای نمایشی درخدمت‌آن، وهیأت بی‌همتای تکنیکهای بازنمایی سمبولیك درتعزیه برای تشخیص آن به‌عنوان شیوهٔ بی‌همتایی ازنمایش ایرانی‌کفایت می‌کند، وگرچه دارای تشابه سطحی با تئاتر غربی است (خاصه هنگامی که از چشم غربی و غرب‌آموختگان بدان نگریسته شود) بااینحال، نباید آن‌را از هویت خاص خود تهی سازیم. بلکه اعتراف‌کنیم که تعزیه در سنت نمایشی جهان پایگاه خاص خودرا دارد.

اولا، نمی‌توان دراینکه تعـزیه ایرانی (شبیه‌خوانی) یك نمایش یا حتی مجموعه‌ای از نمایش نیست چندان تأکید کرد، بلکه سنتی نمایشی است که موجودیت زندهٔ خاص خود را داراست. لذا نگرش به‌آن نیز متغیر، قابل اصلاح، و انعطاف‌پذیر است.

ثانیا، هرچند که نمایش‌های تعزیه به‌نگارش درآورده می‌شوند، ولی برای یکی دانستن آن با کل تعزیه می‌باید آن را تنها به‌عنوان یك سنت‌کلی پذیرفت. واقعیت امر اینست که این سنت انعطاف فراوانی برای درك و فهم موضوع به‌نگارش درآمده قائل می‌شود. معلوم نیست که آیا تمامی متون جمع‌آوری‌شده توسط مصنفان آنها قطعی و دست‌نخورده بحساب می‌آمده‌اند یانه. در نمایش‌های امروزی، متن‌ها مورد جرح و تعدیل، بازنویسی و اصلاح قرار می‌گیرند، و هم پیش‌از اجرا و هم ضمن اجرا در تکیه متن‌هایی را به‌آنها

وارد ویا اضافه می‌کنند بنابراین، سلسله وقایع نمایشی در قالب واحدی بهم‌پیوسته می‌تواند زیاد (به‌گزارش پلی پنجاه‌ودو واقعه) یا کم شود. افزون براین، تا همین اواخر، موضوع نمایش بصورت یك‌رشته از مضامین تقریباً مادی و اینجهانی گسترش می‌یافت که الزاماً در طول ماه محرم نمایش داده نمی‌شدند[۱۰]. ثالثاً، شاید تقریباً بطور بدیهی، نمایش تعزیه سراسر از شعر و غالباً ابیات تشکیل شده است که این تاحدود زیادی باتمام سنن تئاتری غرب درتضاد است. و سرانجام مهم‌تر از همه، ارتباط میان تماشاگر وبازیگر درتعزیه درمیان سنن نمایشی جهان بی‌نظیراست. این‌همان خصیصه‌ای است که صور بازنمایی ویژه‌ای را که درنمایش تعزیه ظاهر می‌شوند، کاملا توضیح می‌دهد. اینست که من دقت خودرا باردیگر متوجه این موضوع خواهم ساخت.

شیوهٔ اجرای تعزیه

ارتباط خاص تماشاگران تعزیه با نمایش موردملاحظهٔ تقریباً تمامی مفسرانی که درباره این سنت قلم‌فرسایی می‌کنند بوده است. این ارتباط درزمینهٔ سنن تئاتری غرب جلوه‌ای خاص دارد زیرا تماشاگران تقریباً هم در بطن این نمایش قرار دارند و هم درییرون آن. آنها هم در صحرای کربلا هستند و بگونه‌ای نمادین نقش لشکریانی که حسین(ع) و یاران اورا در محاصره گرفته‌اند را بازی می‌کنند و هم در عین‌حال، درجهان واقعی خود، بخاطر این واقعه سوگواری می‌نمایند.

بازیگران این نمایش تأسف و اندوه خودرا به‌وسیلهٔ متن شفاهی اجرا بیان می‌دارند، ولی درمیان تماشاگران کسانی هستند که باصراحت و قدرت وگاه خشونت ابراز اندوه و سوگواری می‌کنند که جایشان در بازآفرینی اجرا خالی است. بدینسان آنها گوشه‌ای از عمل نمایشی موردنیاز را تکمیل می‌نمایند.

اما بیان صریح اندوه تماشاگران را تجارب زندگی روزانه‌شان دامن می‌زند و نمایش وقایعی که آنها درتکیه تماشا می‌کنند تنها آن‌را بیرون می‌ریزد. درحقیقت، تماشاگر ترغیب می‌شود که برمعاصی و مشکلات خود بگرید، و بخاطر داشته باشد که مصائب و مشکلات حسین(ع) و یارانش چقدر عظیم‌تر بوده است.

همچنانکه چلکووسکی[۱۱] اشاره کرده، این مسئله برای همه‌کسانی که به‌ماهیت و مقصود بیان نمایشی درغرب علاقه‌مند هستند اهمیت فراوان دارد. مسئلهٔ معروف «تماشاگر» چیزی است که همواره در تئاتر غربی مطرح بوده است. در بیست سال اخیر، نوعی آزمایشگری ویژهٔ فعال درتلاش برای درهم‌شکستن «سد» تماشاگر ـ بازیگر دیده شده است. تئاتر زنده[۳]، تئاتر باز[۴] و گروه اجرای ریچارد شخنر تنها شماری از گروههایی هستند که برای اختراع متدلوژی‌های اجرایی نوین درحل این مسئله‌کوشیده‌اند.

تمرکز سنت تماشاگر ـ بازیگر برای ساخت بازنمایی و نمایش در تعزیه اهمیت بسیار دارد.

مقام بارز حاضران، به‌عنوان بازیگر ـ تماشاگر، که هم درگذشته و حال، وبه عنوان بخشی ازکنش نمایشی، هم در جامعه خود و هم صحرای کربلا حضور پیدا می‌کند محور اصلی را تشکیل می‌دهد که اصول بازنمایی درحول آن قرار دارند.

برای دارا شدن موقع حاضران درچهارچوب زمان نمایش، حداقل سه‌وجه بازنمایی زمانی لازم است. اول «زمان کلامی»، یعنی آن مدت زمان بازنمایی» که‌بی‌آغاز و انجام وطولانی است: اکثر نبردها به همین طریق یعنی حقیقی‌که ازآغاز تا پایان هرمحاوره (گفتگو) را دربرمی‌گیرد. «زمان حتی‌الامکان با صرف حداقل زمان بازنمایی می‌شوند. تسلسل سوگواری، یا همان توالی خطی، زمان کلامی را نشان نمی‌دهند. و بالاخره «بی‌زمانی» بعد

3. The living Theatre
4. Open Theatre

دیگری است که هم‌آوایی اشخاص و رخدادهای متنوعی را که وجود آنها درکنار یکدیگر امکانپذیر نبوده‌اند، ممکن می‌سازد. حتی نعش اشخاص معروف، مثلا نعش حضرت قاسم(ع)، پس ازشهادت وی می‌تواند درگفتگوی روی صحنه شرکت داشته باشد. علاوه براین، باید متذکرگشت‌که این ابعاد سه‌گانه، درمجموع، بی‌هیچ‌نشانی از تمهیدات تئاتری، نظیر نور، تغییرصحنه وغیره، بریکدیگر تأثیر می‌گذارند، همانگونه که در تئاتر غربی باید رخ دهد تا تماشاگران بفهمندکه برصحنه چه‌می‌گذرد. «زمان‌کلامی» و«زمان‌بازنمایی» را تماشاگر دراجرا به‌چشم می‌بیند، ولی این بعد بی‌زمانی است که حاضران را درحین عمل دربرمی‌گیرد و به تماشاگران امکان می‌دهد که در آن واحد هم درگذشته و هم درحال حضور داشته باشند.

مشابه این عمل در بازنمایی فضا نیز بچشم می‌خورد. «فضای‌کلامی» اکثر فعل و انفعالات میان اشخاص و رخدادها، نظیر عروسی حضرت قاسم، را دربرمی‌گیرد. «فضای بازنمایی»، فضای واقعی را فشرده یا طولانی می‌کند. در عملی متحرك، مانند راه رفتن یا اسب سواری، فرق میان فضای نمایشی و کلامی چنین ازهم متمایز می‌شوند که اولی دارای حرکت منحنی (قوسی) و دومی دارای حرکت مستقیم است. فضای بازنمایی قلمروهایی چون حربگاه را نیز شامل می‌گردد. قلمرو مزبور نیز شامل بینندگانی است که در نقش‌های بازنمایانهٔ خود نقش محاصره‌کنندگان حسین(ع) و همراهانش‌را بازی‌می‌کنند. وآخر از همه ، «بی‌فضایی» ، هم‌آوایی شخصیت‌هایی‌که هم ازنظر مکان و هم ازنظر زمان بسیار دور از یکدیگر هستد، را باعث می‌گردد و به اشخاصی چون یزید یا زعفرجنی امکان می‌دهد تا درشروع نمایش حسین(ع) را معرفی کنند.

تماشاگران دروضعی قرار می‌گیرندکه حضور آنها نه‌تنها در زمان و مکان، بلکه درنقش نمایشی آنان درنمایش نیز کاملا محسوس است. آنها به‌عنوان شرکت‌کنندگان در نمایش نه‌تنها بازآفرینندهٔ سوگواران امام حسین بلکه قاتلان وی نیز هستند. به‌این‌ترتیب فرق میان هواداران امام حسین و

دشمنان وی در بازنمایی تعزیه دشوار می‌گردد. مسلماً راههایی وجود دارند که فرد بتواند شخصیت‌های محبوب و مغضوب را تشخیص دهد. در سنن کلاسیك، اشخاص محبوب لباس سبز یا سفید و اشخاص مغضوب لباس سرخ برتن دارند. چلکووسکی خاطرنشان می‌سازد که طرفداران یزید گاه احتمالا عینکهای دودی به چشم می‌زنند تا نشان بدهندکه اشخاصی شریر و خبیث هستند[۱۲]. اما مهم‌تر از همه این است که اشخاص نیك [اولیاء] نقش‌های خودرا موزون سرمی‌دهند و اشخاص شریر [اشقیاء] حرف‌هایشان را بصورت شمرده [دکلمه] و بلند بازگو می‌کنند. هنگامی که شخص شریری تغییرعقیده می‌دهد و به آیین اولیاء درمی‌آید طرز گفتارش عوض می‌شود.

در بازنمایی این نمایش کمتر چیزی است که نیاز به‌تکمیل شدن داشته باشد. لباس‌ها منحصر به هیچ دورهٔ خاصی نیست. دراین نوع نمایش، هر شخصیت تاریخی‌ای را می‌توان برصحنه آورد. نمایش را می‌توان از طریق استفاده از اسباب صحنه و لباس‌های واقع‌گرایانه‌تر و یا جانوران زنده، از نظر کیفی ارتقاء داد. ولی هیچکدام از این اسباب از عوامل ضرور نیستند. حتی زبان تعزیه هیچگاه ثابت‌نیست و این نمایش‌ها به زبانهای ترکی، عربی، فارسی-ترکی، اردو، وگاه زبانهای دیگر نیز بازی می‌شوند.

انعطاف‌پذیری بازنمایی در تعزیه با استفاده از انواع لباس، اسباب صحنه، و زبان به‌تقویت روابط میان عمل و زندگی روزمرهٔ تماشاگران کمك می‌کند. بااینهمه، بازیگران خودرابه‌گونه‌ای ملبس می‌کنندکه ازلباس‌معمولی تماشاگران متفاوت باشد. در اجراهایی‌که من خود در فارس شاهد بوده‌ام این کار را بازیگران با پوشیدن پیراهن‌های بلند سرخ، سبز یا سفید روی لباس معمولی‌شان انجام داده بودند.

مفهوم قراردادهای نمایشی در تعزیه

برای درك مفهوم قراردادهای نمایشی در تعزیه خوبست که آنها را با پاره‌ای از قراردادهای موجود درمورد دیگر سنن نمایشی دنیا مقایسه‌کنیم.

«ویانگ کولیت (Wayang Kulit)» کشور اندونزی، نوعی از سنت نمایش خیمه شب‌بازی است که دراکثر کشورهای آسیایی وجود دارد. این سنت نمایشی به‌ارائه داستانهایی می‌پردازد که هم نمایشی و هم دارای جوهرهٔ تقدس‌اند. شخصیت‌های «بلندمرتبه» درشکل بالیایی[5] این نمایش‌ـدرباریان، شیاطین و خدایان ـ همه به‌نوعی زبان نیایشی سخن می‌گویندکه هیچیك از تماشاگران اصلا آنرا نمی‌فهمند.

اشخاص «پایین مرتبه» ـ اکثراً خدمتکاران ـ به‌لهجهٔ بومی‌تماشاگران حرف می‌زنند و ضمن شوخی و مزاح و حرف‌های خنده‌آور عملی را شرح و تفسیر می‌نمایند.

سنن رقصی ـ نمایشی کشور هند، بویژه سنت «کاتاکالی»[6] شهر کراله، دربردارندهٔ قراردادهای نمایشی مشابهی است. رقصندگان بازیگر درنمایش «کاتاکالی» نقش خودرا با کلام ایفا نمی‌کنند بلکه طرح و عصارهٔ نمایش را ازطریق ادا وحرکاتی‌که به «مودرس (mudras)» معروف است بازمی‌نمایانند. این زبان حرکتی تاحدودی درونی (باطنی) است و خوانندگان ازپشت صحنه داستان را با آواز دسته‌جمعی توأم با رقص رقصندگان روایت می‌کنند.

در تئاتر ناتورالیستی غرب، بازیگران حرکت و بیان خودرا از «زندگی واقعی» اخذ می‌نمایند و می‌کوشند که نقش‌های خود را از طریق مشاهده وعمل پیدا کنند تا درخود احساس وشور وهیجان گوشه‌هایی از

---

5. Balinese form

۶. Kathakali ـ رقص ـ نمایش کلاسیك کرالا در جنوب هند. کاتاکالی بیانگر سنتی است که براساس آن نمایش عرصهٔ مبارزهٔ خدایان و اهریمنان و نبرد نیکی‌وبدی است.ـم.

زندگی واقعی اشخاصی را بوجود آورند که اکنون نقش آنها را بازی می‌کنند. آنها در تمرین خود جرأت می‌یابند که برای بیان عاطفه و عمل حداکثر به احساسات و خودشناسی خویش نزدیك شوند. در تئاتر غربی تماشاگر احتمالا وارد صحنهٔ بازی می‌شود و براساس شناخت خود از فطرت انسانی، بیان قراردادی، و گاه شیوه‌های رفتاری به‌حرکت آغاز می‌کند.

دراین دوسنت نمایشی آسیایی، موضوع داستانی که در حالت‌نمایشی تصویر می‌گردد، پیش‌از آنکه دراجرا مشاهده گردد تاحدود زیادی به تماشاگران شناسانده می‌شود. در سنت مزبور، اجرای نمایش به‌نیت تقویت اعضای تماشاگران به‌شیوه‌ای کاملا مؤثر براساس جنبه‌های مهم سنن فرهنگی، عقیدتی، و مذهبی طرح‌ریزی می‌شود. در تئاتر ناتورالیستی غربی تماشاگران انتظار دارند سرگذشتی را که معمولا داستانی است ببینند، ولی موضوعی که به‌گونه‌ای قابل فهم برای آنان نمایش داده می‌شود براساس شناخت خود آنها از زندگی‌ای است که باخود به تئاتر می‌آورند. بنابراین در سنن تئاتری غرب آنچه که تکرار می‌گردد داستانهای گویشی خاصی نیست بلکه مضامین انسانی ویژه‌ای است که به‌گونه‌های متفاوت بازی می‌شوند.

نمایش (درام) غربی هنگامی موفق است که موجد درون‌پالایی (کاتارسیس) باشد: یعنی هنگامی که تماشاگر را به‌طریقی به‌حرکت وادارد. خنداندن، گریاندن، ایجاد احساس ندامت، نجابت، ویا خشمگین‌کردن روش‌هایی هستند که تئاتر غربی بوسیله آنها عواطف‌را تحت‌تأثیر قرارمی‌دهد. به‌این‌ترتیب، تئاتر غربی به‌گونه‌ای ضدونقیض بااستفاده از وقایع معمولی به عنوان مبنایی جهت بیان دراجرا، به‌تحرك تماشاگران ازوضع معمول و گذار آنها به‌یك سطح عاطفی که ندرتاً در زندگی روزمره بدست می‌آید نظر دارد. شکل بیان سنن آسیایی نامبرده شده، به‌هیچوجه ناتورالیستی (طبیعت‌گرایانه) نیست. اشکال موهوم درنمایش «ویانگ کولیت» صور غلوآمیز و شاخ و برگ‌داده‌شدهٔ انسان‌هایی هستند که با صداهای غلوآمیز و زبان باطنی‌ای که هیچیك ازتماشاگران نه بدان تکلم می‌کنند ونه آن را می‌فهمند، ویا بطرز

بس‌مضحکی که هیچیك از تماشاگران اصلا در زندگی روزانهٔ خود از آن استفاده نمی‌کنند، حرف می‌زنند. در نمایش «کاتاکالی» نیز، به‌همین نحو، اشخاص نمایش‌ازلباس‌ها و گریم سوررئالیستی استفاده می‌کنند و حرکات رقصی ماهرانه‌ای، که مستلزم آموزش و تمرین سخت از دوران کودکی است، را توأم با زبان حرکتی ارائه‌می‌دهندکه تنها تعداد انگشت‌شماری‌از تماشاگران قادر به‌درك و تفسیر آن هستند. نمایش آسیایی زمانی موفق است که بتواند در تماشاگران این فکر را پدید آورد که جهان دارای نظم است و وقوع رخدادها چنان است که باید باشد، و به‌رغم مصائب و شداید در وقوع رخدادهای متغیر، تنها اخلاق دارای ثبات است.

با این مشخصات، دریافت اینکه تعزیه سنتی است نمایشی مابین دو سنت آسیایی یادشده و تئاتر ناتورالیستی (طبیعت‌گرا) غربی نباید چندان دشوار باشد. مشابه این موضوعات را تعزیه به‌شیوه‌ای غیرناتورالیستی به تماشاگر ارائه می‌دهد. ولی وجه بیان‌زبانی درونی (باطنی) نیست، و نیاز به توضیح و تفسیر ندارد. هرچند که وجه اجرا تکرار و ترجمان زندگی واقعی نیست، اما چشم‌اندازها، اسباب نمایش ولباس‌ها به‌گونه‌ای طراحی می‌شوند که، بدون شناخت خاص قبلی، برای تماشاگر قابل فهم باشند. با اینحال، از همه مهم‌تر اینست که تعزیه برمبنای مستحکم گردانیدن امر عقیدتی و مذهبی تماشاگر و انجام آن ازطریق نمایش واکنش‌های درون‌پالا طراحی می‌شود.

درتعزیه ، تماشاگران هم درموضع قاتلان نمادین امام حسین(ع) در کربلا، و هم سوگواران پس‌از قتلش قرار می‌گیرند. آنها درپایان نمایش الزاماً نوآیینی و انقلاب حال خودرا از طریق تأثر و تألم عمیق خود از شهادت حسین (ع) و نیز از طریق تظاهرات وفاداری خود نسبت به عقیده‌ای که امام حسین(ع) طلایه‌دارش بود، ابراز می‌دارند. درخود نمایش نیز اشخاصی وجود دارند که از پیروان امام حسین نیستند ولی همین انقلاب حال را پیدا می‌کنند: حر، سردار سپاه ابن‌زیاد، سفیر خارجی، زعفر ـ شاه‌جنیان، ودیگران. سؤالی که دراینجا پیش می‌آید اینست‌که اگر حتی دشمنان امام حسین، خارجیان، و

جنیان برای حسین (ع) می‌گریند و به‌دفاع از او برمی‌خیزند، تماشاگران چگونه می‌توانند از بروز شور و عواطف خود دراین‌باره خودداری ورزند؟

بدینسان نمایش تعزیه از نظر مراسم و شعایر برای تماشاگران فرصت پدید می‌آورد که تعهد خودرا نسبت به‌امری عقیدتی و مذهبی که فعلا جزء لاینفك زندگی آنهاست، تجدید نمایند. این امر عقیدتی به‌هیچوجه تنها به بعد مذهبی محدود نمی‌شود بلکه بعد سیاسی وطبیعی‌گرایانه را نیز شامل می‌گردد. سرگذشت حماسی آل‌علی، از بسیاری جهات شبیه ایران بزرگ ـ از کربلا و کوفه تا قفقاز، آسیای مرکزی، افغانستان و شمال هند ـ است که بارها مورد هجوم‌گروههای مهاجم واقع شد، ولی با داشتن وحدت فکری داخلی رشته سنت یك فرهنگی بی‌همتا را تا امروز حفظ کرده است.

لاسی[۱۳] مجموعه اعمال پیرامون یادکرد مرگ حسین (ع) را حتی در دیگر دوره‌های تاریخی ـ دینی یادآور می‌شود. او هشیارانه خاطرنشان می‌سازد که تعزیه و دیگر اعمال محرم شبیه آیین‌های یادبود مرگ حضرت مسیح (ع)، دیونیزوس، اوزیریس و چند شخصیت دیگر در سنن هند و اروپایی و سامی هستند. مضمون مرگ و رستاخیز در اعمال آیینی و به‌همراه آن پیام تجدید دوران حاصلخیزی و بارآوری گیاوزیا و نیز آغاز یك دور نوین در گردش آسمان تاحدود زیادی کلی هستند. بنظر می‌رسد این تفسیر جهان شناختی را نمی‌توان به‌عنوان یکی از ریشه‌های آیینی اجرای تعزیه مستثنی ساخت. بدینسان، تماشاگر از طریق مشارکت در تعزیه در ترجمان تازهٔ سنن باستانی و رستاخیز و تجدید حیات کیهانی نیز شرکت می‌جوید.

سعی من این بوده که تعزیه ایران را نه یك اثر ادبی یا تاریخی، بلکه سنتی نمایشی توصیف‌کنم. خصایص بازنمایی‌ای‌که در تعزیه تجسم می‌یابند آن را در میان سنن نمایشی جهان ممتاز می‌سازند. قراردادهای نمایشی‌خاص تعزیه از روابط ویژه‌ای که میان تماشاگران و بازیگران حاکم است ناشی می‌شوند.

علاوه براین، این وجوه بازنمایی به‌نمایش تعزیه امکان می‌دهندکه

به‌تأثیری منحصربفرد بر تماشاگر دست یابد که نه‌تنها از نظر عاطفی ارضاکننده است بلکه باعث تقویت و استحکام نظم دینی، عقیدتی و جهانی نیزمی‌گردد.

یادداشتها

۱. از دانشگاه براون بخاطر مساعدت و همیاری درطول تابستان ۱۹۷٤ که باعث شد بتوانم اقدامات مقدماتی را درخصوص سنت نمایشی ایران بعمل آورم، سپاسگزارم. همینطور از بایرون (Byron) وماری‌جوگوود(Jo Good) که دربارهٔ جنبه‌های مختلف تعزیه در آذربایجان و نیز بحث سودمندشان که منجر به صورتبندی مفاهیم در این مقاله شد و البته هرگونه لغزش و خطایی تنها متوجه من است، تشکر کنم.

۲. هنوز بررسی و تحقیق جامعی از تعزیه توسط پژوهشگران ایرانی و غربی بدست نیاورده‌ام. پیتر چلکووسکی کتابنامهٔ بسیار سودمندی تهیه کرده که حاوی اکثر منابع موجود است، ر.ك. به: «**تعزیه نمایش بومی پیشرو ایران**» (تهران: سری جشن‌هنر، ۱۹۷۵ ← ازهمین کتاب) نیز نگاه‌کنید به: «جنبه‌های نمایشی و ادبی تعزیه‌خوانی ــ نمایش حزن‌انگیز ایرانی»،ونیز «**بررسی ادبیات ملی**»،۲ (۱۹۷۱)، ص. ۳۸ــ۱۲۷ از همان مؤلف. همچنین اثر ارزشمند بهرام بیضایی «نمایش در ایران»، (تهران: کاویان، ۱۳٤٤/۱۹٦٥) و مقالهٔ «تعزیه و تعزیه‌خوانی» نوشته صادق همایونی (تهران، سری جشن‌هنر، ۱۳۵۳/۱۹۷٤) بسیار سودمند هستند.

۳. نگاه‌کنید به:
Richard Bauman. "Verbal Art as Performance," **American Anthropologist.** 77 (1975). 290-311.

4. Richard Schechner, **Environmental Theater** (New York: Hawthorne, 1973); and "Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating-Now Part of the Aventgarde." **Performing Arts Journal,** I (1976), 1-12.

5. Victor Turner, **Dramas, Fields, and Metaphors** (Ithaca: Cornell University Press. 1974).

6. Victor Turner,**The Forest of Symbols: Aspects of Nadembu Ritual**(Ithaca: Cornell University Press, 1967); and **The Ritual Process** (Chicago: Aldine, 1969).

۷. به‌استثناء نخستین بررسی برجسته
Ivar J. Lassy, **The Muharram Mysteries among the Azerbaijan Turks of Caucasia** (Helsingfors: Lilius and Hertzberg, 1916).
که بیش‌از گذشته سزاوار توجه محققان است.

۸. **همانجا**، ص. ۱۰۱.

9. **Lewis Pelly, The Miracle Play of Hasan and Husain, 2 vols.** London: Wm. H. Allen, 1879).

۱۰. چلکووسکی، **تعزیه**، ص. ۱۵.

۱۱. **همانجا**، ص. ۱۹.

۱۲. **همانجا**، ص. ۱۸.

13. **The Muharram Mysteries,** pp. 283-84.

جنبه‌های نشانه شناختی تعزیه

آندره زیج‌ویرث

جنبه‌های نشانه‌ای تعزیه هنگامی واقعاً آشکار می‌گردد که کاربرد اصطلاحات نمایشی ارسطویی درمورد نمایش عامیانه وعقیدتی ایران، تعزیه ، درزمینه‌های فرهنگی وساختاری راه بجایی نمی‌برند. با اینهمه اصطلاحاتی چون پیشخوانی[1]، پسخوانی[2]، اوج، عمل[3]، و از همه مهمتر محاوره[4](محادثه)، بی‌هیچ دقتی دربحث از تعزیه بکار می‌روند. ازنظر ارسطو، محاوره وسیله‌ای برای پیشبرد طرح یا داستان بوده، و او از این اصطلاحات نوعی نمایش بی‌زمان را مدنظر داشت. درحالی‌که در تعزیه، آنچه که محاوره‌ای می‌نماید درواقع طرحی را پیش نمی‌برد، و بیشتر به‌خطابه،شکلی از بیان‌اندیشه باصدای بلند که مخاطب خاصی هم ندارد، همانند است.

در تعزیهٔ «حسن و حسین(ع)» (شرح لوئیس‌پلی)[۱] تنها نداهای مندرج موزون «مسلمان!»، «پیامبر!»، وغیره، دارای ساخت محاوره‌ای هستند. «قلمرو سخن»[۲] در نمایش تعزیه، به‌گونهٔ نمایش‌های مبتنی بر محاوره سنن غربی، همسان صحنه نیست، بلکه حسینیه را نیز شامل می‌گردد.

---

1. Prologue
2. Epilogue
3. Action
4. Dialogue

اشعار اپراگون تعزیه که ظاهراً مبتنی بر محاوره هستند دراجرا بـه هیأت سخنرانی و خطابه ظاهر می‌شوند.

معمولا در هر خطابه یا سخنرانی یك فهم دوجانبهٔ فرا ارتباطی از آنچه که درحال وقوع است بدست می‌آید. تمامی اپراهای تعزیه مبتنی بر خطابه‌ای نیمه فلسفی (عقاید تشیع) نیمه زیبایی شناختی (سادگی وصراحت به‌عنوان مقوله‌ای از زیبایی‌شناسی) و نیمه‌تئاتری (رمز یا قالب‌بندی نمایشی) است. هر اجرای آرمانی تعزیه دارای ساخت خطابه‌ای است، که با اصطلاحات نشانه شناختی به‌عنوان یك سیستم ارتباطی مبتنی بر دو رمز، رمز «شنیداری- دیداری» و رمز «ادراکی» قابل تجزیه وتحلیل است. رمز اول معرف نشانهٔ بازی؛ و دوم، معرف نشانهٔ تماشا می‌باشد[۳]. در این سیستم، تماشاگر معتقد، خود، به‌یك راوی تبدیل می‌شود. بدینسان رابطه متقابل این دو رمز اصلی‌ترین جنبهٔ تعزیه را تشکیل می‌دهد.

نقش‌آفرینی بازیگران براساس چگونگی صدا انجام می‌پذیرد؛ ولی در رمز ادراکی، مهم ارزش اخلاقی است (اصوات آهنگین بالا برای اولیا، و اصوات زیر برای اشقیا است). تأثیر متقابل بازی و تماشا جهت یك سخنرانی را داراست. و بنابه‌تعریف، هیچ زمان نمایشی درتعزیه وجود ندارد. در اجرای تعزیه، گذشته، حال، آینده، بطور همزمان جریان می‌یابند. مکان نیز منحصر به‌جای خاصی نیست، بلکه تمامی جاها بطور همزمان بر صحنهٔ (میدانگاه) نمایش داده می‌شوند، و این همان die Weltbühne است که تاحدودی به سنت نمایش اخلاقی (مورالیته) غربی همانندی دارد. حال‌وهوای خطابه‌ای، در مقایسه با محاوره، در رساندن طرح نمایش بسیار ضعیف است. درواقع، در اینجا هیچ نیازی به رساندن طرح نیست، چه، موضوع ازپیش شناخته‌شده است. هرگونه طرحی درخطابه تعزیه تنها ازنظر نمونه‌ای[5] ارزش دارد. این نیز از طریق قلمرو معنایی کلام منتقل می‌گردد، نه از طریق شرح تحلیلـی وقایع. ارتباطات نمونه‌ای با تکیه بر روش شنیداری (تفکیك چگونگی

5. Paradigmatic

اصوات) و روش دیداری (تقابل نمونه‌ای رنگ سرخ و سبز) مورد تأکید قرار می‌گیرند.

هر نمایش تعزیه با ارائه یك خطابه در قالب شنیداری-دیداری آغاز می‌شود. من دراینجا میان محاوره (دیالوگ) وخطابه فرق می‌گذارم. درهر محاوره، ما عمل ارتباطی طرفین محاوره را می‌بینیم، درحالی‌که در خطابه، چنانکه گفته‌شد، فهم متقابل دارای خصلتی فرا ارتباطی است و به‌پیش شرطهای بسهولت پآیرفته شدهٔ آنچه‌که معقول، ثابت شده ، ومبرهن بحساب می‌آید، مربوط می‌گردد. این شرط لازم خطابهٔ تعزیه، اعتقاد فرا ارتباطی میان تماشاگران و نمایش‌دهندگان به‌معصومیت امام است.

درتعزیهٔ حضرت علی‌اکبر، که دراینجا مورد تحلیل است، خطابه از طریق پیشدرآمد کرنا زنانی که از پشت بیت [حسینیه] یا راه عبور (دروازهٔ تکیه) وارد می‌شوند شکل می‌گیرد؛ همسرایی آغازین نوازندگانی که از طریق بیت وارد می‌شوند بر سکوی نمایش حسینیه خوانده می‌شود. جالب است که این نوازندگان در صفی جدا ازهم، تنها معرف اولیاء هستند.همنوایی آنان بصورت خطابه‌ای رثایی و فرازبان ارائه می‌شود. ولی خود ـ معرفی شخصیت‌های منفی[مخالف‌خوان‌ها ـ م ـ] پیوسته درزبان‌موضوعی‌نقش‌هایشان نهفته است. آنها سوار براسب با دورزدن میدانگاه، درحالی‌که پیکره‌های بی‌حرکت ایفاگران نقش اهل بیت امام حسین را نبود می‌انگارند بیت او را مخاطب قرار می‌دهند. بدینسان ازنظر ادراکی، «روی سکو» و «زیر سکو» متناقض هم نیستند بلکه جلوه‌ای است از مخاطب قراردادن بیت امام؛ و این «رو و زیرسکو» را تماشاگر به‌عنوان کیفیت خاص نمایش می‌پذیرد. قلمرو سخن پدید آمده، بیت امام و محوطه بازی را دربرمی‌گیرد، و با «یاحسین!» «صلوات!» شعار دادن‌ها و سینه‌زنی ارتباط دوجانبهٔ میان بازیگران و تماشاگران را امکانپذیر می‌سازد.

درحقیقت، ازنظر غیرارسطویی لحظات این ارتباط دوجانبه «نقاط اوج» تعزیه بشمار می‌آیند. و نشان می‌دهند که هدف اصلی تعزیه، تقویت

و تحکیم «یگانگی» میان مؤمنان روی صحنه و حسینیه است. این هدف در تعزیه شکل عرفانی بخود می‌گیرد و جزء لاینفك این آیین مذهبی را تشکیل می‌دهد. راوی ماجرا در اصل تماشاگر معتقدی است که داستان را از قبل می‌داند؛ یعنی اینکه کل داستان تنها در رمز یا قالب ادراکی وجود دارد. تعزیه نه داستانی را باز می‌گوید و نه آن‌را نمایشی (دراماتیزه) می‌کند؛ ازاینرو اجرای آن نه حماسی و نه نمایشی (دراماتیك)، بلکه اقراری[6] یا اعترافی است. از سبك بازی حماسی بهره می‌برد ولی ازنظر شقوق نمایشی ضعیف و یکنواخت است.

مقایسه‌های بعمل‌آمده میان تعزیه و تئاتر برشت سطحی و بی‌نتیجه‌اند، و عمدتاً ناشی از سبکی اجرایی است که تمثیلات را به هیأت فن بیگانه‌سازی دربرابر بینندهٔ ناآشنای غربی جلوه‌گر می‌سازد. بینندهٔ غربی اغوا می‌شودکه سبك را با تکنیك اشتباه بگیرد. فن بیگانه‌سازی برشت مبین طرز فکری بازنگرشی و بحث‌انگیز نسبت به‌واقعیت است. این طرز فکر کلا با تعزیه بیگانه است. تعزیه به منزلت عاطفی، یعنی تقویت احساسات مذهبی تماشاگران و بازیگران و نیز القای فکر رهایی (عنصر درمانی) گرایش دارد نظر فلسفی و هنری نه تئاتر انتخاب بلکه تئاتر تأیید و تصمیم است.

هنر بازیگری تعزیه بازیگر ـ مؤمن را ایفاگر نقش می‌سازد نه یك شخصیت[٤]. شخصیت‌ها تنها در رمز و قالب ادراکی وجود دارند. بدینسان، برخلاف معمول، تماشاگر ـ مؤمن «شخصیت را بازی می‌کند»، درحالی‌که بازیگر صحنه نقش را ایفا می‌کند. به‌عبارت واضح‌تر: تماشاگر، ایفاگر نقش را به‌عنوان یك شخصیت درنظر می‌آورد. این نیز خود تأکیدی است بر نقش فعال رمز و قالب‌بندی ادراکی دراجرای اقراری و اعترافی.

رولاند بارتس[7] ازقالی اسرارآمیز سخن می‌گوید[٥]. اجرای تعزیه درواقع یك قالی اسرارآمیز ایرانی خلق می‌کند. خطابهٔ مزبور ازطریق تأثیر

---

6. Confessional
7. Rolland Barthes

متقابل همین‌رمزها فعال وتئاتری می‌شود. هرواقعهٔ تعزیه برای‌یك نشانه‌شناس گلستانی است ازنشانه‌ها. ما دراینجا تنها به‌برجسته‌ترین‌نمونه‌ها بسنده می‌کنیم. تحلیل‌های نشانه شناختی از تعزیه مستلزم پژوهشهای اساسی است که هنوز درمرحله‌ای ابتدایی قرار دارد. معهذا، خصایص عمدهٔ تعزیه را به‌عنوان یك سیستم ارتباطی می‌توان با اصطلاحات نشانه‌شناختی تحلیل نمود.

فرازبان[8] درمقابل زبان موضوعی

(الف)ـ خیمهٔ تکیه و نمایش خیمه‌گاه برصحنه (سکو). «فراخیمه»ای درمقابل «خیمهٔ موضوعی»: چادر تکیه «حد» دیداری فضای خطابه است. خیمهٔ تکیه به‌عنوان چادری نمادین (Pars Pro toto)در زبان موضوعی اجـرا «نقل» می‌شود؛ خیمه‌گاه به‌عنوان وسیله‌ای ضرور بکار می‌رود. همچنانکه فرازبان برای تأیید وتصدیق زبان موضوعی است، خیمهٔ تکیه نیز خیمه‌گاه صحنه را تأیید می‌کند.

(ب)ـ سینه‌زنی تعزیه‌گردانی که بر صحنه بازی ظاهر و به‌شبیه‌خوانان ملحق می‌شود. این عمل خصلت صحنه‌گردانی دارد و بنابراین، نمادی فرازبان است؛ سینه‌زنی شبیه‌خوانان، ازنظر زبان موضوعی، نماد محسوب می‌شود. سینه‌زنی تماشاگران درارتباط با سینه‌زنی شبیه‌خوانان نمادی فرازبان، و در ارتباط با سینه‌زدن تعزیه‌گردان نماد زبان موضوعی است. البته اینکار احتمال اینکه کلیهٔ این اعمال، ابراز دینداری محض است را از میان نمی‌برد. ازنظر نشانه‌شناختی، فحوای صحنه، حسینیه را به‌نمایش مجموعه‌ای از نشانه‌هـا می‌کشاند.

(پ)ـ پخش تنقلات در میان تماشاگران، نقش خاص تنقلات به‌عنوان فرانماد غذای اهل بیت امام حسین(ع) درمدت محاصرهٔ صحرای‌کربلا است.

---

3. Meta language

از علایم نمادین نیز استفاده می‌شود، ازجمله:

(الف). تقابل رنگ سبزوسرخ به‌عنوان‌بازآفرینی‌نمادین‌خیر(حسینیان) وشر(یزیدیان) بکار می‌رود.
(ب). کاه برسرافشاندن برای ابراز حزن واندوه .
(پ). کفن سفید به‌نشانهٔ نزدیك‌بودن مرگ دربردارندگان آن.

علایم قالبی و کلیشه‌ای دیداری عبارتند از:

(الف). انگشت برلب‌گرفتن شمر به‌نشانهٔ حیرت وبهت. وبه پروپازدن خود به‌علامت خشم.
(ب). اداهای نمایشی ضمن رجزخوانی.
(پ). ادا وحرکات تصنعی ضمن خطاب قراردادن بیت امام.
(د). رجزخوانی وسخن‌گویی ازروی اسب.

علایم شاخص کلیشه‌ای می‌توانند اینها باشند:

(الف). دستمال برای‌گریستن برصحنه.
(ب). پیاله یا مشك آب برای نشان‌دادن بی‌آبی وعطش.
(پ). لکه‌های قرمز خون برصحنه برای نشان‌دادن جراحات وغیره.

استفاده از علایم کلیشه‌ای در قالب شنیداری‌ـدیداری تئاتر تعزیه نشاندهندهٔ سبك نمایشی سراسر مذهبی آن است. نقوش عامیانهٔ ایرانی از صحنه‌های مربوط به‌واقعهٔ کربلا شواهد و مدارك علایم نمادین متعددی را که درحال حاضر هنوز هم درشیوهٔ اجرا بچشم می‌خورند، حفظ کرده است. نماد، شاخص، تصویر، و دیگر علایم در پیوندهای پیچیدهٔ مفاهیم دخالت دارند. مثلا شیرصحنه (علامت تصویری)، که بیرق یا علم امام‌حسین‌را به‌دندان دارد، یا از اجساد شهیدان (علامت تصویری) تیرها (علامت مشخصهٔ جراحات) را بیرون می‌کشد.

قرارداد تعزیه از علایم ترکیبی[۶] (پوشاندن اطفال در پتو) نیز

استفاده می‌کند؛ این علامت می‌رساندکه اطفال پنهان هستند وقابل مشاهده نیستند. اسباب و لوازم بازی چند نقشی[9] هستند، واز نظر نشانه شناختی برحسب کاربرد مختلفی که دارند «جلوه‌گر» می‌شوند. بستر حسین بستر سالار لشکر و اهل‌بیتش می‌شود؛ یك صندلی، وقتی موقعیت اقتضاکند، به عنوان تل و باز به‌همان صورت اول خود (صندلی) بکار می‌رود. مفهوم بازنمایی منطقهٔ بازی با رفتن شبیه‌خوان‌ها از سکویی به سکوی دیگر یا دور زدن فضای باریك اطراف سکو پیوسته تغییر می‌کند. منطقهٔ بازی فضایی اشاره‌ای (مرجعی) است که فحوای آن با حرکت بازیگران دگرگون می‌شود.

از نظر نشانه شناختی، جنبه‌اجرایی تعزیه‌جالب است. درلرزش‌های‌صوتی بازیگران اصلی، زبان فقط بر دومین سطح تلفظ عمل می‌کند ـ یعنی اینکه ما درحال دریافت نوعی نگرش هستیم اما نه مفهومی خاص. این بی‌شباهت به‌استفادهٔ رابرت ویلسون[10] و سربان[11] ازمواد صوتی درتئاتر امریکا نیست. معمولا موسیقی در تعزیه هیچ ارزش تصویری ندارد و تنها از ردیفی به‌ردیف دیگر درحال تغییر است. این نیز به‌استفادهٔ ریچارد فورمن[12] به‌استفاده از صدای زنگ شباهت دارد که نمونهٔ دیگری است از تئاتر مدرن امریکا.

تحلیل نشانه‌شناختی تنها می‌تواند دربارهٔ جنبه‌های اصلی تعزیه به عنوان یك سیستم ارتباطی بحث‌کند. قطعاً توصیف تئاتری ازتعزیه به‌عنوان تئاتر «شخصیتی» (Gestalt) مناسب و کافی نیست. تعزیه نه برعلایم نمایشی محض، بلکه برعلایم نمایشی «اعتقادی» متمرکز است. آنچه که به نمایش درمی‌آید ترس از علایم است، نه ترس از اعمال. «نقاط اوج» تعزیه نیز صرفاً نشانه‌ای هستند نه نمایشی (دراماتیك). «اوج» تعزیه، مرگ جسمانی امام دراثر ضربات (ضدنمایشی) که برصحنه متحمل می‌شود نیست، بلکه هنگامی است که کفن برتن می‌کند. در این لحظه او نشانه‌دار شهادت خویش است. پس

9. Multi functional
10. Robert Wilson
11. Serban
12. Richard Foreman

کفن، علامتی تصویری و دیداری است. اما همین کفن، نشانهٔ مرگ یعنی نماد نیز هست. ازاینرو این نشانهٔ نمادین درقالب یك شاخص، با لکه‌های سرخ‌رنگ که نشاندهندهٔ جراحات است نیز بکار می‌رود. نمایش تعزیه، بیش‌از آنکه به دگرگون‌سازی «شخصیت‌ها» نظر داشته باشد به‌تبدیل علایم (تصویر ← نماد ← شاخص) توجه دارد.

نمایش تعزیه شبیه‌سازی علایم خاصی را پدید آورد که از دیگر سنن اجرایی جهان متمایز است. شاید بارزترین نمونه برای شناخت ساخت نمایشی بی‌مانند تعزیه، علامت نمادین سینه‌زنی باشد. دراکثر تعزیه‌هایی که من شاهد آنها بوده‌ام، «تعزیه‌گردان» بازدن بر سینهٔ خود به‌شبیه‌خوانان علامت‌سینه‌زنی می‌دهد. سپس سینه‌زنی آغازین تعزیه‌گردان را شبیه‌خوانان پی می‌گیرند، این عمل تدریجاً صورت نشانهٔ ادایی و نمایشی بخود می‌گیرد و به‌حرکت و بیان صوتی بازیگران منجر می‌گردد. پس‌از آنکه سینه‌زنی از حالت دستور صحنه‌ای به‌علامت نمایشی تبدیل می‌شود رفته‌رفته سراسر حسینیه را دربرمی‌گیرد تا اینکه بصورت عملی نمادین همهٔ تماشاگران را یکپارچه نموده و آنها را به‌شرکت‌کنندگان در تعزیه تبدیل می‌سازد. دراین لحظه، نوای سینه‌زنی گستردهٔ حسینیه برصحنه حاکم می‌شود، و به‌عنوان زمینه‌ای قدرتمند منجر به‌حرکت نمایشی و «سوگواری» شبیه‌خوانان می‌شود. اکنون «حسینیه» «صحنه‌گردان» است و اعمال نمادین نمایشی ازسوی او و به‌فرمان او اجرا می‌شود.

دراینجا یك روش نمایشی ثابت دیده می‌شود (Gestus des Zeigens) که متوجه تماشاگران وهرازگاه درپیوند متقابل با دیگر شبیه‌خوانهاست. درتعزیه می‌توان از «تك‌گویی‌ها به‌عنوان تکخوانی‌های اپرایی» سخن‌گفت. محاوره برحسب ارتباط دوجانبه میان شبیه‌خوان وتماشاگران رخ می‌دهد، نه بر صحنهٔ اجرا. آنها حتی درآن هنگام که به‌معرفی خود می‌پردازند نیز «برای حسینیه» نمایش می‌دهند.

دراینجا یك سنت نمایشی قوی‌وجود داردکه تمامی نقایص‌شبیه‌سازی

را می‌پوشاند. بازیگری که چشمانش به‌دستنویس دوخته شده، وحرکات دستش حاضران را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ بازیگری که واقعاً بدون وقفه بازی می‌کند؛ ادا و اطوار قالبی درهنگام خواندن؛ سخن‌گفتن قالبی توأم با اشاره و حرکت، ادا و اصول نمادین ابراز غم، ادا و حرکات قالبی و تصویری ابراز خشم ـ همه، ترجمانی هستند ازروش‌های بسیارمشخص اجرایی.

ایفای نقش براسب، که سوار و اسب درآن هنگام به‌صورت شخصیتی واحد درمی‌آیند، سردادن مصیبت‌که مبین غم است، کند شدن وضع نمایشی، وتند شدن وضع «غیرنمایشی»؛ قدرت ابقا و ادامهٔ «نمودگار(gesture)» سوگواری برای مدتی طولانی، وتغییر هنرمندانهٔ آن؛ خواندن؛ سرایش نمایشی؛ گفتار نمایشی مخالف خوان‌ها به نشانه مخالف‌بودنشان؛ فریادهای رسا و ملکوتی شهادتخواهان‌ها به نشانهٔ نجابتشان؛ همسرایی کودکان؛ بازی دستجمعی کودکان؛ اعمال متقابل میان تماشاگران‌و بازیگران به‌عنوان اعضای یك‌جمع[۱۳]؛ و «اوج» آن به‌عنوان وحدت عرفانی مؤمنان وتنوعی شفابخش؛ گذشتن شبیه خوان‌ها ازکنار علایم، توأم با ادا و حرکت حاضران سینه‌زدن ـ همه از مشخصات یك شیوهٔ بازی نمایشی بشمار می‌آیند.

تعزیه‌خوان‌ها مؤمنانی هستند که ازطرف دیگر مؤمنانی که در حسینیه گرد آمده‌اند به‌ایفای نقش مشغول‌اند. فکر اصلی مراسم آیینی تعزیه ـ شهادت ـ به‌گونه‌ای نمادین به‌وسیلهٔ «کفن» و تغییرات شکلی آن تجسم می‌یابد، نه از طریق دگرگون‌سازی‌های شبیه‌خوان. سرایش آوای سوزناك درحین دریافت زخم‌های مهلك به‌هیچ‌وجه از توانایی شبیه‌خوان نمی‌کاهد. در تعزیه آیین نمایشی کاملی وجود دارد که تعزیه‌خوان را «حامل نشان» می‌سازد. تکخوانی‌های طولانی و غیرنمایشی امام حسین(ع) زودتر از تحمیل داغ مرگ پسر همسنگرش علی‌اکبر(ع) آورده می‌شوند. «کفن» لباس نمایش نیست، بل نشانه‌ای است که بر لباس گذارده می‌شود. قرارداد تعزیه کاری به‌تأثیر بی‌چون‌وچرای نشانه‌های نمادین ندارد، چه، بعید است که نشانه‌دار

13. Communitas

ازمرگ بطور معجزه‌آسا نجات یابد. قرارداد تعزیه از داغ نشانه‌های نمادین تأثیر می‌پذیرد. تصور اسلامی قضاوقدر، ونیز مفهوم جبری بودن تاریخ، که دراینجا درکارند، یك بیان تئاتری اصیل پیدا می‌کند.

در تعزیه، دلالت پیش‌از عمل می‌آید، و ازاین‌نظر تعزیه واقعه‌ای غیر تئاتری است. به‌دلیل آنکه مقصود نیز مقدم بر روایت می‌آید و نشانه‌ها ازنظر تئاتری پس‌از آن قرار می‌گیرند. تعزیه هیچ علاقه‌ای به‌ترجمان دقیق ماجرا نشان نمی‌دهد. و از این امتیاز که تماشاگران از ماجرا آگاهی دارند سود می‌برد و براین آگاهی تأکید می‌ورزد. بااینهمه، این امتیاز نمی‌تواند از تعزیه یك قرارداد حماسی بسازد.

تناقض تعزیه اینست که ضمن اینکه اساساً واقعه‌ای حماسی و غیرنمایشی است، موجد یك سبك بازی نمایشی و حماسی است. تئاتر مدرن غرب، در ستیزی بحث‌انگیز با سنن طبیعی‌گرایانه همدلی، ازطریق بکاربستن تکنیکهای آسیایی، و نیز از طریق وساطت قاطعانه برشت، در نمایش روایی [داستانی ـ م ـ] پیشرفت‌کرد. تعزیه‌خوانی، بخشی ازبزرگترین سنن آسیایی را تشکیل می‌دهد. این نمایش نه بر شخصیت، که بر نقش متمرکز است. تعزیه‌خوان در هیئت دارندهٔ شخصیتی از پیش‌شناخته‌شده ظاهر می‌گردد، و بیش‌از آنکه در ارتباط با خویش (همدردی) یا دیگر تعزیه‌خوانان (تأثیر متقابل نمایشی) باشد سعی درایجاد رابطه با تماشاگران دارد. ازنظر غربی‌ها، بازیگری درتعزیه نه به‌شیوهٔ استنیسلاوسکی است و نه به‌شیوهٔ برشت. بازی تعزیه مواجهه‌ای[14] و توضیحی (به خاطر اینکه صحنه نسبت به تکیه‌کاملا گرد است) و مبتنی بر اداها و نقاب‌های قالبی است.

درمیان ایرانشناسان نقل است‌که درتعزیه‌ای یك ژاندارم نقش شیر را بازی می‌کند. این فرد همینکه مافوق خودرا سوار بر درشکه می‌بیند، چهاردست‌وپا با دستی که مثل پنجهٔ شیر است به‌او سلام نظامی می‌دهد. این داستان دل‌انگیز تنها برای بینندهٔ غربی که می‌پندارد تمامی این حرکات

14. Frontal

ساختگی و نمایشی است، حیرت‌انگیز است. اما درمورد تعزیه، که گوشه‌ای از سنن عظیم اجراهای نمایشی آسیا را تشکیل می‌دهد و از همذات‌پنداری و از جذبه‌های مبتنی بر همدلی، به‌عنوان شرط لازم استفاده نمی‌کند، وضع چنین نیست. اینست که ادا و حرکات ژاندارم ـ شیر یکپارچگی نمایش را نمی‌گسلد بلکه جنبهٔ پذیرفتنی قرارداد مزبور است.

یك تعزیه‌خوان هیچوقت «نقش را رد نمی‌کند» چون با آن همذات نمی‌شود بلکه همانند آن ژاندارم که در جلد شیر ظاهر می‌گردد، آن‌را بازی می‌کند. ازاین‌رو این «دارندهٔ نقش» (شبیه‌خوان ـ م.) اصل شخصیت خود را حفظ می‌کند و می‌تواند هرازگاه بر حسب لیاقت و کارآیی‌اش به عنوان یك «غیربازیگر» واکنش نشان دهد. اینست‌که دراجرای تعزیه بعید نیست بازیگرانی را ببینیم که روی صحنه درحال نوشیدن چای هستند و نوبت خودرا انتظار می‌کشند.

تعزیه، هر منقد تئاتر حساس به‌نمایش اصیل را مجذوب می‌سازد و در عین‌حال‌که اتفاقی اقراری و درمانی است، یا به‌عبارت بهتر، شکلی از هنر برخاسته از اعمال حاکی از دینداری است، باهر تحلیل زیبایی شناختی مستقل «ازخارج» مخالفت می‌ورزد. گمان می‌کنم که این دشواری برای منقد غربی و ایرانی به یك اندازه وجود دارد.

کلیسای جامع گوتیك یا مسجد نیز برآمده از اعمال مذهبی است که چیزی محسوس است، درحالی‌که تئاتر نمایشی از تأثیر متقابل میان تماشاگران و نمایش‌دهندگان است. درمورد تعزیه باید گفت که عملی مذهبی و هنری است که میان مؤمنان براساس‌پیمان نانوشته‌ای‌که همان اعتقاد مشترك‌آنهاست بوجود می‌آید. منقدی که، به‌عنوان یك فرد غیرمعتقد، کلیسای گوتیك یا مسجد را مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌دهد، قصد اخلال ندارد. او برای تحلیل تعزیه به‌عنوان یك نمایش ناگزیر از دخالت است. تنها مشارکت در تعزیه به‌او حق تعلق می‌دهد اما این نیز مانع ازآن می‌شودکه ازنظر زیبایی‌شناختی به قضیه نگاه کند. بدیهی است که این دوری باطل و وضعی

بسته است.

برای تئاتر غیرمذهبی ایران،زمینهٔ فراوانی‌برای‌استفاده ازقراردادهای نمایشی تعزیه وجود دارد. دارا بودن چنین سنت برجستهٔ نمایشی امتیاز برتر بودن از تئاتر غربی است. شیوهٔ اجرای ناتورالیستی، با مفهوم ساده‌گرایانهٔ همدلی بازیگر-شخصیت-تماشاگر، ازطریق فیلم و تلویزیون درسراسر جهان رواج و توسعه یافته و هنوز در تئاتر بورژوایی قدرت دارد، احتمالا درایران با سنن نمایشی خاص آن، حالتی معکوس خواهد داشت. این نه‌تنها به‌معنی مادی‌شدن قرارداد مزبور، بلکه به‌سخن دیگر، محافظت تئاتر مذهبی از هجوم ناتورالیسم بی‌اصل و تبار نیز می‌تواند باشد.

من دراینجا نمایش تعزیه را بعنوان الگویی از تأثیر متقابل مفهوم نمادین توصیف کرده‌ام. بدیهی است که در این الگو اصطلاحاتی چون «کارگردان»، «بازیگر»، «تماشاگر» و «حاضران» نسبیت می‌یابند و ما نیازمند اصطلاحات جدید هستیم. ولی این همان چیزی است که تعزیه را در میان آیین‌های نمایشی قدیمی که هنوز زنده هستند، بی‌سابقه می‌سازد. ایران جایی است منحصر بفرد که درآن می‌توان این آیین قراردادی را بررسی و مطالعه‌کرد. واحتمالا آن را درترجمانی اینجهانی برای بازسازی تئاتری‌که در دلها و اذهان نوآوران معاصر نهفته است بکار برد.

یادداشتها

۱. سرلوئیس پلی، **تعزیهٔ حسن‌وحسین** (لندن: و.م.آلن، ۱۸۷۹).

۲. واژهٔ قلمرو سخن (Speech realm) را من به مفهوم چیزی شبیه به آنچه که زبانشناسان امروز «موقع ارتباطی» (Kommunikations situation) می‌نامند، بکار می‌برم.

"Sprecher und Hörer befinden sich in einer gemeinsamen, durch sozial-pragmatische und individuelle Faktoren bestimmten Situation, in der Zeichen gebraucht werden." Th. Lewandowski. **Linguistisches Wörterbuch** (Heidelberg: UTB, 1973).

قلمرو سخن محدوده‌ای است که در آن فرایندی ارتباطی و دوجانبه رخ می‌دهد:

۳. ازاین نظر مقایسه کنید با:

M. Wekwerth. **Theater und Wissenschaft** (München Hanser, 1974).

او در این اثر هنر بازیگری و هنر دیداری را سیستم‌های فرعی سیستم بزرگ تئاتر توصیف می‌کند.

٤. مقایسه کنید با:

D. Steinbeck, **Einführung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft** (Berlin: de Gruyter, 1970).

اشتین‌بك میان‌بازیگر (der Schauspieler)، و ایفاگرنقش (der Rollenträger) و نقش (die Rolle) تفاوتی مهم می‌گذارد.

"Er (der Schauspieler) ist Spieler, insofern er den Rollenträger darstellerisch entfaltet, aber zugleich ein 'Gespielter,' insofern die Rolle auf das Verhalten des Rollenträgers und dieser auf das Spiel in dem er entfaltet wird, Einfluss nimmt." (p. 190).

5. R. Barthes, S/Z (New York: Hill and Wang, 1974).

٦. علایم ترکیبی (Syntagmaticblockings) : من این علایم را بنا بمفهوم زبانشناختی ترکیب (ترکیب گروهی واژگان)، تمثیل می‌نامم.

دگرگونی وتحول در ادبیات وموسیقی تعزیه

عنایت‌الله شهیدی

هدف از این مقاله فراهم آوردن تحلیلی مختصر است از دگرگونی‌و تحول ادبی که در دو سدهٔ گذشته در تعزیه پدید آمده‌اند. از آنجا که‌موضوع موردبحث من تا اندازه‌ای به جنبه‌های موسیقایی و تئاتری نیز مربوط است، براین دوجنبه نیز به‌اختصار مروری خواهم داشت. من دراین زمینه، مگر در مواردی چند، بیشتر به مشاهدات و تعزیه‌نامه‌های دست‌نخورده استناد کرده‌ام تا به مفروضات و نظرات منقدان دیگر [۱]. امیدوارم با برداشتی تطبیقی و تحلیلی بتوانم دگرگونی و تحولات پدیدآمده در تعزیه را روشن سازم.

تعزیه ، برعکس آنچه که بعضی ازمنقدان گذشته و حال می‌گویند، پدیدهٔ فرهنگی ساده یا مشخصی نیست که در مقطع تاریخی خاصی به‌ظهور رسیده باشد، بلکه تدریجاً پس‌از سده‌ها بواسطهٔ عوامل مختلف اجتماعی، مذهبی، فرهنگی، هنری و فلسفی پدید آمد. گفته می‌شود که شکل رایج آن درخلال سالهای آخر دوران صفوی بوجود آمده است[۲]. تعزیه،همچون مذهب تشیع، نخست درمیان عوام، اعم از روستاها و شهرها، ریشه گرفت. بتدریج به‌سطوح بالای جامعه راه یافت و سرانجام توجه اکثریت نخبگان

مملکت را جلب کرد. این پیدایش درنقاط مختلف بصورت همزمان نبود، با اینهمه حتی امروز نیز دراکثر روستاها و شهرهای کوچك ایران، تعزیه شکل مذهبی خودرا حفظ کرده‌است. ولی درتهران و پاره‌ای از شهرهای بزرگ دیگر، جنبه‌های ساده و نیمه‌تئاتری خودرا رها کرد و از یك نمایش مصیبت ابتدایی بصورت نمایشی جدی تکامل یافت. دگرگونی‌های ادبی و هنری درتعزیه که درپی تحولات اجتماعی و تاریخی رخ نمود تا اندکی پس از سلطنت ناصرالدین شاه به‌اوج خود رسیدند.

نقل نشاط‌انگیز و سرگرم‌کننده‌ای نیز بنام «گوشه» پدید آمد که ارتباط چندانی به تعزیه واقعی نداشت. تعزیه‌خوانها چیزهای فراوانی به‌شکل سنتی تعزیه افزودند. این پدیده درجریان تکامل خود از شبیه‌خوانی محض به نمایشی مفصل و پیچیده، پیرایه‌های قابل ملاحظه‌ای بخود گرفت. از کیفیت‌های اپراگونهٔ آن کاسته شد و بر جنبه‌های تئاتری و نمایشی آن‌افزوده گشت. این دگرگونی‌ها باعث پیشرفت‌هایی در کیفیت و مضمون نمایش شد. با آنکه مورخان و منقدان، بکرات، به‌این دگرگونی‌ها اشاره می‌کنند، ولی هیچگاه بقدر کافی آنهارا مورد مطالعه وبررسی قرارنداده‌اند. مثلا،شادروان عبدالله مستوفی[۳] ادعا می‌کند که درعهد سلطنت ناصرالدین شاه پرداخت اعانات و صدقات باعث رونق و رفعت تعزیه شد. مستوفی اظهار می‌دارد که نسخ تعزیه را کسانی چون میرزا محمدتقی‌خان معین‌البکاء بازنویسی کردند، و نویسندگان دیگری چون شهاب اصفهانی به‌تشویق و توجه میرزا تقی‌خان امیر [کبیر] نسخ تازه‌ای را مرتب نموده و نشر کرد[٤]. مع‌الاسف، اظهارات مستوفی خلاصه و نامشخص است.

دگرگونی‌ها درعناصر اصلی تعزیه(موسیقی، شعرو جنبه‌های‌نمایشی) همسان و هماهنگ نبود. هرگاه عنصری دستخوش دگرگونی قرار گرفت، طبیعتاً عناصر دیگر را تحت‌تأثیر قرار داد. این ارتباط درونی هیچگاه بطور کامل بررسی نشده است. با آنکه جدا ساختن موسیقی از ادبیات روش‌چندان مناسب و سودمندی برای بررسی تعزیه نیست، ولی من دراینجا برای سهولت

کار چنین کرده‌ام و نخست دگرگونی‌های موسیقی و پاره‌ای از جنبه‌های تئاتری و سپس تغییرات متن را تجزیه و تحلیل نموده‌ام، ضمن اینکه همواره پیوند درونی این عناصر اصلی را مدنظر داشته‌ام.

ابعاد تعزیه را می‌توان بصورت سه مقوله از هم‌جدا ساخت. زمینهٔ داستانی تعزیه هم تاریخی هستند (مثل «تعزیهٔ مسلم و علی») و هم افسانه‌ای محض (مثل «دیو بئرالعلم») ویا ترکیبی از هردو (مثل «بیشترینهٔ تعزیه‌ها»). وسایل و اسباب نمایش را نیز می‌توان به سه مقوله تقسیم کـرد. بعضی از اسباب، مثل شمشیرها و اسب‌ها واقعی هستند، درحالی‌که بقیه، مثل تغار رختشویی، تور و نقاب‌های سیاه، نمادین می‌باشند. اسباب و وسایلی هـم هستند که صرفاً جنبهٔ تزیینی دارند مثل حجله‌ها و پرچم‌ها. شخصیت‌ها را نیز می‌توان به سه دسته تقسیم‌کرد: اولیا[1]، اشقیا، واشخاص فی‌مابین. من دراینجا نمی‌خواهم به‌واقعی‌بودن این سه مقوله یا ریشه‌های تاریخی، فلسفی یا اجتماعی آنان صحبتی بکنم، بلکه تنها به دونکته اساسی می‌پردازم: (۱) تعزیه دردورهٔ تکاملی‌خود، ضمن‌دورافتادن ازاصل ومنشأ خود، تاحدود زیادی ازواقع‌گرایی تاریخی تأثیر پذیرفته است. (۲) جنبه‌های‌تفننی و دل‌انگیزادبی تعزیه، بواسطهٔ وجود شخصیت‌های برجسته ویا گفتارهایی است که نیازهـا و انتظـارات تماشاگران را برآورده می‌سازند. اگراین سبك تصنیف‌نگاری از میان رفته بود، امروز دیگر تعزیه‌ای وجود نداشت. برای بهتر کردن این سبك و تکامل بخشیدن تمامی عناصر تعزیه کوششهای مستمری انجام شده است. نباید تنها به‌یك جنبهٔ تعزیه نگاه‌کرد بلکه باید کوشید تا کل تعزیه را مورد قضاوت قرار داد.

دگرگونی‌های تئاتری و هنری در تعزیه

تعزیه در آغاز، سوگواری ساده‌ای بود از وقایعی که در کربلا رخ

1. Heroes

داده بود و نیز حوادث غم‌انگیزی که برای خاندان پیامبر(ص) اتفاق افتاده بود. عملی سوگوارانه بودکه چشم‌اندازی بسیار محدود داشت. تعزیه‌خوان‌ها، راویان قهوه‌خانه‌ای بودند که سخنانشان تنها به‌نقل صریح و یکنواخت تکخوانی‌های تکراری و طولانی محدود بود. اشعارشان ساده، سست و آکنده از عبارات محاوره‌ای بود. این تکخوانی‌ها عموماً بصورت اشعار کم وزن «مثنوی» نوشته‌می‌شدفد وگاه نیز اصلا دارای‌وزن نبودند. نقال‌تعزیه برای جلب‌نظر تماشاگران و برانگیختن عواطف آنان، اغلب آه و ناله و اشارات را با واژگان کوچه بازاری و عامیانه درهم می‌آمیخت. عباراتی چون «وای برمن»، «غلام توام»، «بی‌برادر» و امثال آن، بسیار عامیانه و پیش‌پا افتاده بودند. موسیقی نمایش عبارت از ضربی تك‌آوا بود، و معمولا براساس زیروبمی صدای سوگواران نواخته می‌شد. تمامی اعمال حول مخالف‌خوان‌ها متمرکز بود. تعزیه‌نویس‌ها آنچنان مخالف دشمنان امام بودند که نقش‌های مخالف‌خوان‌ها را بسیار بد جلوه می‌دادند. آنها با درپیش‌گرفتن این معیار ساده، باطناً سعی می‌کردند که از وقایع فجیع اجتناب کنند. هنوز «تماشاگر»، «واقعیت» و «صحنه» مطرح نبودند.

مخالف‌خوان‌ها می‌بایست با رفتار سبکسرانه‌و لوده‌وار نسبت به بازیگران نقش‌های دیگر مضحك و مسخره‌آمیز جلوه کنند. بطور مثال، بازیگری‌که شبیه شمر را بازی می‌کند ممکنست نه با کلام یا ادا، بلکه با تقلید نهایت بیرحمی و رفتار ظالمانه (مثل تظاهر به‌گردن‌زدن عده‌ای و بیرون‌کشیدن آنها از صحنه) تماشاگران را به‌گریه اندازد.

هنوز جایی برای خلاقیت و ابتکار درمیان نبود. تنها از طبل وشیپور به‌عنوان وسایل موسیقی استفاده می‌شد. اما دراین دورهٔ انقلابی، تعزیه‌نویسان بتدریج آگاه‌تر و بیناتر شدند و آگاهی بیشتری از اهمیت اجزای تئاتری و هنری بدست آوردند هرچند که قادر نبودند و احتمالا نمی‌خواستند روابط منطقی میان قصص تعزیه را مورد ملاحظه قرار دهند ـ شاید بخاطر تعصبات خود و جایگاه ویژه‌ای که در جامعهٔ آن‌روز اشغال کرده بودند. معهذا، دید

آنها بادید نویسندگان گذشته تفاوت فراوان داشت. به‌عنوان مثال، آنها بر تعداد صحنه‌های مخالف‌خوان‌ها افزودند. ولی درعین‌حال که شمر و ابن‌سعد را سرکردگان سپاه به‌حساب می‌آوردند، همواره آنها را در بحبوحهٔ عملیات نظامی نیز درحال تناول و شرابخواری و عیاشی نشان می‌دادند! درواقع تعزیه‌نویسان با یك تیر دونشان می‌زدند. بدین معنی که ضمن آنکه برجنبه‌های نمایشی و حماسی تعزیه تأکید فراوان می‌ورزیدند، به تاوان شرابخواری در طول دورهٔ سوگواری برای امام حسین(ع)، طناب‌دار برگردن شمر و ابن‌سعد می‌انداختند! آنها فهمیدند که هراندازه شبیه مخالف‌خوان‌ها را قدرتمندانه‌تر توصیف و تجسیم نمایند شهادتخوان‌ها قهرمانانه‌تر متجلی خواهند شد. در عهد ناصرالدین شاه، تعزیه‌نویس شیعه‌ای متعصب و معتقدی واقعی بود که ازشمر بخاطر آنهمه مصیبت نفرت داشت به‌گونه‌ای که حتماً بر شرارت و شقاوتش تأکید می‌ورزید. اما درعین‌حال، برعکس تعزیه‌نویسان گذشته، شمر را، شاید به‌دلایل تاریخی، بیدین یا مشرك درنظر نمی‌گرفت.

خواه به‌عمد، خواه غیرعمد، عباراتی چون «انشاءالله» به‌گفتار شبیه شمر راه پیدا کرد. مثلا، در شرح آزاد منسوب به‌شهر کاشان، شمر درحالی‌که سوار براسب بسوی کربلا می‌رود می‌گوید:

وقت آن‌شد که شتاب آورم انشاءالله
پای همت به‌رکاب آورم انشاءالله
سر با رفعت سلطان امم را به‌دمشق
زینت بزم شراب آورم انشاءالله

هرچند که عناوین مخالف‌خوان‌ها تاحد مقام تاریخی خود ارتقاء داده شده‌اند، ولی، درعمل، بازیگران این نقش‌ها را به‌قصد تمسخر و تحقیراشخاص مزبور ادامه می‌دهند. توانایی بهترین تعزیه‌نویسان در ارتقاء موقع مخالف‌خوان‌ها و درعین‌حال ابقای حس تحقیر نسبت به‌آنها یکی از کارهای واقعاً هنرمندانهٔ این دوره بود[۵]. در شیوه‌های نمایش دادن صحنه‌های جنگ نیز تغییراتی پدید آمد. بعضی‌از شبیه‌خوان‌ها مهارت‌فوق‌العاده‌ای درشمشیربازی

و دیگر فنون جنگی از خود نشان دادند، بتدریج اسباب صحنه و تجهیزات نیز برجستگی و نمود بیشتری یافت. وسایل و ابزاری چون دسته‌های بیرق، و چنگك قصابی، وحتی تخت و بارگاهی برای یزید وارد نمایش شد. برای نمایش‌دادن حیواناتی چون شیر از پوست واقعی آنها استفاده می‌شد. در تکیهٔ دولت (که تماشاخانهٔ میدانگونه‌ای بود که دولت، مخصوص نمایش‌های تعزیه درتهران ساخته بود.) درتعزیهٔ «شیروفضه» بجای مرد ملبس به شیر، ازشیری واقعی استفاده شد[۶].

ابزار موسیقی نیـز متنوع‌تر شد. نواختن دهل، سنج، کرنا، قره‌نی، و شیپورهای مختلف معمول شد. به‌احترام و مقـام و موقـع هریـك از شهادتخوان‌ها سرودهای مخصوصی نوشته شدند. مثلا برای حر و حضرت عباس، موسیقی حماسی نواخته می‌شد. برای علی‌اکبر وقاسم، «چهارگاه»، «سه‌گاه» و «اصفهان»، درحاکی برای امام نواهای سنگین و جدی نواخته می‌شد که ضمن حزن‌آوری حس آرامش و امید را القاء می‌کرد (مثل مقام «نوا»). طی این دوره، برای صحنه‌های جشن و ضیافت شهادتخوان‌ها و نیز نقش‌های غیر درگیر اروپاییان، زرتشتیان و یهودیان و امثال آنها، موسیقی شاد و ضربدار نواخته می‌شد. نکتهٔ جالب دراین‌باره، کیفیت بی‌نظیر موسیقی است. فی‌المثل، وقتی جبرئیل یا فرشته‌ای دیگر چیزی می‌خواندند، برای بازآفرینی حس کامل نزول وحی، زنگها را بصدا درمی‌آوردند. شبیه‌خوان‌ها ضمن بازی کردن این نقش‌ها واضح و سریع و درموقع خود همراه با موسیقی سخن می‌گفتند. آنها در تشخیص و دنبال گرفتن آخرین کلمه از هر جمله استاد شدند[۷]. حتی اصوات مردگان نیز باتوجه به‌مقام و منزلت ویژهٔ نعش، بازآفرینی می‌شد. مثلا، مرد مرده‌ای که امام رضا در شب اول قبر به‌او کمك می‌کند، شعری را با لحنی شبیه‌آوای فرشتگان (نکیرومنکر) وامام می‌خواند. ولی سایر مردگان، اگر افراد نسبتاً خوبی بوده باشند، ناله و زاری می‌کردند. صدای این افراد، ترکیبی از صدای اشقیا و اولیا بود. دیگر ویژگی بارز این دوره، بکار بردن محاورهٔ (محادثه) متقارن است. از باب مثال، در گفتگوی

میان امام حسین و علی‌اکبر، اگر امام در یك ردیف محادثه نماید، علی‌اکبر نیز می‌باید درهمان ردیف پاسخ دهد. تعزیه‌نویسان نیز مشابه این عمل را انجام می‌دهند اما برای متنوع و زیباتر کردن شعر، ابیات‌مختلف بکارمی‌برند ضمن رعایت این اصل‌که هرشخصیت می‌باید دربحری متناسب با مقام ومنزلت خود در زندگی به‌محادثه بپردازد. بدینسان آنها براحتی می‌توانستند کیفیت و مقام موسیقی را تغییر بدهند.

به‌عنوان مثال، در شروع «تعزیهٔ مسلم» (متن تهران، تکیهٔ دولت و نسخ دیگر) امام در «نوا» و مسلم در دستگاه «ماهور» محادثه می‌کنند. همانطور که می‌دانیم، اشکال موسیقایی «راك» و «عراق ماهور» با اشکال موسیقایی «نوا» وجه اشتراك و همانندی دارند. بدیهی است که این نوع هنروری، بدون بازیگران مستعد و خلاقی که در کار خود مهارت کامل‌دارند غیرممکن است. دراین‌باره دو نکته را باید ذکر کرد:

(۱). درتعزیه، اصطلاح«ترکیب صدا»[۸] راکه بکرات شنیده می‌شود نباید با صداهای «بی‌قاعده» یا صداهای «مختلط»، که معمولا درتعزیه‌های اولیه یافت می‌شوند، اشتباه‌کرد. بالاخص‌کـه همین عبارت، بکرات توسط موسیقی‌دان‌هایی که اجراگر موسیقی سنتی ایران هستند، بکار برده می‌شود. به‌نظر یکی از خبرگان این فن، مختلط‌خوانی را شاید بتوان چنین‌تعریف‌نمود: درست درهمان هنگام‌که آواز یا ترانه درمایه‌ای خوانده می‌شودگوشهٔ بسیار سریعی از مایهٔ دیگر ساخته می‌شود. این‌گوشه، چندان سریع، لطیف و ملایم پرداخته می‌شود که گوش شنونده چندان متوجه آن نمی‌شود و شنونده‌فقط می‌فهمد که تغییری در مایه و مضراب رخ داده است.»[۹]

(۲). جز درچند مورد، تعزیه‌خوان دریك‌گام ویك قطعهٔ یکنواخت و بهم‌پیوسته نمی‌خواند. بلکه، بازیگران هر نت و ملودی‌ای را که برای یك صحنه بخصوص نیاز داشتند بکار می‌بردند.

تعزیه‌گردان هرازگاه مقام و صدای موسیقی را به اقتضای وقایـع تغییر می‌داد. حتی مراثی را در وزن و قوافی‌بی‌مانند ارائه‌می‌کردند. موسیقی،

صدا، صورت، قیافه وهیکل و بویژه نقش بخصوصی‌که به بازیگر محول‌می‌شد برای تماشاگران از اهم امور بشمار می‌آمدند. بعضی از بازیگران کهنه‌کار شیوه‌های کار خودرا بهتر کردند. این شبیه‌خوان‌ها در تکامل موسیقی تعزیه سهم بسزایی داشتند. به‌عنوان نمونه، تنی‌چند از اینان روش‌های خاصی برای خواندن اشعار ابداع‌کردند. زمان‌سنجی‌ای عالی، وتوانی برای تأکید بربعضی از کلمات و عبارات، ونیز بالاوپایین نمودن صداها در کنار دیگر تمهیدات تئاتری پدید آوردند.[۱۰] هر تعزیه‌خوانی به صرف داشتن صدای خوب نمی‌توانست با فراگیری این هنر چندان موفق باشد.[۱۱] بطورکلی، شعر تعزیه و قالب شعری آن باتوجه به‌سازگاری آن با موسیقی یا آهنگ تئاتری خاص آن انتخاب می‌شد. وظیفهٔ تعزیه‌نویسان با استعداد (که بدبختانه همهٔ آنها چنین نبودند) تنها نوشتن شعر یا عبارات شاعرانه نبود بلکه توجه و تمرکز بر جنبهٔ نمایشی و موسیقایی نیز بود. ازاینرو، تحلیل روابط میان شعر، موسیقی، واجراهای نمایشی نیز الزامی است.

دگرگونی‌های ادبی در تعزیه

تعزیه بخاطر ماهیت ساده و عامیانهٔ خود، هیچگاه توجه ادیبان را از نظر ادبیات جلب نکرد. منقدانی که تعزیه را به‌عنوان شکلی از هنر مورد ارزیابی قرار داده‌اند ارزش آن‌را در جنبه‌های تئاتری و فرهنگی می‌دانند. اشعار آن بیروح، عامیانه، و غیرهنرمندانه و بی‌مایه بحساب آورده می‌شود، چندان‌که فرد احساس می‌کند درتمام طول تاریخ خود هیچ‌گونه پیشرفتی نکرده است.[۱۲] منقدان هیچ مناسبتی برای تأیید و تمجید زبان ساده آن نیافته‌اند.

اصطلاحات وصفی «ساده» و «عامیانه»، همانند دیگر اصطلاحات نسبی هستند: پس چرا باید شعر را با نمایشنامه‌های منظوم دیگر مقایسه‌کنیم؟ ازکدام دیدگاه، و دید چه‌کسی؟[۱۳] مثلا، درطول عهد سلطنت ناصرالدین‌شاه

انواع متعددی از شعر رثایی تصنیف شد. بعضی از آنها مطول و فصیح بود. بعضی دیگر ساده و باب طبع توده‌ها. «فرهنگ خداپرستی» از میرزا محرم، یکی از انواع دستهٔ نخست و «تحفةالذاکرین» بیدل مازندرانی از نمونه‌های نوع دوم بشمار هستند. اگر شعر این دو اثر را با شعر تعزیه مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که شعر تعزیه واقعاً چقدر غنی است؛ و از نگاه ادبیات نیزمی‌بینیم که هرشعر تهی‌مایه و ناشایستی را نمی‌توان ادبیات عامیانه و هرشعر غلنبه ـ سلنبه‌ای را اثر ادبی بشمار آورد. آنهایی‌که چنین می‌اندیشند بی‌شك از دیدی معمولی و بسته، بدون درنظر گرفتن دگرگونی‌های تکاملی تعزیه در طول نزدیك به‌دوسده به موضوع می‌نگرند. بطورکلی، از نگاه‌زیبایی‌شاعرانه، شعر تعزیه سست و بی‌قاعده است و به‌لهجهٔ بومی نوشته می‌شود. در عین سادگی، زیبا، روان، فصیح و دل‌انگیز است.

تعزیه به‌عنوان نمایشی بومی و عامیانه طبعاً از گفتارهای معمولی کوچه‌ـبازاری استفاده می‌کند ـ و زبان محاوره‌ای روزمرهٔ عامهٔ مردم نیز همگون نیست. اما سخنان زشت و ناشایست عامیانه را نباید به‌حساب گفتار ساده گذاشت. سهمی که تعزیه‌نویس هنرمند و خلاق داشت (متأسفانه نه همهٔ آنها)، ترکیب زبان سادهٔ مردم با عبارات فصیح ادبی و تکنیکهای ظریف تئاتری بود. آنها قطعات ارزشمندی خلق کردند که نباید بسادگی از آنها گذشت. دستنویس‌های تعزیه هنوز از نظر متنی مورد ارزیابی دقیق قرار نگرفته‌اند. دگرگونی‌هایی که پدید آمد صرفاً ادبی نبودند: بلکه به‌مثابهٔ فرآیند تکاملی همه‌جانبه‌ای بود که بر تمامی جنبه‌های تعزیه تأثیر نهاد.

همچنانکه پیشتر اشاره شد، اشعار نخستین تعزیه‌نامه‌ها عموماً سست، ساده و اغلب نیز منظوم بود.[۱٤] نخستین تعزیه‌نویس‌ها، به‌دلیل تقلیدهای ادبی وفکری، برای بیان عواطف خود به‌زبان‌کوچه‌بازاری روی آوردند. نمونه‌هایی از این دست را می‌توان در دستنویس قدیمی «شهادت عباس(ع)» یافت. مناظرهٔ میان شمر و ابن‌سعد به‌مجادلهٔ میان دواحمق بیشتر شبیه است تا مناظرهٔ دوسرکردهٔ سپاه [۱۵].

مترس ای سگ تو از عباس سرور
مرا خویش است عباس دلاور
گرشوم با پسر سعد برابر امشب
گویمش صبر بکن ای سگ ابتر امشب[۱۶]

کیفیت شعر تعزیه چنین بود. حال اگر ما این متن را با متون دیگر مقایسه‌کنیم، تفاوت فراوان می‌بینیم.

بگذارید به نمونه‌ای دیگر از همان صحنه بازگردیم. شمر از پشت پرده وارد صحنه می‌شود. از کوفه آمده‌است می‌گوید :

می‌رسم از کوفه با سپاه فراوان
جانب بن‌سعد با سپاه فراوان
وه! چه زمینی است این زمین معطر
بس چه بساطی است درمیان بیابان
نافهٔ آهو مگر فتاده دراین دشت
یا مگر اینجا بساط چیده سلیمان

و در متنی دیگر:

شد شام و شه زنگ برافراشت علم را
افکند به‌قلب سیه ظلم و ظلم را
تابید بر ایوان فلك شعشعهٔ ماه...

مناظرهٔ شمر با ابن‌سعد نیز برهمین روال است:

سیه‌دلا! چه‌ات بگو خیال بود درسرا
شتاب ازچه می‌کنی به‌قتل آل‌حیدرا
نشین به تخت خرمی و باده نوش زپی
دوای کوس عشرتت رود به‌چرخ اخضرا[۱۷]

شعر تعزیه‌های اولیه عموماً درقالب شعر سبك مثنوی نوشته می‌شد. می‌توان گفت که استفاده از سبك مثنوی یکی‌از مشخصات‌بارز دستنویس‌های اولیه بود. «چکامه مسمط» و «ترجیع‌بند» از انواع متنوع رباعی‌هایی است که تعزیه‌نویسان خلاق و نوظهور وارد هنر شاعری کردند. افزودن «ردیف» از دیگر کارهای مهم آنها بود. مواردی از این‌دست را می‌توان در سه متن متفاوت «تعزیه حضرت فاطمهٔ کبری» دید. مناجات فاطمه در سه متن چنین است:

ای مسلمانان امان از بیکسی
بیکسم یاران فغان از بیکسی
کو انیسی تا بپرسد حال من
وای برمن وای بر احوال من[۱۸]

متنی دیگر:

یارب از هجر پدر تابم رفت
روز آرام به‌شب خوابم رفت
روز خوش نیست مرا بهر پدر
زان زمان کز برمن بابم رفت[۱۹]

ویکی از متن‌های جدید تکیهٔ دولت:

اندر وطن غریبم و بیمارم ای پدر
نبود به‌غیر جده پرستارم ای پدر
رفتی به‌کربلا و نگفتی که در وطن
من یك علیل دخترکی دارم ای‌پدر

بدیهی است که بکاربردن «ردیف» کار شاعر را سخت و واژه‌گزینی را دشوارتر می‌کند. اما فواید بسیاری نیز دراینکار وجود دارد. اول ازهمه، شعر راحت‌تر خوانده می‌شود و بهتر بگوش می‌نشیند. دوم آنکه «ردیف» تا اندازهٔ زیادی بر آهنگ خواندن تأثیر می‌گذارد زیرا آخرین صداها را می‌توان کشید و موسیقایی کرد. سوم آنکه، تازگی و تنوع را افزایش

می‌بخشد چون شاعر به‌اقتضای ظاهر قضیه و مناسبت وزن، عبارات و الفاظ بدیع اختراع می‌کند. شاعر معمولی از طریق شعر آزاد به‌آسانی اسباب پرداختن به‌افکار و آرمان‌های پیشینیان خودرا فراهم می‌آورد. و آخر اینکه، بکاربردن «ردیف» شمار استعارات و کنایات را افزایش می‌بخشد[۲۰].

در تعزیه‌های اولیه، محاوره، خواه در قالب پرسش و پاسخ و خواه روایت، عموماً بصورت قطعهٔ چندبیتی تنظیم می‌شد. شمار ابیات در هرقسمت گاه به بیست تا بیست‌وهفت بیت می‌رسید. ولی در سالهای اخیر، گفتگوی میان دو شبیه (پرسش و پاسخ) معمولا هم‌شکل دوبیتی، هم تك‌بیتی و تك‌مصراع گرفته است. بدینسان قسمت‌هایی کاهش یافت و جای خود را به‌شکل ویژه‌ای از سرایش، شکل خطابه‌ای، یا روایت وصفی صریح داد. این دگرگونی بر تحرك و جنبه‌های تئاتری تعزیه تأثیر گذارد.

عبارات تکراری در تعزیه‌های اولیه فراوان بودند. این عبارات شکل‌های مختلف به‌خود می‌گرفتند:

۱ــ تکرار بعضی از واژه‌های معین، نظیر: «قربانت»، «فدایت» و امثال آن.

تکرار این قبیل عبارات در تعزیه‌های اولیه چندان فراوان است که پاره‌ای از منقدان آنها را از علایم مشخصه سبك بی‌نظیر و سنت ادبی نخستین دستنویس‌ها بحساب می‌آورند. درازگویی مفرطی چون بکاربردن واژهٔ «که» درآغاز هر جمله دیگر مشخصه این متن‌هاست. دو بیت «که ای جناب یتیم حسن فدات شود»، «الهی آنکه بقربان خاك پات شود» تنها دو نمونه از این مشخصه هستند[۲۱].

۲ــ تکرار بحر و شعر.

این نقیصه، علاوه بریکنواخت ساختن اشعار، موسیقی شعر را کسل‌کننده و تحمل‌ناپذیر می‌سازد. برای مثال، در یکی از نسخ قدیمی «تعزیهٔ قاسم» (منتسب به نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری قمری) از لحظه‌ای که

قاسم (ع) نخست از امام اذن جهاد می‌طلبد تا لحظهٔ عروسی و صحنه‌های وداع فقط از یك بحر (بحر «مجتث») استفاده می‌شود. «که ای‌جناب یتیم حسن فدات شود...» ولی در متن‌های جدیداز اشعار گوناگون استفاده شده است.

۳ـ مضمون تکراری:

کار تکرار تنها به ساختن شعر محدود نبود. مضمون‌اصلی نیزتکراری بود. مثلا در تعزیهٔ قاسم(ع) از مجموعهٔ خوچکو، هنگامی که حضرت قاسم از امام اذن شرکت درجهاد می‌خواهد، محاوره‌ای‌که از پنج یـا شش قطعهٔ شعری برای دو شخصیت تصنیف شده، همگی، کم‌وبیش دارای مفهومی واحد هستند. ولی در شرح‌های جدید تکیهٔ دولت و قزوین، هر قطعه، حتی هربیت، دارای مفهومی متفاوت است. هرگاه که مضمون نیازمند تکرار باشد، سبك تغییر می‌کند. موارد متعددی را می‌توان برشمرد که درآنها تعزیه‌نویسان با خلق‌نمودن استعارات و کنایات بجای خطابه‌های طولانی و اطناب ادبی شرح‌های اولیه، حیات تازه‌ای به نوشته‌های بی‌روح و لطافت اشعار تعزیه‌های اولیه داده‌اند. مثلا، در «تعزیه شهادت‌امام» گفتگویی‌است میان امام وابن‌سعد که حاوی چند قطعه است. شرح این گفتگو درمتن‌های نسبتاً قدیمی چنین است:

امام:

ای ابن‌سعد نامه سیاه ستم شعار
ای وای برتو ای شقی شوم نابکار
آیا تورا نبود مگر بیمی از خدا
آن خالقی که سوش بود بازگشت ما

ابن‌سعد:

می‌دانم ای حسین علی قدر و جاه‌تو
هم شوکت و وقار و بزرگی و جاه‌تو[۲۲]

ولی در متن جدید تکیهٔ دولت،پس‌از آنکه امام به ابن‌سعد اولتیماتوم می‌دهد، ابن‌سعد پاسخ می‌گوید:

«ایا سرور چه فرمایی به‌ما آیات برهان را
چه تأثیر است برما گر بخوانی کل قرآن را
تو خود دانی چه می‌باید چه حاصل آنکه من گویم
نباید حکمت آموزد کسی در دهر لقمان را
زمن بشنو به‌فرمان عبیدالله بیعت‌کن
یزید امروز مالك شد عرب تا خاك توران را؟

امام :

خداوندا چه گویم من جواب این نامسلمان را
بشام کفر دعوت می‌کند او صبح ایمان را
خلیل‌الله را گوید بیاو بت‌پرستی‌کن
ذبیح‌الله راگوید زسر نه شوق قربان را
اگر برهان این امت بود قرآن پیغمبر
خلافت را منم شایسته بگشایید قرآن را

و آنگاه، پس‌از لحظه‌ای سکوت:

گمان بردید بی‌لشکر شدم در عجز می‌کوشم
اگر خواهم‌کنم دریا ز خون این دشت و میدان را...[۲۳]

استفاده از کلمات و عبارات مختلف ادبی به‌همراه عبارات نظامی، مدنی، و درباری (نظیر فرمان‌همایون، و امثال‌آن) قلمرو محاوره راگسترش‌بخشید[۲٤] و به‌کیفیت کلی شعر مساعدت فراوان نمود.

به وام‌گرفتن عبارات ازاشعارکلاسیك وآرایش شعر تعزیه با صنایع بدیعی به بهانهٔ اینکه شاعر هنر خودرا نشان دهد یا خودرا سرگرم سازد شعر خوب پدید نمی‌آورد. همچنانکه پیشتر اشاره شد، به وام‌گیری کلمات و عبارات، بیش‌از هر چیز، به‌دلائل تئاتری انجام می‌شد. دراین فرآیند، اشعاری زیبا و دل‌انگیز پدید آمد. قطعهٔ زیر منسوب به‌شاعری ناشناخته از ساوه، بنام ساوجی، نمونهٔ خوب این اشعار است که از متن «شهادت عباس (ع)» آورده شده:

شمر منم که کرده‌ام ورد زبان ثنای تو
جور همه جهانیان می‌کشم از برای تو
گه به‌میان لشکرم گاه میان خیمه‌ها
اینهمه نقش می‌زنم درطلب هوای تو...[۲۵]

همچنین باید کشمکش (مبارزه‌خوانی) شمر با ابن‌سعد در یکی از شرح‌های جدید تکیهٔ دولت از «شهادت امام» را ذکر نمود[۲۶]:

ایا شهی که چاکر تو هست شهریارها!
برون بیا زخیمه گه بزن به‌دل شرارها
سمندهای پیل‌تن گشوده از غضب دهن
قدم‌زنان و شیهه‌زن چو رعد در بهارها
زهرطرف دلاوری سوارکوه پیکری
به‌کف گرفته خنجری چو ابروی نگارها

این تقلیدی است از مرثیهٔ معروف قاآنی[۲۷].

درقطعهٔ برگزیده‌ای‌که ذیلا آورده می‌شود و مجادله‌ای است میان شمر و ابن‌سعد، می‌بینیم که چطور هنر «تشابه الاطراف»* مورد استفاده قرار گرفته است. این فن شعر تعزیه را توسعه می‌بخشد و تا حدود زیادی تأثیر نمایشی آن می‌افزاید.

ابن‌سعد:

زتو کین گستری و ظلم‌نمایان از من
زتو فرمانبری و دادن فرمان از من

شمر:

حکم فرمودن و استادن میدان با تو
از تن پاك حسین سر ببریدن با من

ابن‌سعد:

---

* در علم بدیع، آخرین لفظ یا الفاظ مصراع یا بیتی را درآغاز مصراع یا بیت دیگر دوباره آوردن.ـــم.

از تن پاك حسین سر ببریدن با تو
بر سر نی زدنش از ره عدوان با من

شمر:

بر سر نی زدنش از ره عدوان باتو
خرد کردن بدنش از سم اسبان با من

ابن‌سعد:

خرد کردن بدنش از سم اسبان باتو
خوارش انداختن اندر دل میدان بامن

شمر:

خوارش انداختن اندر دل میدان با تو
بستن گردن طفلان چو غزلان بامن...

با اینهمه، بعضی از تعزیه‌نویسان به فنون و ظرافت‌های تصنیف‌کردن شعر برای نمایش واقف نبودند. آنها خودرا تسلیم تقلید از شاعران کلاسیك و استفاده از صنعت بیان ادبی نمودند. به‌عنوان مثال، در همین گفتگوی‌میان شمر و ابن‌سعد، بعضی از تعزیه‌نویسان اقتباس فراوانی از ادبیات کلاسیك ایران نمودند.

نمونه‌ای ازاین میل وگرایش مفرط درپایین آورده می‌شود. دراین نمونه، یکی از اشعار غنایی حافظ با نتایج ناخوشایند به‌قالب شعر مسمط کشیده شده است.

عباس(ع):

چند ای کافر بی‌شرم زدینی غافل
جان و دل‌بسته به‌کشتی که ندارد حاصل
همچو من بر در ارباب کرم شو مایل
اگر از سلطنت فقر ببخشند ای دل
کمترین ملك تو از ماه بود تا ماهی

تقریباً تمامی ابیات این «غزل» معروف حافظ درقالب «مخمس»[۲۸] (شعری

که هربند آن شامل پنج مصراع است) به‌وام گرفته شده‌اند، که بند اول آن را عباس(ع) و بند دیگـر را شمر می‌خواند. این شعر، درحالی‌که ازنظر زیبایی‌شناسی دلپذیر است، در نمایش‌های تعزیه کم مورد استفاده بود به‌دلیل آنکه شاعر، از موضوع اصلی نمایش بسیار دور می‌افتد.

تعزیه‌نویسی دیگر، که بقولی درعهدسلطنت مظفرالدین‌شاه می‌زیسته، نوحهٔ مشابهی برای «مبارزه‌خوانی» یا مبارزطلبی شمر تصنیف کرده، و شعر خودرا با شکل خاصی از صنعت بیان زینت و آراستگی بخشیده است.

ایا سلطان فرش ایوان و خاقان جهان فرما
سلیمان جاه و لقمان حکم انجم خیر و مه سیما
شد از رزمت شد از بزمت شد از جزمت
جهان درهم، زمان خرم، محب بی غم، عدو رسوا[۲۹]

بنظر می‌رسد که نگارنده آگاه نیست که این نوع شعر تصنعی برای تعزیه هیچ مناسبتی ندارد. ازاین‌گذشته ، دلیل اصلی ستایش وتمجید فضایل امام توسط شمر و ابن‌سعد تأکید هرچه بیشتر بردنائت دشمنان اوست.

بطورکلی، عبارات ادبی‌ای را که وارد تعزیه شد می‌توان به دومقولهٔ مطنطن و نغز دسته‌بندی کرد. واژگان مقولهٔ نخست را بیشتر در مراثی، شعر «مسمط» و اوصاف نبـرد و قطعات حماسی می‌تـوان بازیافت، درحالی‌کـه واژگان مقولهٔ دوم برای بیان یا وصف اندوه بکار رفته‌اند. این مقوله‌بندی، حساسیت‌های هنرمندانهٔ تعزیه‌نویسان این دورهٔ خاص را بخوبی بازمی‌نمایاند. در قطعهٔ زیر، که منسوب است به میرزا محمدتقی البکاء، شاعر واژگان و عبارات غیرادبی را ماهرانه با الفاظ ادبی درهم می‌آمیزد و بدینسان یك اثر هنری قوی خلق می‌کند، که نمونهٔ بهترین شعر تعزیه است. محاورهٔ مزبور زمانی رخ می‌دهد که امام حسین(ع)، سوار بر ذوالجناح، در حال عزیمت به‌میدان با دختر خردسالش، رقیه(ع)، مواجه می‌شود. او در حالی که بر تلی ایستاده پدرش را صدا می‌زند. و با آن لحن کودکانه و جانسوز، بی هیچ

صدای نوایی، به‌شعر بی‌قافیه و شکسته از پدر بهانه‌جویی می‌کند.

رقیه: پدر رفتی مرا آخر یتیم و دربدرکردی.
امام: چها ای آسمان بر پادشاه بحروبر کردی.
رقیه: پدر! بعدازتو ما را شمر بی‌تقصیر می‌بندد.
امام: ترا و خواهرانت را به‌یك زنجیر می‌بندد.
رقیه: دخیل والامان ازتشنه‌کامی سوختم بابا
امام: زبی‌آبی امان، آتش به‌دل افروختم بابا
رقیه: پدرجان مطلبی دارم مرخص‌کن به‌عرض‌آرم
امام: بگو مطلب! مکن گریه رقیه دختر زارم
رقیه: پیاده‌شو زاسب پیل‌تن بنگر رخ ماتم
امام: به‌راه شیعیان یارب نکو باشد بلیاتم.

(امام از اسب فرود می‌آید و بطرف رقیه می‌رود.)

رقیه: به‌دامانت نشان دستی بکش روی منیر من
امام: (رقیه را نوازش می‌دهد):
به‌چشم. ای نورچشم من حقیرمن، اسیرمن.
رقیه: مرخص‌کن پدر بوسم من این زیر گلوی تو
امام: ببوس ای جان به‌قربان امید وآرزوی تو.

قدرت نگارشی چنین موجز و ترسیم واضح وقایع و حالات روحی، مستلزم خلاقیت، حساسیت و تخیلی قوی است؛ خصایلی که تعزیه‌نویسان کم‌تجربهٔ قدیمی فاقد آ نبودند. آنها گرایش به‌تلخیص و کلی‌گویی هر واقعه داشتند. درنتیجه، پر کردن جای مختص نمایش تعزیه را با محاورات طولانی ضرور یافتند. ما پیشتر نمونه‌های این عمل را در «شهادت عباس»، آنگاه که شمر با ابن‌سعد در بازگشت از کوفه ملاقات می‌کند، و هنگامی که به پشت خیمه‌گاه امام حسین و عباس(ع) می‌رود، ونیز وقتی که نامه‌ای به عباس فرستاده سلامت جان اورا در ازای تسلیم متعهد می‌شود، دیده‌ایم. تعزیه‌نویسان قدیمی این وقایع را تاحدود زیادی تلخیص و آنها را با رایج‌ترین اصطلاحات

توصیف می‌نمودند. ازسوی دیگر، تعزیه‌نویسان جدید به جزئیات توجه نشان داده‌اند. آنها چهارچوب زمان و توالی کامل وقایع را مورد ملاحظه قرار داده‌اند. تکخوانی شمر، آمیزه‌ای از لاف دلاوری کاذب و ترس از عباس(ع) را می‌رساند. تماشاگر عباس(ع) را جنگاوری شکست‌ناپذیر می‌داند ضمن آنکه احساس می‌کند که شهادت او نزدیك است. مشاجرهٔ ابن‌سعد با شمر، سیاست‌های جاه‌طلبانه درونی آنها، و ذات شریر و گاه پوچ انسان را به گونه‌ای استادانه ترسیم می‌کردند. نامهٔ شمر به‌عباس چنان می‌نماید که توطئه‌ای ریاکارانه است، که البته واقعیت امر نیز چنین بود. شمر به همراه دیگر سرکردگان سپاه به‌نشستی قطعی می‌نشیند. و درحال شرابخواری بافریاد امر می‌کند، و پس‌از لحظاتی چند، سوی خیمهٔ عباس(ع) می‌رود. شمر عباس را از خواب خود آگاه می‌کند. مباحثه‌ای که رخ می‌دهد یکی از بهترین رجزهای ادبیات تعزیه است.

پیشتر اشاره‌شد که تعزیه‌خوان‌های قدیمی با تقلید اعمال ناشایست عامیانه احساسات تماشاگران خودرا تهییج می‌نمودند. اما تعزیه‌خوان‌های جدید ازطریق نمایش دلپسند یعنی شعر عالی، صحنه‌گردانی عالی، و بازی عالی به‌همین نتایج دست یافتند. پیوستگی میان محاوره و بازی از ویژگیهای مهم آن است.

«تعزیه عباس(ع)» را درصحنه‌ای‌که شمر و ابن‌سعد به خیام عباس حمله می‌آورند مقایسه‌کنید.

در متن قدیمی چنین می‌خوانیم.

شمر: ایا دختران رسول خدا
حریم سراپردهٔ لافتی
شده وقت آنکه اسیری روی
به شام سیه باحقیری روی...

امام: چه بی‌شرمند این قوم بداختر
به‌حال مصطفی الله‌اکبر

برو زینب بیاور ذوالفقارم
سلاح جنگ در نزدم بیاور

در شرح جدید، هیجان این رویارویی نمایشی به‌سطحی شورانگیز می‌رسد، تقارن شعری کامل به‌چشم می‌خورد، مدت زمان بیشتر می‌شود ودر ضمن آن حوادث فرعی نیز رخ می‌دهند. مورد زیر نمونه‌ای از آن است:

شمر درحالی‌که تظاهر به‌شجاعت و دلاوری می‌کند، به‌اتفاق ابن‌سعد و سربازان خود خیمهٔ [امام]* را درمحاصره می‌گیرد.

زینب ای هم‌شیرهٔ سلطان اولاد لووی
گیرم اکنون این حسین به‌باشد از شاهان کی
لشکر خونخوار و جرار آمد از سوی یزید
مرکب هستی اورا در جهان سازند پی
کن تو بیدارش بگو این شور محشر را ببین
تا به‌کی شمرت زند فریاد هی بیداد هی

«زینب(ع)» سراسیمه و خشمگین از یك طرف صحنه به‌طرف دیگر می‌دود، می‌گوید:

وه چه آشوبی به‌پا شد از برای ملك ری
می‌کشند فرزند زهرا داد هی بیداد هی![۳۰]

تعزیه‌نویسان توجه بسیار می‌نمودند که، حتی‌الامکان، همبستگی و وحدت میان موسیقی و نمایش را با انتخاب دقیق شعر، بحر، و زمانبندی قسمت‌ها ی‌مختلف داستان توسعه بخشند. «رجز» وشعر حماسی‌عموماً دربحر «متقارب» هستند. «منکات» قالب شعری که معمولا درجهٔ متوسط شعر مطول است، زمانی بکار برده می‌شد که نیاز به‌ابراز اضطرار و اضطراب بود. شعر بصورت ابیات کم‌وزن نوشته می‌شد. «مسمط» و «مستزاد» معمولابرای روایت وصفی و «ترانه» برای مراثی و سرودهای مصیبت‌آمیز بکار برده می‌شدند. به‌عنوان نمونه، وقتی قاسم (ع) از اسب بزیر می‌افتد و شمر و

* در متن انگلیسی به‌اشتباه عباس آمده.ـــم.

ابن‌سعد با او گفتگو می‌کنند از قالب پرسش و پاسخی استفاده می‌شود که درآن هر مصراع دربحری خاص و متناسب با ریتم تندموسیقی نوشته‌می‌شود. چرا؟ چون لحظهٔ خطر نزدیك است و تعزیه‌نویس می‌خواهد حس بحران تهدیدکننده را به تماشاگران منتقل نماید. گاه، شعری که در بحری غم‌انگیز و کسل‌کننده به‌نگارش درآمده بود، توسط بازیگر درموقع اجرا عوض می‌شد. چون، به‌زعم او، بحر اصلی برای شخصیتی که نمایش داده می‌شد مناسب نبود. دراین قبیل موارد، آهنگ جملات و هجاها بسیار مهم است. مثلا درمجلس شهادت عباس(ع)، هنگامی‌که رقیه (ع) نزد عموی خود رفته افکار خود را برایش بازگو می‌کند، شعری بدون وزن را با لحن خاص کودکانه می‌خواند:

سپهسالار بی‌لشکر عموی تاجدار من
علمدار سپاه شاه عالم شهریار من
بیادت هست عمو در وطن بهر علی‌اکبر
نمودی نامزد دخترعموی گلعذار من؟
عجب چیدی عروسی خوب چیدی بزم دامادی
مدینه خوش‌چراغان شد زآه شعله‌وار من.[۳۱]

ازآنجاکه هدف اصلی تعزیه‌گردان‌ها ازتغییر این نسخه بهبود وضع نمایش‌بود نه به رخ‌کشیدن‌استعدادهای شاعرانهٔ خود، گاه بجای‌تصنیف‌نمودن اشعارکاملا جدید ازمتون قدیمی‌اقتباس نموده ویا چیزهایی‌به‌عاریت می‌گرفتند ولی این کار را نیز به‌روشهای زیر انجام می‌دادند:

(۱). هرگاه شعری را درآثار شاعری دیگرمناسب می‌یافتند، یا آن را لفظ به‌لفظ اقتباس می‌کردند ویا تعدادی ازمصراع‌ها را تغییرمی‌دادند یا ابیاتی به‌آنها اضافه ویاکم می‌کردند. مثلا، در«تعزیهٔ فاطمهٔ‌کبری»، بخشی‌ازمطلع شعر واژه به واژه از«طوفان‌البکاء» گرفته شده است[۳۲]. همچنین، در «تعزیهٔ مسلم» (تهران و شرح‌های تکیهٔ دولت)، گفتگوی قسمت افتتاحی میان امام و مسلم از همین کتاب اقتباس‌شده، تنها بااین تفاوت که ترتیب تعدادی از

ابیات ومصراع پس‌وپیش می‌شود.[۳۳]

(۲). بعضی ازاشعار تعزیه‌نامه‌های قدیمی درکارتوسعه واقتباس، از اساس بهم می‌ریختند. نخست، می‌توان چنین فرض کردکه تعزیه‌نویسان مقصود مشخص و واضحی از گزینش چیزهایی که بدست می‌آوردند یا از اقتباس‌های خود نداشتند ـ و تنها به‌خاطر آنکه کار خودرا سهل‌تر سازند و از رنج و زحمت تصنیف اصیل برکنار بمانند چنین می‌کردند: یا آنکه برحسب اتفاق متن نمایشی مناسبی پیدا می‌کردند که به‌زعمشان می‌شد وارد تعزیهٔ خود سازند. ولی معاینه و بررسی دقیق چند مجلس بی‌اساس بودن این فرضیه را ثابت می‌کند. برای شاعر نه‌تنها گزینش و وارد نمودن قطعاتی از آثار شاعران دیگر دراثر خود سخت‌تر از نوشتن اثری ساده و بکر است بلکه عوامل دیگری نیز وجود دارند که ثابت می‌کنند تعزیه‌نویسان کاملا از کار خود آگاه بوده‌اند. مثلا:

(الف) اولین بیتی‌که زعفر جنی در«تعزیهٔ امام» (شرح‌های تهران، قزوین واحتمالا جاهای دیگر) می‌خواند، چنین است:

منم کمینه غلام در تو زعفر جنی
به‌پای بوس تو اینك رسیده لشکر جنی...

این بیت برگرفته از «طوفان البکا» است که پیشتر ذکرش رفت. اما پاسخی‌که امام به‌زعفر جنی می‌دهد برگرفته از شعر بیدل است.[۳٤]

درکهنه دیر دنیای فانی
هرگز نمانده کسی جاودانی.....

اگر نگارنده فقط می‌خواست که قطعه‌شعری پیدا کند که شامل پاسخی برای امام باشد برگرفتن و آوردن بخش کاملی از «طوفان‌البکاء» یا «ماتمکده» بمراتب سهل‌تر می‌بود، چون پاسخ امام در هردومتن وجود دارد. ولی‌می‌بینیم که نویسنده زحمت گزینش قطعه‌ای ازهردو اثر رابرخود هموار نموده است. چرا؟ چون می‌دانست که وزن و کیفیت دو شعر فرق می‌کند و هرکدام به‌جای خاص خود درمتن مناسب است.

(ب) درمجلس «شهادت امام‌حسین»، شعری هست که امام‌حسین(ع) در مراجعت از کوفه خودرا به ابن‌سعد و سپاهیانش معرفی می‌کند:

من مفخر دودهٔ خلیلم
مخدوم جناب جبرئیلم.....

این قطعهٔ بخصوص از کتابی به‌نگارش محمود ابن‌کاظم مازندرانی گرفته‌شده است. تعداد ابیات مأخوذ از این کتاب سه تا چهار تا هستند. بقیه از کتاب بیدل گرفته شده‌اند. ازجمله:

گیرم که عرب نیم تتارم
امروز غریب این دیارم.

قطعات به‌عاریت گرفتهٔ دیگر از چند بیت فراتر نیست. اگر تعزیه‌نویسان خصایص هریك از این آثار را نمی‌شناختند ویا نمی‌فهمیدند، قادر به چنین گزینش‌های گسترده‌ای نبودند.

تکامل اجرای تعزیه

رفته‌رفته انواع مختلف نمایش‌های تعزیه ظهور یافت. متون‌شرح‌های قدیمی ساده و کاملا عامیانه بود. ولی بعدها آراستگی یافت. این آرایش‌ها، یعنی قالب «گوشه» و دیگر اصطلاحاتی که به شرح‌های اصلی افزوده شدند، بخشی از فرآیند تکاملی بود که شبیه‌خوانی را به‌درام تبدیل نمود. وقایع سرورآمیز، قصه‌های حماسی، و افسانه‌ها درمتن مندرج گشت؛ به‌عنوان‌نمونه، راه‌گیری عباس(ع) توسط حر، یا راه‌گیری عباس(ع) توسط علی‌اکبر(ع)، آیین «شهادت عباس(ع) حول چهار سپهدار دور می‌زند، و نبرد قاسم (ع) باپسران ازرق در متن‌های قدیمی بچشم نمی‌خورد. بااینهمه باید متوجه بود که بعضی از این قسمت‌های جدید نظیر تجسم امداد خداوند به امام وفرستادن آتش و آب و خاك برای یاری او درضمن شهادت و امثال آن اغلب به‌دلایل مختلف نمایش داده نمی‌شدند.

آرایش‌ها تنها به متن‌های قدیمی محدود نمی‌شد. شکل دیگری بنام «گوشه» نیز ابداع‌شد که حول داستان‌ها و قصه‌های کهن، بعضاً تاریخی و بعضاً افسانه‌ای ساخته می‌شد. این تعزیه‌های جدید، مفرح و سرگرم‌کننده بودند، با آنکه نمایش «گوشه» پیش‌از سلطنت ناصرالدین شاه آغاز شد، ولی امروز تنها شمار معدودی از آنها باقی است. مضمون «گوشه» عموماً ساده و عامیانه است مثل «عاق‌والدین»، «فروختن پسر شیعه»، و غیره. این مشتقات تعزیه به‌عنوان پیش‌درآمد، قبل‌از شروع تعزیهٔ اصلی نمایش داده می‌شدند. رفته‌رفته، نمایش‌های «گوشه» از تعزیهٔ اصیل جدا شد و سبك مستقل خود را پدیدآورد. این نمایش‌ها نه‌فقط در خلال ماه سوگواری‌محرم، بلکه درتمام دورهٔ سال درسرتاسرکشور به‌اجرا درمی‌آمدند. می‌گویندکه در هر روز سال یك نمایش اجرا می‌شود. (مع‌الاسف، نگارنده خود تنها درحدود دویست مجلس نمایش را شاهد بوده است) برعکس آنچه‌که ادعا می‌شود، سبك «گوشه» به‌قصه‌های مفرح محدودنیست. داستانهای‌عاشقانه وسرگذشت شخصیت‌های مختلف تاریخی و پهلوانان (تا جایی که شرایط مذهبی واجتماعی اجازه می‌داد) نیز درآن میان دیده می‌شود. به عنوان مثال، «شست‌بستن دیو» و «عروسی فاطمهٔ زهرا (ع)» از نخستین نوع این نمایش‌ها بودند.[۳۵] «غزوهٔ دروازهٔ خیبر»، «غزوهٔ صفین»، «ملك ابراهیم» و امثال آن‌ها از نوع دوم هستند. داستان‌های دیگری هم وجود دارند که هم عاشقانه هستند و هم مذهبی و تاریخی، مثل «یوسف وزلیخا». داستانهای بی‌شماری از این‌دست نوشته‌اند.

همچنانکه از قطعات منتخب تعزیه‌های قدیمی و جدید ذکرشده برمی‌آید، شعر «مشابه» ازنقطه‌نظر بحر، نظم، و قافیه، برای‌استفاده‌درمحاورهٔ میان دو شخصیت و نیز برای قالب پرسش و پاسخ متداول گشت. که این در مجالس قدیمی مصداق نداشت.

من پیشتر راجع به‌هنر «بدیهه‌خوانی» در موسیقی تعزیه صحبت کرده‌ام. تعزیه‌گردان‌ها، هرازگاه که تصور می‌کردند خواندن سطوری دیگر

مناسب‌تر است ابیات را تغییر می‌دادند و یافی‌البداهه اشعاری از خود می‌خواندند. این بدیهه‌خوانی‌ها کم‌کم به متون اصیل نیز رسوخ کرد. در اوایل کار، به تعزیه‌خوان‌ها اجازهٔ چنین کاری داده نمی‌شد.[۳۶] شمار زیادی لطیفه، بذله‌گویی، و رسوم اجتماعی که در شعر امروز انعکاس دارد از همین بدیهه‌خوانی‌های ناگهانی تعزیه‌خوان‌ها سرچشمه گرفتند. مثلا، در «شهادت قاسم(ع) ،تبریکاتی که شمر و ابن‌سعد به‌قاسم در هنگام عروسی می‌گویند، و هدایا و شیرینی و کله‌قندی که امام حسین(ع)، درمقابل، برای آنهامی‌فرستد از اعمالی هستند که تماشاگر کاملا برعکس آن‌را انتظار دارد و نمونه‌های خوب بدیهه‌پردازی به‌شمار می‌روند. جدال و کشمکش در خانوادهٔ حارث در «تعزیه طفلان مسلم» نیز از این جمله است. با آنکه محدودیت‌هایی برای‌منع بدیهه‌خوانی‌ها بر بازیگر اعمال می‌شد، اما خود تماشاگر و یا شخص‌بخصوصی این عمل را انجام می‌داد. عده‌ای این عمل را به‌حد افراط می‌رسانیدند و محاوره را تا سطح حرف‌های مزخرف و بی‌معنی پایین می‌آوردند. درحالی‌که گاه بدیهه‌خوانی به شعری زیبا می‌انجامید، درمواقع دیگر ابتذال محض بود.

تعزیه‌ای‌که درآن امام یا پیامبر(ص) درآغاز صحنه حاضر هستند با مناجات یا دعاهایشان (اظهار اسرار درونی خود وتوکل برخدا، عالم، یا بهشت) آغاز می‌شوند. در سالهای نخست، تنها امام یا پیامبر (شخصی که‌نقش رهبری را بازی می‌کند) این نوع پیشخوانی را اجرا می‌کرد. محاورهٔ شهادتخواهای دیگر هم درقالب روایت مستقیم و هم در قالب پرسش و پاسخ بود. اما در سالهای بعد، برای اهل بیت و خویشاوندان امام نوعی «مناجات» نوشته می‌شد که از نقطه‌نظر شعر، قافیه، بحر، و وزن شبیه شعری بود که برای امام نوشته می‌شد. اما این «مناجات» ازنظرمضمون با«مناجات» نوشته‌شده برای امام و پیشخوانی‌های تعزیه‌های قدیمی فرق داشت. «پیشخوانی» یا درآمد در قالب سرود یا شیون شبه سرود بود که به شیوهٔ همسرایی اجرا می‌شد. بازیگران خردسال (یا یکی از آنها) به‌لحن مخصوصی می‌خواندند. بقیهٔ اشخاص، مخالف‌خوان‌ها و شهادتخوان‌ها بیت نخست را

تکرار می‌کردند. این عمل پیش‌از اینکه نمایش تعزیهٔ اصلی آغاز شود جهت فزون ساختن شکوه و گیرایی و آگاه‌نمودن تماشاگران از آغاز نمایش، انجام می‌شد.

این عمل، دارای نقش ویژهٔ دیگر نیز بود. معلوم می‌داشت مردانی که نقش مخالف‌خوان را بازی می‌کردند صرفاً بازیگرانی هستند که به وظیفهٔ خود عمل می‌کنند و آنها نیز درغم و سوگواری مردم شریك هستند. یکی از شرایط اصلی اجرای پیشخوانی، شرکت تمامی بازیگران در دستهٔ «سرایه» یا همسرایان بود.[۳۷]

در تعزیه‌ای چون «شهادت امام، عباس، علی‌اکبر و قاسم»، پیش از «مناجات» امام و اهل‌بیتش، شمر و ابن‌سعد به‌حربگاه می‌شتابند و به‌تعبیر تعزیه‌خوان‌ها «هل من مبارز» سر می‌دهند. این قسمت‌های مملو از خشونت و درنده‌خویی، درعین حال شامل بهترین مدح و ستایش امام نیز هست. شمر و ابن‌سعد عظمت امام را تأیید و به‌حقارت و دنائت خود اعتراف می‌کنند. گاه، یك توصیف ازحربگاه ، تا حدود زیادی برحس هیجان نزدیك وتهدیدکنندهٔ تماشاگر می‌افزاید. از آنجا که «هل من مبارز» از بخش‌های مهم تعزیه بشمار نیست تعزیه‌خوان‌ها هرازگاه سطوری به نقش‌های مخالف‌خوان‌ها اضافه می‌کنند. تعزیه‌های اولیه دارای سطح خوبی از «مبارزه‌خوانی» نبودند. تعزیه‌نویسان قدیمی تمام مساعی خودرا مصروف می‌داشتند تا همه‌چیز را مطابق اعمال مرعی بسازند. ازاین‌رو مبارزه‌خوانی معمولا تنها محاوره یا محادثه‌ای ساده بود که پس‌از مناجات امام انجام می‌شد.

بتدریج، سبك جدید «مبارزه‌خوانی» با سبك کهنهٔ وعظ و اندرز آمیخته می‌شود. این آمیزش دو سبك ثمرات نامطلوبی دارد، وبه تعزیه نمودی ناپیوسته، و ناهماهنگ می‌بخشد.

نقطه نظرهای متفاوت تعزیه‌نویسان

در شروع این مقاله، اشاره‌کردم که تعزیه در سیر تحول خود چگونه دستخوش افکار و نظرات تازه‌ای شد و چگونه هریك از این عوامل درفرآیند تکاملی تعزیه دخالت داشتند. اما تحولات اخیر پاره‌ای از مفاهیم و اعمال سنتی را ازمیان برده‌اند. ما پیشتر نمونه‌ای را که در آن نگارندهٔ یکی از تعزیه‌نامه‌های «شهادت حر» همیشه بالحنی زشت و توهین‌آمیز به یزید اشاره می‌کند، مشاهده کرده‌ایم:

نامه‌ایست این ازیزیدکج‌نهاد!
جانب والی کوفـه، بن‌زیاد.

اما در متن تکیه دولت، بلندرتبگی شمر و ابن‌سعد نادیده انگاشته نمی‌شود و کلمات توصیفی مناسب به‌آنها نسبت داده می‌شود هرچند که هیچ توجه جدی به‌آنها نمی‌شود.

فرمان همایون شده ازرفعت‌کیوان
سالار مهین‌ابن‌زیاد اشـرف اعیـان

عشق و سرسپردگی تعزیه‌نویسان جدید به اهل‌بیت حسین(ع) ونفرت آنان از دشمنان او هیچ تفاوتی با عشق و نفرت تعزیه‌نویسان قدیمی ندارد. بعضی از پژوهندگان ادعا می‌کنندکه شهادت امت مؤمن در ازای معاصی‌شان پایه و اساس فلسفهٔ بی‌چون و چرای تعزیه را نشان می‌دهد. اما برخی نیز گمان دارند که این‌نظر متأثر از مسیحیت است. «شفاعت» در مذهب تشیع سنتی دیرینه دارد. ازاین‌نظر «شفاعت» و «معصیت» با مسایل مربوط به قضا و قدر، جبر و اختیار پیوستگی دارند و باآنکه هرکدام از اینها مستلزم رفتار و سلوك خاص خود است، می‌توان نتیجه گرفت کـه تعزیه‌نـویسان اندیشه‌های مختلفی را از همهٔ این مفاهیم خوشه‌چین می‌کردند. مثلا در مجلس «شهادت امام حسین(ع)» زینب(ع) از امام حسین می‌پرسد: «چرا مکه ومدینه را واگذاشتی وبه‌کربلا آمدی وخودت را درخطر انـداختی؟» امام پاسخ

می‌دهد: «بخاطر پاك‌شدن گناه امت». و در شرحی دیگر می‌گوید: «تقدیر و مشیت خدا چنین می‌خواست.» در تعزیهٔ دیگر، «شهادت علی‌اکبر»[۳۸]، قضاوت بخردانه ومنطقی‌تری ازشهادت بعمل آمده‌که تا حدودی فکر روشن نویسنده را نشان می‌دهد. نمونهٔ زیر مربوط به صحنه‌ای است که در آن امام با زینب(ع) گفتگو می‌کند:

زینب:

برادر تو هرگز بدینسان نبودی
بدینگونه نالان و حیران نبودی

امام:

بلی دست ظلم ار به‌طغیان نبودی
زکین کفر غالب بر ایمان نبودی
بساط سلیمان نمی‌گشت فانی
اگر دیو همدست شیطان نبودی
خدا گر نمی‌خواست آباد دین را
مرا و ترا جان به‌دوران نبودی.[۳۹]
اگر اهرمن دزد خاتم نمی‌شد
به تخت سلیمان، سلیمان نبودی

این قطعه، جدا از شعر دل‌انگیز و خوشایندش، حاوی نکات‌اجتماعی و فلسفی است که با منطق ناب یا شعر طبیعی سازگاری چندانی ندارد. جان کلام امام اینست که «ما برای اصلاح مفاسد و جامعه برخاسته‌ایم و این راه را به میل خود می‌پیماییم. اعمال ما منطقی ولبیك به‌خواست خدا است.»[۴۰]

از بخت بد، درست در همان زمان که این شکل نمایشی جدید تعزیه موردپسند واقع می‌شد، ایران با موج فرهنگ غربی و ظهور جنبش مشروطه مواجه گشت. جنبش مشروطه متوجه قابلیت تعزیه نشد و خوب و بد را توأماً ازمیان برد. جبهه‌ای ضد تعزیه در میان فرنگ‌آموختگان یا روشنفکران‌غربزده بوجود آمد که صفوف طرفداران رد هرگونه سنن ملی یا مذهبی را به هم

فشرده‌تر ساخت. مردم هیچ نمی‌پرسیدند که تعزیه چیست، مگر گروه تعزیه‌خوان‌های بعضی از مناطق دورافتادهٔ کشور. به‌ندرت اثری از تعزیه نمایش داده می‌شد. پیش‌از آنکه جمله اسناد و شواهد به‌تمامی ازمیان برود پژوهشهای گسترده‌ای باید در زمینهٔ این شکل از هنر آغاز شود.

یادداشتها

۱. خوشبختانه کتابها و مقالات ارزشمندی دربارهٔ تغییر و تحولات تاریخی و اجتماعی تعزیه نوشته شده است. خواننده می‌تواند به‌این نوشته‌ها مراجعه کند: **نمایش در ایران** از بهرام بیضایی و نیز سلسله مقالات مفصل و مستند دوست و محقق فرزانه، آقای مایل بکتاش تحت‌عنوان «تحول موقع اجتماعی و جهات ارزیابی تعزیه» (مجلهٔ بامشاد، شماره‌های ۹۸ تا ۱۰۹، سال ۱۳۴۷).

۲. علاوه‌بر سفرنامه‌های سیاحان غربی، تذکره‌نامه‌ها و جنگ‌های ادبی این واقعیت را تأیید می‌کند. موضوع از قلمرو این مقاله خارج است و باید جداگانه موردبحث قرار گیرد.

۳. شادروان عبداله مستوفی، **شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه**، (تهران ۱۳۳٤) جلد اول، ٤۰۰ــ۳۹٦.

٤. میرزا محمدتقی، تعزیه‌گردان معروفی بود که در اواسط سلطنت ناصرالدین شاه‌زندگی می‌کرد. او در خلال سال‌های ۱۲۷۵ و ۱۲۹۰ (۸۳ــ۱۸۵۹) مجالسی از تعزیه را در تهران و تماشاخانهٔ تکیهٔ دولت اجرا کرد. این شخص را نباید با محمدتقی نوری، شاعر و تعزیه‌نویس (۱۲٦۳ــ۱۲۰۱) اشتباه گرفت. **گنج شایگان** نیز متعلق است به میرزا طاهر اصفهانی. برعکس گمان همگان، شهاب اصفهانی تعزیه‌نویس نبود بلکه فقط شبیه‌خوان بود. به‌نظر من تعزیه‌نامه‌های منسوب به‌او توسط افراد دیگری نوشته شده.

۵. بدیهی است، که منظور من دراینجا تعزیه‌گردان‌های ماهر است نه تعزیه‌نویس‌ها. بعضی از اینان حقه‌بازهای بی‌هنری بودند که مهملاتی را نمایش می‌دادند که به‌هیچوجه شایستگی نام تعزیه را هم نداشتند.

٦. خواننده باید آگاه باشد که وقتی من می‌گویم دگرگونی‌های ساختاری کیفیت تعزیه را تاحد تئاتر بالا برد منظورم صحنه‌آرایی یا دکور شناخته‌شدهٔ امروزی نیست. دگرگونی‌های رخ‌نموده در جزئیات بود نه در چهارچوب اصلی کار.

۷. به‌این دلیل ازفعل زمان گذشته استفاده کرده‌ام که بیشتر تعزیه‌ها در شهرهای کوچك و روستاهای ایران به‌اجرا درمی‌آمد ولی اکنون چنین نیست. بدین‌خاطر که بیشترینهٔ تعزیه‌گردان‌ها براین عقیده‌اند که تعزیه باید ساده باشد. اما سادگی را نباید با بی‌هنری و ابتذال اشتباه گرفت.

۸. در موسیقی سنتی ایران، کلمهٔ «مرکب‌خوانی» به‌معنی حرکت از یك مقام به مقام دیگر تا ورود از آهنگی به‌آهنگ دیگر است. این حرکت باید درتمامی قطعات همانند رخ دهد. در تعزیه از چنین روشی برای محادثه میان دوشخصیت استفاده می‌شد.

۹. این توصیف از ابراهیم بوذری (Ibrahim Buzari) آهنگساز وشاگرد اقبال‌السلطان است. برگرفته از کتاب **عرفان و موسیقی ایرانی**، نوشتهٔ داریوش صفوت.

۱۰. موسیقی تعزیه مطابقت چندانی با موسیقی کلاسیك ایرانی ندارد. بنابراین، مقایسه نت‌های این دو نوع موسیقی کار بیهوده‌ای است. برای انجام چنین کاری، فرد باید تمامی نمایش‌های تعزیه را ضبط‌کند و درصورت امکان هریك از نت‌ها را بنوازد.

۱۱. هر آدم صداکلفت و عربده‌کش نمی‌تواند شمر، یزید، یا ابن‌سعد خوبی بشود.

۱۲. رجوع‌کنید به: «نمایش‌نویسی در ادبیات»، تألیف حسن بابك، **سومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی**، I ص. ۱۳۵.

۱۳. اگر مقایساتی بعمل‌آید نکات بدست‌آمده دارای وجوه اشتراك هستند. اشعارشاعرانی چون محتشم و یغما را نباید با شعر تعزیه مقایسه کرد. اما دوکتابی که در اینجا نامشان آمد به‌مقایسه‌های ثمربخش کمك می‌کند (که بدلایلی فضای بحث، اجازهٔ صحبت مفصل آن‌را به‌من نمی‌دهد.) شاید به‌همین دلیل است که هرمان اته، محقق مشهور آلمانی، در **تاریخ ادبیات فارسی** خود از تعزیه سخن به‌میان می‌آورد او در فصلی زیر عنوان «شعر عرفانی و مواعظ» از خاستگاههای تعزیه سخن می‌گوید. من در دو مقدمه‌ای که بر **تعزیهٔ قاسم و سلیمان و بلقیس** نوشته‌ام تعابیر نادرست این نویسنده را تذکر داده‌ام.

۱۴. می‌گویم «عموماً» چون بعضی از متون قدیمی حاوی بخش‌های دلنشینی هستند. بااینهمه غالباً «سست» و «ساده» هستند.

۱۵. اقتباس از قطعاتی از دستنویس میرزا تقی نوری.

۱۶. عبارت «صبربکن» که درمتن وجود دارد کاملا اتفاقی است. در سالهای بعد پس‌از آنکه تعزیه تکامل بیشتری پیدا کرد این‌شعر به‌صورت زیر درآمد، مضاف براینکه یك یا دو بیت دیگر به‌آن اضافه شد:

گر شوم با پسر سعد برابر امشب
گویمش راز درون ز اول و آخر امشب

۱۷. متن‌های متعددی از **تعزیهٔ عباس(ع)** موجود است. متن‌های مختلف بسیاری از باهم

تناقض دارند و در بیشتر آنها قواعد شعری دیده نمی‌شود. این نسخه‌ها نیازمند بازنویسی دقیق هستند، درمورد بیشتر نسخ تعزیه‌نامه‌های بلند مصداق دارد.

۱۸. نسخهٔ تهران، منسوب به شعبان علی‌بیگ.

۱۹. متن چاپی.

۲۰. برای اطلاع بیشتر از تأثیر «ردیف» در شعر تعزیه نگاه‌کنید به: **شعر العجم شبلی هندی** ترجمهٔ فخرالدین گیلانی، جلدهای ۳ و ٤. نگاه‌کنید به **صورخیال در شعر فارسی** نوشتهٔ شفیعی کدکنی.

۲۱. این نسخه از مجموعه‌ای قدیمی است. در تعزیه‌های جدیدی که در شهرها و روستاها نمایش داده می‌شوند بعضی از ابیات اصلی عوض شده‌اند. برای نمونه نگاه‌کنید به شرح‌های شیراز از **تعزیهٔ قاسم(ع)**، گردآوری صادق همایونی.

۲۲. این تعزیه را ضمن اصلاحاتی که درآن بعمل آورده‌ام مرکز مردم‌شناسی ایران در لیست انتشارات بعدی خود قرار داده است.

۲۳. به‌نقل از دستنویسی از محمدتقی بن علی نوری مازندرانی (۱۲۶۳ــ۱۲۰۱/۱۸٤۷ــ ۱۷۸۵).

۲٤. برای مثال:

فرمان همایون شده از رفعت کیوان
سالار معین ابن‌زیاد اشرف اعیان
(نسخهٔ راوی، **تعزیه حر**، شرح تکیه‌دولت)

ای سران سپاه این دم‌فاش، بنوازیدکوس حاضر باش
(از تعزیهٔ **بئرالعلم**، سروده و نگارش میرزا محمدباقر معین‌البکاء).

۲۵. برگرفته از سعدی.

۲٦. اکثراً شعر «مبارزه‌خوانی» برای هیچ‌یك از مخالف‌خوان‌ها درنظر گرفته نمی‌شد. در قسمت اختصاص‌یافته به «مبارزه‌خوانی» توضیح بیشتری داده می‌شود.

۲۷. این قصیده را قاآنی در مدح میرزا تقی‌خان امیرکبیر سروده است. بیت اول شعر چنین است:

نسیم خوید می‌وزد مگر زجویبارها
که بوی مشك میدهد هوای مرغزارها
فراز خاك وخشتها دمیده سبز کشتها
چه کشتها بهشت‌ها نه ده نه صدهزارها

نگاه‌کنید به آثار کامل قاآنی در چاپ‌های متعدد.

۲۸. غزلی با مطلع زیر:

سحرم هاتف میخانه به دولتخواهی
گفت بازآی که دیرینهٔ این درگاهی

۲۹. این شعر را در یکی از نسخه‌های برغان دیدم. باآنکه برمی‌آید از تعزیه‌نویس

کارآزموده ساوجی باشد، ولی این ادعا هنوز دقیقاً ثابت نشده است.

۳۰. این قسمت بصورت ناسره و ناقص در شرح‌های قدیمی تهران موجود است. این شعر حاوی ابیات: ناموزون و ناهمگن می‌باشد. گشایش آن چنین است:

زینب ای همشیرهٔ اولاد سلطان بوتراب
گوئیا باشد حسین فرزند شاه دین بخواب

ظاهراً شاعران بعدی وزن را مناسب یافتند، لذا از آن در قالبی متفاوت استفاده نمودند. ابیات آورده‌شده از شرح‌های بازبینی‌شدهٔ تکیهٔ دولت است.

۳۱. این قطعه را در میان شرح‌های مختلفی که از شهادت عباس دراختیار دارم پیدا نکردم. آنچه را که در متن آوردم چیزی است که از اجرایی که چندسال پیش شاهد بودم بخاطر دارم.

۳۲. میرزا ابراهیم هروی قزوینی، مرثیه‌سرا، که در ۱۸۳۶/۱۲۵۲ اصفهان درگذشت.

۳۳. مفهوم این قطعه چنین است:

ای ابن‌عم نامی من مسلم‌عقیل!
بخرام نزدم ای ره اسلام را دلیر

۳٤. بیدل، تخلص تنی چند از شعرا است. دراینجا صحبت ما دربارهٔ بیدل رودباری است که درگذشت.

۳۵. مثلا، **تعزیهٔ شیرافکن**، با دیباچه‌ای از فرخ غفاری در کتاب تئاتر ایرانی، ازانتشارات سازمان جشن هنر، ۱۹۷۲/۱۳۵۰.

۳٦. متأسفانه، در بسیاری از تعزیه‌هایی که امروز اجرا می‌شوند، این‌نکته رعایت‌نمی‌شود. بازیگران نقش مخالف‌خوان‌ها را ضمن ساختن شعری از خود بازی می‌کنند. تا مگر بازی خودرا آسان‌تر کنند.

۳۷. «سرایه» واژه‌ای است که توسط شادروان روح‌الله خالقی برای آوازهای دستجمعی اختراع شد. «کُر» یا همسرایی نیز گفته می‌شود.

۳۸. از نسخهٔ تکیهٔ دولت، در بعضی از شرح‌های دیگر نیز چنین چیزی دیده می‌شود.

۳۹. نسخه‌ای دیگر با همین کیفیت دارای مصراع «جان بقربان نبودی» است ولی مفهوم هردو یکی است.

٤۰. این همان اصلی است که پیروان مذهب تشیع بدان معتقدند.

تعزیه وهنرهای مربوط به‌آن

ساموئل پیترسون

هنرمند ایرانی، بطور پیوسته، خواه درزمینهٔ خطاطی، آرایش نسخ خطی، معماری یا هنرهای ظریفه، هنجارهای قراردادی هنر اسلامی را اصلاح کرده تا برارزش آنها بیفزاید و بایك خصلت قابل تشخیص ایرانی احیاءشان نماید. نوآوری او گاه چندان اصیل است که حاصل آن نه اصلاح هنجاری معمولی، بل آفرینشی مستقل و بومی است که آن‌را پدیده‌ای کاملا ایرانی معرفی می‌کند. یقیناً نمونهٔ زنده و تماشایی آن، تعزیه، تئاتر مذهبی ایران شیعه است. در میان سنن اسلامی که بطور کلی با نمایش انسان، و مشخصاً با تئاتر مخالف است، تعزیه برای هرکشور اسلامی پدیده‌ای بی‌همتاست، که درعین ظهور و تکامل آن در ایران با تاریخ ابداعات هنری این کشور نیز سازگاری دارد. سخن ما دراینجا نه درباب خود نهاد تعزیه بلکه از تأثیر شگرفی است که این پدیده بر معماری و نقاشی ایران نهاد، تأثیری که شگفتی‌اش کمتر ازپیدایش خود تعزیه نیست.

تکیه

اصطلاح «تکیه»، که در ایران برای اماکن مراسم سوگواری

دستجمعی شیعیان بکار می‌رود، درمورد هر جای دیگری که برای چنین مقاصدی مورد استفاده قرار گیرد، خواه در وسط چهارراههای شهر خواه بنایی خوش‌ـساخت که گنجایش هزاران تن را دارد، نیز بکار برده می‌شود. اما برای بررسی تاریخ «تکیه» (یا «حسینیه» که این نیز برای مردم آشناست)، بجاست که بطورکلی میان اماکن مختلفی که از دیرباز برای مراسم سوگواری بکار می‌رفته و تماشاخانه‌های ثابتی که در اواخر سدهٔ نوزدهم در اصل برای متمرکز نمودن نمایش‌های تعزیه ساخته شد، فرق بگذاریم.

تکایا و نخستین تئاترهای تکیه‌ای ۱۲۲۹ـ۱۱۴۹/۱۸۴۰ـ۱۷۷۰

این گفتهٔ ابن‌اثیر که در سدهٔ دهم در شهر بغداد برای مراسم محرم خیمه‌ها برافراشته می‌شدند چیزی را تصریح می‌کند که تا ظهور نمایش‌های تعزیه، برای جای مراسم سوگواری ضرور بود یعنی: فضایی باز وسرپناهی برای شرکت‌کنندگان.[۱] حتی پس‌از آنکه نمایش‌های تعزیه معمول شد و بعدها به‌صورت بخش مشخصی از برنامهٔ مراسم سوگواری محرم درآمد، «میادین»، مساجد، منازل شخصی و دیگر اماکنی که پیشتر، معمولا، برای مراسم دینی مورد استفاده بودند با استفاده از صحنه‌های موقت بسهولت به مکان‌هایی مناسب نمایش‌های تعزیه تبدیل شدند. هرکدام از این اماکن مزایایی جداگانه داشت. «میادین» درباری نظیر کاخ گلستان که در حاشیهٔ تهران قرار داشت ومیدان شاه دراصفهان برای خیل عظیم مردمی‌که مجذوب تماشای مراسمی که از سوی دربار ترتیب می‌یافت می‌شدند، مناسب بودند، حال آنکه یکی ازمزیت‌های اماکن‌کوچکتری چون مسجد یا منزل شخصی حوضی بود که معمولا از ویژگیهای حیاط بشمار می‌رفت و با تخته‌پوش‌کردن آن براحتی بصورت صحنه نمایش درمی‌آمد. از دیگر مزایای منازل شخصی، یکی مطبخ بود که برای تهیهٔ چای، شربت و تنقلات برای حاضران از آن استفاده می‌شد و دیگر، قسمت‌های مختلف منزل که برای فرق گذاشتن‌جاها

مورد استفاده بود: اتاق‌هایی که رو به‌حیاط باز می‌شد جای ویژهٔ میهمان‌های مهم بود، حیاط جای مردم عادی، و اگر تعداد حاضران خیلی زیاد بود بام را جای زنان و کودکان می‌کردند. (1, III) علاوه‌بر این استفاده‌های موقتی از بناهای معماری برجسته، گاه، حتی در طول دورهٔ صفوی، بناهای موقتی ویژه‌ای برای مراسم محرم برافراشته می‌شدند.

اولئاریوس[1] می‌گوید برای مراسمی‌که در۱۶۳۶ به‌نشانهٔ یادکردشهادت حضرت علی برپا شد «منزلی» در بیرون سمنخا در ولایت شیروان ساخته شد؛ بعداز آن در اوایل سده نوزدهم دوبرونز[2] خبر می‌دهد که «... در تئاترهایی که برای این منظور برپا می‌گشت» مدیحه خوانده می‌شد. اما توصیف وترسیم اولئاریوس از منزل مذکور چوب‌بست ساده‌ای بود که برای اقامت موقتی بزرگان ناحیه بود، درحالی‌که «تئاتر»هایی که دوبرونز از آن سخن‌می‌گوید چیزی بیش‌از یك چوب‌بست است.[۲] این چوب‌بست را نه می‌توان معماری نامید، و نه‌حتی پیش‌نمونه[3]ای برای تئاترهای تکیه‌ای بعد.

قدیمی‌ترین مدرك مکتوبی که دست‌کم بر ساختمانی دائمی مختص مراسم سوگواری دلالت دارد کتیبه‌ای است که به‌گفته هنری ماسه، تاریخ ۱۲۰۲/۱۷۸۶ را برخود دارد ودرمنزلگاهی دراسترآباد موجود است، او این منزلگاه را «خانقاه» (تکیه) می‌نامد. ترجمهٔ این‌کتیبه درکتـاب هنری ماسه چنین است:

بارویی لاجوردی است که از بهشت، و آن روزی که سلطان کربلا کشته شد، سخن می‌گوید. تکیه‌ای است که غمناله‌های بلند عاشقان کربلایش حتی بر عرش نیز لرزه می‌افکند. طاق سردرش، تو گویی آسمانی است که از دود آه شبانهٔ اسیران کربلا سیاه گشته است. این مکان زرنگار و خوش‌نما از آتش یزید ملعون، آن سگ شیاد، در آن روز که پیکر چونان سرو سهی

1. Olearius
2. de Bruinz
3. Prototype

رزمندهٔ راه دین (امام‌حسین) را در میان صحرای کربلا فرو افکند سیاه گشته بود. ازآن روز تاکنون، تمام عالم در صحن «تکیه» برای شهیدان‌کربلا گریه می‌کند. وضع تکیه حتی بانی آن را هم به‌گریه می‌اندازد، چرا که او خود ذرهٔ حقیری است در کنف حمایت سلطان کربلا. خدایا! پدر و اولاد این صدیق عاصی را به‌عشق سرور شهیدان کربلا ببخش. ذهن مرا درنگارش تاریخ ۱۲۰۱[۱۷۸۶] برای «تکیهٔ» سلطان اولیاء تأیید فرما.[۳]

هرچند که ماسه تکیه را خانقاه (عزلتگاه صوفیان و درویشان)می‌نامد و احتمال می‌رود که منزلگاه استرآباد چنین جایی بوده، مع‌الوصف متن کتیبهٔ نقل‌شده در بالا آشکارا می‌رساند که جایی به‌عنوان محل برپایی مراسم محرم وجود داشته است. «صحن تکیه»ای که همهٔ عالم درآن برای شهیدان کربلا می‌گریند باید اشاره به‌تنها بخشی از خانقاه یا احتمالاکل بنای‌تکیه بوده باشد. به‌هرحال، بنابراطلاعاتی‌که ماسه دراوایل‌سال۱۷۸۶ثبت‌کرد. اهمیت‌کتیبه دراینست‌که وجود «صحن تکیه»ای برای مراسم سوگواری قطعیت می‌یابد.

بدینسان برمی‌آید که اصطلاح «تکیه» برای دو نوع بنای متفاوت بکار می‌رود ـ خانقاه و تماشاخانهٔ تعزیه. دو مفهوم مزبور متناقض یکدیگر نیستند و درواقع جنبه‌های مهمی را در تاریخ پیدایش و تکامل معماری تکیه روشن می‌سازند. درسراسر دوران حکومت صفوی، زند و قاجار، برنامهٔ مراسم سوگواری ازنظر آیینی به‌دو دسته منقسم بود. و این همان تمایزی است که شاردن برآن تأکید می‌ورزید و بعدها دیگران نیز آنرا تکرار کردند.[٤] خلاصه آنکه، «روضه‌خوانی» مورد توجه همه توده‌های مردم بود ولی از اعیان و اشراف تنها ارادتمندان و مذهبیان افراطی در آن شرکت می‌جستند؛ دسته‌های مردمی‌تر، بویژه از طبقات پایین، هم بصورت جداگانه تشکیل می‌شد وهم پس ازمجالس روضه‌خوانی. این دسته‌ها در خیابان‌ها، بازارها، میادین شهرها براه می‌افتادند و در مسیر آنها یك آرامگاه* وجود

* معمولا آرامگاههایی که قبر امامزاده‌ای در آنجا بود، در بعضی از شهرها هنوز هم پیمایش این مسیرها به‌قوت خود باقی است.ـم.

داشت، که اغلب در اطراف محل یا شهر واقع بود. البته دلیل انتخاب چنین مرکزی آن بود که دسته، زیارت قبور اولاد علی، بویژه قبر امام حسین(ع) درکربلا را مدنظر داشت.[۵] اما دلیل دیگر این قبیل مراکز آن بودکه قبور ـ یا بناهای دیگرکه با آنها مجاورت نزدیك داشتند ـ اغلب اوقات خانقاههایی بودندکه صوفیان درآنها خادم ویا ساکن بودند.[۶] ازآنجاکـه صوفیان در مراسم مزبور و بویژه دسته‌روی‌ها، نقش برجسته و مهمی داشتند،[۷] خانقاه آنها به‌نشانهٔ مقابر آل‌علی، طبیعتاً درمسیر دسته‌روی‌ها بصورت مراکز مهم درمی‌آمدند.

ازآن جهت‌که تعیین تاریخ قطعی برای نخستین شبیه‌خوانی‌هـای وقایع تاریخی شهیدان کربلا تا حدودی نیازمند بحث و گفتگو است، دراینجا برای سهولت کار تاریخ شروع نمایش‌های تعزیه، ۱۷۷۰م ذکر می‌شود ـ که از تاریخ گزارش ویلیام فرانکلین از نمایش کامل چند مجلس تعزیه که خود در ۱۷۸۷م شاهدشان بوده،قریب‌یك‌دهه زودتراست.[۸] بااینهمه، تکیهٔاسترآباد، که تاریخش یکسال بعد ازگزارش فرانکلین است و دارای یك «صحن تکیه» بود، متأسفانه توسط تنها منبع در دسترس، «خانقاه» ذکر می‌شود. تا سال ۱۸۰۸م نمایش‌های تعزیه به‌عنوان بخشی ازبرنامهٔ دورهٔ سوگـواری محـرم چندان عمومی و موفق شده بود که تانکوانی[۴] اظهار می‌دارد که «پنج مجلس آخر» از ماجرای کربلا «برصحنهٔ تئاتری که روبروی کوشك شاه در کاخ گلستان برپا گشته بود.»[۹] نمایش داده شدند. هنگامی که جیمز فراستر[۵] در ۱۸۳۳ و ویلیام همس[۶] در ۱۸٤٤ از اقامت خود در یك تکیه طی‌مسافرتشان به استان‌های شمالی، بدلیل نداشتن جایی مناسب، سخن می‌گویند هریك تکیهٔ مزبور را «پناهگاهی» که هم «خانقاه» و هم بنایی برای «تشریفات» یا

4. Tancoigne
5. James Fraster
6. William Holmes

آیین‌های محرم مورد استفاده بود توصیف می‌کند.[۱۰] این دو مسافر برای هیچ تکیهٔ (خانقاه) دیگر ارزش معماری قائل نشده‌اند. همس در وصف‌مراسم محرم در استرآباد گزارش می‌دهد که مزد تعزیه‌خوانان نیز صرف مخارج تکیه می‌شود.[۱۱] و «در هر محلهٔ» بناهایی به‌مراتب بزرگتر بنام «تکایا»، به‌خرج مردم آن محل ویا تنی‌چند از ثروتمندان به‌عنوان وقف نمایش‌های مختلف فصول ساخته شده بود.[۱۲] بدینسان، باتوجه به کتیبهٔ «تکیهٔ» استرآباد بنظر می‌رسد که تاریخ عمل ساختن تماشاخانه‌های دائمی به‌حدود یك دوره پیش‌از این گزارش‌ها ـ یعنی ۱۸۲۰ـ برمی‌گردد.

اگر «تکیه»، که خانقاه صوفیان بود، همنام تماشاخانه‌هایی که برای تأمین جای تشریفات و بویژه نمایش‌های تعزیه بود، پس بر سبك معماری تماشاخانه‌ای که ساخته می‌شد تأثیراتی داشت. حتی پیش‌از آنکه کار ساختن تماشاخانه‌ها آغاز شود. واژهٔ «تکیه» برای مشخص کردن هرجایی که برای تشریفات مورد استفاده بود، و نیز اماکنی نظیر چهارراهها که تنها با یك سکوی نمایش ساده پر می‌شد، بکار می‌رفت. ازآنجا که مفهوم کلی تکیه به‌هیچ‌وجه به خانقاهها یا مقابر منحصر نبود بلکه اماکن تشریفات را نیز دربرمی‌گرفت، این واژه در بعد وسیعتر درمورد تماشاخانه‌های جدیدی که به‌صورت جزء مهمی از معماری مردم ایران درمی‌آمدند نیز بکار می‌رفت. درواقع، مهمترین پیوندهای میان مقبره/خانقاه و معماری تماشاخانه، نخست تماشاخانه‌ای بود که هرازگاه در مجاورت مقبره‌ای مشخص ساخته می‌شد، که در آنصورت کل آنها مجموعهٔ تکیه بحساب می‌آمد، و دوم مقبره/خانقاهی که بنا به‌وصایای هریك از بانیان، جنازهٔ آنها را در محوطهٔ تماشاخانه‌های شخصی‌شان دفن می‌کردند. خلاصه آنکه، هرچند در تمام طول تاریخ تعزیه، استفاده از اماکن موقتی معمولی بود، ولی بنظر می‌رسد که نخستین تماشاـ خانه‌هایی که مشخصاً برای متمرکز نمودن تشریفات و نمایش‌های تعزیه بنا شد به دههٔ نخست سدهٔ نوزدهم مربوطاند و اکثراً در استانهای کنارهٔ دریای خزر، منطقه‌ای که پیشتر دژ هواداران تشیع نیز بود، پیدا شدند.

نمایش‌های تکیه‌ای (۱۹۴۳ - ۱۸٤۰ م)

تکیه‌ای‌که سرانجام با اهمیت تلقی شد و ازبهترین تماشاخانه‌های شش دههٔ آخر سده نوزدهم بحساب می‌آید چیزی است که در ۱۸٤۹ درتهران موردتوجه فراوان، لیدی‌شیل* واقع‌شد. او اظهار می‌دارد که بانی تکیه** «صدر اعظم» بوده و تکیه را عمارت بزرگی توصیف می‌کند که «گنجایش چندین هزار نفر را دارد» و دراطراف صحنه دو ردیف جایگاه ویژه قرار داشت که جای شاه و خویشان و همسران او،ووزرای مختار ایرانی وخارجی بود. این شرح اوکه «صحنهٔ نمایش... بصورت یك سکوی بلند در وسط قرار گرفته و بدون واسطهٔ پرده از همه طرف برای تماشاگران قابل دیدن است»[۱۳] معلوم می‌دارد که نه فنون نمایشی و نه ترتیبات سنتی سابق، و اماکن موقتی هیچیك تغییر چندانی نیافت.

کنت دوگوبینو در گزارشات واضح و دقیق خود از تعزیه در مدت دوبار اقامت طولانی‌اش بین سالهای ۱۸۵۵ و ۱۸٦۳ در ایران می‌گوید که در هر محلهٔ تهران تکیه‌ای هست و چون هیچ بودجهٔ دولتی برای تعزیه صرف نمی‌شود، تنی چند از وزراء به‌همراه شخص شاه از سرپرستان و مشوقان تماشاخانه‌های معروف هستند.[۱٤]

در ۱۸۷۳ ، وقتی ناصرالدین شاه به‌انگلستان سفرکرد برای تماشای کنسرت به آلبرت‌هال[7] دعوت‌شد و چنان تحت تأثیر قرار گرفت که وقتی به تهران بازگشت از مهندسان خود خواست تا مشابه آن‌را در کنار کاخ‌گلستان بسازند که همان تکیهٔ دربار (دولت) است. هرچند که یکی از مسافران

---

* همسر کلنل «جستین شیل» سفیر انگلستان در اوائل سلطنت نادرشاه، در ایران. که سفرش از انگلستان به‌ایران و بالعکس مجموعاً سه‌سال و ده‌ماه بطول انجامید.ـــم.

** منظور «تکیهٔ عباس‌آباد» یا تکیه «حاج میرزا آغاسی» است. زیرا تکیه دولت در زمانی که شیل خاطرات خودرا می‌نوشت هنوز وجود نداشت و ۱۷ سال بعداز آن یعنی در ۱۲۸۳ ساخته شد.ـــم.

7. Alberthall

خارجی اظهار می‌دارد که تکیهٔ دولت اندك شباهتی به الگوی لندنی خود دارد، بااینهمه، بنای آجری مدور بزرگی که ساخته شد نمونهٔ بی‌نظیری از مهندسی عهد قاجار بود (یعنی، بلندی دیوارها درحدود ۲٫٤٤ متر و کف کرسی آن نزدیك به ۱٫٥ متر؛ و صحنی که گنجایش قریب دو یا سه‌هزار نفر را داشت.) محوطهٔ اصلی، که سه ردیف جای هلالی شکل دور آن را احاطه نموده‌که از راهرویی طاقنما سرچشمه می‌گرفتند و با دوصحنهٔ بازی («سکو» دروسط و «طاقنما» درکنار) مشخص می‌شد که درخلال هر نمایش بطور جداگانه یا باهم مورد استفاده قرار می‌گرفتند. تنها وسیلهٔ معماری دیگر مورد استفادهٔ بازیگران «منبر» بزرگی از مرمر سفید بودکه «روضه‌خوانی» از بالای آن انجام می‌شد. جبران مخارج گزاف دربار دربرافراشتن چنین بنای تاریخی تاحدودی ازطریق وصولی‌های حق اشتراك سالانهٔ اعیان واشراف از جاهای مخصوص تأمین می‌شد، که مقدار آن در هر سال بالغ بر ۱٦٫۲٥۰ «قران» (٤۸۸ پاوند استرلینگ) بود. اندکی بعداز شروع سال ۱۸۸۰میلادی، دیوارهای داخلی عمارت، که قبلا گچ خاك و سفیدکاری نشده بود، با کاشی روسازی شد. برای روشنایی صحن تکیه، علاوه‌بر شمع‌هایی که گاه تعداد آنها به‌پنجهزار می‌رسید، چهار چراغ برق به‌شمعدان چند شاخهٔ بزرگی که از وسط قوس طاق آویزان بود اضافه شد. ولی تا سال ۱۸۹۰ نصب چراغ برق رواج فراوان یافت. تزیین داخلی عمارت مرکب از برجهای آجری فرازسقف ونمونه‌ای از سردر موزاییك شدهٔ خاص عهد قاجار بود و «آیینه‌کاری» که طاق ودورادور «مقرنس» را می‌پوشاند و چندان آراستگی داشت که «دارای سبك پرزرق‌وبرق، ظاهرفریب، عوام‌پسند، وبی‌دوام» توصیف می‌شد.[۱۷] ساختمان این بنا به‌قدری بزرگ بود که مهندسان دربرافراشتن گنبدی که مورد نظر شاه بود عاجز ماندند. درعوض، طرحی ریخته‌شد که با استفاده از بست‌های آهنی، چادرهای ضخیمی بر طاق‌های چوب ساخت کشیدند، این کار موجب آزردگی خاطر شاه شد به‌اندازه‌ای که بعضی از عوامل کشورهای خارج دردربار پادرمیانی نمودند تا وی را متقاعد سازندکه ساختن گنبدی که

شاه قبلا دیده بود با مصالحی که در دسترس معماران ایرانی است غیرممکن است. وقتی [ناصرالدین] شاه مرد* جنازهٔ اورا درتکیه دولت به‌انظار عموم گذاشتند؛[۱۸] نگه‌داشتن «حیوانات زنجیری» درتکیه نشان می‌دهدکه از این محل برای نگهداری انواع جانوران سلطنتی هم استفاده می‌شد. درخلال دههٔ دوم از سدهٔ بیستم تکیهٔ دولت برای برگزاری آیین‌های محرم ناامن تشخیص داده شد[۱۹] و در ۱۹۵۰ میلادی آن‌را برای احداث بنایی جدید خراب کردند.

در اوایل سده هفدهم، مراسم ماه محرم تنها اجتماعی دوهزار نفره را جذب کرده بود؛[۲۰] اما این وضع تاحدود دوسدهٔ بعد ـ یعنی هفتاد سال پس‌از ظهور نمایش‌های تعزیه ـ که بالاخره، تماشاخانه‌ای مخصوص درمقیاسی بزرگ ساخته‌شد و بنا به‌گفتهٔ لیدی‌شیل گنجایش چندین هزار نفر را داشت ـ پایدار نماند. مهم نیست وزیری که لیدی‌شیل وی را حامی تکیه می‌داند کیست،[۲۱] بلکه مهم اینست که وی به‌عنوان نمایندهٔ دربار کار بنا نمودن تماشاخانهٔ تاریخی برای متمرکز ساختن نمایش‌های تعزیه را آغاز کرد. البته اوج معماری تکیه، تکیهٔ دولت ناصرالدین شاه بود، که درحدود بیست‌وپنج سال بعد ساخته شد. این‌قبیل اقدامات رسمی ـ به‌رغم انتقاد اقشار محافظه‌کار و متعصب جامعه از مصوبات اضافی نمایش که بسود شیعه تمام می‌شود ـ باعث تشویق کار ساختن و حمایت گروه‌های نمایش که در شهرهای بزرگ‌واستان‌های دیگر باهم رقابت می‌کردند، شد. دلیل و مدرک این گروه‌های نمایش درعهد قاجار گزارش هنرمندانهٔ دقیقی است متعلق به ۱۸۶۰ از اجتماعات استان‌های کنارهٔ دریای خزر. بنابراین گزارش، از «تکایای پرجمعیت (اماکن متبرکه)» گرفته تا هر خیابان، مردم گردهم می‌آمدند تا به‌نقل سرنوشت حزن‌انگیز اولاد علی(ع) گوش فرا دهند.[۲۲] جی. ملگونوف[۸] گزارش می‌دهد که درشاهرود چهار تکیه وجود داردکه از تعداد جداگانهٔ مساجد، حمامها،

* که البته بدست میرزارضای کرمانی ترور شد.ـم.

8. G. Melgunof

وکاروانسراها، تنها یکی‌کمتر است و در رشت درمقابل بیست‌ودو مسجد و سی‌وچهار مدرسه سی‌وشش تکیه هست،[۲۳] درحقیقت، در جریان نیمه دوم سدهٔ نوزدهم افتخار هر شهر ایران به‌تکیه‌اش بود، خواه این تکیه ساختمانی ساده و بی‌پیرایه بود که به تودهٔ مردم تعلق داشت، و از صحن آن احتمالا برای سخنرانی برسر جنازهٔ اعیان و اشراف و نیز از حیاطش به عنوان «میدان عمومی» استفاده می‌شد ـ یا مثل اغلب موارد، نماد دیانت و منزلت فرد متمولی بود که به یاد شهیدان کربلا تکیه‌اش را به‌قدری از اسباب و اثاثیه می‌انباشت که تماشاگران خلیفه یزید شریر و درباریانش را لعنت می‌کردند.

تکیه، که نیاز اساسی‌اش فضای سادهٔ میدانی و جا برای تماشاگران بود اشکالی متنوع یافت. نسبت به اماکن مختلف اولیه و موقتی، بیشترینهٔ «تکایا» شباهت فراوانی به‌منازل شخصی داشتند. بخاطر آنکه در طول هر سال که تعزیه نمایش داده می‌شد وضع هوا متنوع بود، بسیاری از اوقات هم فضای باز و هم سرپوشیده مهیا می‌شدند. از دیگر چیزهایی که احتمالا تکیه بدان مجهز می‌شد، «سقاخانه» بود به‌یاد تشنگی شهیدان کربلا،[۲۴] و اگر بانی فقط به‌خرج خود آن‌را ساخته بود، «مقبره‌ای» برای خودش به‌بنا اضافه می‌کرد.

تفاوت‌های منطقه‌ای نیز مطرح‌اند. در ناحیهٔ یزد بیشترینهٔ «تکایا» تکرار نمونهٔ جالب توجه ساختار سردربزرگ (به‌ارتفاع ۳۸ متر) بودند که جای نشستن تماشاگران بلند مقام مراسمی که در «میدان» اصلی شهر، میدان میرچخماق، برپا می‌گشت بود. در وسط میدان کلك هشت ضلعی محراب‌مانندی وجود داشت که در جریان مراسم عزاداری آتش در آن برافروخته می‌شد و نشاندهندهٔ سنن زردشتی مردم آن ناحیه بود. بدین‌جهت که مراسم عزاداری در یزد به «روضه‌خوانی» و دسته‌روی (بویژه «نقل»، وحمل تابوت حسین(ع)) منحصر بود ونمایش‌های تعزیه درمیان نبود سکوی نمایش را از قلم می‌انداختند. در نائین شش تکیه وجود داشت که اغلب آن

متعلق به اوایل سدهٔ بیستم و تکرار همان طرح زورخانه‌های قدیمی بودند: بنایی بسته با آلاچیق‌هایی بر یك سکو که میدانی هشت‌گوشه‌را دربرمی‌گرفت.

معماری «تکیه» که درخلال ۱۸٤۰ میلادی درمقیاس آثار تاریخی آغاز شده بود، زمانی که مراسم سوگواری در ۱۹۲۸ محدود و در ۱۹۳۵ رسماً ممنوع شد به پایان خود رسید.[۲۵] بدینسان، کل تاریخ آن تنها یك سده را دربرمی‌گیرد. زمانی که این‌قبیل معماری به‌مناسبت نمایش‌های تعزیه و متمرکز نمودن تاریخی آنها ظهور یافت، در میان انواع معماری که طی سده‌ها در ایران پدید آمده بود هیچ بنایی که تماماً مدلی برای تماشاخانه‌ها باشد، وجود نداشت. این وضع را می‌توان چنین توضیح داد که مجلل‌ترین تکیه‌ای که تا آن زمان در ایران ساخته‌شد با الهام از عمارت آلبرت‌هال لندن بود. تکیه در تمام طول تاریخ کوتاه خود، در مناطق مختلف با حامیان مختلف، پیوسته مراحل تجربی را طی می‌کرد که درنتیجه به راه‌حل‌هایی نیز دست یافت.

برعکس نمایش‌های تعزیه، که از دل اعمال مذهبی دستجمعی سربرآورد، «تکیه» اساساً فاقد سنن بود و دراشکال متنوع جلوه‌گر می‌شد. ازاینرو تنوع یکی از سیماهای بسیار بارز آن است، سیمایی که تنها در کشوری برجسته‌تر است‌که اشکال هنری آن، علی‌الرسم، با اطمینان بیشتر تعریف‌شده و تدوین یافته است.

تعزیه و نقاشی مذهبی

از سرآغاز اسلام اندیشه‌های افراطی اشکال زنده‌ای را به نمایش گذارده‌که تا اندازه‌ای توهین به مقدسات به‌حساب می‌آیند. مع‌الوصف،به‌رغم چنین ممانعتی دیوارهای بعضی از نخستین قصرهای برجامانده (یعنی، قصیر عمره) با اشکال بی شماری از انسان‌ها مزین شدند. بعدهاکه کتابهایی‌پیرامون تاریخ اسلام به‌نگارش درآمدند و هنرمندان ایرانی در سدهٔ چهاردهم وپس‌از

آن ابهام‌های زیادی را روشن ساختند، بعید نبود که بعضی از آن اشکال متعلق به محمد(ص)، و خاندان و یارانش باشند. با اینهمه هیچ‌شاهد ومدرکی دال‌براین‌که به‌نمایش‌گزاردن شکل و ریخت انسان توسط تودهٔ مردمی که از فتاوی رهبران متعصب خود پیروی می‌کردند بطور گسترده پذیرفته شده باشد، در دست نیست. درواقع، نمونه‌هایی از آن‌گونه که ذکرش رفت معمولا، ازیك‌جهت، به قصرهایی که فقط دارای چند چشم‌انداز ممتازبودند، وازجهت دیگر، به نسخ خطی مشخصی که به‌عنوان اشیاء نفیس در املاك خصوصی نگهداری می‌شدند محدود بود.

بواسطهٔ همین زمینه، تأثیری که نمایش‌های تعزیه بر هنرهای‌دیداری داشت یکی از مهمترین تحولات در تاریخ هنر اسلامی بشمار می‌آید. پس از صدها سال ممنوعیت، درخلال سدهٔ نوزدهم نقوشی از موضوعات مذهبی پدید می‌آیند که طرف توجه خاص اغلب ایرانیان واقع‌گشت. این نقاشی‌ها که اساساً هنری مردمی است نزد عوام به‌نقاشی «قهوه‌خانه‌ای» معروف است. اما از آنجا که درونمایهٔ اصلی این نقاشی‌های مذهبی شهادت حسین(ع) و یارانش در کربلاست، اصطلاح مشخص و مناسب‌تر برای این شاخه خاص، نقاشی کربلاست.[۲۶]

پس از ده سده ممنوعیت و توبیخ ، آنچه که چنین دگرگونی را در نگرش‌های عموم ممکن ساخت نقاشی مذهبی ادوار گذشته، که شرح و تصویر واقعهٔ حزن‌انگیز کربلا را شامل نمی‌گشت و علاوه‌براین، منحصر به اعیان و اشراف و بندرت موردتوجه تودهٔ مردم واقع می‌شد، نبود بلکه نمایش‌های مردمی و متداول تعزیه بود. ازآنرو که تعزیه به‌ترس ازروحانیان افراطی، پیشتر پذیرفته شده بود ونقش‌های شهیدان ودشمنان آنها توسط مسلمانان مخلص بازی می‌شد گامی درجهت پذیرش نقاشی‌های مذهبی تجسم‌بخش این روایات، پیشتر برداشته شده بود. در توضیح اینکه چگونه این نقوش کربلا، دراصل، ترجمان نمایش تعزیه در قالب هنرهای دیداری بود تنها کار لازم مقایسهٔ نقوش مزبور با نمایش‌های تعزیه و تعزیه‌نامه‌هاست.

از موارد متعدد این نقوش که برای توضیح این مطلب مورداستفاده تواند بود نقوش کتیبه‌های رنگی دیوارهای تکیهٔ معاون‌الملك در کرمانشاه است.[۲۷] کتیبه‌های کرمانشاه به‌عنوان تزیین مناسب تکیه، درعین حال مشخصهٔ دیگر معماری تکیه را نیز نشان می‌دهند: یعنی با آنکه تکیه بنایی مذهبی بود، تضییقات سختی که نمایش تمثال انسان را در مسجد ممنوع می‌کرد دربعضی ازموارد کاملا بی‌اساس بود، زیرا تعزیه‌که جایش درتکیه بود را هم ازطریق نقاشی و هم نمایش می‌شد نشان داد.

برای مطرح ساختن یك «مجلس» مربوط به واقعه‌ای در واپسین روزهای عمر شهیدان کربلا، گاه، وقایع ضمنی زندگی یکی از نخستین پیامبران قرآن، به‌عنوان درآمد، نمایش داده می‌شد، مثلا در مجلسی که به داستان یوسف (ع) مربوط می‌شود، پنج صحنهٔ جداگانه از کتیبهٔ بزرگ یوسف(ع) در کرمانشاه، از شرح قرآنی داستان گرفته شده‌اند.[۲۸] اینکه چرا داستان یوسف(ع) باید موضوع یك نمایش تعزیه و از آن طریق تزیینی مناسب برای تکیه باشد، پیام تکراری آن درتمام طول نمایش است: غمخواری داستان غم‌انگیز شهادت امام حسین توسط یوسف (ع) و پدرش یعقوب دامن زده می‌شود، این پیام بعداً در پایان نمایش با گفتن: «هزارکس چون من و یوسفم فدای حسین! هزار، یوسف بود خاك پای حسین... ایا جبرئیل بیا! کربلا نشانم‌ده... برای خدا...» خلاصه می‌شود. موضوع درآمد عروسی حضرت سلیمان و بلقیس است. سلیمان که قادر به‌دیدن وقایع گذشته و حال است، ضمن سوگواری درنمایش بر شهیدان کربلا، عروسی خود را قطع می‌کند تا جشن عروسی قاسم(ع)، پسربرادر حسین(ع)، و دختر او، فاطمه، را اعلام کند: اما این سخنان بانوحه برای داماد، آنگاه که مجروح و در حال احتضار از حربگاه بازمی‌گردد ،پایان می‌پذیرد.

تمثال حضرت سلیمان در تکیهٔ معاون‌الملك در کرمانشاه، جلوس حضرت را بر تخت، درحالی‌که مشاورانش، «دیوها» و نمایندگان مختلف پادشاهی حیوانات، به‌همراه سیمرغ افسانه‌ای و هدهد، قاصد ویژهٔ حضرت

سلیمان، در بالاسر و اطرافش حاضر هستند، نشان می‌دهد. احتمال نمی‌رود که چنین حاضران افسانه‌ای آنهم با آن تعداد حیوانات بزرگی چون فیل و شیر، از نمایش‌های اجراشده در استان‌هایی چون کرمانشاه الهام یافته باشند، بلکه احتمالا این فکر از طریق اجراهای تماشایی مجلس سلیمان در پایتخت که آشکارا صفی از جانوران عظیم‌الجثه را در تماشاخانه دربار نمایش می‌دادند در کاشی‌سازان تهران پدید آمده بود.[۲۹] معهذا، اگرهم موضوع کتیبهٔ مزبور واقعاً متأثر از نمایش حضرت سلیمان باشد، شمایل‌کشی و ترکیب آن، فرمولی را تکرار می‌کنند که هنرمندان ایرانی درطول سده‌ها برای ترسیم جلوس سلیمان بر تخت بکار می‌بردند. این‌قبیل فرمول‌های آزموده‌شده نیز در بعضی از پنج صحنهٔ نشان‌داده‌شده در کتیبهٔ یوسف، بویژه در صحنه‌ای که یوسف دربرابر میهمانان به‌شگفت‌آمده از زیبایی او، از زلیخا پذیرایی می‌کند،مشهود است.[۳۰] اگرچند، چنین جلوه‌هایی از سنن نقاشی قدیم، هرازگاه، در کتیبه‌های کرمانشاه به‌چشم می‌خورند، ولی موضوعات آنها، درکنار بازآفرینی داستان‌های تعزیه، می‌خواهند مردم سنین مختلف را درحال سوگواری واقعهٔ کربلا نشان بدهند.

مشخصه بارزتر کتیبه‌های کرمانشاه بازنمایی‌های خود واقعهٔ کربلاست، که نه‌تنها ازنظر موضوع بلکه ازنظر شمایل‌کشی نیز از روی نمایش‌های تعزیه طراحی می‌شوند. یقیناً یك‌مورد از این کار یکی از بارزترین موضوعات واقعه کربلاست: بازماندگان امام حسین(ع) در دربار یزید در دمشق اسیر هستند. ملتمسان نقابدار و نورانی دربرابر لشکریان شام و دربار ایستاده‌اند. دربالای مجلس، یزید برتختی ازآن دست‌که هنرمندان قاجار ازتخت طاووس معروف طراحی کرده‌اند، نشسته است. در سمت چپ سلطان یك سفیر «فرنگی» و مشاور خصوصی برصندلی‌هایی‌که معمولا درضیافت‌های دربار قاجار بـرای میهمانان اروپایی بود، نشسته‌اند. پیش‌پای تخت، امام جدید، زین‌العابدین(ع) به‌همراه خواهر امام حسین، زینب(ع)، ایستاده است. از جمله خردسالان در تصویر سکینه، زبیده و فاطمه، که این آخری بیوهٔ قاسم شهید است، می‌باشند.

بنابر شخصیت‌سازی تعزیه از خلیفه یزید، که می‌باید نفی جور این شریر نابکار را به تماشاگران القاء کند، یزید جامه‌های جواهرنشان برتن، درمیان وسایل عیاشی و افساد فی‌المثل بطری‌های مشروب و ورق قمار، درحالی‌که به وضع غم‌انگیز و مصیبت‌بار حسین(ع) و اکنون وضع رقت‌انگیز بازماندگانش نیشخند می‌زند، نشسته است.[۳۱] دختر یزید، که درتعزیه از پدر و وضع بظاهر خوب خود می‌بالد، درکنار یزید ایستاده است. پرتو نور طشت طلایی که روی تخت قرار دارد، شعله‌ای چند رنگ است تا نور سر امام‌را که‌هم‌اینك به‌عنوان پیروزی لشکریان شام است، برساند. یزید، پس‌از شراب‌زدن به لبان امام، با عصای خیزرانی که دردست دارد به دهان امام می‌زند و با هر ضربه دندانهایش را می‌شکند. در پی این رفتار بس‌شنیع، زین‌العابدین(ع) نوحه سرمی‌دهد «به بوسه‌گاه ختم رسل چوب می‌زنی؟»

یزید، پس‌از صحنهٔ توهین و تحیر اولاد علی در دمشق، از عمل زشت خود نادم می‌شود، اولاد علی را از اسارت وامی‌رهاند، و به ملازم خود بشیر فرمان می‌دهد تا اهل بیت مطهر را به‌مدینه ببرد. در کتیبه کاروان مزبور درحال ورود به‌شهر مقدس مدینه نشان داده شده است، بشیر و یك نگهبان شامی دیگر دستهٔ زین‌العابدین وزنان بازماندهٔ نشسته در «تخت روان» اطراف وی را، که به‌امر یزید برآنها سیاه پوشانده‌اند، همراهی می‌کنند.

تأثیر تعزیه برچهارکتیبهٔ مورد بحث که هریك مجلس تعزیه خاصی را با تصویر شرح می‌دهد، و بویژه اغلب جزئیات کتیبه‌های دمشق و مدینه، تنها شرح و توضیح نسخ نمایش‌های تعزیه است. چوب خیزران، صندلی‌ها و لباس‌های سفیران اروپایی (که پیشتر از یك کشور خارجی عاریت گرفته می‌شدند) و نقاب‌های نساء آل‌علی (که من غیرمستقیم نشان می‌دهند که نقش آنان را مردان بازی می‌کردند.) همه از تمهیدات صحنه‌ای بشمار هستند که واژه به واژه توسط هنرمندان بازآفرینی شده‌اند. حتی‌درمورد قسمت‌کوچکی از نقاشی کتیبهٔ مزبور که نشاندهندهٔ اجساد شهیدان صحرای کربلا هستند، حالت و قیافهٔ حسین(ع) درحالی که طفل شیرخوار خود، علی‌اصغر، را دربغل

دارد، و رو به‌لشکریان شام درخواست آب برای زنان و کودکان حرم می‌کند که جواب این خواهش با زدن تیر به حلقوم سوختهٔ طفل داده می‌شود، مستقیماً از تعزیه اقتباس شده است.

تأثیر عمومی‌تری که تعزیه در نقاشی مذهبی داشت از استفادهٔ نقاب معلوم می‌گردد. طی نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم تا دورهٔ قاجار، نقاب مشخصهٔ خاص اشخاص مقدس بود و برای پوشاندن چهره‌های زنان بکار نمی‌رفت. ولی به‌محض اینکه بصورت جزء قانونی لباس زنان، به‌نشانهٔ عفت وحجاب آنان و نیز، چنانکه گفته‌شد، به‌عنوان تمهیدی تئاتری برای تغییر هیأت مردانی‌که نقش‌های زنان را بازی می‌کردند ـ درآمد، درنقوش کربلا نیز صفت مشخصه قانونی زنان خاندان علی شد، با آنکه درگذشته به‌هیچ‌وجه نقاب به‌عنوان نماد تقدس بکار نمی‌رفت، ولی در نقاشی مذهبی عهد قاجار تاحدودی بطور دلبخواه به پاکان و معصومان نسبت داده می‌شود؛ بدینسان، چهرهٔ امامان شیعه هم با نقاب وهم بدون نقاب ظاهر می‌شوند. نقطهٔ مقابل نقاب نور است که با آنکه از تمهیدات نمایش‌های تعزیه نیست، ازقراردادهای نقاشی قدیم به‌عنوان نماد قدیسان آنها باقی مانده است.

گزارشات تاریخی مختصر و نسبتاً جدید از معماری «تکیه» ونقاشی مذهبی عامیانه که موردتوجه مورخان علاقمند به مباحث تاریخ ایران قرار نگرفته‌اند، دارای پیشینهٔ قدیمی وطولانی‌تر هستند. معهذا با قضاوت شمار تکایای سرتاسر ایران و نمونه‌های ابنیهٔ تاریخی ودرباری نظیر تکیه دولت، «تکیه» یکی از شگفت‌انگیزترین صور معماری‌ایران عهد قاجاراست.همسنگ تکیه، پیدایش نمایش‌های بی‌شمار واقعهٔ حزن‌انگیزکربلا درعهد قاجار، آنهم بدون سابقه در نقاشی، است. اگر ظهور تعزیه در سدهٔ نوزدهم نمی‌بود. تصور تکامل تعزیه درگذشته و احتمالا حال، واقعاً سخت و دشوار می‌نمود. معهذا، به‌رغم این واقعیت‌که تعزیه برطرز فکر عوام نسبت به نمایش انسان تأثیری چندان ژرف نهاد که مایهٔ الهام مظاهر جدید هنر ایرانی گردید، هم «تکیه» و هم نقوش کربلا به منزلهٔ تکامل طبیعی و سادهٔ صور بسیار قدیمی

پرستش مذهب تشیع بودند. بدینسان، آنچه‌که برای هنرها تا حدودی انقلابی بنظر می‌رسد تنها تکـرار و توالی ابراز اندوه برای شهیدان و، در نهایت، اقرار آشکار شیعیان به‌دیانت است.

یادداشتها

1. Vladimir Minorsky, **La domination des Daylamites** (Paris, 1932), p. 19.

۲. آدام اولئاریوس، **سفرنامه** (لید، ۱۷۱۹)، صفحات ۸۱ـ۵۸۰؛ درشرح اصلی‌دوبرونز، Zeizen (۱۷۱۴) این عبارت مناسب بچشم می‌خورد،

". . . daer zekere soort van een toneel was opgericht."

در چاپ انگلیسی (۱۷۳۷) ترجمه‌شده از متن فرانسه (۱۷۱۸)، واژهٔ بکر تونل toneel «تماشاخانه» ترجمه شده است، ولی «صحنه» یا «چوب‌بست» صحیح‌تر می‌نماید. مقایسه کنید با:

Cf. Cornelius de Bruins, **Reizen over Muskovie door Persie Indie** (Amsterdam, 1714), p. 168; Cornelius Le Bruyn, **Travels into Muscovy, Persia and Part of the East-Indies** (London, 1737), I, 215.

3. Henri Massé, "Epigraphy, B. Persian Inscriptions," tr. Phylis Ackermann, **A Survey of Persian Art**, ed. A. U. Pope (Oxford, 1939), II, 1797-98.

تنها شرح مکتوب و مضبوط از متن اصیل فارسی ظاهراً شرحی درمقاله ماسه است که دراینجا نقل‌شده.

۴. ژان شاردن، **سیاحتنامه** (پاریس، ۱۸۱۱) جلد چهارم، ص. ۵۶ـ۵۰.

۵. بنا به‌گزارش دوته‌ونو از آیین‌های ماه محرم در شیراز، در ۱۹۶۵ میلادی «دستهٔ عزاداران از دروازهٔ حکومتی [قصابخانه‌ـم] گذشته و برای اتمام مراسم از شهر خارج شده، به‌مسجدی که مدفن خاتون، دختر علی (ع) است می‌رفتند؛ در آنجا مجلس وعظ برپا می‌شد...»

Monsieur de Thevénot, **Travels** (London, 1687), p. 108.

«مسجد» آرامگاهی است دربخش جنوب‌شرقی شیراز که خاتون قیامت نام دارد ولی عموماً آن‌را به‌همان نام ملکهٔ سلغری که بنابرمشهور درآنجا بخاك سپردمشد

آبش‌خاتون* می‌نامند؛ بنای مزبور درنظر دوته‌ونو مقبره یکی از افراد سلالهٔ علی بود که نقش ویژهٔ آن برای دستهٔ عزا را تصریح می‌کند. گزارش شده است که در ۱۶۳۷ میلادی در اردبیل این تشریفات در حیاط مزار شیخ صفی (اولئاریوس، ص. ۶۲۴) برپا می‌شد و نیز در سدهٔ نوزدهم در هند تابوت‌های دستهٔ عزا به گورستان مسلمانان برده می‌شدند. لوئیس پلی، **تعزیهٔ حسن و حسین(ع)** (لندن، ۱۸۷۹، xxiii, I, . برای بحث از آبش‌خاتون در سده‌های چهاردهم تا شانزدهم نگاه کنید به: علی‌نقی‌بهروزی، **جلگهٔ شیراز** (شیراز، ۱۳۵۴)؛ نصرت‌اله مشکوة، **ابنیه و اماکن تاریخی ایران** (تهران، تاریخ ندارد)، ص. ۱۲۶؛ علی سامی، **شیراز**، (شیراز، ۱۹۵۸) ص. ۸۰ــ۷۹.

Laurence Lockhart, **Persian Cities** (London, 1960), p. 50.

ویلیام اوزلی، **سیاحتنامهٔ ممالك مختلف مشرق‌زمین خاصه ایران**، (لندن، ۱۸۱۹)، II IIA ، ص. ۲۰.

۶. برای نمونه‌هایی از **تکایا** که مقبره/ یا خانقاه‌ها بودند، ایضاً نگاه کنید به:

Engelbert Kaempfer, **Amoenitatum Exoticarum** (Lemogoviae, 1712), p. 112.

شاردن، VII ، ص. ۴۷۳.

James Morier, **A Second Journey throught Persia** (London, 1818), 151.

اوزلی، ص. ۲۰ــ۱۹.

۷. **ایضاً نگاه کنید** به شاردن، ، ص. ۵۳.

Thomas Herbert, **Some Years Travels** (London 1677), p. 268.

Comte de Sercey, **La Perse en 1839-40** (Paris, 1928), p. 208.

کنت دوگوبینو، **ادیان و عقاید مذهبی در آسیای مرکزی** (پاریس، ۱۹۵۷)، ص. ۳۵۲.

Arminius Vambery, **Life and Adventures** (London, 1914), p. 68; C. J. Willis, **Persia as it Is** (London, 1887), pp. 205 ff.; and, Percy M. Sykes,

---

* آبش‌خاتون، دختر اتابك سعد بن ابی‌بکر که درسال ۶۶۳، پس‌از مرگ سلجوقشاه به حکومت فارس رسید هلاکو در ۱۶۶۳ اورا نامزد پسر خود منکو تیمور کرد و به ازدواج او درآورد... پس‌از مرگ منکو تیمور آبش به‌شیراز بازگشت و حکومت آنجا را بدست گرفت، لکن به‌سبب آشوبی که در آنجا برخاسته بود، بفرمان ارغون شاه ناچار شیراز را ترك کرد و به‌تبریز رفت. مرگ او بسال ۶۸۵ در تبریز اتفاق افتاد و در همانجا درگورستان چرنداب بخاك سپرده‌شد. لکن پس‌ازچندی دخترش کردوچین (از منکو تیمور) جسد اورا از تبریز به‌شیراز آورد و بخاك سپرد. [**دانشنامهٔ ایران و اسلام**، جلد آ، ص. ۱۰]ــم.

The Glory of the Shia World (London, 1910), p. 197.

8. William Francklin, **Observations Made on a Tour from Bengal to Persia** (London, 1790), pp. 240-51.
9. M. Tancoigne, **A Narrative of a Journey into Persia** (London, 1820), p. 198.
10. **James Fraser, A Winter's Journey** (London, 1838), II, 462; William Richard Holmes, **Sketches of the Shores of the Caspian** (London, 1845) p. 326.

جی. ا. براون نیز می‌گوید «... خانقاهها را بصورت [یك] تکیه در می‌آورند و به‌تعزیه‌خوانی محرم اختصاص می‌دادند.» براون **یکسال درمیان ایرانیان** (لندن، ۱۹۵۹)، ص. ۲۷۳. استفادهٔ مشابه دیگری که از خانقاهها می‌شد این بود که برای مسافران صوفی و اشخاصی که دفعتاً از زندگی جمعی خسته می‌شدند و برای‌عبادات خصوصی، درحکم مسافرخانه بودند.

۱۱. همس، ص. ۳۰۲.

۱۲. **همانجا**، ص. ۲۹۶.

۱۳. لیدی‌شیل، **خاطرات لیدی‌شیل**، ترجمه فارسی، حسین ابوترابیان، (نشرنو، ۱۳۶۲). ص. ۶۸.

۱۴. گوبینو، ص. ۴۱ــ۳۳۹؛ برای شرح‌های بیشتر دربارهٔ حامیان میانهٔ سدهٔ نوزدهم نگاه کنید به روبرت گرانت واتسن، **تاریخ ایران** (لندن، ۱۸۶۶) ص. ۲۳ــ۲۰، (ترجمهٔ فارسی ع وحید مازندرانی، کتابهای سیمرغ، تجدید چاپ ۱۳۵۴، ص. ۲۴ــ۲۲)؛ ومقالهٔ ژان‌کالمار«اقامه‌تعزیه» "Le patronage des Ta'ziyeh..."

۱۵. غیراز موارد ذکرشده، توصیف تکیه‌دولت در متن حاضر از گزارشاتی که‌برشمرده می‌شوند گرفته شده:

Carla Serena, **Hommes et choses en Perse** (Paris, 1883), pp. 172-76; Agnate Laessae, **Fra Persien** (Copenhagen, 1881), pp. 214-21.

براون، صفحات ۳ــ۶۰۲.

James Bassett, **Persia the Land of the Imams** (London, 1887), p. 106.

اس.جی. دبلیو. بنجمین، **ایران و ایرانیان** (بوستون،۱۸۸۶)، صفحات ۸۶ــ۳۸۲.

Henry Binder, **Au Kurdistan** (Paris, 1887), pp. 406-9.

جرج ن. کرزن، **ایران و قضیه ایران** (لندن، ۱۹۶۶) جلد اول، ص. ۲۸ــ۳۲۷.

Pierre Ponafine, **Life in the Moslem East** (London, 1911), p. 347.

برای بحث بیشتر از بنای مزبور نگاه کنید به مقالهٔ‌کالمار «اقامه تعزیه»

"Le patronage des Ta'ziyeh."

۱۶. کرزن، جلد دوم، ۴۸۱.

17. Arthur Arnold, **Through Persia by Caravan** (London, 1877), I, 206-7.

18. Ella C. Sykes, **Through Persia on a Side-Saddle** (London, 1898), p. 346.

19. Eustache de Lorey and Doublas Saladin, **Queer Things about Persia** (London, 1907), p. 282.

۲۰. در ۱٦٦۷ شاردن تخمین می‌زند که بیش‌از ۲۰۰۰ نفر در مراسم برپاشده در تالار طوالیه (یعنی تالار اشرف) در اصفهان حضور داشتند. سیاحتنامهٔ شاردن، جلد چهارم؛ ص. ۵۷.

۲۱. لیدی‌شیل، بنا به‌یادداشتهای تاریخدار او، همینکه به تهران رسید چند لحظهٔ بعد در نمایش‌های تعزیه، که خود توصیف می‌کند، حضور یافت. او می‌گوید که «صدر اعظم» تکیه را ساخت و دعوت‌نامه‌هایی برای وزرای خارجی فرستاد ولی نام شخص مزبور را ذکر نمی‌کند. با اینحال جای تردید است که مؤسس تکیه وزیر وقت، میرزا تقی‌خان امیرکبیر بوده باشد، چه، او یقیناً در نخستین سال صدارتش چنان مسایل مهمی را پیش‌رو داشت که بنانهادن آن تکیهٔ «عظیم» از او بعیداست، ونیز مشهور است که اظهارنظر دربارهٔ تعزیه را کسرشأن می‌دانست.
Hamid Algar, **Religion and State in Iran:** 1785-1906 (Berkeley, 1969), p. 135.

محتمل‌تر است که بانی سلف او، حاج میرزا آغاسی، وزیر محمدشاه بوده باشد، و تکیه نیز دراواخر دوازده سال صدارتش از ۱۸۳٦ــ٤۸ ساخته شد.

22. G. Melgunof, **Das Südliche Ufer des Kaspischen Meeres** (Leipzifi, 1868), p. 39.

۲۳. همانجا، صفحات ۱۳۰ و ۲٤۲. حدود پنجاه سال بعد اچ. ال. رابینو نیز همین‌تعداد تکیه را در رشت ذکر می‌کند:
Rabino, **Les Provinces caspiennes de la Perse: La Guilan** (Paris, 1917), pp. 72, 86-88.

۲٤. نمونهٔ ابتدایی ستاخانهٔ تکیه منبع آبی از آنگونه که در استرآباد وجود داشت، بود که به‌گزارش ماسه (۱۷۹۸)، اهل شیعه رویش نوشته بودند «بنوش آب و شمر بدبخت و یزید نجس را لعنت‌کن، ۱۰۱۰ (۱٦۰۱).» نقل ماسه از اچ. ال. رابینو، **سفرنامهٔ مازندران و استرآباد**، (لندن، ۱۹۲۸)، متن فارسی، ص ٤۰، نظیر متن ماسه.

25. Elgin Groseclose, **Introduction to Iran** (New York, 1947), p. 104; Peter Avery, **Modern Iran** (London, 1965), pp. 290-91.

۲٦. نمونه‌هایی از نمایش معصومین توسط مردم در آثار زیر آمده‌اند:
J. M. Rogers in his article, "The Genesis of Safawid Painting," **Iran,** VIII (1970): 125-39 (or in the re-published copy, Michael J. Rogers, "The genesis of Safavid painting," **Memorial Volume of the Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology** (Tehran, 1972), II, 167-88).

افزون بر اظهارات روگرز، گزارشی است از تمثال علی (ع) بر سردر ضرابخانهٔ

دولتی، در اصفهان در سدهٔ هفدهم. شاردن، جلد هفتم، ص. ۳۵۹. تصاویر واقعهٔ کربلا بر دیوارهای امامزاده زید اصفهان منتشره در ۱۹۳۷، درست در تاریخ ۱۰۹۷/۸۶–۱۶۸۵ در کتیبهٔ احیاشدهٔ بنای مزبور دیده شده‌اند. یدا آگودار، «امامزاده زید اصفهان»، آثار ایران ۲/۲ (۱۹۳۷؛ ۴۸–۳۴۱). این تاریخ‌گذاری برای نقوش مزبور را روگرز مورد بحث قرار می‌دهد ومی‌گوید که‌آنها «نخستین نقوش دیواری مذهبی تاریخدار برای ما بشمار می‌آیند.» نگاه‌کنید به روگرز، صفحات ۲۸–۱۲۷ و ۱۳۸؛ ۷۰–۱۶۹.

اما، زنان نقاب‌دار آل‌علی، تصویر برجستهٔ حضرت عباس، با زمینهٔ عکسی از صحن کربلا، حالت‌ها و رعایت اجزای دقیق شمایل‌کشی، همه بانقوش کربلای عهد قاجار، که از روی شبیه‌خوانی‌ها طراحی می‌شد، مطابقت دارند. بنابراین، چون خود تعزیه تا نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم بوجود نیامده بود، پس تاریخ نقوش امامزاده زید به‌نیمهٔ سدهٔ نوزدهم، نزدیك به ۱۷۵ سال بعد از تاریخ اصلاح‌شدهٔ بنای مزبور برمی‌گردد. برای بحث بیشتر از نقوش امامزاده زید و تأثیرات تعزیه بر نقاشی مذهبی عهد قاجار نگاه‌کنید به:
S. R. Peterson, "Painted Tiles at the Takich Mu'avin al-Mulk (Kermanshah)," in the Memorial Volume of the VIIth International Congress of Iranian Art and Archaeology.

۲۷. در کرمانشاه، اولین تکیه درخلال دهه‌های آخر سده نوزدهم ساخته‌شد، اما پس‌از آنکه در جریان انقلاب مشروطه دراثر شلیك توپ و آتش قسمتی از آن خراب شد، میان سالهای ۱۹۱۴ و ۱۹۲۵ بازسازی و وسیع‌تر شد. در همین سالهای بازسازی بود که دربار معاون‌الملك، حسن تهرانی و چندنفر از دستیارانش را از تهران خواست تاتقریباً کلیهٔ دیوارهای‌آن مجموعهٔ سه‌عمارتی‌را با چهارگوش‌های کاشی‌کاری منقوش تزیین کنند. برای عکس‌ها و بحث بیشتر از تکیه معاون‌الملك، نگاه‌کنید به همانجا و:
Roloff Beny and Seyyed Hossein Nasr, Persia: Bridge of Turquoise (Boston, 1975), Pls. 154, 157, p. 346.

۲۸. درمورد متن‌های داستان یوسف (ع) و ماجراهای کربلا که دراینجا با نقوش مورد بحث مقایسه‌شد، نگاه‌کنید به: پلی، مجلدات I-II .

۲۹. بنجمین، صفحات ۳–۴۰۲.

۳۰. مشخصه‌ای که معمولا در صحنهٔ توجه یوسف به‌زلیخا ترسیم می‌شد ولی در نمونهٔ تکیه کرمانشاه ظاهراً از قلم افتاده، اینست که زنان آنچنان مجذوب زیبایی یوسف(ع) کشته‌اند که با چاقوهایی که برای پوست‌کردن میوه در دست‌دارند، انگشتان خود را می‌برند. در مورد عکس‌های تزیینی متن مزبور نگاه‌کنید به:

inter alia, The Chester Beatty Library Catalogue of Persian Manuscripts and Miniatures, ed. A. J. Arberry (Dublin, 1960), II, Pl. 43 (b); Ivan Stchoukine, Les Peintures des Manuscrits Safavis d e1502 a 1587 (Paris, 1959), Pls. LXIII, LXXI, LXXI: Grace Dunham Guest, Shiraz Painting in the Sixteenth Century (Washington, D. C., 1949), Pl. 44; and in pictorial carpets, Southeby's Catalogue of Fine Oriental Carpets and Rugs (Sale of 6 May 1977) (London), p. 138.

۳۱. در بعضی از شرح‌های مجلس بارگاه دمشق، بطری‌های کنار یزید، شیشه‌های داروی خلیفهٔ بیمار (یزید) هستند که تا سر بریدهٔ امام‌حسین را نبیند شفا نمی‌یابد.

تعزیه و آیین‌های سوگواری درایران قبل ازاسلام

احسان‌یار شاطر

شبیه‌خوانی یا بازنمایی مصیبت و شهادت مرحلهٔ جداگانه‌ای از هنر نمایشی در ادبیات ایران را تشکیل می‌دهند. درام تنها راه بیان ادبی ایران ماقبل کنونی نبود، و بنابراین تصریح این‌که شکل بی‌نظیری از نمایش مذهبی منظوم، بی‌هیچ زمینهٔ قبلی و ثمره‌ای، طی دورهٔ صفوی یا بعداز آن بوجود آمده، بس مغرضانه است. محققان در مقام تطبیق یا جستن خاستگاههای پاره‌ای ازصور اسطوره‌ای تعزیه عموماً به بین‌النهرین، آناطولی، و حتی مصر نظر داشته‌اند. با آنکه جای تردید نیست که تعزیه بعضی از اسطوره‌ها وشعایر کهن خاور نزدیك را جذب‌نمود و در شکل تازه‌ای با آن همراه شد، ولی به‌ظن قوی ما باید اساس سنتی که زمینه‌ساز پیدایش تعزیه گردید را در خاور ایران قبل‌از اسلام جستجو کنیم.

اما پیش‌از آنکه سوابق ماقبل اسلامی را مورد تحقیق قرار دهیم، باید بر خصلت تعزیه به‌عنوان «نمایشی آیینی» تاکید ورزیم. تعزیه در شکل تکامل‌یافتهٔ آن، عبارت است ازیك سلسله اعمال توأم با کلام، منظوم یا غیرمنظوم بازآفرینی ونمایش یك رشته ازوقایع، که هستهٔ اصلی آن شهادت

امام حسین و اهل‌بیتش در کربلا می‌باشد. این اعمال باید اعتقاد به مصیبت خاندان مطهر و پیام آن‌را تحکیم و تقویت بخشند،و روزنه‌ای‌جهت‌آزادسازی مجموعه‌ای از عواطف که بارزترین آنها تألم و «همدلی» در معنی لغوی آن هستند، فراهم آورند دراینگونه نمایش‌ها سیر وقایع ازقبل بر حاضران معلوم است. نمایش تنها این وقایع را درقالب نمایشی به‌آنان «یادآوری می‌کند». احساسات خفته را بیدار می‌سازد و آتش‌گیرای نهان‌را برمی‌افروزد. فن نمایش یا هنر شاعری برای ارتقاء این‌قبیل احیاگری‌هاست. به‌این‌ترتیب، نه تنها نتیجهٔ نبرد امام حسین درکربلا یا دراسارت حضرت زینب(ع) در دمشق یا عروسی بی‌انجام حضرت قاسم برشنوندگان به‌تفصیل معلوم است، بلکه اغلب درشروع نمایش نیز توسط بعضی از اشخاص نمایش پیش‌بینی می‌شوند. این قبیل پیش‌بینی‌ها، جدا از «لودادن طرح واقعه» زمینه را برای حالت سوگواری آماده می‌سازند.

دو ماجرای غم‌انگیز (تراژدی) در سنت ایرانی از جهاتی چند با شبیه‌خوانی‌ها قابل مقایسه‌اند. یکی یادگار زریر «ایادگار زریران»، اثری متعلق به‌ایران سده‌های میانه است‌که از روزگار ساسانیان باقی مانده و احتمالا برپایه اثری اصیل از عهد پارتیان است. بی‌شك این اثر پیش‌از آنکه به ثبت برسد سده‌های متمادی توسط رامشگران و خنیاگران دربار پارت (غوزان)[۱] به‌آواز خوانده می‌شد. این اثر حماسی، همچون مصیبت امام حسین(ع)، بر شخصیت زریر، مدافع از جان‌گذشته و دلیر راه دین متمرکز است. ویشتاسپ، شاه پاك‌نهاد زرتشتیان، ازجانب ارجاسب، شاه تورانیان، که با گرویدن ویشتاسپ به‌آیین زرتشت مخالف بود و با سپاهی گران بر او تاخت، تهدید می‌شود. رزمندگان داوطلب زریر، دربرابر دژخیمان به جنگ درمی‌آیند. زریر بردست بیدرفش، برادر بدنهاد ارجاسب به‌قتل آمد.

دو جنبهٔ این تراژدی درخور تأمل است. یکی آنکه نتیجهٔ قطعی حادثه بر زریر و نزدیکانش معلوم است. پیش‌از آنکه جنگ آغاز گردد، شاه ویشتاسپ جاماسب دریك پیشگویی اسف‌انگیز، بار مصائب دراانتظار شاه را

بر وی آشکار می‌سازد و بطرزی خاص می‌گوید که چطور زریر دلاور خائنانه بردست بیدرفش شقی کشته می‌شود. پیشگویی می‌کند که بیست‌وسه تن از برادران و پسران شاه به‌قتل خواهند آمد.[۲] پیشگویی‌های جاماسب تنها مفهوم اطلاعی ندارند؛ بلکه اعلام آماده‌باش است و همچنانکه به شیوهٔ رثایی بیان می‌شوند، درواقع زمینه‌ساز سوگواری شنوندگان می‌باشند و از نقطه اوج تراژدی خبر می‌دهند. این نقطه زمانی فرا می‌رسد کـه ضربت نیـزهٔ زهرآگین بیدرفش درآوردگاه بر زریر کارگر می‌شود. در شبیه‌خوانی‌ها نیز مشاهده می‌کنیم که سرنوشت کسان برامام معلوم است و اغلب از طریق‌اخبار، احساسات ماقبل وقوع، اظهار تأسف‌ها، یا توصیفات آشکار از رخدادهای آینده آشکار می‌گردد. مثلا، در تعزیهٔ حضرت عباس، شمر سعی می‌کندعباس را به‌جانب خود جذب کند، ولی عباس (ع) سر سازگاری ندارد، درحالی‌که طی خطبه‌ای پر رمز و راز اظهار هم می‌داردکـه ازآنچه برایش مقدر شده اطلاع دارد. وی در پیش‌بینی‌اش، فاطمه(ع) را در روز قیامت می‌بیند که از گور بپاخاسته، در دستی پیراهن خونین و دست دیگر دندان شکسته پدرش، پیامبر(ص) را دارد. عمامهٔ حسین(ع) بی‌سر را بر سر نهاده از شقاوت قاتلان حسین شکوه‌ها دارد. عباس(ع) در ادامهٔ خطابهٔ رثایی خود حتی به‌این‌حقیقت هم معترف است‌که سر و دو دستش ازبدن جدا خواهند شد، و سر هفتاد- و دوتن دیگر از یاران نیزازدم‌تیغ خواهند گذشت. غیراز این، هرگاه یکی از یاران امام اذن میدان می‌خواهد هلاکت نزدیکش از فحوای سخنان امام آشکار می‌شود.

جنبهٔ دوم آنست که مرگ زریر باعزیمت اسفبار پسر جوانش بستور (به‌قول فردوسی نستور) دنبال می‌شود، که به‌رغم صغر سن، به جنگ‌بابیدرفش می‌شتابد و انتقام پدرش را می‌گیرد. کنار پیکر بخون‌تپیده و بیجان پدر می‌ایستد و به‌روش خاصی تعزیه‌خوانی‌ها با کلمات حزن‌انگیز برحال زار پدر نوحه می‌زند.[۳] نوحه‌اش دارای خصایص زلال شاعرانه است و کمتر احتمال می‌رود که در محافل مذهبی زرتشتی قرائت یا خواندن یادگار زریر همچند

مرثیه‌های ائمه در ادوار اخیر اسلامی همان مفهوم ایثارگرانه و درون پالای خودرا دارا بوده باشد. البته تفاوت‌هایی میان وقایع کربلا و رخدادهای جنگهای ایران و توران وجود دارند که منعکس‌کنندهٔ جهان‌نگری‌ها و زمینه‌های متفاوت باشند. اما عوامل اصلی همسان هستند: سلحشوری از جان‌گذشته، با الهام از آتش ایمان خود، دربرابر لشکری عظیم و دشمنی خائن ایستادگی می‌کند. در نبرد کشته می‌شود و دیگران بر او سوگواری می‌کنند. ولی مرگ او انجام یك رسالت است.

با اینهمه، نزدیك‌ترین همانندی با تعزیه را در سنن ماقبل اسلامی نه در یادگار زریر، بلکه در تراژدی سیاووش باید یافت. داستانی است بسیار مشهور. شاهزادهٔ جوان و بی‌گناه برای گریز از کینهٔ پدر راه آوارگی توران زمین درپیش می‌گیرد و درآنجا به‌فرمان افراسیاب بدگوهر به‌قتل می‌رسد.

درثبت این تراژدی توسط مورخان اسلامی، ازجمله دینوری وطبری، غیراز شرح خود فردوسی، که همگی زمینهٔ غیرزرتشتی دارند، جنبه‌های مذهبی و آیینی نادیده گرفته شده‌اند. ولی این جنبه‌ها را می‌توان از منابع دیگر قطعه قطعه بازیافت. دراین زمینه منبع اصلی ما نرشخی است. بامطالعه دقیق اثر نرشخی معلوم می‌شود که سنت یك آیین سوگواری، به‌ویژه برای سیاووش از قدیم تا روزگار وی (سده سیزدهم میلادی) در ماوراءالنهر وجود داشته است. نرشخی در تاریخ بخارا گزارش می‌دهد که «اهل بخارا را بر کشتن سیاووش سرودهای عجیب است و مطربان آن سرودها را کین‌سیاووش گویند.»[٤] شرح‌های بعدی وی کمترین تردیدی باقی نمی‌گذارد که این سرودها دراصل نوحه بودند:

«مردمان بخارا را درکشتن سیاووش نوحهاست چنانکه درهمهٔ ولایتها معروف است ومطربان‌آن‌را سرود ساخته‌اند ومی‌گویند وقوالان آن‌راگریستن مغان خوانند.»[٥] دو عبارت اخیر دقیقاً معلوم می‌دارند که نوعی آیین سوگواری درمیان مغان، حداقل مغان سغدی وجود داشت. هرچند که شخصیت مذهبی سیاووش، بطورکلی درمنابع اسلامی محو ویا زدوده شده،

اما برای آشکار ماندن یك آیین قدرتمند مذهبی آثار کافی برجا گذاشته است. ثعالبی از سنتی یاد می‌کند که برطبق آن‌وقتی سیاووش کشته‌شد اختلالات کهکشانی رخ داد: «بادی سخت وزیدن گرفت، غباری غلیظ برخاست و همه‌جا در تاریکی سنگین فرو رفت.»[٦] چنین پدیده‌ای بی‌شك گواه قداست قهرمان مقتول است. دلیل آشکار این جنبه را می‌توان در بسلامت‌گذشتن سیاووش ازآزمایش سخت‌آتش بازیافت. ولی دلیل‌قانع‌کننده‌تر در [فارسنامهٔ] ابن‌بلخی یافت می‌شود، که نقل می‌کند که چون اخبار مرگ سیاووش به‌ایران رسید پدرش، کیکاووس، جزع بسیار کرد که «سیاووش روحانی را من کشتم نه افراسیاب.»*

این واقعیت که سیاووش کانون یك آیین سوگواری در ماوراءالنهر بود را می‌توان به‌وضوح از گزارشات نرشخی بازیافت. او گوید که سیاووش را در بخارا نزدیك دروازهٔ غوریان بخاك سپردند و زرتشتیان (مغان)گورش را ارج می‌نهادند. «هر سالی هر مردی آنجا یکی خروس برد و بکشد پیش‌از برآمدن آفتاب روز نوروز»[۷] پیشکش قربانی را کمی‌بعد کاشغری تأیید می‌کند و می‌گوید که «هرسال زرتشتیان (مجوس) به رویین دژنزدیك بخارا که سیاووش درآنجا کشته شد می‌روند. مویه و قربان می‌کنند و خون حیوان قربان‌شده را بر گور می‌ریزند و این رسم آنهاست.»[۸] بیرونی جزئیات بیشتری در خصوص آیین بخاك‌سپاری رایج در سغد ذکر می‌کند: «در آخر این ماه اهل‌سغد بر مردگان پیشین خود گریه می‌کنند و بر آنان نوحه می‌زنند و رویهای خود را می‌خراشند و برای مردگان طعام و شراب می‌برند چنانکه ایرانیان در فروردگان به‌همین طریق رفتار می‌نمایند.»[۹]

اشارات در ارتباط با آیین سوگواری سیاووش را در منابع دیگر می‌توان یافت. به عنوان مثال، ثعالبی نقل می‌کند وقتی خبر مرگ سیاووش به دربار شاه ایران رسید، غم سنگین و عزای عمومی کشور را فرا گرفت و «رستم وسرکردگان سپاه،برهنه سروپا هفت‌روز به‌سوگواری نشستند.»[۱۰]

* فارسنامهٔ ابن‌بلخی، به تصحیح لسترنج‌ـنیکلسن ص. ۲۱ـم.

درواقع وصف او از سوگواری همگانی و گرفتن موی‌سودابه وانتقام‌کشیدن از او دربرابرکیکاوس توسط رستم توگویی وصف یك آیین است. طبری گوید که، به‌استناد منابع موثق ایرانی، اولین مردی که در سوگواری لباس سیاه دربرکرد شدوش، پسر گودرز، بود که چون سیاووش را فـراسیات (افراسیاب) بکشت، چنین کرد.[۱۱]

آیین سیاووش فقط به سغد منحصر نبود. به‌گواهی بیرونی در خوارزم سیاووش را حرمت می‌نهادند. به‌گفته او، اهل خوارزم شروع هردوره از تاریخ را با ورود سیاووش مشخص می‌کردند: «... اهل‌خوارزم نیز به‌همین طریق رفتار می‌کردند و به‌آغاز بنای خوارزم تاریخ می‌گذاشتند که نهصدوهشتاد سال پیش از اسکندر بوده و پس ازآن به ورود سیاووش پسر کیکاوس و سلطنت کیخسرو و دودمان او در خوارزم تاریخ گذاشتند و این واقعه نودودو سال پس از ساختن خوارزم بود.»[۱۲]

آنچه که از منابع ادبی دربارهٔ‌آیین‌های سوگواری سیاووش استنباط می‌شود ظاهراً در کاوش‌های باستان‌شناسی در ماوراءالنهر نیز همخوانـی غیرمنتظره‌ای دارند. حفاری‌های خرابه‌های شهر سغدی پنجی‌کنت، واقع درشصت‌وهشت‌کیلومتری شرق سمرقند، مجموعه‌ای ازنقوش روی دیـوار را که محتوای اصلی آنها مربوط به‌سوگواری شاهزاده‌ای جوان است معلوم داشته‌اند. «نقوش روی دیوار تابوت درحال تشییع شخص جوانی را نشان می‌دهند که آدمیان و خدایان از مرگش سوگوارند.»[۱۳] شاهزادهٔ جوان را عموم مورخان سیاووش تشخیص داده‌اند.[۱۴] اینکه میترا و الهه آناهیتا (نام محلی نانا) دراین سوگواری شرکت دارند دلالت بر ذات ملکوتـی سیاووش، پیش‌از افسانه شدن اسطوره‌اش دارد. صحنه‌های مشابه برصندوق بزرگی از توك‌کلا[1] در منتهاالیه شمال دلتای آمودریا[۱۵]، و نیز بر گلدانی یافته شده درمرو[۱۶] دیده می‌شوند.

در اسطورهٔ سیاووش، درظاهر، ما با قربانی شدن موجودی ایزدی

1. Tukkala

مواجه هستیم ـ اسطوره‌ای آشناتر از بین‌النهرین باستان ویا هر کجای دیگر که مرگش تداوم‌بخش زندگی است. بنابر افسانه‌ها، بلافاصله پس‌از قتل سیاووش گیاهی رویید بنام «خون سیاووشان»[۱۷]*، هرچندکه افراسیاب فرمان داده بود که خونش را بر صخره‌های بیحاصل بپاشند.[۱۸] آثار این افسانه را حتی امروز هم می‌توان در فرهنگ عامیانهٔ استان فارس بازیافت.

سوگ سیاووش، چنانکه در ادبیات انعکاس‌یافته، جلوه‌ای ازتمامی خصایص بارز شبیه‌خوانی‌های اسلامی ماست. سیاووش نیز، همچون امام حسین(ع)، ازسرنوشت خویش آگاهی قبلی دارد. یعنی همهٔ رنج‌ها ومصائبی راکه در انتظار او و همسر باردار** اوست به‌تفصیل می‌داند. درگفتگویی با پیران، سردار نامدار تورانی، سیاووش ازسرنوشت وحوادث بعد از خود (بودنی‌ها) پرده برمی‌دارد و می‌گوید:

فراوان بر این نگذرد روزگار
که بیکار بیدار دل شهریار
کند زار کشته مرا بی‌گناه
کسی دیگرآید بدین تاج وگاه ...
زگفتار بدگوی و از بخت بد
برین بر چنان بی‌گناه بد رسد
پر از رنج گردد سراسر زمین
زمانه شود پر زشمیشر کین...[۲۰]

این گفتار با پیشگویی جنگ‌های میان ایران و توران و نتایج آن دنبال می‌شود در شاهنامهٔ فردوسی، قطعه‌ای‌که درآن سیاووش خواب‌نما

---

* این گیاه را عوام **پر سیاووشان** می‌نامند کمااینکه در بعضی از شهرهای کوچك بعضی از خانواده‌ها **پرسیاووش** را گیاهی دم‌کردنی و شفابخش می‌دانند.ـــم.

** سیاووش به همسرش فرنگیس:

ترا پنج ماهست از آبستنی
از این نامور بچه رستنی

(**شاهنامه**، چاپ انتشارات امیرکبیر، سال ۱۳۵۳، جلد دوم، ص. ۱۹۶) .ـــم.

شده ومصائب وبدبختی‌هایی راکه بـراو خواهدگذشت برای همسر جوان خود، فرنگیس تعریف می‌کند[۲۱]، به‌آمیزهٔ پیشگویی، نوحه‌زدن و وداع تعزیه همانندتر است. این حرف، مگر تفاوت دراتتخاب‌کلمات، شاید بـرزبان یکی از شهدای کربلا هم جاری شود.

«... ببرند بربی‌گنه این سرم
بخون جگر برنهند افسرم
نه تابوت یابم نه‌گوروکفن
نه برمن بگرید کسی زانجمن
بسانم بسان غریبان بخاك
سرم‌گشته ازبن به شمشیر چاك
بخواری ترا روزبانان شاه
سر و تن برهنه برندت براه...»[۲۲]

صور ذهنی بکاررفتـه در این قطعه تو گویی همان است کـه در صحنه‌های مشابه در تعزیه امام حسین (ع) یافت می‌شود، و احساس دلسوزی و غمخواری برای خود نیز همـان است. از شرح شـاری از کتاب‌های مرجع درمورد طرز به‌قتل‌آمدن سیاووش برمی‌آیدکه او درخور اولیاء شهید، بس بیرحمانه وبطرزی دردناك کشته شد. و اندوهی ژرف و احساس ترحمی سخت را برانگیخت. پس‌از آنکه زخمی و خسته شد، دستانش را بستند و پالهنگ برگردنش نهادند و پای پیاده اورا به‌جایی بردند کـه روزی در مسابقه‌ای پیروز گشته بود. آنگاه «چون گوسفند» به‌خاکش افکندند و با خنجر گلویش را بریدند. معلوم است که سر از پیکرش جدا و رخ نورانی و زیبایش را چاك چاك نموده ازمیان بردند[۲۳](کیخسروبا قاتلش[گروی-م]، که شخصیتش به‌شمر تعزیه بسیار شبیه است، همین کار را می‌کند.)

همانندی‌های دیگری نیز میان سوگ سیاووش و سوگواری امام حسین می‌توان یافت، ولی ضرورت چندانی در توضیح و تشریح همانندی اصلی میان این‌دو کس نیست.

مسلماً نباید گفت که مصیبت امام‌حسین، چنانکه در تعزیه نشان داده می‌شود، همان بازآفرینی بعدی افسانهٔ سیاووش است. خاستگاه وشکل‌گیری تعزیه را می‌توان از اساطیر بین‌النهرینی، آناطولیایی و مصری نیز دریافت. افسانهٔ سیاووش، درمجموع، شباهت زیادی به اسطورهٔ تموز، رب‌النوع جوان بین‌النهرینی که هرسال با مرگ و رویش دوبارهٔ رستنیها می‌مرد و دوباره زنده می‌شد، دارد. این اسطورهٔ نمونهٔ مرگ و زندگی دوباره درقسمت‌های مختلف جهان وجود دارد، اما امکان هرگونه تطبیق، بویژه در بررسی آیین نانا (آناهیتا) در ماوراءالنهر را نمی‌توان رد کرد.

بااینهمه نکته معلوم آنست که مراسم سوگواری آیینی از نوع تعزیه در ایران قبل‌از اسلام دارای سوابق واضح هستند. سوگ سیاووش ازنظر پی‌بندی‌های آیینی، تخیلی وعاطفی‌که درتوضیح پیدایش این نوع نمایش نادیده گرفته می‌شوند، به‌تعزیهٔ امام‌حسین شباهت بسیار دارد. از آنجا که احتمالا حماسهٔ رثایی زریر، در معنی، زرتشتی بحساب می‌آید، آیین‌های سوگواری سیاووش به‌پیش‌از نهضت زرتشت متعلق است و مثل دیگر اعمال و اعتقادات کهن به‌سنن شرک‌آلود شرق ایران تعلق دارند. ولی‌بعدها بااقتباس از «یشت‌ها» صورت زرتشتی یافت. شهادت امام‌حسین و طفل شیرخوارش زمینه‌ای مساعد در سنن ایرانی یافت و به‌صورت نمایش غم‌انگیزی روحبخش و کامل درآمد.

این نمایش وارث خصلت برجستهٔ عمل مداومی است‌که در روح مردم ایران ریشه داشت.

یادداشتها

۱. درمورد **قوسان** و نقل سنن حماسی و تاریخی توسط خنیاگران نگاه کنید به:
M. Boyce, "The Parthian Gosan and Iranian Minstrel tradition" JRAS, pp. 10-14.

۲. **متون پهلوی**، ویرایش جاماسپ آسانا (بمبئی ۱۸۹۷) صفحات ٦ــ٥.

۳. **همانجا**، ص. ۱۲.

٤. نرشخی، **تاریخ بخارا**، ویرایش مدرس رضوی (تهران، ۱۹۷۲) ص. ۲٤.

٥. **همانجا**، ص. ۳۳.

٦. ثعالبی، **کتاب‌الغرر**، ویرایش زوتنبرگ Zotenberg (پاریس ۱۹۰۰) ص. ۲۱۳.

۷. نرشخی، صفحات ۳۳ــ۳۲.

۸. کتاب دیوان لغات التزك، III، ۱۱ــ۱۱۰.

۹. **بیرونی**، **آثارالباقیه**، ویرایش. زاخاو (لایپزیك، ۱۸۷۸) ص. ۲۳٥.

۱۰. ثعالبی، ص. ۲۱۳.

۱۱. طبری، I، ٦۰٤.

۱۲. بیرونی، ص. ۳٥.

13. G.Azarpay, "Iranian divinities in Sogdian painting," Acta Iranica: Monumentum H. S. Nyberg, I (1975), 20.

۱٤. این تشخیص را اول‌بار ا. و. یاکوبوسکی (Yakubovskii) و ا. ی. ترەنوژکین (Terenozhkin) بعمل آمد. نگاه کنید به:
See G. Frumkin, **Archaeology in Soviet Central Asia** in the **Hbuch. d. Or.** (Leiden and Köln, 1970), pp. 72, 78, 79) and Azarpay, loc. cit., p. 20.

15. Frumkin, loc. cit., p. 101.

۱٦. **همانجا**، ص. ۱٤۹.

۱۷. **شاهنامه**، ویرایش بروخیم (تهران ۳٥ــ۱۹۳٤)، ص. ٦٦٤ سطور ۱٥ــ۲٥۱٤.

۱۸. **همانجا**، ص. ۶۷۵، سطر ۲۳۹۱.
۱۹. شاهرخ مسکوب، **سوگ سیاووش**، صفحات ۸۲ و ۱۵۱.
۲۰. شاهنامه، ص. ۶۲۲.
۲۱. شکل تحریف‌شدهٔ «گسی‌فری» در ثعالبی ص. ۲۰۵، و وصاف‌الفرید در طبری، ،
۲۳. نگاه‌کنید به‌طبری، . ص ۶۰۰؛ بلعمی، ص. ۱۳ــ۶۱۲؛ ثعالبی، ص. ۲۱۱؛ ۲ــ۶۰۱.
۲۲. شاهنامه، ص. ۶۵۲.
فردوسی، صفحات ۶۶۳، ۱۳۹۵.
۲۴. دراین‌باره نگاه‌کنید به: مهرداد بهار، اساطیر ایرانی (تهران، ۱۹۷۳)، صفحات ۵۰ به‌بعد.

تعزیه وفلسفهٔ آن

مایل بکتاش

تعزیه به‌عنوان نمایشی مذهبی و آیینی ازکدام طریق شناختی ازانسان را نشان می‌دهد؟ زندگی اجتماعی در تعزیه دارای چه تعبیری است؟ درتکامل پیوند میان شکل آیینی و مضمون آن، چه‌عوامل و ارزشهایی‌دخالت‌داشته‌اند؟ تحقیق درمورد پیشرفت تعزیه چه‌جهتی داشته و مآلا جامعه چه دریافتی ازآن پیدا کرده است؟

«شبیه» (نمایشی‌کردن)، در مراسم سوگواری عاشورا و در زمینهٔ تحولات اجتماعی پدید آمده در جامعه ایران، درگذشته‌ای که بر ارزشهای سنتی متکی بود، موقعیتی مهم بدست آورد. امروز نیز، «شبیه»، درفرهنگ ملی ایران جایی مهم دارد: با اینهمه، برای فهم کامل آن هنوز تحقیقات گسترده‌ای مورد نیاز است.

تعزیه یا «شبیه»، حاصل تجاربی است که از فکر مذهبی نشأت‌گرفته و به‌تدریج دارای محتوای مذهبی می‌شود. حمایت دین اجتماع، از طریق مشارکت مردم و همکاری افراد در ارائه‌آن، درطول تاریخ، به آن حیات بخشید.

تعزیه نمایشی آیینی، فراگیر و بسیار تماشایی است که کل اجتماع را دربرمی‌گیرد. بتدریج، دارای بعدی فراتر از صورت خود می‌شود که تا

ژرفای اسطوره، اعتقاد و مقولات دین مردم امتداد می‌یابد.

تعزیه بواسطهٔ کارآیی نمایشی فراگیر خود ارزش‌های اعتقادی‌عامیانهٔ جامعه را جذب و بیان تئاتری بخشیده است. یعنی، مفهوم «شبیه» به افکار جامعه‌ای که آنرا ارائه کرد ارتباط وپیوستگی مستقیم دارد: بخاطر اینکه جامعهٔ مزبور سوگواری را بخاطر قهرمانان خود برپا می‌کند. فهم فلسفهٔتعزیه تنها از طریق بازگشت به‌بنیادهای مفهومی و عملی آن در تاریخ و محیط هردورهٔ خاص امکانپذیر است. چنین فهمی، اصول خلاقِ آن را نسبت بـه حقیقت و زیبایی روشن خواهد ساخت.

پیش از بازگشت به مراجع تاریخی، لازم به‌یادآوری است‌که واژگان «تعزیه» یا «تعزیت» و «مجلس تعزیه» بطورکلی درزمینهٔ سنن اجتماعی ادوار نخست اسلامی به‌معنی سوگواری یا گردهم‌آیی‌های سوگواران در مرگ افراد معمولی بکار برده نمی‌شد؛ بلکه برای مراسم سوگواری عاشورا که عبارت از اظهار همدردی (تعزیت) برای حسین (ع) بود، بکار برده‌می‌شدند. این سوگواری‌ها نخست در منازل شخصی و بعدها در اماکن عمومی اجرا می‌شدند؛ و سرانجام، با پیدایش این تشریفات و ظهور «نمایشی‌کردن واقعهٔ کربلا»، مفهوم تازهٔ خودرا یافتند و معادل «نمایشی»کردن می‌باشند.

مراسم سوگواری عاشورا در ۳۵۲ ه.ق/۹۶۳ میلادی، که به فرمان سلطان معزالدوله معمول شد و نخستین مراسم سوگواری دستجمعی نیـز بحساب می‌آید، با هدفی دوگانه برپا شد و مفاهیم بسیار داشت. این مراسم ارزشیابی تازه‌ای از وقایع تاریخی ۶۱ ه.ق/۶۸۰ میلادی، واقعهٔ حزن‌انگیز کربلا، بود که در سال‌های بعد بصورت «یادکرد»ی توأم با مرثیه‌خوانـی، زدن بر سروصورت، براه انداختن دسته‌های سوگواری در خیابان‌هاوبازارها، برافراشتن خیمه‌ها، و گریستن در مجالس سوگواری درآمد. آنها هم دارای اهداف درونی و هم بیرونی بودند، و این اهداف بیرونی بر اصول اصلی متکی بودند.

عمومی کردن تعزیهٔ حسین‌بن‌علی، که قربانی ستم امویان گردید، به

زمانی مربوط می‌شود که ایرانیان و هواخواهان علی برای ستاندن قدرت علیه خلیفه شوریده بودند. معزالدوله، یکسال پیش ازآنکه در ۳۵۱ هـ. ق/ ۹۶۲ میلادی «تعزیت» را درسطح عمومی برقرار سازد، با نصب اعلامیه‌ها بر سردر مساجد بغداد و لعن معاویةبن ابوسفیان وستمگران خاندان پیامبر(ص)، مخالفت سیاسی خود با خلافت موجود را رسماً آغاز کرد. مراسم سوگواری که درسال بعد برپاشد بیشتر تمثیلی و قویاً حاکی از انقلاب بود و می‌خواست ازطریق‌ایجاد تشابهات‌سرگذشت‌های آکنده ازستم ونگون بختی،کنترل‌روانی را در دست‌گیرد.

مراسم سوگواری دوران بویه هدف خارجی آنی داشت: مخالفت با حاکمیت و استقرار سنیان. مراسم مزبور، درآغاز، در راه رسیدن به‌این هدف گرفتار حوادث جدی شد؛ سوگواران ظرف ده سال پس‌از آن اعلامیه، با عکس‌العمل سنیان بغداد مواجه بودند، و شورش‌ها رخ داد.

در عاشورای سال ۳۶۳ هـ.ق/۹۷۳ میلادی، سنیان به‌یادکرد جنگ جمل وشکست علی(ع)* دسته براه انداختند. پیشاپیش دسته، زنی به نشانهٔ عایشه، و مردی درنقش زبیر و دیگری درنقش طلحه، سوار بر شتر، بودند. اینان می‌گفتندکه می‌خواهند باحامیان علی بجنگند. به محض اینکه دسته‌های دوطرف به‌هم برخوردند، جنگ درگرفت. اغتشاش‌های خونین‌تاریخی درناحیهٔ کرخه بغداد تا پس‌از دورهٔ آل‌بویه ادامه داشت.

ابراز همدردی و شرکت دستجمعی در نمایش حزن‌انگیز سرنوشت حسین(ع) جزء لاینفک مراسم سوگواری بود. هرچه زمان می‌گذشت وشرایط تغییر می‌یافت، مقاصد خارجی سوگواران توسعه بیشتری می‌یافت و قانون نمایشی مبارزات جای جنگیدن واقعی را می‌گرفت. نمود و مفهوم واقعهٔمزبور درگذشته ازنظر ظاهر به‌آیین‌های سوگواری عاشورا تبدیل شد. این تبدیل و دگرگونی در صحنه‌های مختلف ذهنی و عینی رخ داد.

---

* که تحقیقاً پیروزی با علی بود، کمااینکه درپی این پیروزی عراق نیز به‌تصرف علی درآمد.ـم.

مرثیه، نخستین قالب بیان تعزیه بود. درسدهٔ چهارم هجری (دهم میلادی) سراینده در قالب سوم‌شخص از سرگذشت حزن‌انگیز حسین (ع) یاد می‌کرد و درشعرخود ضمن‌آنکه همدردی‌های سوگواران‌را برمی‌انگیخت احساسات خویش را بیان می‌کرد.

این سنت ضمن زنده نگه‌داشتن خاطره حسین(ع)، شخصیت اورا در اذهان پیروانش تاحد موجودی اساطیری بالا برد. حسین قهرمانی مقدس شد که پس‌از مرگ غم‌انگیزش، به مرز ارزش‌های جاوید رسید. چنانکه خواهیم دید، سوگواران ازطریق زبان شاعر، اورا جاودان ساختند، و نقش اسطوره از درون آیین سوگواری‌ای که خود نوعی از عبادت شدکم‌کم چهره نشان داد.

صاحب‌بن عباد وزیر معروف وشاعر آل‌بویه که علاقه خاصی به‌تبلیغ و ترویج سوگواری برای حسین(ع) داشت، چکامه‌هایی چند در مدح‌ومنقبت امام تصنیف نمود که در ایام مراسم سوگواری عاشورا جهت تلقین وتشویق سوگواران به‌گریه خوانده می‌شد. او در یکی از این مرثیه‌ها می‌گوید:

خون دوستان محمد(ص) جاری است؛ اشکهایمان آکنده از درد است. لعن و ننگ بردشمنان گذشته و آیندهٔ او باد. سینه بسوزانید از آنچه که برکودکان می‌آید. اینك به داستان شهادت‌گوش فرا دهید و اینکه چگونه آنان [اشقیا] آب‌را به‌روی حسین(ع) بستند، و آنزمان که بر دشت کربلا نبرد می‌کرد آنان چه لئیمانه و ظالمانه با او رفتار نمودند. در آن سرزمین آتشین سر زادهٔ پیامبر را از پیکر جدا کردند! ولی امام زنده است، پادررکاب و سوار براسب خویش! او کشته نخواهد شد! سپس گناهکاران و بیرحمان به خاندان پیامبر(ص) حمله آوردند. حی علی‌الفلاح که هنوز فرصت هست، بشتابید! شمر زنازادهٔ ابن‌الباغی قهقهه‌زنان شمشیرش را برزمین زد. محبت او به پیامبر اینست. سپس، سربازان بنی‌هند سرهای اولاد پیامبر را بر نوك نیزه‌ها گرفتند. فرشتگان آسمان بر مرگشان شیون کردند وچندان گریستندکه ازشاخه‌های درختان وگیاهان آب می‌چکد. پس تو باید چندی

را گریه کنی، زیرا پس‌از این واقعهٔ جانسوز، خنده حرام است.[۲]

صاحب‌بن عباد را ابوبکر خوارزمی یکی ازنویسندگان و شاعران ایرانی سدهٔ چهارم‌که دوستی نزدیکی نیز با او داشت وکسی‌که در عمومیت بخشیدن تعزیه ومرثیه بسیار کوشید، توصیف کرده‌است. ابوبکر، که خود مرثیه می‌سرود، دربارهٔ اشعار خویش گفت که سرگذشت حسین‌بن‌علی رابرای بازنمایاندن شقاوت قاتلان او و لعنت آنان بازگفته است. او در نامه‌ای خطاب به شیعیان ایران، ضمن توصیف تاریخ و بار مصیبت رهبران شیعه، نوشت: «هر زمان که یکی از ائمهٔ هدی یا عضو مهمی از خاندان پیامبر(ص)می‌میرد، عباسیان درتشییع جنازه‌اش حضور نمی‌یابند. ولی هرگاه یکی از لودگان، نمایش‌دهندگان، یا احمقان آنها می‌میرد، قضات وحکمرانان درتشییع جنازه وی حضور می‌یابند و امیران لشکر و فرمانداران خود را برای رثای او در مسجد مهیا می‌سازند.»

از این طریق، او بطور ضمنی شیعیان را در حرمت‌نهادن به تعزیهٔ حسین(ع) تشویق می‌کرد. ابوبکر خوارزمی، که درآثار خود براصل «اختیار» تأکید می‌ورزید تحت تأثیر فرقهٔ فلسفی معتزله قرار داشت‌که ذیلا ازتأثیر آن سخن خواهد رفت.

سوگواری برای امام‌حسین (ع) به‌عصر آل‌بویه مربوط می‌شود و حکومت فاطمیان شیعه نیز آن‌را در مصر اشاعه داد. طی سلطنت معزالدین‌الله (۳۶۰ هـ.ق/۹۷۰ میلادی) شیعیان مصری دورهٔ عاشورا را ایام ماتم و اندوه بحساب می‌آوردند، و در آیین‌های سوگواری خود نوحه‌خوانی می‌کردند. درعهد صدارت افضل‌بن بدرالدین، درمسجد حسینی قاهره بوریاها فرش شد وافضل‌بدینسان درقلب‌مردم راه‌یافت وبرمصدرقضاوت وصدارت قرارگرفت. شعرا مرثیه‌هایی را که به‌یادکرد مظلومیت و شهادت حسین سروده بودند در میان ناله و زاری و همخوانی جمعیت می‌خواندند.

با اینهمه ، ازدیدگاه اجتماعی، نه مراسم سوگواری جامعهٔ شیعیان مصر، نه دسته روی‌های سنیان بغداد، و نه بازی لودگان و مسخرگان درمیان

درباریان، هیچیك نقشی در استقرار شعایر نمایشی یا شکل تئاتری گیـرا و فصیح آن در ایران نداشتند. می‌توان گفت که مراسم سوگواری عاشورا درقبال نیاز ژرف اجتماعی و روحانی پدید آمدند. مراسم مزبور دارای‌نوعی تمایل فلسفی بودنـدکه، درعین پروردگی درنهضت شیعه وگرایش‌هایـی مشابه فرقهٔ فلسفی معتزله، از یك اصل اساسی نشأت می‌گرفت. در فرهنگی که تعزیه جزئی ازآن بود، اصول حیات، اختیار و «تشبه» (تقلید، همانندی چیزی با چیز دیگر) درنموّ وتکامل تعزیه نقش تعیین‌کننده‌ای داشت.

شاهان بویهی، که در ۳۲٤ هـ.ق/۳٦ـ۹۳۵ میلادی و پس‌از آن در نقاط مختلف ایران به‌قدرت رسیدند، در دستیابی به‌قـدرت و استقـرار اندیشه‌های معتزله، ضمن تبلیغ مذهب شیعه، موردکمك متفکران معتزله واقع شدند. چه، شیعیان و معتزلیان بر سر موضوعات دینی توافق داشتند.

صاحب‌بن‌عبـاد، وزیـر مؤیدالدوله وفخرالدولهٔ دیلمی، درمعرفـی آرمان‌های متفکران معتزله مساعی بسیار روا داشت. وی مردم را به شناخت و پذیرش مذهب فلسفی ابوهاشم جبائی (ف ۳۲۱ هـ.ق/۹۳۳ میلادی) که‌یکی از بزرگترین متکلمان تاریخ اسلام بود دعوت کـرد. دیگـر محقق بـزرگ معتزله، قاضی عبدالجبار (ف ٤۱٤ هـ.ق/۲٤ـ۱۰۲۳ میلادی)، که از تبـار ایرانی بود، در ۳٦۰ هـ.ق/۷۱ـ۹۷۰ میلادی به‌دعوت صاحب‌بن عباد به ری آمد، مدرسه‌ای معتزله درآن‌شهر بنانهاد و به‌تعلیم وانتشار عقایدخودپرداخت.

عبادکه ارزش سوگواری برای امام حسین را فزونی بخشید و بـه یادکرد شهادتش مرثیه‌ها تصنیف نمود، آنچه را که در افکار و اعمال‌معتزلیان می‌جست بازیافت. شیعیان نیز با بسیاری از این عقاید دراتفاق بودند.

از حدود سدهٔ دوم تاریخ اسلامی، گروهی از محققان و اندیشمندان بااستفاده از استدلال و مناظرهٔ منطقی به‌بحث از عقاید مذهبی و خداشناسی اسلامی دست زدند. این محققان تا سدهٔ ششم هجری فعال بودند، اینان را «متکلمین» و اصول مورد بحث آنها را «حکمت الهی» می‌نامیدند. متکلمین به دو دستهٔ متفاوت منقسم بودند، معتزلیان و اشعریان. پیروان فرق سنی و

شیعی، به‌ترتیب، جذب اشعریان و معتزلیان شدند، و بیش‌وکم نظرات آنان را به‌عنوان اصول فلسفی پذیرفتند.

درکنار مفاهیم کلامی نظیر وحدانیت خدا، عدل الهی، حدوث‌یاقدیم بودن قرآن، موضوعات مربوط به‌وضع انسانی مانند اعمال و مسئولیت انسان درقبال آنها محور بحث‌های متکلمین هر دو فرقه را تشکیل می‌داد. آنها در این زمینه‌ها آراء بسیار متفاوت داشتند. مسئله این بود: آیا انسان خالق و مسئول رفتارهای خویش است یا اعمال وی از قبل مقدر گردیده‌اند. استقرار سنیان، از موضع قدرت، تفکر آزادانه را ترجیح می‌داد و به اشعریان نزدیك بود. اصل لایتغیر قضا و قدر و این فکر که همه‌چیز باعنایت خداوند از سرآغاز زمان تعیین شده‌اند درخدمت منافع خلافت بود. ازسوی دیگر، متفکران معتزلی این فکر را نمونهٔ قضاوت قلمداد می‌نمودند و زمینه را برای اعمال قضاوت شخصی (اجتهاد) و بحث نظری در اسلام فراهم آوردند. مکتب فلسفی آنان براین اصل استوار بود که انسان در اعمال خود آزادی دارد ولذا مسئول رفتار خوب و بد، و بدینسان سزاوار پاداش و کیفر است. این اعتقاد اشاعره که رفتار اجتماعی انسان ورای قدرت ارادهٔ او و دروسع عنایت خداوند است «ظلم» بحساب می‌آمد، و آن‌را دور از «عدل» الهی‌می‌دانستند.

آیین سوگواری برای حسین (ع)، که درواقع عبارت از لعن ظلم و تأکید حقانیت انسان درمخالفت با ظالمان‌بود، نمایشی‌ازمفهوم عدل ودرمجموع درتضاد با آراء محققان ومتفکران رسمی خلافت بشمار می‌آمد. نمایش مزبور حمایتی مشروط از مفهوم اختیار به‌عنوان «امر فی الامرین» (اعتدال) بود که خواستار اختیار وآزادی انسان بود. ما جلوهٔ این مفهوم را اندکی بعد درمتن تعزیه خواهیم دید.

متفکران معتزلی، ضمن رد اندیشه‌های جبری، عقاید پیروان ثنویت نظیر اندیشه‌های مانویان، اندیشه‌هایی که هنوز در سده‌های آغازین اسلام در سرزمین‌های‌اسلامی (ازجمله‌ایران) شایع‌بود را نیز بررسی و ردمی‌نمودند. قاضی عبدالجبار که، همچنانکه گفتیم به‌تدریس اندیشه‌های خود در

ری سرگرم بود و مناظراتی با اشعریان و ماتویان انجام داد، رأی خویش را دربارهٔ شناخت و ارزیابی رفتار انسانی اینچنین تبیین می‌نماید:

بنابه‌نظر دوگرایان جملهٔ مصائب و غم‌های انسان بدو جملهٔ لذایذ و خوشی‌های انسان خوب هستند. و بنابه‌نظر قدرگرایان[اشعریان]، خوب وبد غم به‌فاعل وابسته است درحالی‌که فاعل فعل خداست. بدینسان فعل خوب و مقبول‌است قطع‌نظر ازاینکه آیا فعل مزبور مایهٔ ظلم است یانه. [به‌عقیدهٔ قاضی عبدالجبار] خوبی و بدی هرفعلی، نظیر درد، به‌ذات و ماهیت عمل مربوط است. اگر در عمل فایده‌ای موجود باشد یا اینکه مصیبتی را مرتفع سازد که درقیاس با درد عظیم‌تر است، از دیدگاه ارزش، خوب است؛ وگرنه بد است. اعمال دردانگیزی چون ظلم آکنده از شر و بدی است... و ظلم هیچ ربطی به‌خدا ندارد...[۳]

این عقیده، با رد اندیشه‌های ناشی از تبیین ماهیت اجتماعی خیر و شر، بیانگر آنست که خیر یا شر بودن هر فعل امری بخرد است. عقیدهٔ مزبور، ازنظر تجارب اجتماعی انسان، زمینه را برای سوگواری روز عاشورا که احساس مشارکت در مصائب حسین(ع) و ضدیت او با ظالم را فراهم‌آورد، تقویت کرد. تأکید شیعه بر گریستن به‌صورت نوعی مخالفت درمقابل سنن ناسازگار جامعه جلوه‌گر شد.

طی عصر بویهی بخشی از اجتماع بـرای بازآفرینی و تفریح وسایل مادی در اختیار داشتند. پاره‌ای از این وسایل از عوامل مراحل ابتدایی تکامل تئاتری بودند. ازآن‌جمله دلقکان و لودگانی بودند که در دربار خلفا و حکمرانان و مشابه آن در دربار سلاطین و وزیران آل‌بویه، با جواب‌های تند و زننده، ادا و اطوارها و لطایف، و رفتار و گفتار خنده‌آور درباریان را سرگرم می‌کردند. هرازگاه نیز انتقادهایی می‌کردند ولی این انتقادات هیچ تأثیر اجتماعی نداشت و محتوای فکـری و عاطفی گفتارهایشان ناچیز بود. ثعالبی درکتاب خود «یتیمةالدهر» از رفیق سرزنده‌ای بنام ابیورد نام می‌بردکه در دربار حسن‌بن محمد مهلبی، وزیر معزالدوله دیلمی، مسخرگی

می‌کرد. وی در تقلید ادا و حرکات و طرز گفتار انواع مردم چندان مهارت داشت که همهٔ حاضران را می‌خنداند.

ابوبکر خوارزمی، که پیشتر از او سخن رفت، طی نامه‌ای که در آن برای لودگان توقیف‌شدهٔ ابن‌عمید وزیر، از صاحب بن‌عباد طلب بخشودگی کرد، تمنا نمود که تنبیه هر لوده را برحسب استعدادهای خاصش مورد تجدید نظر قرار دهد. اما، جامعه، که در جستجوی انسان برتر و فضیلت اجتماعی بود وآرزوهای بزرگ داشت، در مفهوم بخشیدن به داستان غم‌انگیز زندگی و مرگ ازطریق مشارکت درغم و رنج آن وایمان به‌خلوص وتقدس مذهبی‌موفق بود، یعنی زمانی که بادرك عمیق و صادقانهٔ سرگذشت غم‌انگیز انسان جلوهٔ نمایشی به‌آن سرگذشت داده شد. برای چنین جامعه‌ای «خنده پس‌از واقعهٔ کربلا» به‌زعم صاحب‌بن‌عباد «حرام است».

طرفداران جبر (اشاعره) برای نظرات جبری خود که می‌گفتند ارادهٔ آزاد وجود ندارد درنمایش‌هایی مانند «خیال بازی»، «لعبت‌بازی» وغیره بیانی برای تأیید عقاید خودشان پیدا کردند. در سده‌های گذشته در میان سنیان ایران، موضوعات فلسفی راجع به‌نقش انسان به‌عنوان ملعبهٔ تقدیر، طبق تصورات اشاعره، نمایش‌هایی ازاین دست اجرا می‌شدند. به‌هر تقدیر، نمایش‌های عروسکی و امثال آن، در آغاز نوعی کمدی الهی بود که بتدریج بصورت کمدی محض درآمد.

مسیری‌که تعزیه آن را می‌پیمود در واقع اصل تشبه (تقلید) بود. در زمینهٔ فرهنگ سده‌های گذشته، این اصل، علاوه‌برنمایش در سرتاسر حوزهٔ اجتماعی نیز اعمال می‌شد. تشبه ، درزمینهٔ «همانند سازی»[1] که استفاده ازاین اصطلاح از حدیثی که می‌گفت «هرکس که خودرا شبیه دسته‌ای بسازد در زمرهٔ همان دسته است» ناشی می‌شد)، مفهوم طلب و آرزو را افاده می‌کرد، بیانگر لزوم ساختن شبیه افراد نیك از یکسو، و حفظ فاصله از بدی و رشك وحسد دشمنان دین از سوی دیگر بود. در سدهٔ ششم هجری، مفهوم تشبه اهمیت یافت و برای مراسم سوگواری محرم بکار برده‌شد. این تفسیرجدیداز

«تشبه» در سوگواری و تجسم‌بخشی و از رشك و حسد را یکی ازمحققان برجستهٔ معتزلی بعمل آورد.

ابوالقاسم محمودبن عمر زمخشری (۵۳۸-۴۶۷ ه. ق/۱۱۴۳-۱۰۷۴ میلادی) ایرانی ویکی ازآخرین متکلمان معروف بود. او کتابی درپند و اندرز بنام «اطواق الذهب فی المواعظ و الخطب» نوشت که در آن توضیح داده که بنا به‌سنن مذهبی هرکس برای حسین (ع) بگرید یقیناً در قیامت بااو محشور خواهد شد. او می‌افزاید که هرکس درپیش خود بگرید و باعث گریه دیگران شود از خوبان است، بنابه گفته او «هرکس که خویش راهمانند (تشبه) دسته‌ای سازد در زمرهٔ همان دسته است،» و همان قدر و ارزش به‌او خواهد رسید. یعنی، او زمینهٔ نظری «تقلید» را مهیا ساخت و به عملی که از هر طریق موجب گریه گردد ارزش و اهمیت بخشید. «مقتل‌خوانی» (روایت قصص شهادت) یا نقل توصیفی واقعهٔ حزن‌انگیز کربلا، از اسبابی است که تا اندازه‌ای ازنظرات زمخشری الهام یافت.

«تشبه» و دراصل فلسفهٔ عملی تعزیه از انباشتگی اعمال آیینی سربرآورد. این عمل، کیفیتی انسانی داشت و نوعی دستیابی به دانش وتکامل روحانی ازطریق دلبستگی به‌اشخاص متدین بحساب می‌آمد ـ نوعی خود ـ تحققی برخلاف آنچه‌که نظیرش درعرفان آن عصرمتجلی بود و«خداگونگی»[1] نامیده می‌شد ودارای قاعده‌ای نظری بود.

کار بی‌سابقهٔ زمخشری درزمینهٔ تشبه در مقتل‌نگاری و مقتل‌خوانی یا، به‌دیگر سخن، روضه‌خوانی توسط دیگران دنبال شد. یکی از شاگردان او بنام ابوالمؤید موفق خوارزمی (فوت ۵۶۸ ه.ق/۷۳-۱۱۷۲م) احادیث و قصص مذهبی وصف فضایل پیامبر و خاندان اورا گردآوری و تدوین کرد. او حماسه‌نامه‌ای دروصف اوضاع پیرامون شهادت امام حسین نوشت که «شهادت حسین(ع) بروایت خوارزمی» نام دارد. دراین اثر نیز حدیثی از پیامبر(ص) در تأکید و تقویت تشبه به صورت دیگری آمده: «پیامبر خدا

1. imitation of God

خطاب به‌علی فرمود، «نخستین کسانی که وارد بهشت می‌شوند چهار تن‌هستند: من وتو وحسن وحسین سپس اطفال واعقاب ما وزنانشان، وبعد سلحشوران ما [شیعیان] که از دین و فضایل ما پیروی می‌نمایند».

درعهد سلطنت سلطان‌حسین بایقرا در هرات، ملاحسین واعظ‌کاشفی (فوت ۹۱۰ هـ.ق/۵-۱۵۰۴ میلادی) «روضة‌الشهداء» را به‌نگارش درآورد که اولین «مقتل» به‌زبان فارسی بود. متعاقب این اثر، محمدبن‌سلیمان‌فضولی (فوت ۹۳۲ هـ.ق/۶۶-۱۵۶۵ میلادی) در بغداد، نخستین مقتل ترکی، بنام «حدیقة‌السعداء» را نوشت. هردو نویسنده نیز اظهار می‌دارند که مرهون زمخشری بوده‌اند و به‌قصد تفوق خود در داستانسرایی «تشبه» و تمثل بعمل آورده‌اند.

این «شهادت‌نامه‌ها»، دراصل، گزارش واقعهٔ حزن‌انگیز صحرای کربلا بودند و هر محرم در مجالس و مجامع سوگواری به‌قصد تأثیر بر عواطف حاضران و گریاندن آنها خوانده می‌شدند. این آیین، که «روضه‌خوانی» نامیده می‌شد، با به‌قدرت‌رسیدن صفویان، از آنرو که شیعه مذهب بودند، کاملا گسترش یافت. درهمین زمان بود که اصل «تشبه» خودرا در جامعه هویدا ساخت، و بزودی درنمایش نیز آشکار گشت. درواقع، «تشبه» مبین ارزش فرد در جامعه بود.

شاه اسماعیل صفوی (متوفی در ۹۳۰ هـ.ق/۲۴-۱۵۲۳ میلادی) با بهره‌وری ارزش‌های فکری مذهب تشیع و قدرت سنن مذهبی آن، پرچم سیاسی خودرا در آذربایجان برافراشت. متجدد نیز بود. اشعاری مذهبی در مدح و منقبت علی (ع) و امام‌حسین سرود، و ازاینکار درتجهیز و تحریك هواداران، به‌قصد نیل به اهداف ملی و اجتماعی، کسب حمایت کرد. شعر شاه اسماعیل با نام مستعار خطایی ازاین نظر سزاوار توجه است. او در این

شعر قهرمانان شیعه را الگوی زندگی خود و هواخواهانش قرار می‌دهد*:

آن پادشاه، از ازل فرمانروای‌مان بوده‌است؛
ولی ما، رهبر من، امیر ما بوده است.
مشتاقانه خود را فدایش می‌سازیم.
زیرا کلام آن سرور اعتقاد ماست...
. . . . . .

وضع مراسم سوگواری پس‌از استقرار دولت صفوی حاکی ازاینست که اهداف خارجی تعزیه ازمقاصد داخلی آن، جماعت شیعه، متأثر بود. هیچ تضادی میان شعایر شیعیان وآیین‌های مخالفان مذهبی آنها یا درمورد شیعیانی که مراسم سوگواری آنها را برپا می‌داشتند وجود نداشت. اکنون به‌جای تضادهای پیشین میان فرقه‌های مخالف، دستجات سوگواری شیعه، به بهانه‌های تعصب‌آمیز و کین‌توزانهٔ مختلف بایکدیگر رقابت می‌کردند، تو گویی هر دسته برای دسته دیگر همان دشمنی بود که تصورش رامی‌کردند. زدوخوردهای جدی درمی‌گرفت و جمعی مجروح وحتی کشته می‌شدند. درواقع آنها در نمایشی شرکت می‌جستند که نیمی از آن واقعی و نیمی خیالی بود.

مسافرانی که درخلال عهد صفوی از ایران دیدار کرده بودند گزارشاتی درمورد این وضع برای ما باقی‌گذارده‌اند. آنتونیودی‌گووآ[2]، کشیش اسپانیایی، که درعهد سلطنت شاه عباس اول به‌ایران آمد، در ۱۰۱۱ ه.ق/۳-۱۶۰۲م از مشاهدات خود در شیراز چنین نوشت:

«طی ده روز محرم، دسته‌های مردم، درحالی که فریاد می‌زنند «شاه حسین وای حسین!» درکوی و برزن گردش می‌کنند و سوگسرود می‌خوانند.

---

* تا جایی که مترجم اطلاع دارد شاه اسماعیل به‌زبان آذری (ترکی) این شعر را سروده **شاه اسماعیل شاعر نبوده و دیوانی هم نداشته**، فیروز منصوری، [← کتابخانه مجلس] ناچار ترجمه دو بیت آغازین آن را از متن انگلیسی آورده‌ام.ـم.

2. Antonio de Gouvea

بعضی از این دسته‌ها مسلح هستند و بعضی دیگر نه. بسیاری از این مردم چماق‌های پنج یا شش ذراعی دردست دارند و دائماً دو دسته شده بریکدیگر می‌تازند. چنان نبرد شدیدی می‌کنند که معمولاً چندین نفر کشته می‌شوند.

پیترودلاواله[3]، مسافر ایتالیایی که در همان زمان چند سالی را در اصفهان بود:

«درطول ایام محرم، ازهرکجا دسته‌هایی برای مراسم سوگواری براه می‌افتند*... دورتادور... را عده‌ای چوبدار گرفته‌اند که هرآن آماده هستند با دسته‌های دیگر نه‌فقط به‌خاطر تقدم و تأخر، بلکه به‌قصد مبارزه‌جویی‌وارد جنگ و نزاع شوند تا به‌نحوی در عزای حسین شرکت کرده باشند. زیرا معتقدند اگرکسی دراین روز ضمن دعوایی کشته شود یکسر به بهشت خواهد رفت... این روز درمیدان و محلهای اصلی تقاطع تعداد زیادی از سواران وزیر و بزرگان دیگر آماده‌اند که نگذارند دسته‌ها درگیر شوند و آنها را ازیکدیگر دور نگه می‌دارند. مع‌الوصف روزی که خود من سوار بر اسب ناظر بودم دیدم این اقدامات سودمند نشد وجلو قصر شاهی عده‌ای با یکدیگر به‌نزاع برخاستند و به‌همین قیاس در خیابانهای دیگر نیز زدوخوردهایی درگرفت که درنتیجه جماعتی با سرودست شکسته به خانه‌های خود رفتند. در نزاعی که من ناظر آن بودم و ملاحظه کردم عده‌ای که به خانهٔ شاه نزدیك‌تر بودند موقعی‌که مورد حمله قرار می‌گرفتند طبق‌ها و علم‌ها وسایر وسایل خودرا به‌داخل قصر می‌بردند تا از شر دستبرد درامان باشند، زیرا درموقع نزاع رسم است که اینگونه اشیاء ازطرف حریف به‌یغما می‌رود و برای دسته‌ای که آنها را از دست‌بدهد موجبات ننگ و خجلت عظیمی‌فراهم شده است. در ۱۲۰۸ هـ. ق [۱۶۱۸ میلادی]، شاه‌عباس ازایران مشرق بر عالی‌قاپو مراسم را تماشا کرد و چون مایل نبود نزاع درگیرد دستور داد که

---

3. Pietro della Valle

* این جمله را در ترجمه‌ای که از این اثر بچاپ رسیده نیافتم و ناچار از ترجمهٔ آن شدم.ـــم.

دسته‌ها ازروی نظم، یکی پس ازدیگری وارد شوند.*

وقتی این همذات پنداری تقلیدی را جامعه‌ای بصورت رفتاری آزاد ومستقل درمی‌آید، همذات پنداری آیین سوگواری حالت معکوس بخود می‌گیرد و درواقع ارتجاعی است. تعزیه گروه سوگواران را با فعل اصیل، یعنی، رخدادی طبیعی که زمینهٔ رخداد اجتماعی است، پیوند می‌دهد. این فعل درگذشته، درواقعهٔ عاشورا و شهادت حسین، رخ داد. خواندن مراثی و بویژه «مقاتل» و «روضه‌خوانی‌ها» که توصیفات شفاهی واقعهٔ عاشورا می‌باشند زمینه را برای بازپرداخت آن با ترجمانی واقع‌گرایانه در قالب‌نمایش فراهم ساخت. علاوه‌بر خواندن «مقاتل» و به‌منظور تشدید گریهٔ مردم (ابکا)، صحنه‌های وقایع ضمنی بعداز شهادت حسین(ع) با استفاده ازتابوت‌ها، اسبان بی‌سوار، و زندانیان سوار بر شتران تداعی می‌شدند. این صحنه‌ها درحال عبور از میان مردم نشان داده می‌شدند و بیشتر بصورت پرده‌های متحرك بودند تا نمایش‌های ساکن. همانگونه که اصل «تشبه» در زندگی اجتماعی از ذهنیت به‌واقعیت درآمده بود، و انسان‌ها در اوضاع تاریخی خاص ازطریق مشارکت در تألم مراسم سوگواری محرم در پی همذات‌پنداری معنوی بودند، «تشبه» و «تجسم» انگیزه‌ای برای پیدایش نقش‌های نمایشی شد. درحقیقت، به‌اتکاء تجربهٔ برگزاری خاطرهٔ وقایع تعزیه، نمایش (شبیه) تعزیه محصول طبیعی آیین تشابه بود.

آگاهی از شروع نمایش در عصر صفوی از یادداشت‌های مسافران خارجی قابل حصول است. آنتونیودوگووآ از مراسمی که خود در شیراز شاهد بوده اطلاع بیشتری بدست می‌دهد:

درپیشاپیش دسته‌های عزادار، اشتران سبزپوشانیده‌ای دیده می‌شوند که برآنها زنان و کودکان سوار هستند. سرها و صورت‌های زنان و کودکان گویی با نیزه مصدوم و مجروح شده‌اند و تظاهر به‌گریه و زاری می‌کنند.

---

* جمله اخیر را نیز درترجمهٔ چاپ شده نیافتم لذا ترجمه آنرا به‌اقتضای متن انگلیسی افزودم.ـم.

سپس، دسته‌ای از مردان مسلح درحالی‌که تیر هوایی شلیك می‌کردند گذشتند [این‌عمل، بیانگر پیوستگی این نمایش وزندگی است]. پس ازآنها، به همراه والی شهر [الله‌وردیخان] و دیگر برجستگان دولت، کفن‌پوشان آمدند. جمله وارد مسجد بزرگ شیراز شدند. درآنجا، ملایی بر منبر رفت و مصیبت‌ها خواند و همه گریستند...

پی‌یترودلاواله نیز همین اندازه ازمراسمی‌که در ۱۲۰۷ ه.ق/۱۶۱۸ م در اصفهان دیده می‌نویسد:

«پس از اینکه روز دهم ماه محرم یعنی روز قتل فرا رسید از تمام اطراف و محلات اصفهان دسته‌های بزرگی به‌راه می‌افتد که به‌همان نحوبیرق و علم با خود حمل می‌کنند و برروی اسبهای آنان سلاح‌های مختلف عمامه‌های متعدد قرار دارد و بعلاوه چندین شتر نیز همراه دسته‌ها هستند که برروی آنها جعبه‌هایی حمل می‌شود که‌درون هریك سه‌چهار بچه به‌علامت بچه‌های اسیر حسین شهید قرار دارند. علاوه برآن، دسته‌ها هریك به حمل تابوت‌هایی می‌پردازندکه دور تا دور آنها مخمل سیاه‌رنگی پیچیده شده و درروی آنها یك عمامه‌که احیاناً به‌رنگ سبز است وهمچنین یك شمشیر جای داده‌اند و دور تا دور تابوت سلاح‌های گوناگونی که قبلا شرح آن‌را داده‌ام چیده شده است و تمام این اشیاء روی طبق‌های متعدد بر سر عده‌ای قرار دارد که به‌آهنگ سنج‌ونای جست‌وخیز می‌کنند و دور خود چرخ می‌زنند. تمام طبق نیز به‌این نحو می‌چرخد و منظره جالبی پیدا می‌کند. دور تا دور حاملین طبق را عده‌ای چوبدار گرفته‌اند.

اولیا چلبی[4]، مسافر ونویسندهٔ ترك‌که در۱۰۵۰ ه.ق/۱۶۴۰ میلادی در عهد سلطنت شاه‌صفی به‌تبریز آمد در «سفرنامهٔ» خود از سوگواری عاشورا چنین وصفی دارد:

«در دهم [محرم] هر سال، اعیان و برجستگان و تمامی مردم شهر، بزرگ و کوچك، خیمه‌ها برمی‌افرازند و در زمین چوگان تبریز برای‌شهیدان

4. Aulia Chelebi

کربلا سوگواری می‌کنند. دراین مدت، درفنجان‌های بلور به مردم آب داده می‌شود، و بعضی از اعیان و شخصیت‌های مهم فلاسك به‌گردن خود آویخته و برای رضای امام‌حسین به‌مردم آب می‌دهند. خان یا «بیگلربگی» تبریز درمعیت جمعی از برجستگان و اعیان در خیمهٔ منقوش خود می‌نشیند، و سوگواران «مقتلی» از امام‌حسین می‌خوانند.

بسیاری از ارادتمندان حسین (ع) برزمین نشسته، و باخضوع و ادب گوش می‌دهند. هنگامی که خوانندهٔ کتاب به‌قسمتی می‌رسد که طرز کشته آمدن امام‌حسین مظلوم به‌دست شمر ملعون را توصیف می‌کند، درست در همان لحظه، تصاویر اجساد اطفال کشته‌شدهٔ امام را از چادر شهیدان کربلا بیرون می‌آورند. ازتماشای این منظره، فریادها و ناله و شیون‌های «وای حسین» گوش فلك را کر می‌کند و تمامی تماشاگران گریه و ناله سر می‌دهند. صدها تن از مخلصان، با شمشیر و قمه به‌سروصورت و پیکر خود زده، مجروح می‌شوند. به‌عشق امام حسین از بدنشان خون جاری می‌سازند. زمین سرسبز، خونین می‌شود و به آلاله‌زاری همانند می‌گردد. پس از آن اجساد ساختگی را از زمین چمن حمل نموده بیرون می‌برند وخواندن«مقتل» امام حسین به پایان می‌رسد.»

تصویر نمایشی واقعهٔ عاشورا از رسم نوحه‌خوانی‌های سوگواران توأم با وصف آشکار واقعه، به‌زبان اول‌شخص و خلسه‌آور، و نیز از نخستین «مقتل‌خوانی‌ها» پدید آمد. این وضع از اواخر دورهٔ صفوی آغاز و با طی دورهٔ زندیه تا اوایل عهد قاجار، زمانی که تعزیه، به‌عنوان یك نمایش مذهبی حزن‌انگیز، موقع برجسته‌ای در مراسم سوگواری بدست آورد، ادامه‌داشت. تا اینجا البته ارزش مذهبی تعزیه مورد بحث بود. تعزیه یا «شبیه» چه رابطه‌ای با قوانین مذهبی اسلام دارد؟ آیا این بدعت از دیدگاه شرع مورد قبول بود؟ بادرنظر آوردن این امر مسلم که تعزیه از دین سربرآورد و در مهد مذهب پرورش یافت، پاسخ این سؤالات واضح می‌گردد. اما از زمان گذار جامعهٔ سنتی به‌جامعه‌ای مدرن، استمرار و پیوستگی فکری و فرهنگی ازهم‌گسسته

شد، و دریافت اجتماع از تعزیه تحریف‌شده است.

رابطهٔ تعزیه هرازگاه اشتباه گرفته می‌شود. ما با چشم پوشیدن از زمینهٔ مذهبی انکارناپذیر آن، برای رسیدن به‌قضاوتی قطعی دربارهٔ تعزیه یا «شبیه» و مفهوم کلی نمایش از دیدگاه اسلام، نخست باید به‌عقاید متکلمان رجوع کنیم، زیرا سوءتفاهم‌ها بواسطهٔ نداشتن اطلاع صحیح این عقایدبروز کرده‌اند. بطورکلی، امور مذهبی دراسلام در دوحوزه، «علم‌کلام» و «اصول فقه» مورد بررسی قرار می‌گیرند. در مناظرات متکلمانی که کارشان بحث نظری از اعتقادات مذهبی براساس شرح کلامی و قرآن است، مسئلهٔ «تشبه» (انسان‌انگاری خدا) یکی از موضوعات اصلی بحث بحساب می‌آید. ازدیدگاه علم کلام این مسئله به‌شناخت خدا، و زمینهٔ وحدانیت خدا درخصوص امکان و امتناع قیاس با ذات خدا، فکری‌که بطورکلی هم محققان معتزلی و هم اشعری، آن‌را تکذیب نموده‌اند، مربوط می‌گردد. با اینحال، آنها درخصوص امکان دیدار خدا که موضوع نظر بسیاری از عرفاست آراء مثبت دارنـد، بنابراین، این نوع انسان‌انگاری خدا هیچ ارتباطی با تجسم‌بخشی‌های انسان‌ها که تعزیه به‌ظهور رسانده ندارد.

برای اطلاع از موضع و نظر اسلام نسبت به‌تجسیم انسان‌ها، یا به سخن دیگر، ایفای نقش، ناگزیریم که به عقاید محققان اسلامی که کارشان بحث از قوانین عملی شرع است، رجوع کنیم. آنها در زمان عمومیت یافتن نمایش‌های مذهبی «فتوایی» صادر نمودند: «شبیه» یا نمایش مذهبی آزاد وشرعی شناخته شده است. درعهد سلطنت آغامحمدخان قاجارکه سنت تعزیه ونمایشی‌کردن وقایع عاشورا گسترش می‌یافت، اولین حکم معروف درمورد نمایش‌های مذهبی را میرزا ابوالقاسم بن حسن‌گیلانی، معروف به فاضل قمی (متوفی در ۱۲۳۱ هـ.ق/۱۶–۱۸۱۵ م)که ازمهم‌ترین رهبران مذهبی ومتکلمان، ومحققان‌شیعهٔ دورهٔ‌قاجاربود، صادرکرد. وی‌درافکارآغا محمد خان‌وفتحعلی شاه نفوذ داشت، و مورد احترام فوق‌العادهٔ متکلمان شیعه بود. او باصراحت اعلام عقیده نمود که نمایش‌های مذهبی نه‌تنها شرعی هستند و ممانعتی‌ندارند

بلکه از بزرگترین آثار مذهبی نیز بشمار می‌آیند.

این حکم معروف میرزا ابوالقاسم قمی، اندکی بعد، در ۱۲۳٤هـ.ق/ ۱۹ـ۱۸۱۸ میلادی در رسالهٔ دینی او بنام «جامع الشتات» انتشار یافت و بارها تجدید چاپ شد. اکنون، ۱٦۰ سال پس‌از نخستین چاپ این سند مذهبی تاریخی که درآن آزادی ماهوی نمایش «شبیه» اعلام گردیده است.

درکنار «همچشمی» درتعزیه ، عامل دیگر «ضد همچشمی» نیز در رابطه با شکل و قیافهٔ دشمنان امام بوجود آمد. عامل نخست شامل عواطفی مثبت بودکه برای نزدیکترساختن احساسات تماشاگران نشان داده می‌شد، درحالی‌که عامل دوم عبارت از عواطف منفی بود که مردم را علیه همچشمان و رقیبان برمی‌انگیخت. بازنمایی نمایشی امام و اهل‌بیت طبعاً برای جلب همدردی مردم انجام می‌شد درصورتی‌که نقش‌های ستمگران و دشمنان حس نفرت و روگردانی از آنان را زنده می‌کرد. بنابراین، قضاوت اخلاقی جامعه از خود ازطریق گفتارهای اشقیا انطباق و انعکاس می‌یافت. به‌عنوان نمونه، دریکی از مجالس تعزیه که شمر برای بریدن سر امام می‌رود، به‌امام می‌گوید:

من حسین را می‌کشم شرمی ندارم ازرسول
من حسین را قاتلم هرگز نترسم از بتول
من حسین را می‌کشم رحمی نباشد در دلم
هرکه می‌ترسد نیاید من حسین را قاتلم...
... همین زمان ببرم من کنون سرت زبدن
ایا حسین علی نورچشم اهل زمن

این سبك حس مخالفت تماشاگران‌را نسبت به‌ستمگران برمی‌افروخت ودرواقع، احساسات انزجارآمیز آنان را نسبت به‌اعمال نمایشی اشقیا منتقل می‌نمود. این انزجار و فاصله‌گیری معنوی، در قالب نوعی واکنش، عواطف متضاد مردم را نسبت به قهرمانان مذهبی که با دشمنان‌خود از درستیزدرآمدند تقویت کرد.

اصل فلسفی ارادهٔ آزاد (اختیار) چگونه در تعزیه انعکاس می‌یافت؟

ملاحسین واعظ کاشفی در «مقتل روضة‌الشهدا»ی خود درخصوص دلیل‌مهلت خواستن امام از نبرد در شب عاشورا و پیشنهاد او به یارانش از «مقتل» خوارزمی نقل می‌کند:

«چون روز تاسوعا بگذشت و شب عاشورا درآمد... امام حسین جمع لشکر خود را طلبیده بر بالای کرسی* نشست و خطبه‌ای در غایت جزالت و نهایت بلاغت اداکرد و بعداز ثنای خداوند تعالی... فرمود: «بدانید که من هیچکس را از اصحاب خویش باوفاتر نیافتم... خدا شمارا از جهت من جزای خیر دهد. و این مهلت برای شما خواستم و ظن من آنست که چون این قوم مـرا ببینند طلب شما نکنند وبه جستجوی دیگری نپردازند، پس هریك از اصحاب من امشب دست یکی از اهل‌بیت من گرفته در آفاق متفرق گردند تا از محنت رهایی و از شدت فرج یابند».

میرزا محمد تقی، از رجال مذهبی متنفذ عهد سلطنت فتحعلی شاه، تعزیه‌نامه‌های بسیار به‌نگارش آورد. یکی از آنها مربوط است به «مهلت خواستن جناب امام حسین». ما قسمتی ازاین تعزیه‌نامه را ازدستنویس نگارش ۱۲۶۱ ه.ق/۱۸۴۵ میلادی نقل می‌کنیم:

حسین به‌عباس:

ای برادرجان زمانی روی به‌پیش این سپاه
گو که ای‌سنگین‌دلان کینه‌خواه روسیاه
پور پیغمبر چنین گفتا که برما کارزار
تن‌نهادستیم جان خواهیم بنمودن نثار
لیك امشب مهلتی سازید فردا گاه رزم
دست ازاین حالی کشید و فسخ بنمائید عزم
تا نمایم با خداوندم وداع واپسین
راز گویم اشك‌ریزم برکشم آه‌وانین

* که از ساج ساخته بودند.ـــم.

کام جان شیرین‌کنم از شهد دیدار حبیب
غم زدل بیرون‌کنم از فیض گفتار حبیب
آرزوی بندگی پیوسته‌ام اندر نهان
بر روانم ذوق این روزوشبان آتشفشان
مهلتی یك‌شب بسی سهل‌است ای سنگین‌دلان
هستم آخر از نژاد خاتم پیغمبران

عباس به‌سپاه:

ای سپاه زشت کردار ای گروه بدسرشت
بی‌وفایان جفاگر فاسقین بدکنشت
مهلتی امشب طلب کرد از شما سلطان ما
تاکه بنماید وداع حضرت یزدان ما
دست از او امشب بدارید ای گروه نابکار
تا گوید راز تا فردای با پروردگار...
. . . . . .

به‌روایت نویسندهٔ «مجالس حسینیه» (که دربارهٔ او بیشتر سخن خواهیم گفت):

... آنها را که درقصد مال‌وجان خود بودند و به این خیالات دور آن‌حضرت جمع شده بودند همه را مرخص فرمود و بیعت خودرا ظاهراً از آنها برداشت تا دراقدامات خود مجبور نباشند. پس آنها که این سعادت را نداشته و لایق کوی شهادت نبودند همه رفتند.

محمدرفیع طباطبایی (نظام‌العلما) از محققان دینی معروف دورهٔ ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه بود. او در ۱۳۲۲ هـ.ق/۵-۱۹۰۴ میلادی، در۷۲ سالگی،کتابی تحت‌عنوان «مجالس‌حسینیه»، در شرح فلسفهٔ مصیبت و سوگواری برای امام حسین، نوشت ونشرکرد. کتاب مزبور، مسائل واقعی تعزیه و مفهوم آن را روشن می‌سازد و نویسنده، عقاید خودرا پیرامون مراحل حساس تکامل در جامعهٔ مذهبی و نیز تعزیه در ایران بیان داشته‌است.

از دیدگاه شیعه، سؤال اینست که چرا خداوند حسین را از آنهمه مصائب وا نرهاند؟ چرا به دشمنان حسین اجازه داد تا هرنوع ستم وعذابی را که می‌خواهند، روا دارند؟

رابطهٔ خواست و حکم خدا با قدرت و توان بیکرانش با این‌گونه اعمال که منفور نظر اوست، چه صورتی دارد؟ طباطبایی پاسخ می‌دهد:

«خداوند قادر مطلق برای‌اینکه قهراً مانع اختیار مردم‌نباشد وهرکس بمیل خود بتواند مصدر خیروشرگردد... مردم را بحال خودگذاشته تا سعید و شقی آنچه در کمون خود دارد بی‌مانعی بروز دهد...

و سپس می‌افزاید:

«خداوند بقدرت‌کاملهٔ خود بندگان را فاعل مختار قرار داده و به آنها قدرت و قوت فعل و ترك داده و به‌لسان عقل و زبان و انبیاء و رسل راه خیر و شر را به‌همهٔ‌مکلفین حالی‌کرده و معلوم‌داشته و مصالح فاعل مختار بودن بندگان را از مجبوریت ایشان بیشتر دیده پس حکمتش مقتضی این گردیده‌که بعد ازدلالت رسل و وراثت سبل هرکس به میل و اارادهٔ خود هرگونه راه را درپیش گیرد حول و قوهٔ خودرا از او بازنگرفته بنده را مضطر و مسلوب‌الاختیار ننماید.

پس به‌اینجهت ممکنست گاهی مشیت او به‌آنچه بالذات مطلوب‌نیست بالعرض علاقه بگیرد تا اختیار از دستشان نرود و آنصورت تعلق اراده و مشیت خدا به‌وجود آن‌شیء محض برای ابقاء قوهٔ اختیار عبد است که آنچه نعمت اختیار به بندگان داده از آنها سلب نکند و این‌معنی ثانیاً و بالعرض خیر است هرچند آن عمل صادر از عبد فی‌نفسه شر باشد و چون حکمت خداوند با بقای حول‌وقوه و اختیار بندگان علاقه گرفته تعلق مشیت خداوند به‌بقای حول و قوهٔ عبد غیرتعلق اوست به‌خیریت و شریت عمل او... و در حقیقت تعلق ارادهٔ او به‌وقوع این قبیل اشیاء با لذات برای اینست‌که از بندگان سلب حول‌وقوه و اختیار نشود تا بندگان فاعل مختار باشند درافعال و اعمال خودشان.»

او در «مجالس حسینیه»، ضمن تشریح رد عقیده جبر و تغییر اشاعره و تعدیل تفویض بصورت ارادهٔ آزاد (اختیار) درعقاید شیعه، می‌نویسد:

«خواجه نصیر طوسی علیه‌الرحمه درشرح رساله فرموده‌که ارادهٔعبد علت قرینهٔ فعل است و ارادهٔ حق علت بعیدهٔ وی، اشعری نظر را مقصود علت بعیده گردانیده قائل به‌جبر شده و معتزلی نظر بعلت قرینهٔ تنها نموده قائل به‌تفویض شده و حق آنست که وقوع فعل موقوفست به مجموع ارادتین چنانکه عالم اهل بیت گفته «لاجبر ولاتفویض بل امر بین‌الامرین...»

جمهور امامیه و معتزله و حکما قائلند که حسن وقبح اشیاء عقلی است ولی اعتقاد اشاعره اینست که شرعی است و مراد از حسن فعل آنست که فاعل آن ازجانب خدا و ازطرف عقلا مستحسن مدح و احسان و تکریم باشد و... معین است [که] اشاعره در این مسئله بسیار خبط‌کرده که صدور قبیح را از خدا جایز دانسته‌اند بطلان وفساد این مذهب نزد عقل بدیهی است حاجت بذکر دلیل نیست و اینها خدا را نشناخته‌اند.»

نظام العلما بحث از واقعهٔ کربلا در آیین تعزیه را وسیله‌ای برای‌نشان دادن راههای راست وغلط می‌دانست. دراین باره می‌نویسد:

«ازکارهای خیر: احیای امام حسین، سیدالشهداء بحث از موقعیت و روزگار آن امام نجات بهتر است تا دیگر کارها و همچنین تدبیر تقویت و تحکیم ستون اخلاص و استخلاص... اصل و بنیاد و جوهرهٔ دین اخلاص واستخلاص است، که درواقع ضرورتاً با ترحم و تسلی برای امام و توجه به ظلم و بیعدالتی که اهل‌بیت مظلوم متحمل گشت تقویت و محکم می‌شود.

او «مجالس حسینیه» را با این آیه از قرآن که توجیهی برای مراسم سوگواری محرم بحساب می‌آید به‌پایان برده است: «و سیعلم الذین ظلموا ای منقلب ینقلبون»*[۵].

کتاب طباطبایی، که در آستانهٔ دورهٔ مشروطه منتشر شد، گواه آگاهی

---

* «... وبزودی خواهند دانست آنانکه ستم کردند که به‌کدام جای بازگشت برمی‌گردند». ـم.

و دید جدید از تعزیه (به‌عنوان یك نمایش) درجامعه سنتی که به‌دریافت‌تعزیه و استفادهٔ زیباشناختی از آن مساعدت کرده بود. او در کتاب خود با نقل رساله‌ای دربارهٔ نمایش‌های مذهبی، به‌قلم «دکتر ژوزف*»، که از او به‌عنوان «مورخ معروف فرانسوی» یادشده، نشان‌داد که جامعهٔ سنتی، ازنظر تکامل و پذیرش آیینی و ارزیابی زیبایی شناختی از تعزیه، از زمان میرزا ابوالقاسم قمی به‌مرحله‌ای نوین رسیده بود.

اکنون، بی‌هیچ تفسیری، قسمت‌هایی از آن رساله، که سندی مهم از فرهنگ نمایشی آن دوره بحساب می‌آید نقل می‌کنیم [۶]:

«از جمله امور سیاسیه که بزرگان فرقهٔ شیعه از چند قرن به اینطرف لباس مذهبی پوشانیده و خیلی موروث جلب قلوب خودی و بیگانه گردیده همانا اخذ اصول (تیاتر) است باسم شبیه و تعزیه در ماتم حسین(ع).

تیاتر را بدواً حکمای هندوستان یا غراضی چند که از موضع بحث ما خارج است جزو عبادات خود قرار داده سپس اروپاییان به‌مقتضای سیاست لباس تماشا براو پوشانیده در تماشاگاه‌های عمومی امور مهم سیاسیه را برای جلب‌قلوب در انظار عام و خاص جلوه می‌دهند... درهر صورت اثری که‌باید در تعزیه و شبیه به‌قلوب عام‌وخاص عاید شود شده واضح است که از یك‌طرف درمجالس روضه‌خوانیهای متواتره و درمنابر و مجالس ذکر مصائبی‌که بر بزرگان دین‌شان وارد شده وظلمهایی‌که برحسین وارد آمد وباآنهمه احادیث مشوقانه که در گریه بر مصائب آل‌پیغمبر ذکر می‌نمایند شبیه آن مصائب رانیز درانظار جلوه‌دادن خیلی اثر می‌بخشد و زیاده از آنچه به‌تصور آید عام و خاص این فرقه را راسخ‌العقیده می‌گرداند... این فرقه [شیعه] شبیه را به‌اقسام مختلف درمی‌آورند گاهی در مجالس مخصوص و مقامهای معینه چون در اینگونه مجالس و مقامهای مخصوصه از فرق دیگر کمتر شرکت می‌نمودند وضع تیاتری خاص ایجاد نموده شبیه درآورده در کوچه و بازار و درمیانهٔ جمیع فرق دیگر بگردانند... و رفته رفته اینعمل شبیه بقدری مورث توجه

* Joseph

خاص و عام گردیده که بعض فرق دیگر اسلام و برخی از هنود نیز تقلید از شیعیان کرده و به‌نقل شبیه با آنان همراهی می‌نمایند... گویا اصول تیاتر و عمل شبیه را در فرقهٔ شیعه از روی سیاست سلاطین صفویه که اول سلسله بودند و بقوت مذهب سلطنت را بچنگ آورده قوت دادند. رؤسای روحانی شیعه نیز اندك اندك [این عمل] تأیید کردند و مجاز دانستند.

باید اضافه کنیم که این مقاله در روزنامهٔ «حبل‌المتین» نیز چاپ شد: در ۱۳۲۸ ه.ق/۱۹۱۰ میلادی برای دومین‌بار به‌عنوان ضمیمهٔ رساله‌ای دیگر در کتابی بنام «سیاسات حسینی» به‌قلم فتح‌اله خان ظفرالدوله سردار مؤید؛ و برای سومین بار تحت همان عنوان در ۱۳۳۱ ه.ق/۱۹۱۳ میلادی توسط میرزا محمدخان غفاری کاشانی اقبال‌الدوله به‌چاپ رسید. این چاپ اخیر به رایگان به اشخاص علاقمند توزیع شد.

یادداشتها

۱. ابن‌اثیر، **الکامل فی التاریخ**؛ ابن‌کثیر، **البدایة و النهایة**.
۲. از **مقتل الحسین** به‌قلم ابوبکر خوارزمی.
۳. قاضی عبدالجبار.
٤. قرآن، سورهٔ ۲٦، آیهٔ ۲۲۷.
٥. متن کامل توصیف تاریخ تشیع را می‌توان در **مجالس حسینیهٔ** نظام‌العلما بازیافت: (تبریز: ۱۳۲۳ هـ.ق/۰٦ـ۱۹۰۵م) صفحات ۷۷ـ٦۱.

اقامه تعزیه

اطلاعاتی مقدماتی برای پژوهشی جامع

ژان کالمار[1]

چنان‌که توانسته‌ام خاطرنشان سازم، تجدید خاطرهٔ فاجعهٔ کربلا، بصورتی‌که در زمان صفویه (۸۸۵ـ۱۱۰۱م)* جانی تازه‌گرفت، دنبالهٔ سنتی دراز ازآداب مذهبی است، مانند زیارت بقاع شهیدان‌کربلا، سینه‌زنی و روضه‌خوانی در روز عاشورا و در دههٔ اول ماه محرم، که به‌وسیلهٔ مسلمانانی که گرایشهای عقیدتی گوناگون دارند اجرا می‌شده است؛ این مراسم و آداب مخالف آنها که گهگاه به‌وسیلهٔ مسلمانان دیگری برپا می‌شده، چه‌بسا، در چهارچوب فرقه‌گرایی خاص اسلام قرون وسطی، موجب ریختن خونها می‌گردید. همچنان توانسته‌ام بر سرشت کهن استفاده‌ای تکیه کنم که، برای مقاصد سیاسی، از محرکهای عاطفی شیعیان می‌شده‌است، بخصوص‌از موضوع گرفتن انتقام خون امام حسین که از دیرباز بخش اعظم تجدید خاطرهٔ فاجعهٔ کربلا حکمفرما بوده و شاه اسماعیل، بنیادگذار سلسلهٔ پادشاهی صفوی،

---

1. Jean Calemar

* این تاریخ خیلی دقیق نیست. خاندان‌صفوی عملا از ۸۷۸ تا ۱۱۵۱/۹۰۵ـ۱۱۳۵ه.ق، و از آن‌پس رسماً تا ۱۱۴۸/۱۱۱۴ ه.ق که نادرشاه به پادشاهی رسید، بر ایران سلطنت می‌کرده‌اند.ـم.

ازآن برای تبلیغ وپیشبرد کارهای خود استفاده کرد[۱]. اما با اینکه شاه اسماعیل، بی‌تردید بهتر از همهٔ کسانی‌که پیش از او بوده‌اند، مفهوم پادشاهی (معنوی و دنیوی) را که کمر به‌گرفتن انتقام خون حسین(ع) بسته بود به تصوف پیوند داده و ارزش والایی به‌آن بخشیده است، نمی‌توان اورا مبدع و مبتکر منقح ساختن آداب ذکر فاجعهٔ کربلا شمرد. از سوی دیگر درسراسر دوران پادشاهی صفویان مراسم محرم به‌شکوفایی ادامه داد و قسمتهایی از ادبیات عامه (فولکلور) به‌آن اضافه شد که برخی درآن صورت نمایشی «کارناوالی» داشت که نه به‌صوفیگری مربوط بود و نه به اعتقادات مخلصانهٔ شیعیان. تأثیر قدرت حکومت در تحول و تکامل «عزای حسینی» هرچه بوده باشد، به‌عقیدهٔ من قسمت اعظم این تحول، صرف‌نظر از جنبهٔ ایمانی و عقیدتی آن، تحت‌تأثیر سنتهایی بوجود آمده است که ریشه‌های ژرف نزد ایرانیان دارد و حتی صورت منقح‌تر نمایشی مصائب روحانی را موجب گردیده‌است.

ثواب برگزاری مجالس سوگواری به‌یاد امام حسین و شهیدان کربلا را می‌توان با این حدیث توجیه کرد که بارها در مناظرات و در کتابهای حماسی‌ـدینی پیش‌از دوران صفوی از آن یاد شده است: «هرکس بر حسین بگرید یا کسی دیگر را بگریاند مستقیماً به‌بهشت خواهد رفت». با اینهمه اگر کارهایی که پادشاهان آل‌بویه (سدهٔ چهارم) برای ترویج ذکر مصائب در عراق عرب کردند کنار گذاشته شود در دوران پیش‌از صفوی بزحمت می‌توان از پیشکش‌ها و هدایای رسمی در راه عزاداری برای امام‌حسین سخن گفت. بااینکه برخی از فرمانروایان ایران اسلامی توجه خاصی به عتبات نجف و کربلا مبذول می‌داشته‌اند نمی‌توان به حمایت آنان از نویسندگان وسرایندگان حماسی‌ـدینی که خاطرهٔ کربلا را تداعی می‌کرده‌اند یقین داشت. درحقیقت از زمان سنایی و قوامی رازی قطعات معدود اشعاری‌که گویندگان نامدار در دورانهای غزنوی و سلجوقی به‌یاد امام حسین و یارانش سروده بوده‌اند آن ـ قدر مهم نبوده که‌کتاب خاصی‌را بوجود آورده باشد، علاوه‌براین‌مجموعه‌های مناقب‌که مناقب خوانان یا مناقبیان گرد آورده بوده‌اند یا آثاری از نوع

«مقتلنامه»، که بخصوص از زمان سلجوقیان آغاز گردید بظاهر کار نویسندگان طراز اول نبود. پس مهلتی دراز بایست تا «روضة‌الشهدا»ی حسین واعظ کاشفی که در ۹۰۸/۸۸۱ ه.ق، چند ماه پس‌از جلوس شاه اسماعیل درتبریز به‌پایان رسید مجموعهٔ روایات رثایی و حماسی‌ـدینی ترکی و فارسی دربارهٔ فاجعهٔ کربلا و یادآوری آن و انتقام‌گیری را به زبان فارسی درآورد. پس در اینجا هم ،مانند برخی جاهای دیگر، خودرا دربرابر موقعیتی تناقض‌آمیز می‌بینیم که در آن ایران شیعی مصیبت‌نامهٔ کربلا را به صوفیی از سلسلهٔ‌نقشبند مدیون است که مسلماً به‌تقیه متصفش کرده‌اند و احتمالا مردی از اهل تسنن بوده که درمحافل صوفیگری و فتوت هرچه بیشتر اهل بیت و شهیدان کربلا را محترم می‌شمرده است. وی را بنابر گفتهٔ استاد [محمد جعفر] محجوب، می‌توان درزمرهٔ «سنیان تفضیلی»[۲] شمرد.

پس می‌توان دریافت‌که چرا در «خلاء فرهنگی» ایران عهد صفوی افتخاری بس بزرگ نصیب شاعرانی بوده است که درمدح یا در رثای امامان و شهیدان کربلا شعر می‌سروده‌اند. حتی می‌توان گفت که، احتمالا، اگر محرکی مانند «هفت‌بند» محتشم کاشانی ـ که بسیاری از آن تقلیدشده و در گسترش بعدی ذکر مصائب اهمیت شایان داشته نمی‌بود تعزیه‌خوانی به‌جای مهمی نمی‌رسید. با آنکه محتشم کاشانی در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم بود به‌نظر نمی‌رسد که شاه طهماسپ، که حامی وی بود، دستورهای خاصی برای اعتلای مراسم مذهبی ذکر وقایع کربلا صادر کرده باشد. برای پرداختن به چنین‌کاری بایستی منتظر تأثیرهای سیاسی منظم مذهب تشیع شد که شاه‌عباس اول، پس‌از توفیق درقلع‌وقمع مخاطرات داخلی و خارجی و استقرار کامل قدرت سلسلهٔ صفوی، دراواخر سدهٔ دهم/اوایل سدهٔ یازدهم ه.ق، در اصفهان معمول داشت.

در دهه‌های آخر سدهٔ دهم شاهد متداول شدن مراسم عزاداری ماه محرم بیشتر در مراکز شهری ایران شیعی هستیم، با یك عزای عمومی که گرایش به‌آن دارد که از دههٔ اول محرم گام فراتر نهد وتا بیستم، حتی

بیست‌وهشتم، صفر کشانیده شود؛ و ناظر شدت و حدتی در فرقه‌گرایی که اینك میان گروههای شیعی بروز می‌کند و بر وجوه مختلف شعائر دینی‌رعایت مصیبت اثر می‌گذارد. به موازات این امر روضه خوانی‌گسترش می‌یابد واز سدهٔ یازدهم موجب افزایش خیرات برای پذیرایی جمع کثیری که به این مجالس روی می‌آورند می‌گردد. علاوه براین، با اینکه هیچ اطلاع متکی برارقام در دست نیست پس ازآنکه در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم تدارك چشمگیری برای برگزاری عزای حسینی و تعزیه‌های سیار آغاز می‌شود حمایت رسمی از این مراسم باید کسب اهمیتی کرده باشد.

ازآن پس این مراسم عزاداری به‌صورت مصیبت‌نماهایی واقعی درمی‌آیند که حیثیت و آبروی آنها نصیب پادشاه یا حکمرانی می‌شود که سازمان یافتن آنها را زیرنظر دارد، و برحسب نوع آنها، اعتبار مصارف و هزینه‌های آنها را تأمین می‌کند. از سوی دیگر، دعوت سفیران و سرشناسان خارجی حاضر در اصفهان یا دیگر مراکز حکومتی، که با دهش و بخشش همراه است، از عصر صفویان نشان می‌دهد که سرپرستی و ادارهٔ این‌گونه مراسم برای افزودن به‌نفوذ شخصی افراد است.

پس از محاق دوران سلطهٔ افغانان و افشاریان، در سدهٔ دوازدهم، مراسم عزاداری به‌نحوی شایان توجه عمری دوباره پیدا می‌کند که همراه با نوآوریهایی در اجرای مراسم است. این تکامل که هم درشمال ایران روی می‌دهد و هم در فارس بناچار ملازم با گسترش وسایلی است برای براه‌اندازی تعزیه‌های سیار و دسته‌های سینه‌زنی و مناظر زندهٔ مصائب است که نیاز به‌یك سرپرست رسمی یا خصوصی با شرکت دامنه‌دار گروه‌بندیهای شهری (محله‌ها، صنف‌ها، یا جماعات گوناگون) دارد.

بااینکه من توانسته‌ام خطوط عمدهٔ تعزیه‌خوانی در زمان قاجاریه به سرپرستی طلایه‌داران ناصرالدین شاه را ترسیم کنم[۳] هنوز مسائل متعدد مطرح است. بدینسان، تنها همین واقعیت که ظاهراً فتحعلی‌شاه هرگز درصدد ساختن مکانی ثابت برای این‌گونه مراسم برنیامد مسألهٔ نحوهٔ سرپرستی را

به‌صورتی حاد مطرح می‌سازد. با توجه به وسایلی که مورد استفاده قرار می‌گرفته به‌نظر می‌رسد که مسألهٔ سرپرستی مراسم به‌اعاظم رجال و وزیران محول بوده است و معلوم نیست که، به‌رغم جلال و شکوهی که، به گواهی ناظران متعدد، در دربار پادشاه حکمفرما بوده، سخاوت نسبی شاهانه نسبت به تعزیه‌خوانی تا چه اندازه بوده است. حقیقت آنکه ازآغاز پادشاهی او است که گرایش کسانی که به‌نفع قدرت نزدیك بوده‌اند به افزودن بر حیث و اعتبار خود با برپا کردن مجالس تعزیه‌خوانی نمایان می‌شود. از آن‌پس درمیان برپاکنندگان این‌گونه مراسم‌کسانی دیده می‌شوند مانند میرزا صفی مازندرانی صدراعظم، که سفیر بریتانیا را به خانهٔ خود، که به‌طور موقت به تکیه تبدیلش‌کرده بود[٤]، دعوت می‌کرد، ومیرزا ابوالحسن‌خان سفیر سابق، که در تکیه‌ای که مخصوص این مراسم ساخته بود تعزیه‌خوانیهای بسیار منقح و مهمانیهای بسیار مجلل می‌داد[٥]. این گرایش به‌وسیلهٔ حاجی میرزا آقاسی، صدراعظم محمدشاه،که به‌مدت سیزده‌سال (۱۲۱٤-۱۲۲۷/۱۲۵۱-۱۲٦٤هـ.ق) فرمانروای واقعی ایران بود، به بالاترین درجه رسانیده شد. وی با تشریفاتی که در تکیه‌اش برگزار می‌کرد دربار شاه و سفارت روس را مبهوت می‌ساخت[٦]. چنان‌که در پژوهش تازه‌ای ثابت کرده‌ام تاریخچهٔ تعزیه در ده سال اول پادشاهی ناصرالدین شاه (۱۲۲۷-۱۲۳۷/۱۲٦٤-۱۲۷٤ هـ.ق) را روشن ساخت[۷]. اگر امیرکبیر در آغاز کار با دعوت همهٔ سیاستمردان خارجی مقیم تهران به‌تکیه راه سلف خودرا ادامه داد طولی نکشید که (شاید با فشار علما) درصدد برآمد که تعزیه‌خوانی را از بیخ و بن ممنوع سازد. این اقدام، بنابه‌گفته واتسن، فریاد خشم عمومی شیعیان ایران مرکزی و شمالی را برآورد، و نتیجه‌ای جز ازسرگرفتن مراسم نداشت. جانشین او، میرزا آقاخان نوری، درپی آن برآمدکه با اعلام منع دعوت سیاستمردان خارجی به تعزیه‌خوانی تعصب دینی خودرا نمایان سازد. این اقدام که مقارن بود با کشمکش‌های سیاسی که به‌قطع روابط و ستیز میان ایران و بریتانیای بزرگ کشانیده شد (۱۲۳٤-۱۲٦۳)، و هدفش هیأت سیاسی انگلیسی بود

پیامدهای دیرپا درنگرش مقامات ایرانی به اروپاییان شدکه به‌اشکال راه به تعزیه‌خوانی‌های رسمی می‌یافتند.

عمل ناصرالدین شاه به‌عنوان حامی تعزیه‌خوانی پیش از ساخته‌شدن تکیهٔ گرد و بزرگ دولت در مرکز ارگ قاجار بدرستی معلوم نیست. چنین می‌نماید که حتی پس‌از برپا شدن اولین تکیهٔ دولتی (تکیهٔ نیاوران که در ۱۲۷۲/۱۲۷۳ـ۱۲۳۵ ه.ق افتتاح شد) بزرگان قوم در بزرگداشت‌تعزیه‌خوانی خودرا بیشتر از شاه نشان داده باشند. مسألهٔ دیگری که روشن نیست اوضاع و احوالی است که مقدمهٔ ساختن تکیهٔ دولت و شروع به بهره‌برداری در آن در اوایل دههٔ ۱۲۵۰ بوده است. رفتار خود شاه هم ضدونقیض می‌نماید. درواقع با آنکه معلوم است که وی پیش از برپا ساختن این تکیهٔ بزرگ دولتی، در تهران و در جاهای دیگر ضمن مسافرت، به‌اقامهٔ تعزیه‌خوانیهایی پرداخته بوده اولین قصد وی اختصاص‌دادن این ساختمان نو به نمایشهای غیرمذهبی بوده‌است[۸]. با آنکه اصالت داستانی که هم‌اکنون می‌گوییم مشکوك است دست‌کم نشان‌دادن «احساسی است‌که وجدان عمومی ازبی‌ثباتی تصمیمهای پادشاه خود داشته است». عبدالله مستوفی می‌گوید: «ناصرالدین شاه که از همه‌چیز وسیلهٔ تفریح می‌تراشید، دراین کار هم سعی فراوان بخرج داد و شبیه‌خوانی را وسیلهٔ اظهارتجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن‌را به‌مقام صنعت... رساند»[۹] معماری تکیهٔدولت خود نشان بارزی است به‌نیاز به‌تقلیدکردن از اروپا، اگرنه رقابت‌کردن با آن؛ واگر، چنان‌که روایت شده است، سازندگان این بنای دولتی ازمعماری رویال‌آلبرت‌هال الهام پذیرفته باشند، الحق که نیك آگاه بوده‌اند زیرا که هردو ساختمان تقریباً دریك زمان برپا شدند (رویال آلبرت‌هال در سالهای ۱۲۴۶ تا ۱۲۵۰/ ۱۸۶۸ تا ۱۸۷۱؛ تکیهٔ دولت در سالهای ۱۲۴۷ تا ۱۲۵۲). در این‌بنا تشریفات نمایشی پرطمطراقی که اجرا می‌شد ازقبیل سان و رژهٔ سربازان، دسته‌های تائبان، روضه‌خوانیها و تعزیه‌خوانیهای باشکوه، بینندگان را سخت‌تحت‌تأثیر قرار می‌داد سازمان این صنعت راستین نمایش مذهبی به‌مردان اهل حرفه

محول شده بود. باوجود سرشت‌پیوسته روبه‌انحطاط شعائر وفاجعه نامه‌نویسی، تکیهٔ دولت توانست، دست‌کم مدت زمانی، بعداز بنیادگذار خود وحتی بعداز انقلاب مشروطیت سال ۱۲۸۵؛ زنده بماند، به موازات گسترش تعزیه‌خوانی، هم در تهران و هم در شهرستانها، که زیر حمایت و سرپرستی رسمی دولت و اشراف و بزرگان اجرا می‌شد تکایا هم در پاکیزه ساختن نمایشهای مذهبی در تکیه‌های مردم متوسط، در نقاط تراکم جمعیت شهرها و در شهرکهای کم‌اهمیت‌تر، مشاهده می‌شد. باقی‌ماندن تعزیه‌خوانی، تا زمان ما مدیون پیشرفت‌کمتری درسطح روستاها است‌که ، با وجود ناچیزبودن وسایل‌کاری که دراختیار گروههای اجراکنندهٔ آنها است توانسته است، همانطور که استاد چلکووسکی نشان داده است، تازگی واصالتی راکه درمحافل شهری ازدست رفته‌بود حفظ کند.

اگر شناخت کسان یا گروههایی که ذکر مصائب و تعزیه‌خوانی را سرپرستی می‌کنند آسان باشد مسائل متعددی درزمینه‌های مذهبی‌واجتماعی‌ـ اقتصاد مطرح است. درحقیقت بلندپروازی سیاسی بانیان تعزیه هرچه و هرقدر باشد اقدامشان درنظر قاطبهٔ شیعیان پیش ازهرچیز عملی ازسر تقوا، یعنی خیرات، است و دراصل چیزی جز پاداش روحانی، یعنی ثواب، نصیب آنا ن‌نمی‌سازد. تحرکی که سازوکار نذر، که بیان آن بخصوص بستگی دارد به‌وضع شخصی نذرکننده، به‌عمل می‌بخشد موضوعی درخور توجه است. پس، به‌عقیدهٔ من، باید فرق‌گذاشت بین‌کسی‌که به‌طور موقت وبه‌امید دست‌یافتن به‌تندرستی یا فرجام نیك مسافرت یا زیارت به برپا نمودن تعزیه می‌پردازد، کسی‌که همه ساله وبه‌نحوی منظم، به‌هنگام سوگواریهای مذهبی به تعزیه‌خوانی دست می‌زند و بینندگان تعزیه را با صرف ثروت خود و پذیرایی شایسته و وضع پسندیدهٔ اجراکنندگان و واعظانی که برمی‌گزیند دستخوش شگفتی می‌کند.

یکی از مسائلی که باید مورد پژوهش قرارگیرد و به‌دلیل کمی منابعی که در دسترس است از دشوارترین مسائل بشمار می‌آید، موضوع

تأمین وجوه لازم وبخصوص اهمیت هزینه‌هایی است که در برپایی تعزیه می‌شود در مقایسه با سایر عملهای ناشی از ارادت به امام حسین و شهیدان کربلا. بدین‌نحو ترازنامهٔ هزینه‌های تعزیه‌خوانی در تکیهٔ دولت هرچه باشد جای تردید نیست که هزینه‌ای که دراین راه در محل شهادت (مشهد) آنان می‌شود و به‌مقدار قابل‌ملاحظه‌ای بیشتر است. از زمان صفویه آرامگاههای شهیدان مورد احترام و توجه روزافزون مسلمانانی بود که گرایشهای متفاوت داشتند. این توجه در سدهٔ سیزدهم/نوزدهم به‌حداعلا رسید و از همهٔ جهان تشیع زایران گروه‌ها کرده به زیارتگاهها روی می‌نهادند؛ مجاور شدن یا مدفون‌شدن در کربلا بسیار مورد علاقه بوده است. بخشندگان ثروتمند از قبیل پادشاه اوده‌ولکنو (در هند) مبالغ شایان توجهی به‌عتبات کربلا و نجف هبه می‌کردند[۱۰]. وهم درهند، وبه‌نحواخص در لکنو است‌که امامناره‌های مجللی برپا می‌شوندکه از حیث عالی‌بودن تزیینات و معماری ساختمان دست‌کمی از تکیهٔ دولت ندارند، و واقعهٔ کربلا با تنوعهای مختلف محلی در آنها یادآوری و بازگویی می‌شود همراه با مراسم بسیار پاکیزه‌ای که ملازمه دارد با قربانیهای بزرگ و هزینه‌های هنگفت برای ساختن علم و تابوت یا تعزیه، سنتی‌که به زمان امیرتیمور می‌رسد وبرای سازمان دادن دسته‌ها بسیاری از اجزای نمایشی قدیمی ومنظره‌های زنده را حفظ کرده است[۱۱].

به‌موازات نذر، که عاملی قطعی در پیشرفت صورتهای مختلف ذکر مصیبت شمرده می‌شود به‌وقف نیز باید توجه کرد که، سرانجام، تعزیه وتکیه را به سطح نهادی واقعی دینی رسانید ازقبیل امامزاده و اماکن دیگر عبادی شیعیان یا مراکز تعلیمات شیعی. بااینکه بدشواری می‌توان تحول سرایت‌وقف به تعزیه‌خوانی را مورد بررسی قرارداد به‌نظر می‌رسد که این کار از آغاز سلطنت قاجاریان شروع‌شده باشد و گواه براین مدعا، مثلا، این است که یکی از علمای قم ثلث‌اموال خودرا برای‌اجرای‌مراسم (روضه‌خوانی،شبیه‌خوانی)، احیاناً در دههٔ آخر ماه صفر، وقف کرده بود[۱۲]. به‌طوری که از گواهان بسیار شنیده‌ایم، گاهی برپاکنندهٔ تعزیه می‌بایستی مبالغ هنگفت برای دادن

پاداش به عملهٔ تعزیه (بازی‌کنندگان نقشها، اجراکنندگان موسیقی، تعزیه‌گردانان، روضه‌خوانان، قاطرچیان، شتربانان، سیاهی لشکر و امثال آن)، وسایل فرعی بسیار، و پذیرایی از مردمی که همیشه تعدادشان بسیار بود، وحتی گاهی برای آنکه عملهٔ تعزیه را مدتی تغذیه‌کند و مسکن دهد، صرف نماید. اما مهمترین مسألهٔ مالی ساختن تکیه‌ای بود ثابت، که نیاز به تهیهٔ زمینی وسیع داشت ومخارجی برای نگاهداری محل، که تناسبی با استفادهٔ محدود از بنا و مخل فقط در ایام سوگواری نداشت. ازاین‌رو، به‌عقیدهٔ من، تعداد زیاد تکایایی را که بعضی نویسندگان فقط برای تهران ذکر کرده‌اند باید با حداعلای احتیاط پذیرفت[۱۳]. چنان‌که خاطرنشان ساخته‌ام در این فهرستها سرشت موقت تعداد زیادی ساختمانهای تهران درنظرگرفته نشده است. درحقیقت درزمان واحد تعداد کمی تکیه‌های ثابت و تعداد زیادی خانه‌های اعیان یا طبقهٔ متوسط وجود داشته است که با ساختارهای متحرك یا تزیینات موقت بآسانی قابل تبدیل به‌تکیه بوده است. باید درصدد پی‌بردن به این موضوع بود که آیا معماری بعضی از خانه‌های قاجاریه، که حتی با درنظر گرفتن تعداد زیاد افراد خانواده بی‌تناسب بوده، با فکر این‌گونه استفاده‌های موقت طراحی نشده بوده است. برپاکنندگان تعزیه برای جبران هزینه‌های سنگین راههای گوناگون درنظر داشته‌اند. ازجمله ولی‌خان، زرگر ناصرالدین شاه، برای تکیهٔ خود دکانهایی ساخته بود که کرایهٔ آنها را صرف نگاهداری ساختمان و مخارج تعزیه‌خوانی می‌کرد[۱٤]. این کار ممکن است در مورد تکایای محلات نیز شده بود، ما ازاین تکایا فقط اطلاعات نادر و با تأخیری داریم که دربارهٔ نحوهٔ بوجود آمدن و وضع حقوقی آنها جز تصور مبهمی را میسر نمی‌سازد. به‌گفتهٔ عبدالله مستوفی تکیه‌هایی که در تهران در هر محل وهرگذر وجود داشته به‌وسیلهٔ بانیانی با تقوا ساخته شده بود که گاه دکانهایی را وقف آنها می‌کرده‌اند. درآمد این موقوفه‌ها که به‌وسیله یك متولی اداره می‌شد به‌مصرف حفظ تکیه و کارهای آن می‌رسید. با اینهمه، بیشتر تکیه‌ها موقوفه نداشتند (یا دیگر موقوفه نداشتند)[۱۵]. بعضی تکیه‌ها

به همهٔ ساکنان محله (جامعه) تعلق داشتند و احتمالا، همانطور که از نوشتهٔ گوبینو برمی‌آید، به‌اسم سرشناسان محله بوده‌اند؛ گوبینو چنان‌که قبلا گفته‌ام، موقعیت تهران سالهای دههٔ ۱۲٤۰ را، که محله‌های تازه به شهر افزوده می‌شد، منعکس ساخته است[۱٦]. اما تکیه‌های متعدد در زمان محمد شاه در محله‌ها ساخته شده بود که وضع آنها در زمان ساختمان روشن نیست[۱۷].

چنان‌که بارها خاطرنشان شده است، اجرای مراسم محرم پیش از هرچیز اقدامی جمعی است که موجب رقابتی شدید بین گروههای اجتماعی است؛ و تعزیه‌خوانیها دین بسیار به همکاریهای جمعیتهای محله‌ها، از قبیل داشهای تهران، دارد. اغلب این وارثان جمعیتهای فتوت سابق به هنگام اجرای مراسم بارمسئولیت آماده‌کردن تکیه‌ها را بردوش می‌گیرند. وظیفه‌ای‌که برعهده می‌گیرند نبایستی آسان باشد زیرا که اکثر تکیه‌ها جز درمواقع عزاداری مورد استفادهٔ اهل محل بوده و به‌صورت انبار یا بارانداز بکار می‌رفته است. بنابر رسمی که از زمان صفویه جا افتاده است مردم محله، با دادن پیشکش‌ها وهدایای نقدی وجنسی و با بعاریت دادن یاکشیدن چیزهای گوناگون برای تزیین یا تنویر تکیه و پذیرایی از دعوت‌شدگان، کمك شایان به مخارج تکیه می‌کنند.

مبادلات متعدد که به‌هنگام این مراسم در سطح عامه دیده می‌شود نزد بزرگان هم، که انگیزه‌شان با جوهر کاملا مذهبی فاصلهٔ بسیار دارد، مشهود است. این امر بخصوص درمورد حاجی میرزا آقاسی صادق است؛ برای بالابردن هرچه بیشتر آبروی این صدراعظم پول‌پرست ایالات (اصفهان، شیراز، کاشان) و اصناف تهران به‌رقابت برمی‌خاستند تا تکیهٔ اورا تزیین‌کنند و مراسم محرم را در آن برگزار نمایند[۱۸]. ونیز به‌نظر می‌رسد که از لحظه‌ای که ناصرالدین شاه شروع به‌ابراز علاقه به برگزاری تعزیه کرد توانگران و صاحب نفوذان برا ی‌آن‌که حیثیت خودرا نزداو بالابرند درصدد برآمدند که وسایل مجللی را که برای تزیین تکیهٔ‌پادشاهی فراهم‌آورده بودند

تقدیم دارند[۱۹]. این گرایش وقتی به‌صورت منظم درآمد که تکیهٔ دولت ساخته‌شد و قسمت اعظم تزیینات آن به‌وسیلهٔ بلندپایگان دستگاه حکومت یا حکمرانی اختصاص یافت‌که علاوه بـرآن حجره تزیین حجره‌های مرتبـهٔ تأمین‌گردید. درحقیقت هریك ازحجره‌های طبقهٔ اول به شاهزاده‌ای یا وزیری دوم و مرتبهٔ سوم را که بالای آن حجره قرار داشتند برعهده داشت، و فقط چیزی که برای شاه باقی می‌ماند تزیین محوطهٔ تالار گرد تکیه بود[۲۰]. در اینجا نیازی به تأکید بر رقابت کسانی نیست که از انبوه وسایل عاری از ذوق و سلیقه‌ای که اکثراً از اروپا وارد کرده بودند برای آراستن غرفه‌ای که به‌نامشان بود استفاده می‌کردند. و عجب آن‌که می‌شد مقایسه‌ای با بعضی از تجملات انگلستان زمان ویکتوریا کرد که در اقامتهای ناصرالدین شاه در لندن پسند خاطر او افتاده بودند. این پرسش نیز ممکن است پیش آید که آیا ناصرالدین شاه برای به‌حداقل رساندن هزینه‌های لازم برای ساختن بنای خانه خرابکنی مانند تکیهٔ دولت از تجربهٔ انگلیسی خود استفاده نکرده بود. درحقیقت می‌دانیم که ساختن آلبرت‌رویال‌هال یك عمل براستی تعاونی بود، زیرا که برای تأمین هزینه‌های هنگفت لازم برای آن بنا دست به‌دامن مشترکان زدند، یعنی اشخاص حقیقی یا حقوقی که می‌توانستند درمقابل کمك مالی مالك تمام عمر غرفه‌ها و حتی آمفی‌تئاتر بنا شوند. اگر ناصرالدین شاه نتوانسته باشد که برای تأمین پول برای برپا کردن تکیهٔ دولت از چنان عملی استفاده نماید بایستی در نخستین سفر خود به‌لندن در ۱۲۵۲، که به‌رویال آلبرت‌هال دعوت شده بود از جریان مستحضر شده و بعداً از آن الهام‌گرفته باشد. درواقع در یکی از شبهای دههٔ اول محرم شاه به‌دادن خلعت و شال به صاحبمنصبان می‌پرداخت و مشت مشت مسکوك برای واعظان وپامنبری‌کنان* پرتاب می‌کرد و «تقدیمی»های صاحبان اسمی غرفه‌ها را، که علاوه می‌شد برآنچه برای برگزاری مراسم برعهده گرفته بودند، دریافت می‌کند[۲۱]. وسایل متعدد دیگر برای «سودآورکردن» تکیهٔ دولت بکار می‌رفت، خاصه

* نیز پامنبری‌خوانان.ـــم.

به‌وسیلهٔ نمایشی که ایفاکنندگان نقشها و اجراکنندگان موسیقی دستگاه دولتی در تکیه‌های مهم شهر می‌دادند[۲۲]؛ همچنین استفاده‌هایی که گاهی از محل تکیه‌ها می‌شدکه هیچ مناسبتی با تعزیه‌خوانی نداشت.

با نبودن اسناد و مطالعات دربارهٔ موضوع موردبحث می‌توان‌کمابیش گفت که، هرقدر نیت برپاکنندگان تعزیه مخلصانه بوده باشد این عمل جز در موارد نادر و استثنایی بیشتر برای آن بوده است که بانیان خیر حداکثر استفاده دراین کار خیر را برای بالابردن آبرو ببرند و درعین حال، به‌اعلی درجه، هزینه‌های مربوط را کاهش دهند.

یادداشتها

۱. دربارهٔ موضوعهای قدیمی انتقام خون امام‌حسین در ادبیات حماسی‌ـدینی ترکی و ایرانی (کارهای مختار، ابومسلم، محمدبن‌حنفیه) و برخی از پادشاهان که افتخار دنباله‌گیری این انتقام را داشته‌اند (ازجمله پادشاهان سلسلهٔ تیموریـان* و شاه اسماعیل صفوی) نگاه‌کنید به پایاننامهٔ تحصیلی من باعنوان:
Le Culte de l'Imâm Husayn: Étude sur la commémoration du Drame de Kerbélâ dans l'Iran pre-safavide (713 pages, Paris 1975). Cet ouvrage étant en cours de publication.

(«**اخلاص کامل به امام‌حسین: پژوهشی در ذکر مصائب کربلا در ایران پیش از زمان صفویه**» ۷۱۳ صفحه، پاریس، ۱۹۷۵/۱۳۵٤) چون این کتاب درجریان چاپ است در تحقیقاتم درمورد ذکر مصائب کربلا در زمان صفویه هنوز به‌پایان نرسیده است ارجاعهای‌خودرا محدود می‌سازم به مقاله‌هایم که یا انتشار یافته‌است یا زیرچاپ است.

۲. نگاه‌کنید به **فتوننامهٔ سلطانی**، چاپ ح. محجوب، تهران، ۱۳۵۰، مقدمه، ص. ۹۵. نگارنده اثر حماسی‌ـدینی کاشفی را در پایاننامهٔ خود (← حاشیه ۱) به تفصیل تحلیل و قسمتهایی از آن‌را ترجمه کرده‌است.

۳. نگاه کنید به:
Le mécénat des représentations de Ta'ziyeh I, Les précurseurs de Nâseroddin Châh.

در **Le monde iranien et l'Islam**، از نگارندهٔ همین مقاله، جلد دوم، پاریس‌ـ

---

* در بین مجالس تعزیه مجلس معروفی است بنام **امیر تیمور**؛ دراین مجلس امیرتیمور پس‌از رفتن به‌عراق و فتح کوفه و آگاهی از رویداد کربلا چنان تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد که دربرابر مرقد حضرت علی(ع) و امام‌حسین(ع) سوگند یاد می‌کند که حلب را ویران‌کند و از دشمنان اسلام انتقام بگیرد.ـم.
ژنو ۱۹۷٤/۱۳۵۳، ص. ۷۳ـ۱۲٦ یاد از **Mécénat, I.**

۴. نگاه‌کنید به: Mécénat, I. ص. ۸۴.
۵. همانجا، ص. ۸۸، ۹۹ــ۱۰۰.
۶. همان مأخذ، ص. ۱۰۰ــ۱۱۸.
۷. ژان‌کالمار، Mécénat II. در Le monde iranien et l'Islam. ، جلدسوم، زیرچاپ.
۸. از صبا تا نیما، یحیی آرین‌پور، تهران ۱۳۵۰، جلد دوم، ص. ۳۲۳، شمارهٔ ۲.
۹. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، ۳ جلد، چاپ دوم، تهران ۱۳۴۵، یکم، ص.۲۸۸.
۱۰. دربارهٔ این‌هبه‌ها نگاه‌کنید به: ح، الگار Religion and State in Iran 1785-1906.
انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۹، ص. ۲۳۷ــ۲۳۸.
۱۱. دراین‌باره فعلا می‌توان به:
J. N. Hollister, The Shi'a of India, Londres 1953, p. 164 seq.
مراجعه کرد. گسترهٔ این‌گونه مراسم یادبود بسیار فراخ است و من قبلا به این واقعیت جلب‌توجه کرده‌ام که در برخی از مراسمی که درهند و جزایر آسیای جنوب‌شرقی (اندونزی و فیلیپین) و در قفقاز اجرا می‌شود اجزایی از سنن قدیم باقی مانده است. (نگاه‌کنید به پایاننامه‌ای که در حاشیه ۱ از آن یاد شده است: ونیز درمورد تأثیرهای متقابل نگاه‌کنید به مقالهٔ «علمای شیعیان و مفهوم ترکی‌ــ مغولی آنها»:
Traditions religieuses et para-religieuses des peuples altaïques, (Paris 1972, p. 27-38.).
(«سنتهای دینی و غیردینی اقوام آلتایی»)
۱۲. تاریخ مذهبی قم، از ع. فقیهی، قم ۱۳۵۰، ۲۴۱ــ۲۴۲.
۱۳. نگاه‌کنید به نکته‌هایی دربارهٔ فهرستهای مندرج در بعضی آثار گفته‌ام (درمورد پ. ممنون در Mécénat I ، حاشیهٔ ۱۳۵ و Mécénat II حاشیهٔ ۱۳۶؛ درمورد ی. ذکا در Mécénat II ، حاشیهٔ ۱۳۴.
۱۴. ادیان و عقاید فلسفی در آسیای مرکزی، از گوبینو، چاپ دهم، پاریس ۱۹۵۷، ص. ۳۴۰.
۱۵. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، یکم، ص. ۳۰۰.
۱۶. دربارهٔ گواهی گوبینو نگاه‌کنید به Mécénat II ، زیرچاپ.
۱۷. نگاه‌کنید به Mécénat I ، ص. ۱۲۱، حاشیهٔ ۱۵۶، و نقشه تهران، ۱۲۴ــ۱۲۵.
۱۸. همانجا، ص. ۱۱۰.
۱۹. ادیان و عقاید فلسفی در آسیای مرکزی، از گوبینو، ص. ۳۴۱.
۲۰. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، یکم، ص. ۲۹۳.
۲۱. همانجا، ص. ۲۹۸ــ۲۹۹. (بعضی از نویسندگان، ازجمله ع. بنی‌صدر و پیئمونتسه، گواهی عبدالله مستوفی و دوستعلی معیرالممالك دراین‌باره را بد تعبیر کرده‌اند.)
۲۲. همانجا، ص. ۳۰۰، ۳۰۱.

ملاحظاتی چند درمقایسهٔ بین مراسم تعزیهٔ ایرانی و «نمایش مصائب وآلام مسیح» درسده‌های میانهٔ مسیحی درمغرب زمین

انریکو فولکین‌یونی[1]

توجه کمی که نسل اول منتقدانی‌که به‌پژوهش‌درکار تعزیه‌پرداخته‌اند به صورتهای مختلف نمایشهای مسیحی سده‌های میانه مبذول داشته‌اند مایهٔ شگفتی است. مهمترین خلا، به‌نظر من، از کنت‌دوگوبینو است که، ازسویی، یکی از تحسین‌انگیزترین توصیفهای تعزیه را، هم از حیث مضمون و هم از جنبهٔ نمایش، برای ما برجا نهاده است. اما بیشتر منتقدان بعداز او نیز بی‌اطلاعی حیرت‌انگیزی در این زمینه نشان داده‌اند، و برای من جای خوشوقتی است که در گزارشهای شرکت‌کنندگان متعدد در مجالس بحث ما اشاره‌های تطبیقی بین نمایشهای مذهبی مسیحیت و اسلام شیعی دیده می‌شود. اگر به بردن نام معدودی در آن‌میان اکتفاکنم باید از چلکووسکی و عزیزه[2] و سجپاك[3] یادکنم که به‌یك اندازه، به‌دلیلی از دلایل، از این‌صورت نمایش غربی در سده‌های میانه یادکرده وملاحظات، هم‌از جنبهٔ‌نمایشنامه‌نویسی و هم از جنبهٔ جامعه‌شناختی، مناسب یاد کرده‌اند. من به سهم خود خواهم

1. Enrico Fulchignoni
2. Aziza
3. Cejpak

کوشید که برپایهٔ مجموعه‌ای از پژوهشهای منسجم که در سالهای ناچیز در فرانسه و ایتالیا انجام شده است پاره‌ای فرصتها را به‌صورتی هرچه قابل قبولتر بپرورانم. اینك فقط‌کلامی چند برای یادآوری نمایشهای وابسته به آداب ورسوم مذهبی و پیدایش آن مطرح می‌شود:

در نیمهٔ سدهٔ دهم تا سدهٔ دوازدهم میلادی در فرانسه و ایتالیا غریزهٔ نمایشی به‌نیت خیر در کلیساها و دیرها راه یافت و پیش‌رفت. اعمال دینی به مناسبت ولادت مسیح و شهادت او غنی‌تر شد و صورت نمایشی یافت.وقایعی که با اعمال دینی به‌خاطرها یادآوری می‌شد دیگر به‌سرودن بسنده نکرد و به نمایش روی آورد، افراد مورد بحث در یادها زنده شدند و شخصیت وتجسم یافتند. مقارن وهمزمان با این‌کار اصول برروی صحنه‌آوردن (که سرمشقی برای قسمت اعظم سده‌های میانهٔ مسیحی می‌شود) تعریف و تنظیم می‌گردد. کمی‌بعد، با افزایش تعداد کسانی که در نمایش شرکت می‌کنند زبانهای محلی و عامیانه، فرانسوی، ایتالیایی، آلمانی، خود را تحمیل می‌کنند. آنگاه دیگر به‌نمایش یك سلسله منظره‌ها در درون کلیساها و دربرابر چشمان مؤمنانی که به تماشاگران تبدیل شده‌اند قناعت نمی‌شود و کارگردانانی متقی محلهایی را هم که وقایع درآنها رخ داده‌اند تجسم می‌بخشند. این واقعیت در تاریخ نمایش مغرب‌زمین از بیشترین اهمیت برخوردار است، زیرا که در عین حال یك روحیهٔ تازهٔ غیرمذهبی، حتی سیاسی، بر نمایشهای مذهبی گذر کرده‌است.

دیگرکشیشان برای اجرای نقشها کافی نیستند. افزارمندان، دانشجویان، افراد طبقهٔ متوسط و نجیب‌زادگان، همه با تیمار رایج ساختن فرموده‌های منجی وارد معرکه می‌شوند. آنگاه نمایشها برای تجلیل مکانهای مقدس ونمایش معجزه‌ها ونشان دادن اجراهایی‌که بر زایران اعتاب مقدس می‌گذرد نیز بکار می‌افتند. و گاهی هم به‌تجدید حیات افسانه‌های میراث دابی عامه، که بسیار بر مسیحیت سبق دارد، می‌پردازند و دراین زمینه همچون مجمع وسیعی از نویسندگان نمایشنامه‌ها عمل‌می‌کنندکه سرنخ‌هدایت‌کنندگان شهادت و رنج و مشقت مسیح است.

این وضع، به‌نظر من، اولین شباهت جالب‌توجه با تعزیه را نمایان می‌سازد. براساس مجموعه‌هایی که استاد بوزانی[4] و چرولی از تعزیه‌نامه‌ها گردآورده و پژوهشی که در چند ده متن آنها بعمل آمده است بآسانی محقق می‌گردد که موضوع تعزیه‌نامه‌ها گاهی بسیار از فاجعه کربلا فراتر می‌رود، هرچند شهادت امام‌حسین و یارانش نقشی بسیار برجسته در آنها ایفا می‌کند. اما باقی می‌ماند پی‌بردن به‌آنکه چگونه از نمایش وقایع کربلا به موضوعهای غیرمذهبی دیگر نمایش گذر شده است. دراینجا عمل مقایسه و سنجش ممکن است به‌یاری ما بشتابد، زیرا که درمورد موضوعهای غیرمذهبی سده‌های‌میانه به‌همین گونه عمل می‌شد؛ چیزی که به‌تعبیر چرولی این‌وضع «سازشی‌متقیانه» بود و آن‌یك یا چند اشاره به مصائب و آلام مسیح بود در جایی یا جاهایی از نمایشنامه. سپس در چهارچوب این نمایش مقدس به پروردن موضوع غیرمذهبی پرداخته می‌شد.

نمایش مصائب و آلام مسیح، چنان‌که یادآور شده‌ایم، اندك اندك پرستشگاه را ترك می‌گوید تا در زیر رواق یا درمیدان نمایان شود. اما باید دید که در مرحله‌های پی‌درپی تکامل و گسترش خود چشم‌اندازهای خود را دقیقاً وارد کدام چهارچوب می‌کند. و دراینجا است که پی‌بردن به شباهتهایی که آن‌را، یعنی نمایش مصائب و آلام مسیح را، به‌مکانهای نمایشی تعزیه مربوط می‌سازد در کمال اهمیت است. در راه این مقصد باید گامی به عقب برداریم. ما در لحظه‌ای بسر می‌بریم که واقع‌گرایی فزایندهٔ فهرست مطالب نقطهٔ عطفی در نمایشنامه‌نویسی مسیحی‌نشان می‌دهد. گفته‌ایم‌که درنمایشنامه‌ها جذابیتی مجرد کنار می‌رود و همهٔ دقت معطوف به زندگی خاکی و بشری منجی می‌شود، زندگیی که از روزگار دور کودکی آغاز و به‌شهادت و مرگ برصلیب منتهی می‌گردد. وجود عینی و وزنی حضور تاریخی وی اهمیت بنیادین پیدا می‌کند. معجزه‌های انجیلی بادقت و ظرافت بازگو می‌شوند و در محیط فزایندهٔ احساسات المناك رخ می‌دهند تا به پایان خونین این

4. Bausani

نمایش سراسر رنج و مصیبت می‌انجامند. ساختار فضایی که‌درنظر پیشروانی که قصدشان قرار دادن یك‌چنین موقعیت نمایشی در آن بوده و نهایت تناسب را داشته است چیست؟ از ساختار راستین صحنه‌ای که این‌گونه نمایش را در اروپای مسیحی سده‌های میانه مجاز می‌ساخته است، امروز چه می‌دانیم؟

تازه‌ترین کشفهای نویسندگان تاریخ‌تماشاخانه‌ها، به‌نحوی‌بحث‌ناپذیر، نشان می‌دهد که در سده‌های میانه، برای نمایش اسرار بزرگ ادواری رنج و مصیبت مسیح بکار می‌رفته صحنهٔ سکوی برجسته و تندی بوده که مردم آن‌را درمیان می‌گرفتند وهمهٔ مجلس محدود به مکانهای مرتفعی بر روی چوب‌بندیها می‌شد که افراد صاحب منصب و برجسته در آنها می‌نشسته‌اند. اینك می‌دانیم که فقط این‌گونه دستگاه امکان پذیرفتن جمع کثیری ازمردم را داشت که برای تماشای نمایش براو هجوم می‌آوردند و هیچ چیز متن و منظره از دید آنها پنهان نمی‌ماند.

شباهت این‌وضع با تکیه درنظر من شگفت‌انگیز است. اشارهٔ من به وضعی است که گوبینو بدان اشاره کرده و نویسندگان دیگر نیز همان را آورده‌اند: سکوی مرکزی گرد تکیه‌که ازدوطرف، باپلکانهای دست‌اندازدار، می‌توان بدان راه یافت، و چادر بزرگ و تیرکهایی که آن‌را برپا می‌دارند. می‌توانیم، هم از راه تجزیه و تحلیل منظم و اصولی نقاشیها و مینیاتورهای آن روزگاران وهم در راه کشف دقیق نشانه‌های زبانشناختی که برای صحنه‌گردان‌ها واجراکنندگان نقشها بکار برده شده است، همین‌گونه دستگاهها را بازیابیم.

اما ارزش نمادین این صورتبندی، که هم آلام مسیح وهم مصائب امام حسین را درمیان می‌گیرد، چیست؟

به‌طور قطع و مسلم، شکل هندسی گرد یا چهارگوش محوطهٔ بسته جوابگوی یکی از تمایلات اساسی موجود زنده است. دنبالهٔ دور و دراز بناهایی را که نقشهٔ گرد داشته‌اند می‌تـوان ازکلبه‌های گرد اولین آدمیان تا این پرستشگاههای مدوری که همچون نشانه‌هایی است که برای تعیین

فواصل در تاریخ بشریت برجای گذاشته شده است: بناهای خاص غسل تعمید، آرامگاهها و پرستشگاهها و کلیساهای گرد خاور و باختر دریافت. سده‌های میانه به سهم خود این شکل هندسی را پرورده است؛ شکل تماشاخانه‌ها نشانه‌ای از آن است، نشانه‌ای هم قابل‌توجه و هم تأثرآمیز.

در درون این فضاهای مستدیر، به‌هنگام اجرای نمایش، تماشاگران می‌توانستند خودرا نسبت به‌خدایی متعهد احساس‌کنند که آنان را رهایی بخشیده واینك دربرابر چشمانشان حرکاتی ناگفتنی را تکرار می‌کرد که به وسیلهٔ آنها باردیگر هنجارها و قوانین هستیشان پابرجا می‌شد. بدینسان، آنان به مدت دو سده ، درهرده وقصبه ، از بورژ[5] تا پاریس، از سیئن تا پادوا، از لوون تا والانسیئن، واز لیون[6] تا لوسرن، که همه ازنامورترین محلهای نمایش مقدس بودند، در وسط حلقهٔ سحرآمیز و درمیان دایره‌ای‌که، در آن فضا و زمان، خود به‌صورت دایره درمی‌آمدند، یعنی آغاز و پایانی برایشان متصور نبود، بیننده وپرستندهٔ شهادت عیسی مسیح بودند. وآن دایره محل نمایش ممتازی شده بود که در آن مراسم آفرینش جهان و فدویت مؤمنان تکرار می‌شد و ابدیت می‌یافت.

تکامل نمایش و رفتار تماشاگر

به‌نظر می‌رسد که تکامل نمایشی‌ـدینی درمغرب‌زمین مسیحی و در مشرق‌زمین شیعی نیز همانندیهای داشته‌اند که به‌زحمت یادکردن می‌ارزد. در اروپا، شروع‌کار با دسته‌هایی ویژهٔ عید فسح (پاك = ایستر) بود به صورت پرده‌های نقاشی عظیم جانداری که شرکت‌کنندگان در آنها چنان بیحرکت برجای می‌ماندند که گفتی خون در رگهایشان فسرده است، سپس چهره‌های این پردهٔ نقاشی جان می‌گیرند و ترکیبهای ایستا به‌حرکت درمی‌آیند و ما ناظر تولد راز تقلیدشده‌ای هستیم که تماشاگر را ملزم به‌تغییر جا می‌کند؛

5. Lyons
6. Bourges

سرانجام، در مرحلهٔ سوم مطلبی از روی متنی خوانده یا به‌زبان حال گفته می‌شود. مداخلهٔ سخن، چنانکه قبلا گفته‌ایم در محل نمایش قبلی موجب زیر و روشدن کامل می‌گردد. ضرورت درك کامل جنبه‌های بیانی و عملی نمایش همه‌جا موجب پیدایش نهایی نمایش به‌شکل دایره درآخر سده‌های میانه می‌گردد.

دسته‌هایی که استاد چلکووسکی شرح می‌دهد از همین‌گونه‌اند؛ به پرده‌های جانداری که مینیاتورسازان و وقایع‌نگاران مسیحی سده‌های دسته‌های ماه محرم، که دراصل یادآور شهادت حسین(ع) هستند خیلی شبیهند هفدهم و هجدهم شرح می‌دهند، با همان ارابه‌ها، همان رزم‌آوران ومراقبان.

اما این صورت مقدماتی راههای متفاوت درپیش می‌گیرد، زیرا که در اروپا دیری نمی‌کشد که تبدیل به نمایش با حرکات و اطوار می‌شود، حال آنکه در مشرق، مدت خیلی درازتری به‌همان صورت باقی می‌ماند.

اما این صورت مقدماتی راههای متفاوت درپیش می‌گیرد، زیرا که در شرکت افراد نامناسب با زمان و اشیا و ظروف مخصوص محل نمایش، و نه محل وقوع حادثه، هستیم و نیز ناظر وجود حیواناتی که در محل نمایش وجود دارند نه آنهایی که وجودشان با نمایش ملازمه دارد. همگی مجموعهٔ این آداب ورسوم برای استوارتر ساختن پیوند میان نمایش مقدس وزندگی روزمرهٔ تماشاگران است. بدینسان، در ایتالیا، همچنان که در فرانسه، در فلاندر [بلژیك] و در اسپانیا، در شهر همچنان که در روستا، افراد آشنا یا دوستی را کشف می‌کنند که با خصوصیات یکی از اشخاص نمایش بر روی مصطبه ظاهر می‌شود، یا در وسط صحنه تجلی شرایط مختلف اجتماعی کاملا حقیقی زندگی روزانه را می‌بینندکه بازآفریده وفشرده اما تغییرنایافته در طی تاریخ آفرینش بشریت مسیحی ظاهر می‌گردد وباشهادت بی‌منازع منجی بشریت تضمین و پیوسته برروی مصطبه تجدید می‌شود.

اجرای تعزیه جریانی دارد که‌درنظر من شبیه است به آنچه که گفته شد. دراینجا هم ما در مرز مراسم و نمایش حزن‌انگیزی هستیم که سرشت

فاجعهٔ آلام و مصائب مسیح را نمایان می‌سازد.
«تعزیه و نمایش آلام و مصائب مسیحی، هردو، این امکان را به تماشاگر می‌دهند که در راه مراسم مذهبی، الحاق خود به‌نظمی اندیشگانی و دینی که خود نیز جزئی جدانشدنی از آن است را تجدیدکند».

و بفرجام، نکته‌ای بازپسین دربارهٔ واکنش‌های جسمانی تماشاگران تعزیه که گزارش استاد بیمن[7] اشاره‌ای به آنها دارد. بیمن می‌گوید: «توجه به‌این نکته مهم است که غرض از تعزیه همانقدر یك نظم اندیشگانی اخلاقی و دیدنی تماشاگر است که‌برانگیختن یك واکنش درون‌پالا در او، مانند خنده یا گریه و خشم یا جنب‌وجوش و هیجان».

باری همین رفتار دو هدفی را درنمایش دینی مسیحی سده‌های‌میانه می‌بینیم. وحتی می‌توانیم به‌همان حالتهای حدی و نهایی برخوردکنیم مانند شلاق‌زدن به‌عنوان تعزیر، که در فیلم بسیار دلپذیری که در مجمع بین‌المللی تعزیه نمایش داده شد، ناظر آن بودیم.

دین مسیحی، در ادوار مختلف، شاهد امواج مراسم شلاق‌زدن در نمایشهای مقدس بوده است. در سالهای ۱۲۶۰/۶۳۹، ۶۵۹، ۶۷۹ صدها و صدها مأمور شلاق‌زن، که آوازخوانان در پی مظهر صلیب ورستاخیز حرکت می‌کردند، سراسر ایتالیا را درنوردیدند. دوره‌های ظهور آنان منطبق بود با سخت‌ترین سالهای بحران و غصه، یعنی سالهای اضطرار. باری، رفتارهای جمعی، مانند شلاق‌زدن، متناظر است باوجه مشترکی که در موقعیتهای مشابه ناظر آنهاییم: این رفتارها مراسم تملك‌اند.

علل این‌گونه رفتارها بسیار پیچیده است و هنوز به اندازهٔ کافی در آنها مطالعه نشده است اما پایه‌وشالودهٔ مشترك آنها ایجادنوعی «حالت‌ثانوی‌ـ با روشهای بدنی و روانی ـ است که آدمی در آن حالت می‌کوشد که از خویشتن خود بیرون آید و به حالتهای وجدانی بی‌مبالغه دست یابد که‌بیشتر مخصوص رؤیاها و احلام‌اند.

---

7. Beemann

به‌گمان من انگاشتن اینکه در این حرکات شلاق‌زدن ـ یا اعمال مشابه ـ ارادهٔ تجدید قربانیی که برروی مصطبه تماشایش می‌کنند، نادرست است.

در شلاق‌کاری سده‌های میانهٔ مسیحی و در بعضی از مراسم تعزیهٔ خاص نواحی جنوبی و ساحلی ایران دلسوزی تماشاگر نسبت به قربانی فاجعه مطرح نیست، بلکه بیشتر احیای اختمالی مراسم تخیلی و رؤیایی بسیارکهنی است که نخستین سرچشمهٔ آنها در آفریقا است. پیوند زدن مراسم کهن‌تر به مراسمی‌که ساختار و معنی دیگر دارند و احیاکردن آن مراسم‌کهن پدیده‌ای است‌که درتاریخ ادیان به‌فراوانی دیده می‌شود، پس شایستهٔ آنست‌که در موضوعی که مورد علاقهٔ ما است درنظر گرفته شود.

تأثیر تئاتر اروپایی ونفوذ روشهای نمایشی آن درتعزیه

محمد جعفر محجوب

در اولین جشن هنر شیراز، در تابستان ۱۹۶۷، مقالهٔ کوتاهی از این نویسنده پیرامون خاستگاهها، ویژگیها و اجرای تعزیه منتشر شد. من در آن مقاله، دربارهٔ ابهام سوابق تاریخی تعزیه و نیاز به‌تحقیق در این مسئله بحث کردم. در این چندسال گذشته بخاطر آن اشارات، سخنان زیادی هم توسط محققان ومنقدان ایرانی وغیرایرانی درباب تعزیه‌گفته شده است. با اینهمه، دونکته هست‌که سزاوار ملاحظهٔ بیشترند.

درآن مقاله گفته‌شد که «تعزیه... در قالب و شکل امروزینش احتمالا در اواخر دورهٔ صفوی به‌وجودآمد[۱]». از مجموع‌تمام سنن‌دیرین «نقالی»، «روضه‌خوانی»، منقبت‌خوانی، مداحی و موسیقی، صورت متشکل جدیدی پدید آمد. صحنه‌گردانهای مجرب آن‌را دستمایهٔ کار خود کردند، و تعزیه رونق یافت.

دربارهٔ تعزیه، تحول و زوال کنونی آن، و ارزش و کیفیت‌داستانها و بازیگران آن، سخن بسیار می‌توان گفت...: تعداد تعزیه‌نامه‌های مهم که در حدود بیش‌از صدتاست؛ کیفیت متن تعزیه‌نامه‌ها معمولا به‌شعر یا دست‌کم به سبك شعری، یعنی در «بحر طویل» و شعر تصنیف‌شده؛ شیوه‌ای که هریك از تعزیه‌خوانها ابیاتش را باید بخواند؛ لحن دشمنان صاحب‌مقام و ابهت

حماسی؛ عملکرد ویژهٔ هر شبیه در تعزیه و اسمش (شمر، زینب یا درکل، دشمنان یا اولیا و اشقیا، یا مظلومان...) حال و هوای عاطفی بازیگران که تمامی‌شان، خواه در نقش مظلوم یا ظالم، براین باورند که حق با امام حسین بود و کسانی که از چشم مؤمنان شیفته حال به مخالفان می‌نگرند...؛ جنبهٔ عامیانه تعزیه و ویژگیهای ناشی از آن؛ طرز لباس‌پوشیدن طرفین در تعزیه و همچنین درخصوص لباس سرخ ظالمان و لباس سبز یا سفید مظلومان؛ قراردادهای تئاتری‌ای نظیر چند بار دورزدن صحنه به‌نشانهٔ سفرهای طولانی؛ نکردن حرکت راست و مستقیم میان دونقطه به‌منظور القای فاصلهٔ موجود درمیان آنها استفاده از تمهیدات تئاتری آشکار و غیرآشکار؛ نمادها واشیایی که نمایشگر وضعیتی خاص هستند، مثل گذاشتن یك طشت آب و چندشاخه سبزی به‌نشانهٔ رود و نخلستان؛ وسایل موسیقی و تمهیدات خاص در تعزیه و نحوهٔ بکارگیری آنها؛ تعزیه دراماکن ثابت و دائمی وبرعکس‌آن،تعزیه‌هایی که توسط گروههای سیار اجرا می‌شد و بسیاری از موضوعات دیگر...

درمورد هریك از اینها تحقیقاتی دقیق باید بعمل آید ونام ومشخصات کسانی که هم خودرا صرف تعزیه نموده‌اند ودراین زمینه کار کرده‌اند را باید ازخطر فراموشی وارهاند[۳].

اکنون پس‌از ده سال، من درخصوص اینکه آیا تعزیه بصورت فعلی آن در اواخر دورهٔ صفوی بوجود آمد، تردیدهایی دارم. آیا واقعاً چنین‌بوده؟ و سؤال نسبتاً بجایی پیش می‌آید که در نقل بالا مطرح نیست. واضح است که من درآن مقاله راجع به‌اجرای تعزیه درایران صحبت می‌کردم: اما حدود جغرافیایی این «ایران» چه هستند؟ برای پاسخ به‌این پرسش‌ها باید ثابت‌شود که تعزیه‌ـآیین نمایشی بازنمایی وقایع حزن‌انگیز کربلا که دارای کسانی‌است که نقش قهرمانان آن حادثه را بازی می‌کنند ـ اولین‌بار کی اجرا شد. تنها آنموقع صحبت از وسعت مرزهای جغرافیایی کشور، که در آن زمان پرشیا خوانده می‌شد ـ و درنتیجه، بررسی تعزیه و اجرای آن در داخل (یا خارج) آن‌حدود امکانپذیر است.

در مقالهٔ قبلی‌ام گفتم که تعزیه احتمالا در اواخر دورهٔ صفوی پدید آمد. با اینهمه باآنکه هیچگاه در طول این سالهای گذشته، هیچگاه در این تحقیق باز نایستاده‌ام، نه قادر به‌کشف رد واضحی از تعزیه یا متن‌هایی متعلق به‌آن دوره شده‌ام و نه چیزی از آن شنیده‌ام. از شاعران دورهٔ صفوی آثاری دراختیار داریم، حتی قصه‌های عامیانه ازاین دوره به‌ما رسیده‌اند. با اینحال هیچ ردی از تعزیه درآن میان بچشم نمی‌خورد. اولین و قدیمی‌ترین شعری که مادراختیار داریم به‌سبکی مشابه قطعات تعزیه‌نامه‌ها تصنیف شده که در دیوان صباحی بیدگلی (متوفی در ۱۲۱۸ هـ.ق/۱۸۰۲ میلادی) ثبت است.

فغان که چرخ جفاکیش بر سر عالم
کشید تیغ جفا دیگر از نیام ستم
نمود لشکر غم بر دل صغار و کبار
چنان هجوم که عیش از میان گزید کنار
گشوده دست تصرف به‌هر طرف چندان
که نیست خاطر هیچ آفریدهٔ خندان
به‌حیرتم من از آن کاین سپهر حیلت‌گر
رسانده است بخاطر چه حیلهٔ دیگر
کشید برسرآفاق تیغ خون‌آشام
ربوده از دل و جان جهانیان آرام
اگر غلط نکنم باشد این هلال عزا
که آمده است مرا درنظر چو تیغ جفا...[٤]

این شعر شامل ۱۱۳ بیت و در رثای علی‌اصغر است. با اینهمه، چندان با سبك پیشرفتهٔ صباحی بیگانه است که مصحح «دیوان» او گفته است که احتمالا شاعر، این «مثنوی» بلند را «در بدایت شاعری و شاید ایام کودکی سروده است».

ازسوی دیگر، در میان اخبار شفاهی و غیرقابل اعتماد که شنیده‌ام، یکی حاکی از آنست که از زمان کریم خان زند (۹۳-۱۱۶۳ هـ.ق/۷۹-۱۷۵۰)

چندین تعزیه‌نامه در فارس وجود داشته‌اند. اما از آنجا که کاغذ آنها پوسیده بود از متن‌هایشان نسخه‌برداری شد و دستنویس‌ها را بخاطر آنکه نام خدا و معصومین دین رویشان نگاشته شده بود با آب شستشو دادند، که البته چنین رفتار ناشایستی درمورد این‌قبیل مکتوبات گناه بود. با اینهمه، برای اثبات اینکه تعزیه در دورهٔ صفوی وجود داشته هیچ‌مدرك مستند در دست نداریم؛ درعوض، دلایل قوی برای رد وجود آن در آن دوره داریم. یکی‌از خارجیانی که سالهای دراز در اوج دورهٔ صفوی در ایران زیست، شوالیه ژان‌شاردن معروف بود، که بیننده‌ای هوشمند و زیرك بود. وی ماحصل مشاهدات خودرا، بصورت «سیاحتنامه»ای چند جلدی که به فارسی نیز ترجمه‌شده، برای ما باقی گذارد. خوشبختانه این کتاب بسیاری از امور را که برای مردم آن‌دوره عادی و عامیانه بود و پس‌از آن فراموش شد و ازمیان رفت، روشن می‌سازد، و ما به‌وسیلهٔ آن می‌توانیم اطلاعات زیادی از زندگی اجتماعی و سیاسی ایرانیان، و نیز عادات و سیرت آنها در طول دورهٔ صفوی بدست آوریم.

شاردن در بسیاری از مواقع این جزئیات را باچنان دریافت دقیقی توصیف می‌کند که شخص می‌تواند بگوید او در بسیاری از تجارب‌جوینده‌ای آزموده است. کسانی که کتاب اورا خوانده‌اند می‌دانند او کسی نبود که از آوردن مجالس تعزیه و نمایش‌های ایرانی (با کلیهٔ جزئیات آنها) فروگذار کند، خاصه از آنجهت که مراسم سوگواری محرم را با دقت همیشگی خود شرح داده است. من شرح اورا از دسته‌ای از عزاداران (سینه‌زن)، که در ۱۶۶۷ هجری‌قمری دراصفهان دید، عیناً نقل می‌کنم:

«در جلوی هر دسته‌بیست علم، بیرق، هلالی، پنجه‌های فلزی‌مزین به نقوش رمزی کنده‌کاری شده از محمد(ص) و علی(ع)، سوار بر دسته‌های نیزه‌ای مانند، حرکت می‌کردند. این وسایل برای مسلمانان نمادهای مقدسی بود از غزوات صدر اسلام، که به همان گونه که رومیان در جنگها شبیه ساخته‌شدهٔ عقابها را با خود حمل می‌کردند، سربازان آنها را حمل می‌نمودند.

حتی امروز نیز آنها این علم‌ها را حمل می‌کنندگرچه به‌هیچوجه آن اعتقادی را که درآن روزگاران گذشته به‌آنها داشتند، ندارند. علم‌ها هنگامی که به همراه دسته‌ها بیرون آورده می‌شوند از پارچه‌های سبز کمرنگ پوشیده گشته‌اند چنانکه شاید بخواهند بگویند که در حال حاضر بیم جنگ ودرگیری درمیان نیست. پس از اینها، چند اسب تربیت‌شدهٔ زیبا مجهز به جوشن و سلاح‌های بسیار گرانقیمت حرکت می‌کنند که انواع سلاح‌های سرد و گرم نیز از زین و جوشن آن‌ها آویزانند. این سلاح‌ها که از فولاد ساخته شده‌اند به همراه دیگر اسباب و لوازم، طلاکاری شده و با سنگهای قیمتی زینت یافته‌اند. متعاقب آنها نوازندگان و به‌دنبال آنها مردانی هستند که سنگ پرتاب می‌کنند و چهرهٔ بعضی از آنان را سیاه و بعضی دیگر را خونالود کرده‌اند. سپس افرادی حرکت می‌کنند که سرتا پایشان خونالود است. و چنین می‌نماید که به ضرب تیر و نیزه‌های بسیار مجروح گشته‌اند، و بعداز آنها ارابه‌ها واسباب ولوازمی‌که‌گویی برای تشییع جنازه مهیاشده‌اند، می‌آیند. کجاوه‌ها پشت‌سر آنها صف کشیده‌اند. این کجاوه‌ها با چادرهای سبز کمرنگ پوشیده گشته‌اند و با تکه‌پارچه‌های زربفت که هزاران زیور طلا بنابه‌ذوق و سلیقه کسانی که آنها را تدارك می‌دیدند از آنها آویزان است، زینت یافته‌اند. سپس تابوت‌ها حمل می‌شوند، تابوت‌ها را نیز ازمخمل زرنگار رنگارنگ یا سیاه به‌همراه عمامه‌هایی که بر بالای تابوت‌ها گذاشته‌اند و سلاح‌های مختلفی که به اطراف یا بالایشان متصل‌اند، پوشانده‌اند. آنها که این اقلام را حمل می‌کنند (آنهم با نوعی ادا واطوار) راحت و آسان از میان دسته‌ها و جمعی که دورشان را گرفته‌اند تند حرکت می‌کنند. در پی آنها تخت بزرگی که نمایشگر تابوت امام حسین(ع) است و هشت مرد آن‌را بردوش می‌کشند از راه می‌رسند. بعضی از این تابوت‌ها شبیه تخت‌روان‌های سرپوشیدهٔ مزین و مجللی هستند که روی دوتا از آنها دو بچه به نشانهٔ امام حسن(ع) و امام حسین(ع) نشسته‌اند. بقیه نمایشگر جعبهٔ اسلحه هستند که داخل و خارج آن از انواع سلاح‌ها نظیر تیروکمان، شمشیر و سپر و خنجر

پوشیده است و در آن کودکی سراپا مسلح مهیای نبرد نشسته است. تمامی این تجهیزات بواسطهٔ طلا و نقرهٔ بکار رفته در تزیین آنها که به‌خرج و زیرنظر دقیق همهٔ مردم فراهم می‌آید، بطرز باشکوهی می‌درخشد. در میان دیگر چیزها، عکس‌هایی از مقابر متبرکه به‌چشم می‌خورد، و مردی را نیز می‌بینیم که ملبس به جامهٔ خونین غرق درتیر، وسروصورتش آغشته است به رگه‌های خون، که تداعی‌گر سرنوشت امام و شهیدان کربلاست. در اطراف این مراسم مردمی هستند که برای محفوظ ماندن از گرمای آفتاب شاخهٔ درختهایی را باخود حمل می‌کنند. پس‌از عبور دستهٔ مزبور، مردانی می‌آیند که آنها نیز غرق در خون براسب‌های خاك‌آلود و گل‌مال‌شده سوار هستند. اینان نیز نمونه‌هایی هستند ا زسلحشوران و رزمندگان کربلا. پشت سر آنها انبوهی بطور نامنظم یا دسته‌هایی راه می‌پیمایندکـه شمارشان به دویست یا سیصد می‌رسد. و فریاد مهیب «یاحسین»شان بلند است. اینان نیز همواره مسلح هستند، اما اکثراً سلاحشان تنها چماق‌های کلفت است و بجای آهسته راه رفتن می‌دوند. هرازگاه نیز برای انجام تشریفات و پیدا کردن فرصت‌چسبیدن به ارابه‌ها می‌ایستند، سپس از جاهایشان جست می‌زنند و مثل نشئه‌هـای به‌وجد آمده به‌دور و اطراف می‌دوند و دوباره به جای اولشان برمی‌گردند. به‌جهت آنکه پیوسته باتمام توان نام امامان را فریاد می‌زنند، اغلب گیج می‌شوند و کنترلشان را از دست می‌دهند[۵].

براحتی برمی‌آید که شاردن چیزهایی هم دید که آنها را ثبت‌ننموده، ازموارد قابل ذکر تفنن زنانه (عمدتاً رقص وآواز)ای است‌که شش سال بعد از آن، ۱۶۷۳، به چشم دید، و در سیاحتنامهٔ خود نیز از آن نام به میان آورده است[۶]. اندکی بعد نیز، به مشاهدات شاردن و تحلیل آنها بـاز می‌گردیم.

دربارهٔ مراسم سوگواری سنتی در محرم و رسوم و صور آن در شبه‌قارهٔ هند و پاکستان، تحقیق جداگانه‌ای از یك محقق هندی در همین کتاب ارائه‌شده است[۷]. با اینهمه، دو نکته را باید دراینجا یادآور شوم:

نخست، مراسم سوگواری به‌همراه دسته‌های سینه‌زن و شلاق‌زن و دستجات مشابه، مانند خود مذهب تشیع، احتمالا ازایران به شبه‌قارهٔ هند انتشار یافت. ازشواهد تأییدکنندهٔ این واقعیت قبیله‌ای است‌که هنوز خودرا «قزلباش»، از بقایای حاکمیت قزلباش دورهٔ صفوی می‌نامند، و زبان مادری آنها هنوز فارسی درباری است، و جمله شیعه هستند. آنها هنوز هم در تشکیل و ادارهٔ دسته‌های سوگواری (حداقل در پاکستان) نقشی بسزا دارند. گروه دیگری از ایرانیان نیز وجود دارد که در شبه‌قارهٔ هند زندگی می‌کنند و آیین‌های سوگواری و مجالس یادکرد حسین را به‌شیوهٔ سنتی حفظ کرده‌اند.

چنانکه می‌دانیم، دورهٔ صفوی بزرگترین عصر تماس فرهنگی وتبادل افکار میان ایران و شبه‌قاره‌هند، و نیز نفوذ هنری و فرهنگی ایران در هند و پاکستان بود. راست است که پس‌از صفویان، نادرشاه عازم هند شد و تا دهلی پیروزمندانه پیش تاخت، اما نادر هیچگاه با مردم هند و سلاطینش روابطی نداشت که صفویان داشتند. ازآن‌پس با فزونی گرفتن مشکلات ایرانیان و حکومت آنها، بعلاوهٔ فعالیت‌های استعماری کمپانی هند شرقی و متعاقب آن حکومت انگلیسی، رشتهٔ جریانات آیینی و فرهنگی از ایران به شبه‌قارهٔ هند گسسته شد.

درنتیجه، بسیاری از رسوم، سنن، و تشریفاتی که بویژه توسط مردم مسلمان اقتباس شده بود ـ خواه در هنگام ورود به هند و پاکستان هم پیش و پس‌از صفویان، خواه طی دورهٔ استیلای آنها ـ به‌همان صور معمول زمان اقتباس خود باقی ماندند. یك پژوهش سطحی نشان می‌دهدکه درحال حاضر زبان فارسی رایج در پاکستان و شیوهٔ تلفظ آن درمیان مردم آن سامان همان زبان و شیوهٔ شش یا هفت سدهٔ پیش است. این مردم اظهار می‌دارند کـه مختصات عمدهٔ زبانی، فی‌المثل تمایز میان و ، در هند و پاکستان به قوت خود باقی مانده‌اند: همچنین، «تکایا»، عزلتگاهها، و دارالمساکین، آداب و عادات صوفیان، سماع آنان، مراسم سالگرد اولیای عرفان و سماع مریدان ـ یادآور دورهٔ ابوسعید ابی‌الخیر، و مولانا جلال‌الدین رومی هستند. حتی

امروز هم، اگر کسی روستاهای دورافتاده‌ای را که هنوز هم با زندگی اجتماعی قدیمی ایران و مسلمانان این مناطق قرابت دارد ببیند، احساس می‌کند که، باوجود رسوم و آداب تمدن جدید، محیط پنج یا شش سدهٔ گذشته دست‌نخورده باقی مانده است.

«تکیه» در هند و پاکستان کلمهٔ ناآشنایی نیست، اما این کلمه باآنچه که ما از آن استنباط می‌کنیم تفاوت بسیار دارد. در این کشورها «تکیه» به‌معنی شبیه مقبره یا خیمه‌گاهی است که در هر شهر برحسب سنن و آداب و رسوم خاص خود ساخته می‌شده و به‌نسبت توجه و ابزار سازندگان آن، گاهی کوچکتر یا بزرگتر، ارزانتر یا پرخرج‌تر است. به‌همراه هر دستهٔ عزا یك «تکیه» هست که پس‌از پایان مراسم بخاك سپرده می‌شود. شرح کامل این مراسم در فصل «تعزیه‌داری در هند» آمده است. چیزی که نظر مرا تأیید می‌کند اینست که تعزیه در ایران، باید از همان نوعی که طی دورهٔ انتشار این مراسم به هند، یعنی طی میانهٔ دورهٔ صفوی که طوایف قزلباش و شیعیان دیگر به شبه‌قاره هند مهاجرت کردند و مقیم آنجا شدند، بوده باشند. شرح شاردن از چیزهایی که دسته‌های سینه‌زن را همراهی می‌کرده‌اند مؤید همین نظر است. پس‌از آن دوره، مراسم و آیین‌های سوگواری در ایران، پیوسته تغییر و تکامل یافت، درحالی‌که در شبه‌قارهٔ هند به‌همان صور قدیمی باقی ماندند. البته، واضح است که پاره‌ای از جزئیات برحسب وضع و ویژگی آن منطقه تغییر یافته‌اند؛ اما، دراساس، به‌همان‌گونه‌ای هستند که سده‌ها پیش از ایران وارد گردیده‌اند.

بطور خلاصه: ازیك‌سو می‌بینیم که تا سدهٔ هفدهم میلادی، تعزیه، یعنی بازنمایی نمایشی وقایع کربلا، در ایران وجود نداشت درحالی که ازدیگر سو ـ به‌استناد مدارك دردسترس ـ مشهور است که یك اروپایی صحنه‌های نمایشی‌ای از واقعهٔ کربلا را درخلال ۱۷۸۰م به‌چشم دید[۸]. بنابراین، چنین دگرگونی بزرگی که در آن مجالس سوگواری ودسته‌های سینه‌زن بصورت نمایشی تئاتری درآمدند می‌باید در سدهٔ هجدهم رخ نموده باشد که درحدود

اوایل سدهٔ نوزدهم به‌سطح نمایش (درام) کامل رسید. حال بگذارید عللی را که درنهایت این دگرگونی قابل ملاحظه را فراهم آورد بررسی کنیم.

ایرانیان در طول سده‌های متمادی نشان داده‌اند که مردمی روشن‌ضمیر و گشاده‌دل هستند و هیچگاه در امور مذهبی تعصب و سخت‌گیری نابجا را نمی‌پذیرند. این واقعیت را می‌توان از تاریخ باستان (سلوك کوروش نسبت به یهودیان در بابل) تا زمان حال مشاهده نمود. آنها از هر مظهر ترقی و هر صدای بدیع سازگار بافکر، روح و میل خود استفاده می‌کنند. بی‌مناسبت نیست اگر نقل این واقعیت را، به‌عنوان نمونه، از کتاب «تئاتر و رقص در ایران[1]» بیاوریم:

«... [ایرانیان] هیچ چیزی را [برای استفاده در تعزیه] بخاطر منشأ اروپایی آن رد نمی‌کنند. از بکاربرده‌شدن صندلی‌های به‌سبك ونیزی در تعزیه، هیچکس متعجب نمی‌شود...

... در یکی از صحنه‌ها جای بخصوصی وجود دارد که در آن‌سربریدهٔ امام قرآن می‌خواند.

در اردبیل، برای نمایش دادن این صحنه، سری از مقوا ساخته و روی جعبه‌ای‌که درآن ضبط صوتی را با نوار تلاوت آیات قرآن پنهان نموده بودند، قرار داده می‌شد. ضبط‌صوت شروع به‌خواندن می‌کرد و برای تماشاگران چنان می‌نمود که سر بریده قرآن می‌خواند[۹].»

اگر بخواهم شواهد بیشتری از این نوع بیاورم یا موارد دیگری از مدارا نمودن ایرانیان نسبت به‌دیگر ادیان ودیگر رهبران دینی را ازداستان‌ها و منابع مختلف تاریخی، اجتماعی، و عرفانی نقل‌کنم، این بث بیهوده به‌درازا خواهدکشید. در«مناقب‌العارفین»که افلاکی آن را دربارهٔ زندگی وسخنان مولانا جلال‌الدین نوشته، بارها گفته می‌شود که ترسایان از عزلتگاه مولانا دیدار کردند و او نیز به‌نوبهٔ خود از مقابر بزرگان آنها دیدن کرد. حتی گاه در دیر ترسایان چله می‌نشست. در احترام به آیین آنان همین‌بس که، راهبی

1. 'Le Theatre et le danse en Iran'

هرروز نزد وی می‌آمد و سی‌وسه‌بار خودرا به‌خاك افکند. همین کار را نیز مولانا، در احترام او انجام داد[۱۰]. بنابراین مدارا نمودن در امور مذهبی و بازشناخت استقلال کردارهای انسان براساس نیت[۲] او ایرانیان را در قبول هر آیین خوشایندی که در مردم دیگر می‌یافتند برمی‌انگیخت.

طی گذشت سده‌ها از قدیمی‌ترین زمان‌ها تا کنون نه‌تنها مسافرانی از غرب به شرق آمده‌اند، بلکه کسانی نیز از شرق به‌غرب رفته‌اند. غربیان، علاوه‌بر سعی‌شان در نگارش دفترهایی از سفرهای خود، دارای این امتیاز نیز هستند که اسناد و شواهدشان از میان سده‌ها در آرشیوها و کتابخانه‌های مختلف محفوظ ماندند. محققان آنها را بررسی نموده و موضوعات جالب توجهی از آنها منتشر ساخته‌اند. اگر هرگونه اسنادی نیز از شرقی‌ها باقی ماند، اکثراً، در آشوب‌ها، تاخت‌وتازها، و قتل‌عام‌ها، از میان رفته‌اند، و آن تعداد نیزکه ازاین رخدادها جان سالم به‌دربرده‌اند موردمطالعه قرارنگرفته‌اند. درنتیجه ، ما امروز بسیاری ازغربیانی راکه ازشرق دیـدن‌کردند وآثارشان دردسترس ماست می‌شناسیم، اما تمامی مسافران شرق به‌غرب ناشناخته باقی مانده‌اند.

معهذا، بدون‌شك راست است که ایرانیان پس‌از جنگهای صلیبی به تمامی نقاط متمدن، یا به‌عبارت دیگر شناخته‌شده، سفر کردند. رد پای آنها در خاوردور، حتی تا دوردست چین، مالزی و اندونزی باقی است. هنوز افراد ازنظر اجتماعی متنفذی در مصر تا زنگبار و ماداگاسکار زندگی می‌کنند که اسم‌هایی چون شیرازی واصفهانی برخود نهاده‌اند. به‌رغم‌گذشت یازده سده، هنوز فارسیان هند و پاکستان خودرا فارسی بحساب می‌آورند. با این‌اوصاف، آیا ممکن است که هیچ‌کس به غرب نرفته باشد[۱۱]؟

فارسیانی‌که نزدیك امپراتوری‌های سابق‌عثمانی و روسیه می‌زیستند، می‌توانستند به‌سرعت و سهولت به‌اروپا برسند. ازطریق فعالیت‌های آنان، زبان و رسوم فارسی به شبه‌جزیرهٔ بالکان یعنـی رومانـی، مجارستـان، و

2. Intention

یوگسلاوی نفوذ کرد. به‌وسیلهٔ همین مردمان، اندیشه‌های آزادیخواهانهٔ کشورهای اروپایی در سده‌های اخیر، به‌ایران آورده شدند. بدون‌شك این اشخاص، ضمن مسافرت به سرزمین‌های مسیحی‌نشین متوجه شدند که مسیحیان مؤمن و معتقد، به‌منظور تقویت ایمان توده‌ها، باصداقت و ایمان، ماجراهای قدیسان خودرا در قالب نمایش درآورده و نمایش‌های مذهبی موسوم به («نمایش‌های میراکل» یا «نمایش‌های میستر») پدید آوردند درواقع، تئاتر امروزی اروپا مبتنی بر این نمایش‌هاست، که بعدها دراثر مطالعهٔ سنن تئاتری یونان و روم رونق یافتند. آیا ممکن است که این‌تحولات یا نمایش‌ها، که با گریه و سوگواری مسیحیان معتقد همراه بود، نادیده انگاشته شده باشند؟ توسط بازماندگانی که پیشوای روحانی‌شان دربرابر مسیحیان به‌کرات سرتعظیم فرود آورده بود درحالی‌که مسیحیان مست بدون هیچ مانعی در مراسم سماع عارفانهٔ آنها وارد می‌شدند؟[۱۲]

دراروپا، نخست درسده‌های میانه بودکه هنرمندان‌کوشیدند کرده‌های معجزه‌آمیز شخصیت مقدس دین مسیح و عجایب حواریون وی را باشکل و مثال تجسیم نمایند. در ایران و سرتاسر جهان اسلامی، صورت‌نگاری و پیکرسازی حیوانات و آدمیان ممنوع و نامشروع بود. معهذا، هنوز در شهرك‌ها و روستاهای فعلی کسانی هستند که پرده‌هایی دراختیار دارند که بر آنها صحنه‌هایی از داستانهای مذهبی تجسم‌بخش از خودگذشتگی شهیدان کربلا یا انتقام‌گیری قاتلان امام‌حسین توسط مختار نقاشی شده‌اند. این اشخاص هرروز بخشی از نقاشی را نمایش می‌دهند و باسخنان‌بلند، سخنوری، وتمهیداتی‌که طی صدها سال گردهم‌آیی مردم پدید آمده‌اند، تماشاگران خودرا نگه می‌دارند. آنها با تمام وسایل گفتاری دراختیار خود این وقایع را بازمی‌گویند و بیش یا کم متناسب با کارآیی و بلاغت خود امرار معاش می‌نمایند.

من احتمال می‌دهم که این یکی از آن پدیده‌هایی است که در اثر

دیدن نقاشی‌های رافائل* و میکل‌آنژ** در ایران انتشار یافت. به‌واسطهٔ انتشار مکتب نقاشی هرات[3]، و برخورد سهل‌گیرانه صفویان در این امور، هیچگاه نقاشی با مانعی مواجه نشد و اینچنین روبه‌توسعه نهاد. حتی درحال حاضر نیز، جدا از ایران، در هند و پاکستان و درواقع در سرتاسر جهان‌اسلام، کشیدن اشکال خیالی شخصیت‌های اسلامی، بیدینی، بدعت، و کجروی محسوب می‌گردد ومورد قوی‌ترین مخالفت‌ها: شورش‌ها، کشتارها، و ویرانی‌ها قرار می‌گیرد. آنها تسهیلات بوجود آمده هنر در مناطق سنی‌نشین را طی دورهٔ تیموری و عهد شاهرخ و ابوسعید و بایسنقر فراموش کرده‌اند، و شخص می‌تواند متون مصوری را ببیند که در آنها مالك یا یکی از اجداد وی، به‌سبب تعصب بیجا، صورت انسان‌ها را از طرق شستن با آب از میان برده است. گفته می‌شود که سنن و قواعد مکتب هرات طی دورهٔ صفوی و پس‌از آن به‌ایران وارد شد درحالی‌که در مناطق دیگر این سنن و قواعد به‌فراموشی سپرده شده‌اند.

در هر حال، بنظر می‌رسد که سنت صحنه‌پردازی و بازآفرینی وقایع کربلا طی دوره‌ای که موردنظر ماست (سده‌های هفدهم و هجدهم‌میلادی)، در سالهای قبل‌از انقلاب کبیر فرانسه از اروپا به‌ایران آمد. ازقرار معلوم، مرد م‌شمال ایران ـ که معتقدانی کم‌تعصب بودند ـ این نمایش‌ها را در اماکن گمنام ونامعلوم اجرا می‌کردند. نتایج‌کار عالی بود. مردم با اشتیاق آنها را پذیرا می‌شدند و مؤمنان اشك بسیار می‌ریختند. رفته‌رفته، این نمایش‌ها از صحنه‌های بسیار ساده به صحنه‌های بزرگتر، پیچیده‌تر ومجلل رفت. با اینهمه، تعزیه هنوز به‌رونقی که سزاوارش بود نرسیده بود. از آنجا که، بنابه

---

* Raphael : سانتی (سانتسیو) رافائل (۱۵۲۰ـ۱۴۸۳) نقاش ایتالیایی‌و ازبزرگترین نقاشان عهد رنسانس.ـم.

** Michelangelo : بونار روتی میکلانژ (۱۵۶۴ـ۱۴۷۵)، پیکرتراش، نقاش، معمار، و شاعر ایتالیایی عهد رنسانس.ـم.

3. Herat

ضرب‌المثل قدیمی، «الناس علی دین ملوکهم*» تنها هنگامی رونق می‌یافت که توجه حکومت را جلب می‌کرد درآن‌صورت تسهیلات بیشتری برای نمایش آن فراهم می‌آورد.

اشارهٔ مختصری‌که تا اینجا بعمل آمد برای این نکته بوده که: «ایرانی» که از آن صحبت می‌کنیم و نمایش‌های تعزیه در آن رایج بودند کجا بود؟ تا اواسط سلطنت فتحعلی شاه قاجار (۱۲۴۳ هـ.ق/۲۸-۱۸۲۷م)قفقاز بخشی از ایران بود، و باآنکه مردم آن به‌قلمرو روسیه بسیار نزدیك بودند معهذا شیعه مذهب بودند. همچنانکه اندیشه‌های آزادیخواهانهٔ بسیار به‌همراه نویسندگانی چون آخوندوف و جلیل محمدقلی‌زاده (نویسندهٔ روزنامهٔ «ملا نصرالدین») که بر اذهان رفقای دولتمرد خود تأثیری ژرف نهادند، این امکان نیز هست که تعزیه در ازمنهٔ پیش‌از آن وارد کشور شده باشد.

نمی‌توان احتمال داد که تعزیه از طریق امپراتوری عثمانی وارد شده باشد، چه در آنجا مراسم سوگواری، سینه‌زنی و دیگر رسومی از این قبیل کفرآمیز و الحادی محسوب می‌شدند. حتی اگر ایرانیان مقیم دراین قلمروها چنین عقیده‌ای نیز می‌داشتند نه‌تنها قادر به انتقال آن به‌خارج از قلمروهای عثمانی نبودند، بلکه هیچ کاری جز اینکه به زادبوم خود بیایند و طرح‌هایشان را اجراکنند نداشتند، درحالی‌که درقفقاز چنین مانع وبازداشتی درمیان نبود.

در «تئاتر و رقص در ایران» اشارات زیادی به‌این مسئله می‌شود که اجراهایی از تعزیه در ماوراء قفقاز و حتی در دیگر جماهیر مسلمان‌نشین اتحاد شوروی (تاجیکستان، ازبکستان، وغیره) به‌ثبت رسیده‌اند. فراموش نکنیم که در زمان پیدایش تعزیه، این سرزمینها نیز جزء ایران بودند و این اواخر از آن جدا شدند. تشابه سنت‌ها، آداب و رسوم‌ها نیز هنوز ازمیان نرفته است.

وقتی گفته می‌شود که تعزیه از نمایش‌های مذهبی دنیای غرب در

---

* مردم پیرو دین شاهانشان هستند.ـم.

سده‌های میانه اقتباس شده است، بدان معنی نیست که تعزیهٔ ما تقلیدی کور است از تئاتر مذهبی غرب؛ نه، تعزیه‌گونه‌ای نوزایی است که منابع و عناصر آن هزاران سال پیش پدید آمدند. هیچگاه فرد نباید هنرهای عامیانه را تقلید کور بینگارد، زیرا وقتی مردمی بخواهند چیزی را اقتباس کنند و آن‌را درمیان خود اشاعه دهند، نخست باید درکش‌کنند وسپس آن را هماهنگ با نیازها، آرزوها و سنت‌های خاص خود، قابل‌قبول تشخیص دهند.

نباید تصور کرد که مجالس تعزیه با آن طول و ظرافت و تکامل غنی «نمایشی شدن» خود، بی‌درنگ با اشاعهٔ تعزیه ظهور کامل یافت. از کتابهای راجع به شرح احوال شهیدان، یا تواریخ زندگی ائمه و اولیاء (مانند «ناسخ‌ـ التواریخ» که نویسنده‌اش خودرا ملزم به‌ثبت منابع و مأخذ می‌داند و جملهٔ حرف‌هایی که زده معتبر است) برمی‌آید که شرح واقعهٔ حزن‌انگیز کربلا به صورت تعزیه‌نامه‌ها درآمدند.

البته قدیمی‌ترین منابع بسیار مختصرند، ولی با گذشت هر سال و هر سده، با اضافات بعمل‌آمده، چیز بیشتری به‌وقایع مزبور نسبت داده می‌شدند. آنچه توده‌ها را به‌پذیرش مشتاقانهٔ همهٔ این موضوعات برمی‌انگیخت، یعنی عاملی که واقعاً بیش‌از هر عامل دیگر درانتشار تعزیه و پذیرش آن از سوی مردم بزرگترین تأثیر را داشت، اعتقاد، عشق غیرتمندانه، و ارادت پایدار عوام به امامان، و اعضای خاندان پیامبر و بالاخص شهیدان کربلا بود. درحقیقت، مردم درانتظار اخگری بودند که باروت احساسات و عواطف آنان را منفجر سازد. آنها ازمسئلهٔ مناسبت بازیگران درایفای نقش امام حسین، ابن زیاد، شمر، ابن‌سعد، حر، حضرت عباس و خضرت علی‌اکبر نادیده می‌گذشتند.مردم آنچه را که می‌دیدند متوجه نمی‌شدند، بلکه بیشتر به بازتاب ماجرای تعزیه دلبسته و معتقد بودند. در این رابطه حکایت دلاویزی وجود دارد که سزاواراست دراینجا نقل شود:

هرچند آنها فکر می‌کردند که مشارکت در تعزیه ثواب دارد، معهذا کمتر کسانی داوطلب ایفای نقش‌های اشقیا بودند. دراین‌باره داستان شیرینی

سر زبانهاست:

در دربند [قفقاز] هیچکس راضی نبود که درنقش شمر ظاهر گردد. تعزیه‌گردان‌ها، سرانجام پس‌از جستجوی بسیار عمله‌ای روسی را پیدا کردند که‌کمی فارسی می‌دانست و در ازای مبلغی حاضر به‌ایفای نقش قاتل امام حسین شد.

تعزیه‌گردان‌ها، بادرنظر گرفتن وضع کارگر روس تا آنجا که ممکن بود نقش شمر را کوتاه کردند. درواقع، او می‌بایست لباس شمر برتن کند و کنار تغاری که نشانهٔ رود فرات است بنشیند، و نگذارد کسی به آن نزدیك شود. وقتی نوبت به‌بازی او رسید، عمله لباس شمر برتن کرد، و شلاق به دست، کنار تغار ایستاد. کودکان و یاران امام حسین یك به یك سعی کردند به‌آب دسترسی حاصل کنند که عمله با مواظبت‌تمام آنان را دورنگه‌می‌داشت. از بخت بد شخصی که شبیه امام حسین را بازی می‌کرد پیرمرد محترمی بود. هنگامی که وی به‌آب نزدیك شد، تعزیه‌گردان باکمال تعجب دید که عمله، به رغم فرامین نقش خود، به‌هیچوجه سعی‌ای برای جلوگیری وی ازدسترسی به‌آب نمی‌کند؛ بلکه درعوض به‌او می‌گوید که بدون ترس و دلواپسی ازآب بنوشد، تعزیه‌گردان به‌آن روسی تشر زد که نگذارد پیرمرد به آب نزدیك شود، ولی عمله موقرانه پاسخ داد، «بگذار بخورد؛ پیر مرد است!»

این واقعه سبب حیرت یا شگفتی حاضران نبود و باعث خنده نیز نشد؛ بلکه برعکس محرکی قوی برای بیشتر و جدی‌تر گریستن بود. تماشاگران با هق‌هق گریه می‌گفتند: «ببین! شمر چقدر لئیم و بدذات است! نه به‌اطفال رحم‌کرد و نه به‌امام حسین که نوهٔ پیامبر بود. اما مردك لامذهب روسی به‌محض اینکه ریش سفید آن شبیه‌خوان را دید به‌او رحم آورد و اجازه داد که عطش خودرا فرو بنشاند»[۱۳].

همین ذخیرهٔ ایمان بود که هر نقصی را در تعزیه در قالب فضیلت جلوه‌گر می‌ساخت و به‌تماشاگران اجازه می‌داد تا هر اتفاقی را به عنوان بهانه‌ای برای نمایش دلبستگی‌شان به خاندان پیامبر نشان بپذیرند و در عین

حال تمایلات درونی و روانی خودرا اقناع سازند[۱۴]. به‌این ترتیب تعزیه به دورافتاده‌ترین روستاهای ایران راه یافت.

جالب است که تاکنون هیچ محقق ایرانی یا غیرایرانی در مورد نفوذ تئاتر اروپایی در تعزیه تفسیر واضحی بعمل نیاورده و یا تشابهات میان این دو را تعقیب ننموده است*. نخستین نویسندگان اروپایی تحت‌تأثیر جذبه و گیرایی تعزیه قرار گرفتند و اثر معجزه‌آسای آن برمردم آنان را فریفت. اما به‌دلیل آنکه نمایش‌های مذهبی مدتها پیش در اروپا ازمیان رفته بود و تمدن صنعتی جایی برای چنین ایمان ساده‌ای باقی نگذاشت؛ نتیجتاً آنها خود را به ستایش وتمجید تعزیه مشغول ساختند وبه خاستگاه ومنابع آن‌کمتر توجه نمودند. تمام اظهارات کنت‌دوگوبینو، سرلوئیس‌پلی، و دیگران تصنعی و ستایش‌آمیز هستند؛ این ستایش نیز از تأثیر ژرف و گستردهٔ تعزیه ناشی می‌شود. غربیان دیگر، ازجمله ویلیام فرانکلین که از اولین آنان بود، ازتعزیه بواسطهٔ عدم شباهت آنها به آداب و رسوم جامعهٔ ایران و بی‌اطلاعی از زبان آن، و مقایسهٔ اجرای آن با تئاتر پیشرفتهٔ غرب بیزار بود، و بطورکلی تعزیه به‌عنوان چیزی مهمل و بی‌قواره توجه نمی‌کرد.

تنها ایرانشناس برجسته‌ای که، بخاطر دانش ژرف خود از جامعهٔایران و مشاهدات مکرر تعزیه، این شباهت را یادآور گشته بود، ادوارد براون بود؛ اما او نیز جرأت نکرد آشکارا و به‌صراحت عقیده‌اش را بیان دارد. البته، حق داشت از آن‌رو که در زمان وی تمامی مدارك و شواهد گردآوری نشده بودند و هیچکس نیز هیچ جستاری دراین موضوع انجام نداده بود. اواعتقاد داشت که «تنها نمایش بومی که می‌توان نام برد همان تعزیه ایام محرم است وحتی مسلم نیست که در تعزیه هم اثری از تئاترهای اروپایی وارد نشده باشد»[۱۵]. در جای دیگر نیز تشابه اعتقادی میان شیعیان ایران و مسیحیان را خاطرنشان می‌سازد:

---

* که البته تا زمان نگارش این مقاله ــ ۱۳۵۵ ــ لااقل دکتر مهدی فروغ چنین نفوذی را ردیابی نموده بود. ــ م.

از بعضی وقایع که در این تاریخ داخل‌شده معلوم می‌گردد که‌شیعیان بلاارادہ در برخی اعتقادات با مسیحیان شباهت دارند. از آنجمله اعتقاد به شفاعت است‌که شهادت امام حسین را مثل عیسی برای طلب بخشایش گناه وشفاعت‌کردن در روز قیامت ضروری می‌دانند ازشواهد همفکری اسلام آوردن ایلچی «فرنگی» در بارگاه یزید است که در تعزیه‌ها دیده‌ام...[۱۶]

پس‌از آنکه تعزیه، ظاهراً طی دوران سلطنت فتحعلی شاه و محمدشاه قانونی و پذیرفته شد، هریك از اعیان و اشراف برحسب دریافت و فهم خود درتوسعهٔ آن مشارکت نمودند. بنابه‌روایت تذکرهٔ «گنج شایگان»، امیرکبیر به میرزا نصرالله اصفهانی، ملك‌الشعرای عهد خود، سفارش نمود که دوازده مجلس تعزیه بنگارد. علت این سفارش چنین توضیح داده می‌شود:

در اوایل این دولت دوران... که وزارت ملك و امارات نظام بر مرحوم میرزا تقی‌خان، امیرنظام [امیرکبیر] که از کفاة دهر و دهات ایام بود قرار گرفت... و از آنجا که در مجالس تعزیت و محافل شبیه ماتم و مصیبت حضرت خامس آل‌عبا علیه آلاف‌التحیه و الثناء اشعاری‌که فیمابین اشباه اهل بیت مکالمه می‌شد غالباً سست و غیرمربوط و مهمل و مغلوط بود میرزا تقی‌خان وی‌را مأمور داشته چنین گفت که «دوازده مجلس از آن وقایع را متضمناً بالبدایع و الصنایع به‌اسلوبی که خواص بپسندند و عوام نیز بهره‌مند شوند موزون ساز...».

شهاب آن اشعار را چنان گریه‌خیز ساخت و بدانگونه غم‌انگیز بپرداخت که اگر دل سامع بسختی حجر موسی است، استماعش را اثریست‌که در همان عصاست...[۱۷]

احتمالاً این نخستین قدم اصلاحی برداشته‌شده درجهت ارتقاء سطح متون تعزیه است.

از آنجا که، بنا به‌گفته میرزا طاهر شعری در «گنج شایگان»، امیر کبیر درهنگام صدارت خود دستور انجام این اصلاحات را داد پس این اصلاحات باید در سالهای میان ۱۲٦٤ و ۱۲٦۸ هـ.ق/ ۵۲ـ۱۸٤۷ میلادی رخ

نموده باشند.

پس‌از بازگشت ناصرالدین شاه از سفراول خود به‌اروپا (۱۲۹۰هـ.ق/ ۷۴ـ۱۸۷۳ م) تماشاخانهٔ دولتی به سبك معماری رویال‌آلبرت‌هال لندن بنا شد. نویسندهٔ «از صبا تا نیما» اظهارمی‌داردکه او [ناصرالدین‌شاه‌ـم.] این بنا را به‌منظور تبلیغ و ترویج تئاتر اروپایی ساخت، ولی به‌دلیل مخالفت روحانیان با نمایش‌ها و تئاتر، تماشاخانه تبدیل به محل تعزیه‌خوانی شد[۱۸]. ولی هیچ مأخذی را برای اظهار خود ارائه نمی‌کند. صرف‌نظر از اینکه آیا این عمارت به‌عنوان تماشاخانه ساخته شد و سپس به مکانی مذهبی [تکیه‌ـم.] شد، یا آنکه از روز نخست از آن برای تعزیه استفاده می‌شد، نفوذ سبك معماری اروپایی و ساختار تئاتری در آن را نمی‌توان منکر گشت. هنگامی که شاه طرح یك‌چنین بنای عالی را از سفرهای اروپایی‌اش به‌همراه آورد می‌توان مطمئن بود که پس‌از اتمام بنای آن درمورد استفاده از آن قصدهایی داشت، کمااینکه این قصدها، هرازگاه، انجام نیز شدند.

در همان کتاب، این مطلب نامستند را نیز می‌یابیم: «ظاهر آن است که مشاهدات شاه درسفرهای خود از تئاترهای اروپا در پیشرفت کار تعزیه و شبیه‌خوانی بی‌تأثیر نبوده است[۱۹].» عقاید نویسنده دربارهٔ استفاده از اسلوب‌های تئاتری غرب همه به‌همان سبك، نامشخص و فاقد صراحت‌هستند.

تااینجا، آنچه گفته آمده تنها نظریه و قیاس بوده است. اما این نظریات ازطریق شواهد ومدارك اثباتی تأیید نیز می‌شوند. رساله‌ای‌که توسط سرهنگ احمد امین وابستهٔ نظامی و مباشر سفارت عثمانی در تهران بسال ۱۳۱۱ هـ.ق/۹۴ـ۱۸۹۳ میلادی به‌ترکی نوشته شد و هم‌اینك در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه استانبول نگهداری می‌شود، حاوی‌اطلاعاتی است‌که‌مأموران سفارت برای‌تهذیب دولت خودشان‌گردآوری‌نموده و به‌ترکیه فرستادند[۲۰]. اگرچه در این رساله، پاره‌ای از امور از نقطه‌نظر تعصب مورد بحث قرار می‌گیرند، وباید مورد بررسی انتقادی قرار گیرند، معهذا مطالب بسیار سودمندی در آن وجود دارد. این سند آکنده است از اطلاعات جالب در

خصوص اوضاع اجتماعی در ایران هشتادواندی سال پیش؛ با اینحال، اظهارات امین دربارهٔ تعزیه برای ما از تازگی بسیار برخوردارند:

به تعزیه نام شبیه هم اطلاق می‌شود. شبیه، به تقلید از تئاتر، وسیلهٔ یکی از مأمورین رسمی که به مأموریت خاص اروپا رفته بود احداث شده در هرشهر وقصبهٔ ایران حتی درکوچکترین قریه نیز عادتاً بشکل صحنهٔ تئاتر بناهای دوطبقه مشاهده می‌شود که بدانها تکیه می‌گویند[۲۱]. در غیر از ایام سوگواری طبقهٔ بالای این بناها انبار و طبقهٔ زیرین دکان است و غالباً شکل یك بازار بخود میگیرد. فقط در ایام محرم هر راسته از طرف یك نفر تزیین می‌گردد. آویزه‌ها و لاله‌ها نصب می‌نمایند. ده روز متوالی واقعهٔ کربلا به‌نمایش گذاشته می‌شود وبقیه اجرا می‌شود، مثلا یك روز شهادت حضرت حسین(ع) و روز دیگر مجلس یزید و تحقیراتی که از طرف یزید به خاندان امام‌حسین اعمال گشته نشان می‌دهند. نتیجه اینکه هر روز قسمتی از واقعهٔ کربلا را نشان می‌دهند. دراین موقع حضرت علی رضی‌اله عنه ظاهر می‌شود و جبرئیل علیه‌السلام می‌آید و موزیك مترنم می‌شود و در هر حال یك سلسله نمایشات مغایر شعائر اسلامی اجرا می‌شود.

نزد شیعیان هرقدر بیشتر بخاطر امام حسین گریه و زاری شودبهمان نسبت اجر و ثواب بیشتر نصیب شخص می‌گردد. برای گریاندن اشخاص شبیه‌های مذکور فوق‌العاده مبالغه‌آمیز اجرا می‌شود[۲۲].

در این زمینه نکاتی وجود دارند که لازم به توضیح است: اول آنکه طی ۱۳۱۱ ه.ق/۹۴-۱۸۹۳ میلادی، واپسین سالهای سلطنت ناصرالدین شاه، هر شهر و قصبه و حتی کوچکترین روستاها جایی به عنوان تکیه در اختیار داشت. هرچند که دولت مدل عالی آن‌را ساخته بود، معهذا اهالی مناطق روستایی تحت تأثیر محیط و مصالح ساختمانی محلی خود قرار داشتند. بدون شك این تکایا در دامنهٔ کوهها و دشتها، و مناطق سردوگرم متفاوت از هم ساخته می‌شدند. بنابراین نه در آنزمان‌ها همشکل یکدیگر بودند و نه‌امروز.

نکتهٔ دوم آنست که نه نام و نه بنای «تکیه» اساساً هیچ رابطه‌ای

با بازنمایی‌های نمایشی نداشت. «تکیه» سده‌ها پیش‌از برآمدن تعزیه وجود داشت، کما اینکه هنوز در کشورهایی (چون پاکستان) که تعزیه را کفرآمیز و الحادی می‌دانند نیز یافته می‌شوند. در سرزمین‌های غیرشیعه، تکیه محل مجلس صوفیان بود، کما اینکه در شبه‌قارهٔ هند و پاکستان چنین است. در حال حاضر، معمولا اکثر دراویشی که به «تکیه» پناه می‌برند گدایانی هستند که خودشان را عارف یا صوفی می‌نامند تا از زحمت کار مفید برکنار بمانند. درهرحال، قصد ما این نیست که از مفهوم «تکیه» و استفاده‌های آن در کشورهای مختلف بحث کنیم، جز اینکه یادآور گردیم که «تکیه» پیش از تعزیه وجود داشت.

سوم آنکه ، امین در دادن اطلاعاتی دربارهٔ سال ۱۳۱۱ اظهار می‌دارد که نمایش‌های تعزیه در تمامی روستاهای ایران متداول بود. از اینقرار، از نمایش آنها باید سالها برگذشته باشد: برای اینکه چنین آداب و رسومی به روستاهای دورافتاده گسترش یابند زمان طولانی لازم است (بویژه با توجه به اوضاع آن دوره)، و این معمولا پس‌از آنکه رسوم مزبور درمیان توده‌ها مقبول افتاده باشند، رخ می‌نماید.

از طرف دیگر، می‌بینیم که طی تصدی امیرکبیر نمایش‌های تعزیه حداقل در شهرها متداول بودند، با اینهمه او طرز انجام آنها را دوست نمی‌داشت و به شاعر معروفی دستورداد تا درآنها اصلاحاتی بعمل آورد. بنابراین اظهار نویسندهٔ رساله درخصوص فرستادن «یکی از مأمورین رسمی که به مأموریت خاص اروپا رفته بود» باید اشاره به زمانی پیش از آن باشد. ظاهراً این «مأموریت خاص»، بررسی‌ای بود برای نخستین تدارکات و ارائه تعزیه . بدون شك پیش‌ازاین «مأموریت» افرادی نیزبودندکه تعزیه را آزادانه و درعین‌حال بگونهٔ بسیار ناقص به‌ایران آوردند. می‌توان گمان برد که مأموریت مزبور نتیجهٔ علاقهٔ شاه یا ولیعهد به‌این نوع مراسم سوگواری و نیز انگیزه‌ای برای تقویت بنیادهای آن بود، تا اینکه تعزیه برای اول بار از طریق مأموریت یك مأمور به‌ایران آورده شود. این تصور اخیر غیرمنطقی

است و کسانی که گرایش‌های اجتماعی را بررسی نموده‌اند نیك آگاهند که چنین چیزی ممکن نیست.

چهارم آنکه، این عقیدهٔ نویسنده که این نمایش‌ها مغایر با سنن اسلامی هستند، که بدون تعصب هم نیست، درمیان پیروان دیگر فرق اسلامی، نظری عمومی و شایع است. حتی شیعیانی که به‌عنوان اقلیت در کشورهای غیرشیعی زندگی می‌کنند این اجراها را باشگفتی می‌نگرند. یك کارگردان و بازیگر پاکستانی، که قریب ده سال در تئاترهای بزرگ ومعروف لندن کار کرده بود، وقتی تعزیه‌های جشن هنر شیراز را از نزدیك دید،هنگام بازگشت به زادبوم خود اظهار داشت، «از تماشای این اجرا متعجب شدم! واقعاً قابل ملاحظه است که مردم ایران اینقدر آزاداندیش هستند که می‌گذارند کسی نقش‌های ائمه و قدیسان را بازی کند. همین آزاداندیشی است که چنین پیشرفتی را در تئاتر ایران باعث گشته است».

نباید انکار کرد که سینه‌زنی و دیگر مراسم مربوط به سوگواری (ازجمله تعزیه) نه‌تنها مورد مخالفت روحانیان فرق دیگر، بلکه محققان شیعه نیز هستند*. اما، از آنجا که دستهٔ اخیر باور دارند که این مراسم برایمان وعلاقهٔ مردم نسبت به قدیسان می‌افزایند، واحساسات آنها را نسبت به‌خاندان پیامبر تشدید می‌سازند، نوعی گذشت و اغماض در این‌خصوص معمول می‌دارند و سختگیری بیجا نمی‌کنند. درگذشته نیز علاقهٔ حکمرانان، شاهان و طبقات بالا نسبت به‌تعزیه عاملی مهم در نشان‌دادن اغماض محافل مذهبی دربارهٔ آن بود.

آخرین نکته‌ای که ما می‌خواهیم به بحث از سند آورده شده بیفزاییم نقلی است که حدس مارا دربارهٔ آمدن تعزیه به ایران از طریق آذربایجان و قفقاز تأیید می‌کند: «سینه‌زنی ـ عده‌ای دور یك بیرق مزین مجتمع‌شده با خواندن «ای شهید کربلا السلام علیك!» به سینهٔ خود می‌زنند و دور بازار

---

* که درمورد اخیر، البته چنین نیست.ـم.

می‌گردند. اهالی آذربایجان نسبت به اهالی سایر نواحی ایران غیور و متعصب بوده بعضاً خودشان را دراین مراسم مجروح می‌نمایند...»[۲۳]

یکی از معروفترین محققان مذهبی دربند درقفقاز، ملاآقا، مؤلف «سعادات الناصریه»، بود که اظهار عقیده می‌کرد که روز عاشورا، شب ندارد وهفتادو دو ساعته است! ثبت است‌کـه وی در عاشورا «قمه زنی» می‌کرد. ظاهراً او اولین، و احتمالا تنها محقق مذهبی برجسته بود که این عمل را تشویق می‌نمود[۲٤]. اگر یك چنین عمل مغایر با معیارهای مذهبی را یك محقق مذهبی بزرگ و پیشوای مردمی صرفاً بخاطر نشان‌دادن دلبستگی به شهیدان کربلا و خاندان پیامبر جایز می‌دانست، پس هیچ مانع محکمی درمورد اعمال کم‌اهمیت‌تر، ازجمله تعزیه‌خوانی، نمی‌توانست وجود داشته باشد.

یادداشتها

۱. در دستنویس من، کلمهٔ «اواخر» پیش‌از «دورهٔ صفوی» آمده. دراثر اشتباه این‌کلمه در متن چاپی ازقلم افتاد. که من آن‌را دراینجا آورده‌ام.
۲. **نمایش و داستانسرایی در ایران باستان** (تهران: سری جشن‌هنر، ۱۳٤٦)، ص. ۹.
۳. **همانجا**، ص. ۱۱.
٤. **دیوان صباحی بیدگلی**، تصحیح و مقدمه ح. پرتو بیضایی، باهتمام عباس کی‌منش، **مشفق کاشانی** (تهران: تهران مصور، آذر ۱۳۳۸)، ص. ۱۵۳.
۵. مجید رضوانی، **Le Theatre et la danse en Iran.**، به‌نقل‌از ژان شاردن، **سیاحتنامه** (پاریس، ۱۹۱۷)، TX . ۵۵، ص. ۱۱۰
٦. دراین‌باره، رجوع‌کنید به کتاب فوق‌الذکر، ص. ۱۱۰.
۷. نگاه‌کنید به سیدحسین علی جعفری، «تعزیه‌داری در هند».
8. William Francklin, Observations made on a Tour from Bengal to Persia (London, 1970).

۹. مجید رضوانی،
Le theatre et la danse en Iran, p. 84.

۱۰. شمس‌الدین احمد افلاکی، **مناقب‌العارفین**، به‌تصحیح، تحشیه و ضمایم تحسین یاسیخی (آنکارا: انجمن انتشارات ترك، ۱۹۵۹)، جلد اول، ٦۱ــ۳٦۰. در این کتاب اشارات بسیاری به‌گفتگوی مولانا با رهبانان، کشیشان، و پیشوایان، مذاهب دیگر شده است، نظیر چله‌نشینی مولانا با راهبی در صومعهٔ افلاطون (جلد اول، ۵۰ــ۵٤۹). پیروان همهٔ ادیان به‌او علاقمند بودند. (جلد اول، ۵۱۹)، او یاران خودرا از گوشمالی ترسای مستی که به‌محفل سماع درآمده بود، و غافل از آنچه که باید بکند به‌مولانا سیلی زده بود بازداشت. یهودیان، ترسایان، و رهبانان بنا به‌آیین خود بااخلاص و ایمان تمام در تشییع او شرکت نمودند (جلد دوم، ۹۲ــ۵۹۱). تمامی این حکایات بازگوگر رفتار عالی عارفان با همهٔ ابنای‌بشریت همدردی آنها نسبت به خلق‌الله و وسعت مشرب آنان است.

۱۱. شادروان عبدالله مستوفی در کتاب خود **شرح زندگانی من یا تاریخ اداری و اجتماعی دورهٔ قاجاریه** داستان یك اصفهانی را آورده است بنام مشهدی حسن (تهران: تهران‌مصور، بدون‌تاریخ)، چاپ و ویرایش دوم، صفحات ۱۱ و ۲۳۳. او مقداری اشیاء پولادی قلمزنی را با خود از اصفهان به سن‌پترزبورگ آورده بود و چون روسی نمی‌دانست آگهی‌ای در یکی از روزنامه‌های محلی زبان منتشر ساخت. رفته‌رفته کار تجارتش رونق گرفت و به‌پاریس سفر کرد و آن شهر را مرکز فعالیت‌های تجاری خود قرار داد، و کارش را باموفقیت عظیم ادامه داد. در **مناقب افلاکی** نیز (جلد اول، ۹۷) داستانی از تاجری بچشم می‌خورد که در زمان مولانا برای تجارت به‌اروپا رفت و طبق معمول ورشکست شد مولانا به‌او گفت که در اروپا درگدایی به‌چشم تحقیر نگریسته بود و... الخ. این نوع داستان گواه بارزی است از مراودهٔ مستمر و بی‌وقفه‌ای که همواره میان‌ایران وکشورهای اروپایی وجود داشته است.

۱۲. «همچنان کمال کرم و وفور حلم وشیم ایشان به‌غایتی بوذ که روزی در سماع گرم شده بود و مستغرق دیذار دیارگشته حالتها می‌کرد از ناگاه مستی به سماع درآمذه شورها می‌کرد و خوذ را بی‌خوذوار به حضرت مولانا می‌زذ یاران عزیز اورا رنجانیذند؛ فرموذ که «شراب او خورده است بدمستی شما می‌کنیذ؟» گفتند: «ترساست» گفت: «او ترساست شما چرا ترسا نیستند؟» سر نهاذه مستغفر شذند.» (افلاکی، جلد اول ص. ۳۵۶) منظور مولانا از ترسای دوم **خداترس** و امثال آن است (از بن ترس بعلاوهٔ الف فاعلی، ترسا).

۱۳. مجید رضوانی،

Le theatre et la danse en Iran, pp. 86-89.

۱۴. رجوع‌کنید به مقالهٔ من تحت‌عنوان **نمایش در ایران باستان**. از سری انتشارات جشن هنر.

۱۵. ادوارد براون، **تاریخ ادبی ایران**، جلد چهارم، ترجمهٔ فارسی رشید یاسمی صفحات ۱۶۱ و ۳۲۷؛ به‌نقل از صادق همایونی، در **تعزیه و تعزیه‌خوانی** (انتشارات جشن هنر تهران، ۱۳۵۳)، ص. ۳۱.

۱۶. برای آگاهی از داستان اصلی این ترسا و روایات مختلفی که دربارهٔ او نقل شده‌اند (که گفته می‌شود قاصد کنستانتین، امپراتور روم، یا رسول جلوت، محقق یهود، یا مطران ترسایان بوده باشد و نیز قاتل وی، رجوع‌کنید به امیر کبیر، **ناسخ‌التواریخ** (چاپ حکمتی قم، بدون تاریخ) جلد ششم، ۳۴۳ به‌بعد.

۱۷. تذکرهٔ گنج شایگان، چاپ سنگی تهران، ۱۲۷۳ ه.ق نگارش میرزا طاهر دیباچه نگار، متخلص بشعری، صفحات ۲۴۶ به‌بعد (درزمینهٔ ترجمه احوال شهاب اصفهانی). کتاب اصلی شمارهٔ صفحه ندارد.

۱۸. یحیی آرین‌پور، **از صبا تا نیما** (تهران، ۱۳۵۱) جلد اول، ۳۴۳، یادداشت.

۱۹. همانجا.
۲۰. ترجمهٔ فارسی محمد غروی، **بررسی‌های تاریخی** (سال نهم، شمارهٔ ٤، مهر ــ آبان، ۱۳۵۳ شمسی/اکتبر ــ نوامبر ۱۹۷٤ م).
۲۱. عبدالله مستوفی در کتاب ارزشمند خود (جلد اول، ۲۸۸ به‌بعد) اطلاعات دقیق و مفصلی پیرامون جنبه‌های مختلف تعزیه و اجرای آن بدست می‌دهد. درمیان این اطلاعات توصیفات بسیاری از **تکایا** که درنواحی مختلف تهران وجود داشت و سیمای آنها طی دوران سوگواری و دوره‌های دیگر بچشم می‌خورند (جلد اول، ۳۰۱ــ۳۰۰). اما باتوجه به تکایای نواحی روستایی و دیگر شهرها، هنوز میدان برای تحقیق باز است.
۲۲. **بررسی‌های تاریخی**، سال نهم، شمارهٔ٤، ص. ۹۱.
۲۳. همانجا.
۲٤. برای اطلاعات بیشتر درمورد زندگی و آثار ملا آقادربندی، رجوع‌کنید به قصص العلماء، تألیف میرزا محمد تنکابنی (تهران: انتشارات علمیه اسلامیه حیدری، بدون تاریخ) صفحات ۱۰۷ به‌بعد. عبدالله مستوفی نیز چند حکایت جالب دربارهٔ این عالم معروف افراطی آورده است (جلد اول، ۷۷ــ۲۷٦).
۲۵. رسالهٔ احمد امین، ازنظر جامعه‌شناختی بسیار مهم است و متن آن باید بادقت مطالعه شود و از نو با ترجمهٔ فارسی مقایسه شود چنانکه هرگونه اشتباهی را در ترجمه بتوان تصحیح نمود، تا از این طریق اسناد صحیح و ارزشمندی پیرامون سالهای پیش‌از مشروطیت و قتل ناصرالدین شاه، دوره‌ای که در آن زمینهٔ واقعی انقلاب مشروطه پی‌افکنده شد حاصل آید.

تعزیه ازدیدگاه تئاتر غرب

پرویز ممنون

برای بازشناسی ارزش‌های نمایشی و اخلاقی تعزیه، به‌استفاده از معیارهای تئاتر غرب نیازی‌نیست. هنرشناسان هندی وژاپنی هیچگاه این‌قبیل معیارها را در مورد ارزیابی نمایش‌های «کاتاکالی» یا «نو*» بکار نبرده‌اند. معهذا، بکارگیری معیارها و قوانین تئاتر غرب در بررسی تعزیه بی‌دلیل‌نیست. گسترش تمدن غرب به هند و ژاپن در اوایل سدهٔ بیستم، همبستگی سنن تئاتری آن دوکشور را ازمیان نبرد. در ایران نیز ما تا حدود زیادی از فرهنگ و تمدن غرب و نفوذ تئاتر وارداتی غرب بی‌تأثیر نمانده‌ایم؛ ولی‌تعزیه یا فکر آن‌را به‌عنوان پدیده‌ای بی‌ارزش به‌فراموشی سپرده‌ایم. از آنجا که

---

* No = نو (یا نوه)، شکلی از تئاتر ژاپنی، از نوع درام غنایی (لیریك) که‌درحدود اوایل سدهٔ پانزدهم، بقولی با اجراهایی از دو بازیگر ژاپنی، **کوانامی** و پسرش سی‌می، پدید آمد. اساس درام نو رقص‌ها و پانتومیم‌هایی است که در جشنهای شینتو و بودایی اجرا می‌شد. درحال حاضر نمایش‌های نو بر صحنه‌ای مربعی‌شکل که کمی از زمین بلندتر است و تماشاگران در دو طرف آن می‌نشینند، به اجرا درمی‌آید، در آن از ماسکهای چوبی استفاده می‌شود و رمزهای اشرافی در آن فراوان است. درك معانی این رموز نه‌تنها برای خارجیان، بلکه برای ژاپنی‌های متجدد نیز دشوار است. درام نو از هرگونه غلو و اغراقی عاری است و آنچه در آن ارائه می‌شود درحد ایجاز است. همیشه اشراف به‌آن رغبت داشته‌اند. در نمایش‌های نو حضور دو بازیگر، **واکی** و **شیته**، ضروری است، هرچند که‌ممکنست این دو بازیگر همراهانی را نیز در صحنه‌های مختلف همراه داشته باشند.ـــم.

ما در گذشته از سنگر تئاتر غرب بر تعزیه تاخته‌ایم، اگر امروز به‌تجدیدنظر در ارزیابی خود بنشینیم، و به‌تعزیه از همان پایگاه آن نگاه کنیم اعمال پیشین ما قابل گذشت است.

با فرا رسیدن سدهٔ بیستم، که مصادف است با به‌فراموشی سپردن تعزیه در ایران به‌عنوان نمایشی خشك و ابتدایی، سبکی در واکنش‌واقع‌گرایی (رئالیسم) و طبیعی‌گرایی (ناتورالیسم)، که تمامی چشم‌اندازهای هنری را فرا گرفته بود، بوجود آمد که در اصطلاحی جامع «نمایشی‌گرایی»اش توان‌نامید. این سبك نخست در روسیه ظهور یافت که در آن تئاتر واقع‌گرا در سایهٔ چخوف واستنیسلافسکی* به اوج خود رسید. از جمله پیشتازان آن مه‌یرهولد[1] و واختانگو[2] بودند که کار تئاتری خودرا در مکتب واقع‌گرایی

---

* استنیسلافسکی، کنستانتین سرگئی ویچ‌الکسیف (۱۹۳۸ــ۱۸۶۳)، کارگردان، معلم‌تئاتر و هنرپیشه روسی، از بنیانگزاران و مدیران (۱۹۳۸ــ۱۸۹۸) تئاتر هنری مسکو بود؛ با تکنیکهای مصنوعی و مکانیکی در تئاتر موافق نبود، و معتقد بود که هنرپیشه باید ازنظر روحی و معنوی با شخصیتی که می‌خواهد نقش اورا بازی کند، عینیت‌دهد. روش او در تعلیم هنرپیشگان به‌روش استنیسلافسکی معروف است آثار بااهمیتی درزمینهٔ تعلیم هنرپیشگی و تئاتر دارد. «زندگی من درهنر» او (۱۹۲۶) به‌فارسی ترجمه شده است.ــم.

۱. Myerhold و زولو امیلیه‌ویچ (۱۹٤۰ــ۱۸۷٤)، بازیگر و کارگردان تئاتر، از اعضای **تئاتر هنری مسکو** و مدیر **تئاتر انقلابی مسکو**، بعداز انقلاب اکتبر شوروی از کارگردانان نمایش‌های سیاسی‌ــتبلیغی بود. از طرفداران سادگی محض درتئاتر بود.ــم.

۲. Vakhtangov یوگنی واختانگو (۱۹۲۳ــ۱۸۸۳) کارگردان و هنرپیشه روسی، از شاگردان استنیسلافسکی در تئاتر هنری مسکو بود. در اوایل‌کار هنری‌خودروش استانیسلاوسکی را در بازیگری بکار می‌بست ولی درحدود وقوع انقلاب اکتبر شروع به‌استفاده از تجارب خود کرد و بدین‌ترتیب سبك قوی و غیررئالیستی ــ اکسپرسیونیست را دراجرای آثار نمایشی پدید آورد. اولین ثمرهٔ او از این سبك اجرای **میراکل سنت‌آنتونی**، اثر موریس مترلینگ در ۱۹۱۸ بود. با اجراهای آنان درام‌نویسانی چون استریندبرگ، گوتزه نمایشنامه‌نویس ایتالیایی و پوشکین درشمار بزرگان تئاتر مدرن روس درآمد و سرانجام در اوج قدرت هنری خود درگذشت.ــم.

آغاز کرده بودند.

این «تئاترگرایی»، اندکی بعد به برتولت برشت رسید. او در پی گام‌های نخستین مدافعان مکتب واقع‌گرایی در خلال سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ سبك تئاتری خاص خودرا در مقابله با آن به‌شهرت رساند. این سبك که «روایتی» نام دارد (و در ایران به‌غلط تئاتر حماسی* نامیده می‌شود.) همان نمایش روایتی معروف است که از زمان ترجمهٔ «گالیله» و چاپ‌وانتشار آن با دیباچهٔ ارزشمند عبدالرحیم احمدی بیش‌از دیگر انواع درام غربی توجه مارا جلب نموده است. از همین دیدگاه است که ما اکنون می‌خواهیم به بررسی تعزیه بپردازیم.

اصول تئاتر روایتی برشت چه بودند؟ از زمانی‌که فکر نمایش به ذهن انسان خطور کرد، تئاتر غرب، بویژه پس‌از سده‌های میانه، درصدد تقلید زندگی بوده است. درحال حاضر، ما تاریخ نمایش را به سه دوره و سبك مختلف‌تقسیم‌می‌کنیم: رمانتیك، رئالیستی(واقع‌گرا)، ناتورالیستی(طبیعی‌گرا)، وغیره. البته ما این نام‌ها را باتوجه به رسوم اخلاقی زندگی روزمرهٔ خود، که بر معیار واقعیت موجود منطبق است، براین دوره‌ها و سبك‌ها می‌نهیم. نویسندگانی را که از این معیارها بسیار دور هستند رمانتیك، کسانی را که تا حدودی نزدیك به‌آن هستند رئالیست (واقع‌گرا)، و آنهایی را که با معیارهای مزبور پیوستگی دارند ناتورالیست (طبیعی‌گرا) می‌نامیم. ولی در عین حال این را نیز می‌دانیم که بااینکه اغلب هوگو و دلاوینه[۳] را متعلق به مکتب رمانتیك بحساب می‌آوریم، ولی مقصود اصلی این نویسندگان نمایش دادن انسان واقعی و زندگی واقعی بوده است. انگیزهٔ مخالفت این دو نویسنده با

---

* Epic (به‌نظر می‌رسد داستانی درست‌تر باشد) .ـم.

۳. Delavinier ـ ژان‌کازیمیر دلاوینه (۱۸۴۳ـ۱۷۹۳)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.ـم.

نویسندگان مکتب کلاسیك آن بود که مثلا دراشخاص آثار کورنی[۴] و راسین[۵] افراد واقعی را در اوضاع و احوال واقعی نمی‌یافتند می‌دانیم که دوما[۶] و اوگارته[۷] با به‌اهتزاز درآمدن پرچم رئالیسم در مخالفت با رمانتیك‌ها همین منظور را داشتند. زولا* و هاپمن** نیز پرچم داران ناتورالیسم، و مخالف

---

۴. Corneille ــ پیر کورنی (۸۴ــ۱۶۰۶)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی که باراسین، استادان مسلم تراژدی کلاسیك می‌باشند. نخستین تراژدی‌اش **مده** (۱۶۳۵) بود و پس‌از آن سید را نوشت. این شاهکار، که مبتنی‌بر یك نمایشنامهٔ اسپانیایی بود، هیجان زیادی در پاریس برپا کرد. از زیباترین تراژدیهای دیگرش **هوراس** (۱۶۴۰)، **سینا** (۱۶۴۰) و **پولیوکت** (۱۶۴۳) است.ــم.

۵. Racine ــ ژان راسین (۹۹ــ۱۶۳۹)، درام‌نویس بزرگ فرانسوی، نمایشنامه‌های اولیه‌اش **لاتبائید** (۱۶۶۴) و **اسکندر کبیر** (۱۶۶۵) تقلید از کورنی است. در ۱۶۶۷ تراژدی **آندروماك** را خلق کرد که راسین را بجای کورنی به مرتبه بزرگترین تراژدی‌نویس رسانید. طوری‌که کورنی و مولیر، که قبلا دوست‌راسین بودند، درصدد استیصال او برآمدند. **ایفیژنی** (۱۶۷۴)، و **فدر** (۱۶۷۷) او از شاهکارهای تئاتر فرانسه بشمار می‌رود. وی نمونهٔ کامل کلاسیسم فرانسه است.ــم.

۶. الکساندر دومای پسر (۹۵ــ۱۸۲۴)، نمایش‌نامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی، پسر الکساندر دومای پدر، ایجادکنندهٔ عمدهٔ «کمدی آداب» جدید است. در اغلب نمایشنامه‌هایش (بعداز سال ۱۸۸۵) مردم را به‌طغیان برضد اخلاقیات رمانتیك، زیاده‌رویهای ثروتمندان و «جانماز آب‌کشیدن» طبقهٔ بورژوا دعوت می‌کند. بهترین نمایشنامه‌های او **پسر نامشروع** (۱۸۵۸) و **زن عجیب** (۱۸۷۶) هستند.ــم.

۷. Ugarte ــ مانوئل اوگارته (۱۹۵۱ــ۱۸۷۴)، نویسندهٔ آرژانتینی، از پیشگامان مدرنیسم در ادبیات آرژانتین. **باغهای پندار** از کارهای برجسته اوست.ــم.

* Zola ــ امیل‌زولا (۱۹۰۲ــ۱۸۴۰)، رمان‌نویس وروزنامه‌نگار فرانسوی، وبارزترین نمایندهٔ مکتب ناتورالیسم فرانسه. تحت‌تأثیر بالزاك، ستندال، فلوبر و آ. تن قرار داشت و معتقد بود که ابتکار واقعی هنری ازاین راه حاصل تواند شد که شخص سنتها را به‌یکسو نهد وبکلی تابع زندگی‌زمان خود باشد، و نیز اعتقاد راسخ داشت به‌اینکه روش علمی بهترین روش نزدیك‌شدن بحقیقت است. برای ساختن تصویر دقیق زندگی عصر خود، توصیف جزئیات را بدسرحد کمال می‌رساند از آثارش **دعای یك‌مرده** (۱۸۸۶)، **اسرار مارسی** (۱۸۶۷)، **ترزراکن** و **مادلن** و نیز مجموعه‌ای ازبیست رمان (ازجمله نانا) تحت عنوان عمومی **له روگون ــ ماکار** را

←

تئاتر رئالیستی (واقع‌گرایانه) بودند. آنها تئاتر رئالیستی را «تئاتر کلیشه‌ای» می‌نامیدند و نمایش‌های آن‌را غیرانسانی، کاذب، و مهجور می‌دانستند.

هر مکتب نمایشی که بوجود می‌آمد سلف خودرا به غیرواقعی‌بودن متهم می‌ساخت، و ادعا می‌کرد که شخصیت‌هایی که خود خلق کرده‌اند و زندگی‌ای را که بر صحنه نشان می‌دهند واقعی است. آنها پس‌از یك سلسله بحث و جدل نام «ناتورالیسم» را اختراع‌کردند نامی‌که به‌اعتقاد برشت بـا جوهرهٔ هنر منافات داشت و بکاربردن آن «بزرگترین جنایت» بود.

در کار صحنه و بازیگری نیز می‌توان تلاش دستیابی به رئالیستی‌ترین اجراها را مشاهده کرد. گفتار بازیگران از حالت سخنان مطنطن و غلوآمیز و دکلاماسیون تئاتر کلاسیك بتدریج شکلی عمومی‌تر بخود گرفت. به‌گونه‌ای که بازیگر حتی می‌توانست به بازیگران همکار خود فحش بدهد. در ۱۸۳۸ اولین کتاب دربارهٔ زیبایی‌شناسی عامیانه منتشر شد و بتدریج هتاکی حرمت برصحفه وکارهایـی ازاین دست‌که تئاتـرهای پیشین تقبیحشان می‌کردند، مجاز و معمول شد. اصرار بر بازی طبیعی و ارائه اثر طبیعی کار را به جایی کشاند که زولا، در مقالهٔ «ناتورالیسم در تئاتر» خود، به جویندگان هنر توصیه کرد که درکنار مراکز آموزشی نمایش به بازارها، اماکن عمومی و بویژه به قهوه‌خانه‌ها بروند و رفتار، گفتار، و طرز زندگی مردم را مورد مشاهده دقیق قرار دهند تا آنرا بدرستی به‌نمایش بگذارند. یکبار دوست کارگردانش آنتوان[۸] که نیـاز داشت ازصحنه بعنوان مغازهٔ قصابی استفاده

میان سالهای ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ منتشر نمـود. **ژرمینال** او نیز به فارسی ترجمه‌شده است.ـــم.

** Hauptmann ــ گرهارت هاپمن (۱۹۴۶ــ۱۸۶۲)، نویسندهٔ آلمانی. از نامداران درام‌های ناتورالیستی و نیز رمانتیك که در سال ۱۹۱۲ به‌دریافت جایزه ادبی نوبل نائل آمد.ـــم.

۸. Antoine ــ آندره آنتوان (۱۹۴۳ــ۱۸۵۹)، هنرپیشه و کارگردان فرانسوی. پس

کند، سفارش‌داد تا لحظاتی پیش‌از اجرا لاشهٔ گاو پوست‌کنده‌ای از کشتارگاه بیاورند و درحالی‌که هنوز از لاشه خون چکه می‌کرد برصحنه از چنگکی آویزانش نمودند. اوج این محصول ناتورالیستی و رئالیستی سبکی است که بنام مبدع آن «روش استنیسلافسکی»اش می‌نامند. همو (استنیسلافسکی) بود که در سدهٔ بیستم با یك رشته تجربیات درپی روشی که زولا بدان‌متمسك شده بود، بدان قالبی عملی داد و آن‌را در سرتاسر جهان شهرت بخشید؛ ما این را تئاتر حسی[9]، یا بزبان عامیانه‌تر، تصویر کردن نقش از راه بازی طبیعی می‌نامیم.

با آنکه این سبك هنر نمایشی سرتاسر جهان را زیر تأثیر گرفت و هنوز متداولترین سبك در غرب و شرق است، اما دیری برنگذشت که کار تئاتر ناتورالیسم به‌آخر رسید. استریندبرگ که کار خودرا با این سبك آغاز کرده بود، قیودات این سبك را شکست و وارد فضای باز و گستردهٔ اکسپرسیونیسم شد. هاپمن بزرگترین نمایندهٔ نهضت ناتورالیسم، پس‌ازنوشتن چندین نمایشنامه که حتی به لهجه‌های مختلف نیز به‌نگارش درآمد، سرانجام به‌استفاده از موضوعات اسطوره‌ای یونانی در ادبیات آلمان مبادرت کرد. برجسته‌ترین شاگردان استنیسلافسکی، از جمله مه‌یرهولد و واختانگو، با روش‌های سلف خود به‌مخالفت پرداختند.

در چنین وضعی، پس‌از آنکه مه‌یرهولد اول‌بار دیوار تئاتر رئالیستی را شکست برتولت برشت به‌آن پرداخت و با آن به‌ستیز برخاست. دیدگاه او،

از دورهٔ آماتوری‌اش در تئاتر، در ۱۸۸۷ «تئاتر آزاد» Theatre را پایه‌گذاری کرد که کارش نمایش و معرفی آثار بزرگانی چون ایبسن، هاپمن، استریندبرگ... و دیگر رهبران ناتورالیسم جدیدفرانسویان بود هرچند این مرکز در ۱۸۹٤ ازکار بازماند، اما نفوذش در فرانسه و خارج زیاد بود. کارهای آنتوان و افکارش به ژاك کوپو، منتقد فرانسوی کمك فراوان کرد. در سال ۱۸۹۷ نیز «تئاتر آنتوان» را تأسیس نمود.ـم.

9. Sensitive

تا آنجا که به‌رد روش رئالیستی مربوط می‌شد، منطقی، صحیح و صریح بود. او می‌گفت که ما واقع‌گرا نیستیم بلکه واقعیت را فریب داده‌ایم. اگر ما واقع‌گرا هستیم، واقعیت اینست که صحنه‌ای که برآن بازی می‌کنیم صحنهٔ یك تئاتر است؛ و مکان چیزی بیشتر از صحنهٔ نمایش، کرباس و رنگ نیست. او می‌گفت که تنها واقعیت در تئاتر اینست که تئاتر عملی واقعی نیست، در نخستین تجربه‌اش دراین راه در «طبل‌ها در شب» دستور داد پلاکاردهایی با این‌جمله در خطاب به تماشاگران آویزان کنند: «از اینکه تئاتر ما اینقدر رمانتیك است تعجب نکنید!»

برشت به سبکی متمسك شد که براین حقیقت صحه بگذارد هنرمند فقط یك بازیگر و اجرا فقط یك بازی است. با درنظر داشتن اینکه فراموش کردن خویشتن خود برای‌بازیگر آسان نیست، بر جدایی بازیگر از نقشش، هم بنفع خود او و هم بنفع تماشاگر، اصرار می‌ورزید. بنظر او می‌بایست معلوم باشد کسی که برصحنه دارد جولان می‌دهد واقعاً خود اتللو، سردار ونیزی، نیست، بلکه بازیگری است که دارد در نقش او انجام وظیفه می‌کند. به‌نظر برشت این شیوه نه‌تنها حقیقی‌تر بنظر می‌رسید، بلکه به‌بازیگر امکان می‌داد تا قضاوت خودرا اعمال کند.

به هرحال، این اقدام دست‌کم ازنظر تئوری اساس کار بازیگری رئالیستی پیشین غرب را بهم زد. قوانین جدید چنین ظاهر گشت که نباید بازیگر را در نقشی که بازی می‌کند فروبرد بلکه باید میان بازیگر و نقش او فاصله گذاشت. در تئوری تئاتر روایتی [داستانی-م.] برشت دو کلمه از سایر کلمات برجستگی بیشتری دارد: «نشان دادن» (Zeigen) و «بیگانه‌سازی» (Verfremden) یا «فاصله‌گذاری».

ازدیدگاه تئاتر روایتی برشت، تعزیه تئاتر محسوب می‌شود؛ شکلی از تئاتر، که توان گفت، برشت به‌گونه‌ای ناموفق برای‌دستیابی‌آن می‌کوشید. البته دلیلش این نبودکه شناخت برشت ازتئاتر ازشناخت تعزیه سازان‌کمتر بود، بلکه عدم موفقیت او بواسطهٔ نوعی تعبیر نادرست است، همان تناقضی

که برشت، درحالی‌که می‌خواست مضمون تئاتر غرب را در قالب تئاتر روایتی (که خاستگاه شرقی دارد) و خاص نمایش‌های آیینی و مذهبی است ونمی‌توان آن را برای نمایش‌هایی در مقولهٔ انسان معمولی و نیازهـا و مسایل جهانی و اجتماعی بکار برد نشان بدهد، قادر به درك آن نشد. همین تناقض بود کـه تئاتر روایتی برشت را بسوی اختراع فرمول‌های پیچیـده، تئوری‌هـای گیج‌کننده، و استدلال‌های مغلق سوق داد؛ و به همین دلیل بود که تا امروز تئوری تئاتر روایتی او هنوز بصورت نظریه‌ای محض باقیمانده است.

شاهد این مدعا این است‌که حتی بعضی ازکارگردانان امروز آلمان، ازجمله شویکارت[10] که‌در نمایش آثار برشت از نزدیك با او کار می‌کرد، اکنون به‌همان شیوهٔ قدیمی رئالیسم متمسك شده است. نمایش جدید ارباب پونتیلا[11] در تئاتر دولتی مونیخ به کارگردانی شویکارت، نمونهٔ بارزی از این نوع اجرای رئالیستی است. حتی تا همین چند سال پیش، که بحث ومناظره برسر سبك برشت هنوز گرم بود، اگر کسی بازی یك هنرپیشهٔ تئاتر را دراین سبك بادقت تماشا می‌کرد واقعاً هیچ فاصله‌ای میان بازیگر و نقش نمی‌یافت. و اگرهم چنین فاصله‌ای پیدا می‌شد، همان فاصله‌ای بود که تئاتر رئالیـستی (واقع‌گرا) با همهٔ «طبیعی بازی‌کردن» و «وارد شدن درنقش»، قادر به‌نادیده انگاشتن یا حذف آن نشد. دلیل این وضع تناقضی است‌که میـان محتوا و شکل وجود دارد و مانع فاصله‌گذاری می‌گردد: در اجرای آثار برشت، همچون دیگر اجراهای رئالیستی، فاصله‌گذاری کلی میان بازیگر و نقش وجود ندارد. باتوجه به همین تناقض است که گفتیم تعزیه همان هدف‌تئاتری است که برشت درصدد دست‌یازیدنش بود ـ یعنی تعزیه پیشرفته‌ترین تئاتر در شکل روایتی آن است.

قضیه اینست‌که : تعزیه ازآغاز درصدد رئالیستی بودن و یا رسیدن به رئالیسم نبود: واقعهٔ کربلا بـرای تعزیه‌خوان چنـان مهم، استثنایـی و

10. Schweikart
11. Mr. Puntila

فوق‌العاده بود که نشان‌دادن آن بصورت واقعی (رئالیستی) با آن صحنه ابزار و امکانات اجرایی که بهترین آنها ارابه‌ای است که بوسیله آن نشان دادن و نه بازنمایی آن ممکن می‌گردد، غیرممکن می‌نموده است. وقتی از این دیدگاه به قضیه نگاه می‌کنیم تعزیه چیزی فراتر از این نیست. نقشی که هر تعزیه‌خوان بازی می‌کند، برعکس تئاتر برشت، نقش یك انسان معمولی ازنوع خودش نیست. بلکه پیامبران و امامان و شخصیت‌های فوق انسانی هستند که دارای فضایل فوق انسانی می‌باشند. درنظر تماشاچی و خود بازیگر، میان این اشخاص و شبیه‌خوان فاصله‌ای عظیم و قابل ملاحظه وجود دارد. هیچ بازیگری، حتی ماهرترین هنرپیشه تئاتر رئالیستی، نمی‌تواند این فاصله را که جزء جدایی‌ناپذیر تصور تماشاگران تعزیه نسبت به امام حسین است، از میان بردارد. حسین (ع) که در ظهر عاشورا از کربلا به جنگل‌های دوردست پرکشید تا سلطان قیس را از حملهٔ شیر نجات دهد، انسانی معمولی نیست: اینست که انسان معمولی، بازیگر، قادر به تجسم‌بخشیدن واقعی او نیست.

شبیه‌خوان، که درعین‌حال خود شیعه باور است، حتی بخود اجازه نمی‌دهد که در کنار امام باشد، ازنظر او این عمل کفر بحساب می‌آید. در بازی نقش اشرار نیز وضع چنین است. فاصلهٔ میان بازیگر و فرد شریر صریح و اجتناب‌ناپذیر است، اولا بدین خاطرکه آن تنفر و انزجار ذاتی‌که بازیگر شیعه از یزید و شمر دارد چندان قوی است که هرگونه میل و کشش را برای بازی‌کردن نقش آن شریر بی‌اثر می‌سازد. ثانیاً، رفتار یزید و شمر در حق امام چندان غیرانسانی و باورنکردنی است‌که به هیئت عجایب المخلوقات درآمده‌اند، بدینسان مجسم ساختن آنها به‌صورت واقعی برای هرکسی غیرممکن است. بنابراین تنها آرزویی که هر تعزیه‌خوان شیعه مذهب دارد، و اصولا قادر به انجام آنست، بازی‌کردن نقش حضرت حسین(ع)، و حضرت علی(ع)، و شمر (علیه اللعنه)، و ذکر شخصیت‌های آنها، و آرزوی زنده‌بودن آنها می‌باشد ولاغیر. این فاصلهٔ میان بازیگر ونقش او درتعزیه چنان مشهود است که اگر (چنانکه این اواخر در بعضی از تعزیه‌ها دیده‌شده) شبیه‌خوانی

مستقیماً به این فاصله‌گذاری اشاره کند، نمایش اورا بی‌مقدار و متأثر ازافکار تئاتری جدید می‌شمارند. به‌عنوان نمونه، درنطنز، سلیمان نامی که شبیه حضرت عباس را بازی می‌کرد، قصیده‌ای را که خود سروده بود، برخواند. در اواسط شعر برای جدا انگاری خود و شبیهی که او آن‌را بازی می‌کرد، با تأکید می‌گفت:

من نه عباسم، نه این کرب‌وبلا
من سلیمانی، غلام پادشاه کبریا*

تعزیه نیازی به‌این‌گونه اشارات ندارد. عیان را به‌بیان چه نیاز!

به‌هرصورت، حال که ما تعزیه را از دیدگاه تئاتر روایتی موردنگرش قرار داده‌ایم، باید درقضاوتمان تجدیدنظرکنیم. نباید ازفقر تعزیه انتقادکنیم، چه فقر تعزیه به‌منزلهٔ نجابت روش آنست. نباید عدم پایبندی به واقعیات تاریخی را در طرز لباس‌پوشیدن تعزیه به‌حساب جهل تعزیه‌خوانان بگذاریم. آن گیوه و تنبان گل‌وگشاد سیاه که از زیر عبای عربی پیداست و روستایی همایونشهر اصفهان با آنها شبیه امام را بازی می‌کند، یا یونیفورم آن ژاندارمی که در میمك نقش ابن‌سعد را بازی‌می‌کند. از مناسب‌ترین‌لباس‌های بازی است. از آنجا که در تعزیه تنها شبیه امام و ابن‌سعد می‌باید به نقش‌های خود اشاره کنند، اینست که لباس‌ها، در نوبهٔ خود، باید تنها القاءگر لباس امام و ابن‌سعد باشند. لباس‌های دیگران نباید دقیقاً همانند دو شخصیت اخیر باشند.

خواندن تعزیه‌خوان از روی دست‌نوشته را ضمن اجرا نباید حمل بر ناشی‌گری و بی‌دقتی در کارش نمود؛ بلکه اینکار، خود، اشارهٔ صریحی‌است به آن نمایش و «خواننده» یا نقال‌بودن بازیگر آن نمایش. و آخر اینکه، نباید تصور نمود که دخالت تعزیه‌گردان‌ها و دیگر افراد غیر بازیگر در اجرا، و آمدوشدهای ناگهانی شماری از مردم بر صحنه، چای و شربت نوشیدن بازیگران آنهم درست ضمن نمایش‌دادن مجلسی که در آن جمله قهرمانان

* متأسفانه مترجم به‌اصل بیت دست نیافت، و ناچار از ترجمهٔ آن شد.ـــم.

ازفرط عطش لهله می‌زنند، ایفای نقش زینب (ع) توسط مردی با قامت شکیل وصدای زمخت، گریهٔ آن امامخوان بخاطر وضع حزن‌انگیز امام، گریستن شمر بحال امام و دعایش برای حفظ جان اهل بیت شاه تشنه‌کامان (همین شمری که همین الان می‌خواهد سر از تن امام جدا کند)، ودیگر نمونه‌هایی از این دست، گواه ضعف تعزیه یا خام‌بودن آن هستند. زیرا تمامی این اعمال و حرکات زیباترین و کامل‌ترین شکل حفظ فاصلهٔ از شخصیت‌هاست، که گاه بطور قابل ملاحظه‌ای قدرت وتأثیر نمایش را افزایش می‌بخشد. وقتی تماشاگر می‌بیند که حتی شمر برای امام مظلوم اشك در چشم دارد دوچندان منقلب می‌شود و تحت‌تأثیر نمایش بیشتر گریه می‌کند. و سرانجام اینکه نباید اداهای غلوآمیز و «ظاهری» تعزیه‌خوانان را به سخره گرفت، چه این اداها و حرکات همان چیزی هستند که برشت به هنرپیشگان تئاتر روایتی با نام Allgemeine Gestus توصیه می‌کرد.

فراموش نکنیم آن روز که لباس‌های تعزیه کاملا جدید و پرزرق‌و برق و ازنظر تاریخی رایج گردد، روزی که، خدای‌نخواسته، از اسباب خیالی استفاده شود، روزی‌که هنرمندانی رئالیست (واقع‌گرا) زیر لوای‌تعزیه ونمایش طبیعی جای اداها وحرکات «مصنوعی» حالیه را بگیرد، روزی‌که نمایش تعزیه ازسکوهای «تکیه» ازمیادین ساده وعریان روستاها، ازمعابر شهرهای‌کوچك دور شود، وبصورت صحنه‌های تماشاخانه‌ای تئاتر مدرن، که درآن پرده‌ای مخملی آویخته می‌شودکه هنگام شروع اجرا باهمراهی موسیقی عجیب وغریب ومرموز نمایشی باز شود، درآید، آنروز رئالیستی شدن تعزیه همان ومرگ آن نیز همان.

اما هنر نمایشی تعزیه خود مقولهٔ دیگری است که باید مورد ملاحظه قرار گیرد، بویژه ازآنرو که، همچنانکه شاهد بوده‌ایم، از این دیدگاه بارها موردحمله و تحقیر قرار گرفته است. از آنجا که معیارهای این قضاوت بر پایهٔ همان اصول و قواعد فن درام‌نویسی غربی استوار است، برما فرض است، که درحدامکان، براساس همین اصول و قوانین غرب در دفاع از تعزیه و

بازشناسی ارزش‌های نمایشی آن به‌این حملات پاسخ دهیم. ولی باید بحثمان را به‌یك مسئلهٔ خاص محدود کنیم: انتقادی که از شخصیت‌سازی در تعزیه می‌شود اولا اینست که در تعزیه تنها دو دسته خوب و بد، یا بنا به فرهنگ‌نامهٔ تعزیه، اولیاء و اشقیا وجود دارند. ثانیاً این شخصیت‌سازی هیچ توجهی به روانشناسی منطقی و انسانی وتأثیرات آنها،که از اصول‌اولیهٔ شخصیت‌پردازی در درام رئالیستی غرب بشمارند، ندارد.

برعکس این ادعاها، نقش‌های تعزیه نه تماماً بد و خوب هستند و نه بطور مطلق سفیدوسیاه. صرف‌نظر از شخصیت حر که در آغاز سیاه و درپایان سفید است ــ یعنی از کرانی به کرانهٔ دیگر می‌رود ــ گاه گوشه‌هایی هم وجود دارند که درآنها شخصیت‌سازی به‌قدر اظهارشده ساده نیست. مثلا، در میان اشقیا، درحالی‌که شمر زنازادهٔ بی‌حیایی است‌که با امام سر عناد دارد، سنان، یکی از فرماندهان سپاه ابن‌سعد، که بیش‌از آنکه شمر به‌قتل امام کمربندد داوطلب‌کشتن امام شده بود، تا اندازه‌ای، قدرت درك شرم وحیا را دارد. او وقتی خنجر می‌کشد و بطرف امام می‌رود، در چشم امام که می‌نگرد از قصد خود نادم می‌گردد. خنجر از کف می‌افکند و بازمی‌گردد، زیرا در چشم امام حسین، صورت زهرا(ع)، دخت پیامبر(ص) و مادر امام‌را دیده‌است.شخصیت ابن‌سعد، که خود یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های منفی است، در چند تعزیه، هرازگاه، میان سفید و سیاه درنوسان است. به‌عنوان نمونه، در گفتگوی طولانی میان ابن‌سعد و شمر در تعزیه «امان‌خواستن جناب سیدالشهدا» (مجلس ۸ از مجموعهٔ لیتن)، ابن‌سعد تاواپسین دم سعی می‌کند شمر را ازعمل غیرانسانی خود بازدارد. باآنکه ابن‌سعد در اکثر تعزیه‌ها، در مجموع، بد جلوه‌گر می‌شود، اما در مجلس شهادت جناب سیدالشهدا (از مجموعهٔ چرولی) سخت با جنگ با امام‌حسین مخالفت می‌ورزد.

ما نمی‌خواهیم این‌قبیل موارد، که نقاط استثنایی قدرت تعزیه بشمار می‌آیند را برشمریم، بلکه برعکس می‌خواهیم آنها را به‌عنوان نقاط ضعف بازشناسیم و بپذیریم که تعزیه درنهایت با خوب‌وبد سروکار دارد، و این همان

کیفیت مشخصی است که تعزیه بخاطر دارابودنش موردانتقاد واقع می‌شده. شاید بجا باشد اگر بخواهیم که این انتقاد از تعزیه بعمل آید.

نخست، بگذارید اسباب و دلایلی‌که موجب این انتقاد می‌شوند را بررسی کنیم. یکی از مهم‌ترین قوانین در هر نمایشنامه‌نویسی غرب اینست که نمایشنامه‌نویس باید در آفرینش نقش‌ها، خواه نقش‌های مطلوب خواه غیرمطلوب، بیطرف باشد. به‌عبارت دیگر، نویسنده درانتخاب اعمال و سخنان یك شخصیت باتوجه به‌موقعیت او ازلحاظ شخصیتی، و توضیح علل وانگیزه‌ها دارای مسئولیت است. شیلر[۱۲] این بیطرفی را مهم‌ترین اصل هنر نویسندگی می‌دانست. او از همان آغاز دورهٔ نویسندگی، بااثری بنام «راهزنان»، سعی در بکارگیری این اصل در آثارش داشت. هرچند که در آن نمایشنامه فرانتز مور[۱۳] شخصیتی نامطلوب است، اما شیلر علل و انگیزه‌های اعمال فرانتز را برای ما روشن می‌سازد. فرانتز زشت و ترسناك است چون طبیعت به‌ریخت و قیافه‌اش ظلم کرده است.

شکسپیر نیز انگیزه‌هایی چند را درمورد اعمال یکی ازشخصیت‌های بسیار شریر خود یاگو، برمی‌شمرد: نخست اینکه یاگو خیال‌می‌کردکه‌همسرش به‌او خیانت کرده و با اتللو سروسری دارد. ازاین مهم‌تر، در جنگ قبلی و نیز شجاعت و دلاوری خودرا بیش‌از هریك از دیگر افسران اتللو ثابت نموده، ازاین‌رو فکر می‌کرد که سزاوار انتصاب به درجهٔ نیابت اتللو است؛ ولی اتللو

---

۱۲ Schiller ــ یوهان کریستوف فریدریش‌فون (۱۸۰۵ــ۱۷۵۹)، نمایشنامه‌نویس، شاعر، مورخ، و فیلسوف، و یکی از بزرگترین شخصیت‌های ادبیات آلمانی،نخستین اثرش، **راهزنان** (۱۷۸۱، ترجمهٔ فارسی) را برضد استبداد و ستمگری سیاسی نوشت. دومین اثر مشهور دورهٔ جوانیش **دون کارلوس** (۱۷۸۵، ترجمه فارسی) است. مردی علیل‌المزاج بود. تألیفاتی درباب **زیبایی‌شناسی** دارد. **مکبث**، و **فدر** و بعضی آثار دیگر را به‌آلمانی ترجمه کرد. نمایشنامه‌های بزرگ او حماسی یا تراژیك هستند و زمینه تاریخی و سیاسی دارند. از آثار معروف دیگرش **تاریخ جنگ سی‌ساله** (۱۷۹۰)، **ماری استوارت** (۱۸۰۰)، **دوشیزهٔ اورلئان** را می‌توان نام‌برد.ــم.

13. Franz Moore

این افتخار را به افسر دیگری اعطا نمود.

ازاینگونه موارد فراوان یافته می‌شوند. معهذا، هرچند که بیطرفی نویسنده ادامه یافت، ولی از آغاز دورهٔ ناتورالیستی شخصیت‌ها در تئاتر غرب پیچیده می‌شوند. اخیراً مارتین والسر[14] وارد گودشده و کلیه تئاترهای پیشین غرب را درزمینهٔ نمایاندن، سیمای انسان، کاذب نامیده، چه، به‌زعم او، آنها با کارهای خوب یا بد تنها یکی از ابعاد مختلف آن‌را نمایش‌می‌دهند.

اکنون از دیدگاه حکم شیلر ـ قطع‌نظراز رئالیسم والسر ـ بدیهی‌است که تعزیه سرایان ما را نمی‌توان نمایشنامه‌نویس بشمار آورد، چه اینکه آنها خود شیعه‌باورند بسی مهم است. زیرا بیطرف نیستند، پیرو اولیاء هستند. وقتی بنام امام دست به‌قلم می‌برند، بالای صفحه می‌ونسند: «تعزیه‌نامهٔ امام رحمةالله علیه*»؛ درحالی‌کـه در بالای نامـهٔ شمر می‌نویسند: «نسخهٔ شمر لعین». به‌دلیل همین طرفداری ذاتی، تکامل شخصیت‌ها بنابر قوانین منطق و دلیل و اصول رئالیسم روانی[15] حاصل نمی‌شود. اما باید بر یك نکته تأکید ورزیم: آنچه که شیلر از نمایشنامه‌نویسی بدست آورد و والسر کاملش کرد تنها درمورد نمایش‌های رئالیستی که از انسان‌ها و مسایل آن بحث می‌کنند، معتبر است. و حال آنکه تعزیه نه رخدادی معمولی است و نه شخصیت‌هایش انسان‌های معمولی هستند. آنها انسان نیستند که بتوان ویژگیهای ضعف و قدرت را در ایشان یافت. بلکه سمبل هستند و مظهر و نشانه[16].

ازاین‌جهت، واقعهٔ کربلا رخدادی معمولی نبود. روایت تعزیه در نهایت شرح ستیز مردی بنام حسین‌بن‌علی با کسی بنام یزید بن معاویه، که در ماه محرم سال ۶۱ هجری برضد خلافتش جنگید، نیست. روایت تعزیه حکایت ازلی مظلوم وظالم، دلیر وترسو، زاهد وفاسد، آخرت وعالم مادی، بهشت وجهنم: حکایت خیر وشر است.

---

14. Martin Walser

* ویا «زبان حال امام...».ـــم.

15. Psychological Realism

16. Token

در تعزیه ما به شخصیت‌هایی برنمی‌خوریم که بخواهیم از دیدگاه روانی آنها را مورد ملاحظه قرار دهیم. این یك موضوع، ولی موضوع دیگر اینست که درواقع حتی در نمایشنامه‌نویسی غربی قاعدهٔ شیلر دنبال نمی‌شود ـ فی‌المثل در «کمدیادل‌آرته[۱۷]»، در بعضی از آثار مولیر نظیر «خسیس» وحتی در آثار شکسپیر. از باب نمونه مروری می‌کنیم بر «هایهوی بسیار برای هیچ». آیا می‌توانیم برای رفتار مذهبی دون‌ژوان* که به ما لذت می‌بخشد ولی درعین‌حال همیشه نقش آدمی مزاحم را بازی می‌کند دلیلی بیابیم، جز آنکه بگوییم که او ذاتاً و فطرتاً بدسگال است؟ وقتی به برشت می‌رسیم وضع کاملا تفاوت می‌کند. می‌بینیم که او، براساس جهان‌بینی سیاسی خود، مثل تعزیه، شخصیت‌ها را به دو دستهٔ خوب و بد تقسیم‌بندی می‌کند: دستهٔ «غارتگر» و «غارت‌شده». نگاه‌کنید به: «استثناءوقاعده»، «ژان‌مقدس کشتارگاهها»، «زن‌خوب‌سچوان»، «ارباب‌پونتیلا»، و «دایرهٔ گچی‌قفقازی»**.

---

۱۷. Commedia dell'arte ـ [عبارت ایتالیایی که به‌همین‌شکل و همین‌تلفظ درسراسر جهان مصطلح است.]، نوعی تئاتر که در ایتالیا بوجود آمد، و درمدتی کوتاه هنر تئاتر را در همه کشورهای اروپا، و مخصوصاً تحول کمدی را در فرانسه، شدیداً تحت‌تأثیر قرارداد. ریشه‌های کمدیادل/آرته را شاید بتوان در پانتومیم‌های بیزانسی امپراطوری روم شرقی جستجو کرد. بازیگرانش براساس بعضی از داستان‌های قدیمی حق‌داشتند بدیهه‌سرایی و بدیهه‌پردازی کنند. از این بابت می‌توان کمدیا دل‌آرته را بانمایش «تخته‌حوضی» یا «روحوضی» ایران مقایسه کرد.ـم.

* Dun Juan ـ قهرمان افسانه‌ای بسیاری از آثار اروپایی که ظاهراً مبتنی بروقایع زندگی دون‌خوان تنوریو، از اهالی سویل است. دون‌خوان تنوریو مردی زن‌باز و زن‌نواز و بی‌بندوبار است. دختر فرماندهٔ سویل را به‌عشق خودگرفتار می‌کند و پدر دختر را در دوئل می‌کشد. وقتی به‌دیدار مجسمه مقتول که برقبر وی برپا شده است می‌رود مجسمه دون‌خوان را می‌گیرد و باخود به‌دوزخ می‌کشاند. مولیر در نمایشنامهٔ مجلس جشن پیر از آن روایت کرده است. دون‌ژوان موضوع بسیاری از آثار ادبی دیگر (از مدیحه‌بایرن‌ـبالزاك. ر. براونینگ، برناردشا) نیز بوده است.ـم.

** این آثار و بطورکلی بیشترینهٔ آثار نمایشی برشت به‌فارسی ترجمه‌شده.ـم.

درخور ملاحظه است که برخی کـه شخصیت‌سازی سیاه‌وسفید تعزیـه را نمی‌پسندند فراموش می‌کنندکه برشت، نویسنده‌ای کـه همه بیش ازدیگـر معاصران نمایشنامه‌نویسش، به‌او افتخار می‌کنند، کسی بودکه در اواخر دورهٔ نویسندگی و اوج فعالیتش بسبك «تئاتر ساده[۱۸]» بازگشت که در آن،همچون تعزیه، نقش‌های خوب و بد به‌نمایش درمی‌آیند. فراموش می‌کنیم که برشت، در اواخر دورهٔ فعالیتش، در این مسیر تاآنجـا پیش‌رفت کـه در نمایش «دایرهٔ گچی قفقازی» چهره‌های شخصیت‌های نیك را واگذاشت اما برای تمامی شخصیت‌های بد از صورتك‌هایی استفاده کرد، تا بدین‌ترتیب براحتی خوب‌وبد را ازهم مشخص کند.

بنابراین اگر معیارهای ما بسادگی اصول و قواعد نمایشنامه‌نویسی کلاسیك نمایشنامه‌های رئالیستی غرب نیست، و اگر به‌شخصیت‌سازیهای تعزیه از دیدگاه تئاتر روایتی یا سادهٔ برشت نگاه‌کنیم، آنوقت از تعزیه بدلیـل شخصیت‌های سیاه و سفید آن ایراد نمی‌گیریم. درمی‌یابیم که تعزیه کامل‌ترین تئاتر در نوع خود می‌باشد، البته کامل‌ترین ازآن‌نظر که ساده‌ترین است نه به مفهوم ابتدایـی و مبتذل بودن، بلکه ساده و بی‌غش بودن آن، تئاتری‌کـه بازیگرانش باتمام‌هم خود ایفای نقش می‌کنند.

شاید این نام، تئاتر بی‌غش، بی‌ریا، بی‌تمهید، رساترین نامی است که برای متمایز ساختن تعزیه از تئاتر رئالیسم غرب می‌توان به‌آن داد. تئاتر غرب کاملا برعکس تعزیه، پرغش، آکنده از ریا و تمهید و یا به‌زبان پرطمطراق تئاتری‌ها، تئاتر پردسیسه ، که هنرنمایشی آن بخاطر روش و تمهید آنست، و هیجان آن به‌این بستگی دارد که شخصیت‌های نامطلوب آن دارای نمود و خصلتی پیچیده باشند، چنانکه یانر[۲۰] و فرانتز دارا هستند. البته این تئاتر بی‌غش رئالیستی نیست؛ یعنی عیناً بازآفرینی نمی‌کند. در زندگی واقعی

---

18. Nave Theatre

۱۹. Without artifice (نیز بی‌چیز، خالی از تصنع...) ـــم.

20. Yaner

انسانها مثل شمر یاگو رفتار نمی‌کنند، بلکه در عین داشتن باطنی بد ظاهری مهربان دارند، بادلی آکنده از بیزاری از انسان، از انسانیت و شفقت سخن می‌گویند. فرد، درزندگی واقعی، شریرتر ازنهاد شمر تعزیه «عالم‌زر» (تهران، دستنویسی از مجموعهٔ شخصی) که اعتراف به ظالم‌بودن خود می‌کند بیابد:

ایها الناس شمر ذی‌الجوشن
نام من هست ـ کار هست زمن
من ببرم سر امام حسین
من نترسم زخالق کونین
من حسین را نگون کنم ز زین
زلزله‌افکنم به عرش برین
خواهرش را کنم اسیر دغا
سر برهنه برم به شام جفا
من نترسم ز خالق اکبر
خوف کی باشدم زپیغمبر

چنین اقراری با زندگی واقعی همخوانی ندارد. هم از اینروست که شخصیت شمر به‌هیچوجه نمی‌تواند رئالیستی باشد. معهذا شخصیت شمرواقعی است، وشخصیت سازی شمر منطق تحققی دارد چون شمر اصلا (مانند یاگو) بدسگال، فاسد و پلید است. ازاین‌نظر، می‌توانیم بگوییم که تئاتر نمادین (سمبولیك) تعزیه که از رئالیسم بسیار دوراست به‌مرز واقعیت می‌رسد.

اشتباه است تصورکنیم که رسیدن به‌این کمال و سادگی در تعزیه بدون‌توجه دقیق و شناخت مفصل ازاین صنعت ممکن گردید. همانطور که نمایشنامه‌نویس غربی در شخصیت‌پردازی رئالیستی خود نیاز به‌تکنیك دارد، تعزیه‌نامه‌نویس نیز برای ساختن شخصیتهای ذلیلی درحد سیاه و قابل‌تمجید قهرمانان تا مرز امکان، به‌تکنیکهایی نیاز دارد. تنها بااین‌تفاوت‌که این‌تکنیکها نه پیچیده و پنهان، بلکه ساده و آشکار هستند. زیبایی این تکنیك‌ها در متضادبودنشان با تکنیك معمول هنری است. در نگاه اول، فردی‌که تنها با

تئاتر رئالیستی وهنرمندانه غربی آشناست با عدم درك این مطلب‌که تعزیه از طریق این تکنیك‌های معین غیرهنری می‌شود و تکامل غایی این تئاتر تئاتر ساده‌ای است که بخشی از تئاتر مدرن سعی در رسیدن به‌آن دارد.

بگذارید نمونه‌هایی از انواع این‌قبیل تکنیکهای «ضدتکنیکی» را ذکر کنم. نخستین نوع را می‌توان در گفتگوی میان اولیا و اشقیا مشاهده نمود، که درخلال آن اشقیا اعتراف می‌کنند که حق و حقیقت با امام است و صرفاً بخاطر دنیاداری و جاه‌طلبی، و آزمندی به‌جنگ با یزید برنخاسته است. نمونه‌ای از این تکنیك را در گفتگوی موزون امام‌حسین و ابن‌سعد از مجلس «شهادت امام‌حسین» (نسخهٔ رشت، مجلس شمارهٔ ۵۳ در مجموعهٔ چرولی) توان دید:

حسین: بیا ای ابن‌سعد دون دمی تنها تو در پیشم
ابن‌سعد: چه مرهم می‌نهی شاها ز زحمت بردل ریشم
حسین: مگر ز رتبهٔ من ای عمر نه ای آگاه؟
ابن‌سعد: فدای نام تو جدت محمد عربی
ترا پدر بود آن شاه کشور تجرید*
امام‌حسین: مگر که مادر من نیست دخت نبی؟
ابن‌سعد: به‌رتبه حضرت خیرالنساست مادر تو،
برادرت حسن مجتبی است می‌دانم.
حسین: پس ای لعین خدا ناشناس بی‌پروا
بس است این همه ظلم وستم به آل‌عبا
ابن‌سعد: الا! آنی یزید دون شود از کار من ممنون
امام‌حسین: یزید از چیست ممنونت بگو بامن تو ای‌نادان!
ابن‌سعد: سرت را گر زتن برم شود ازکار من شادان
حسین: سرم را گر ببری چه گیری جایزه ازوی؟

* منظور حضرت علی (ع). ــم

ابن‌سعد: به‌ازای سر پاکت حکومت می‌کنم بر ری*

تعزیه‌نویس تمهید دیگری را برای اثبات زبونی وخوارمایگی اشرار بکار می‌برد. او (ابن‌سعد) رفیقی شقی دارد که اورا زبون و خوار می‌خواند و سیل فحش را بسوی او جاری می‌سازد. شقی اولی نه‌تنها به‌این‌طرز گفتار همقطارش اعتراضی نمی‌کند، بلکه درمقابل، حرمت زیادی نیز براو می‌نهد و بدینسان دنائت و خواری خودرا تأیید می‌کند.

قطعهٔ زیر نمونهٔ منتخبی است از گفتگوی حضرت عباس با شمر در تعزیهٔ «حضرت عباس» (دستنویس قزوین؟) از آرشیو مؤسسه تئاتر دانشگاه تهران:

شمر به‌عباس: ای علمدار حسین! ای خلف پادشه بدر و حنین! تو زجانبازی و غمخواری و یاری بنشین در بر من، تا سخنی چند به‌پابوس همایون تو، من عرض کنم از ره اخلاص، وگرنه زتو مارا نبود هیچ تمنایی و خوفی و نه‌ترسی. آخر ای سرور من دیده‌گشا و بنگر...

عباس به‌شمر: ای زنازادهٔ ملعون زسگ کمتر بی‌دین! جفاجو، زچه این‌قدر زلاف وگزاف وبنمایی تو به‌من لشکرخودرا، به‌حق‌خالق‌داور، به‌حق قبرپیمبر، به‌حق پهلوی مصدوم زهرای اطهر...

تمهید دیگری که تعزیه‌نویس برای برملا ساختن ذات بد اشقیا بکار می‌گیرد اینست که آنها را به‌منازعه و مناقشه درمیان خود وامی‌دارد تا اینکه به‌بهانهٔ انتقاد از یکدیگر اهداف پست خودشان را فاش سازند. گفتگوی میان شمر و ابن‌سعد از «مجلس حضرت عباس» نمونه‌ای از آنهاست.

تمهید دیگر: یکی‌ازاصیل‌ترین صحنه‌های تعزیه ، صحنهٔ «رجزخوانی» میان اولیا و اشقیا است. تعزیه‌نویسان این‌نوع صحنه را ازادبیات حماسی‌ایران، بویژه شاهنامه، گرفته‌اند. رجزخوانی پیش‌از آغاز نبرد تن به‌تن میان دوسردار رخ می‌دهد. دراینکار هریك از طرفین ضمن وصفی از اعمال، عظمت و

---

* عین ابیات را ازمجموعهٔ جنگ شهادت خوچکو، به‌اهتمام زهرا اقبال (نامدار) و نیز تعزیه درخور گردآوری و نگارش مرتضی هنری آوردم.ـم.

قهرمانیگری هیبت‌انگیز خویش و وصف کارهای پدران و نیاکان خود را به‌رخ دیگری می‌کشد. در تعزیه نیز، هم ولی و هم شقی افتخاراتشان را برمی‌خوانند ولی با این تفاوت‌که درجریان نبرد، لحن مباهات ولی با رفتارهای سخاوتمندانه‌اش تناسب و با شخصیتش همخوانی دارد، واگرچه شقی‌ای چون شمر نیز به‌اعمال و اوصاف خود با همان فریاد غرورآسا اشاره می‌کند اما آن اعمال، درواقع، نشانهٔ رذیلت، زبونی، و دنائت وی می‌باشند.

گزینه‌ای از رجزخوانی شمر در تعزیهٔ حضرت‌عباس چنین است:

شمر منم که کرده‌ام ورد زبان ثنای تو
جور جهانیان کنون می‌کشم از برای تو
گه به‌میان لشکرم، گاه میان خیمه‌ها
این همه نقش می‌زنم در طلب هوای تو
من که غلام درگهت باشم ایا شاه جهان
کار زصدق می‌کنم شب همه در ثنای تو

منابع ادبی تعزیه

ال. بی. الول سانن

یکی از مسایلی که جویندگان تعزیه، زیاد ولی نه به‌اندازهٔ خاستگاهها و تعیین اصالت و قدمت دستنوشته‌های سنتی، از آن بحث می‌کنند، منبع مجالس تعزیه است. من قصد پاسخگویی به‌این مسئله را ندارم، که مستلزم تحقیقی بمراتب گسترده‌تر و ژرف‌تر از نمونهٔ حاضر است. قصد من بیشتر شروع مطالعه و بررسی خود متن‌ها و نیز پیشنهاد طرح‌های کلی و کاربرد آنهاست. اگر چنین کاری درمقیاس به‌قدر کافی گسترده‌ای انجام می‌شد، شاید می‌توانستیم بر سر راهی که این متن‌ها صورت تدوین به‌خود گرفتند و منابع منظومی که نویسندگان این مجالس آثار خود را از روی آنها طراحی می‌کردند شاخص‌هایی بیابیم.

مسئله عاجلی که هر محقق درزمینه ساخت، زبان، نوای گفتار، و امثال آنها درتعزیه‌نامه‌ها با آن مواجه می‌گردد، کمبود منابع منتشره و نایابی وحتی عدم دسترسی به‌نسخ خطی است. این کمبود گاه منجر به‌اظهارنظرهای بی‌چون‌وچرایی در جنبه‌های مختلف تعزیه می‌گردد که هرچه این ابعاد بهتر شناخته می‌شوند مغایرت آنها با حقایق بیشتر می‌شود. ازباب نمونه، محقق محترمی اظهار نموده است که «مجتث، بحر غالب تعزیه‌نامه‌های فارسی است[۱]،» درحالی‌که واقعیت امر، چنانکه حتی از بررسی محدود نوای گفتار تعزیه‌نامه‌های ایرانی برمی‌آید، بسی پیچیده‌تر از آن است. لذا بس مهم است

که متون گفتاری و نوشتاری را نه‌تنها باید ضبط و ثبت و تدوین و حفظ کرد، بلکه باید مصور نیز ساخت وحتی‌الامکان هرچه سریع‌تر دردسترس محققان قرارداد. بررسی حاضر بیش‌از هفده مجلس رادربرنمی‌گیرد که ده‌تای آن بصورت «تصنیف‌نامه»های عامیانه در ایران[۲]، پنج‌تـای آن توسط محققان ایـرانی[۳]، دو دیگر بوسیلهٔ پژوهشگران اروپایـی به‌چاپ رسید. اظهارنظر قطعی براساس چنین زمینهٔ محدودی غیرممکن است، معهذا می‌توان جریانات عمده را مورد بررسی و ملاحظه قرارداد. باید درنظر داشت کـه ارائهٔ هرگونه اظهارنظر کلی باید مشروط به‌ملاحظات فوق‌الذکر صورت‌پذیرد.

بحـر

نکتهٔ نزدیکی که هر محقق بحور تعزیه با آن مواجه است اینـست که تقریباً تمامی اوزان، بلااستثناء از بحور پذیرفته‌شدهٔ «عروضی» می‌باشند. به سخن دیگر، نوای گفتار در قالب ادبی است و هیچ ارتباطی بادستگاه بحری شعر عامیانه ندارد. مشخصهٔ دوم اینست که تعزیه، برخلاف عادت بهنجار اشعار ادبی کوتاه یا بلند، که درآنها، از آغاز تا پایان، بحر یکسان می‌ماند، بحر خودرا به‌کرات عوض می‌کند ودرتمام طول خود بحور مختلف رابخدمت می‌گیرد. آمار زیر به‌روش ساختن این نکات کمك خواهد کرد.

درجمع هفده مجلس تعزیهٔ موردمطالعه دراینجا، مجموعاً نزدیك به ۶۳۰۰ بیت (که ازجهاتی، دراغلب آنها تفاوت‌هایی‌بچشم‌می‌خورد) وسی‌وهشت بحر متفاوت وجود دارند. من در دسته‌بندی این بحور به‌خود جرأت داده‌ام که فهرست‌های قدیمی را واگذاشته، و از دسته‌بندی آمده در کتاب تازه انتشارم، «بحورشعر فارسی»[۵]، استفاده کنم. با مراجعه به این اثر، بحـور مشخص‌شده دراین مقاله را بسهولت می‌توان به‌اصطلاحات خاص عـروضی درآورد. گمان‌دارم دسته‌بندی جدید من از شعر فارسی، مناسب‌تر از سیـستمی

باشدکه سده‌ها پیش ازخلیل‌بن احمد* برای طبقه‌بندی بحور عربی برجا ماند.

عمومی‌ترین بحر، چنانکه پیشتر اشاره شد، بحر شمارهٔ ٤١١٥ (مجتث مثمن مخبون محذوف، وغیره) است،که درمورد ۲۰۶۲ بیت، یعنی۶ر۳۲ درصد ازکل ابیات به‌کار گرفته شده‌است. ده بحر بعدی، بترتیب، شماره‌های ۲۱۱۱ (۸ر۱۶درصد)، ۲٤۱۱ (۹ر۸درصد)، ۲۱۱۶ (۳ر۵درصد)، ٤۵۱۱ (۱ر۵درصد)، ۱۱۱۱ (۵ر۳ درصد) و ۳۱۱۵ (۸ر۲ درصد) می‌باشند. جای سخن نیست که نه بحر از این یازده بحر، که برای ٤ر۸۲ درصدازکل ابیات بکار گرفته‌شده، بطورکلی بنابر جایگاهشان در شعر فارسی، درمیان یازده بحر نخست نیز یافته می‌شوند[٦]، هرچند که رده‌ها و درصدها تا اندازه‌ای متفاوت هستند. به عنوان مثال، بحر ٤١١۵، باآنکه تنها یك‌سوم ابیات متون مورد مطالعه راشامل می‌شود، ازنظر تکرار دوبرابر است؛ این را تاحدودی می‌توان از روی استفادهٔ غالب دریك یا دو متن ازکل متون توضیح داد. چنانکه خواهد آمد، بحر مزبور تنها در نه مجلس از هفده مجلس، ازنظر کثرت تکرار، حائز بالاترین درجه است. در بررسی «بحور شعر فارسی» نه بحر از بحور تعزیه در فهرست آورده شده‌اند، درحالی‌که در ادبیات کلاسیك تنها شش بحر از اینها مورد تأیید نیستند ــ این بحور کمیاب همگی در طرح‌های قانونی جای دارند، تنها سیزده بیت، یا ۲/. درصد ازکل ادبیات در بحور بی‌قاعدهٔ غیرقابل طبقه‌بندی یافت می‌شوند.

انحراف دیگر از روش کلاسیك، قایل‌شدن تقدم و ارجحیت برای بحور «کوتاه» است (کمتراز سیزده هجای اصلی). درحالی‌که شاعران کلاسیك آنها را در ۳ر۳۷ درصد آثار خود بکار می‌گیرند[۷]، تعزیه‌نامه‌ها رقم ۵ر٤٤

---

* خلیل ابن احمد ابن‌عمر ابن‌تمیم فراهیدی ازدی، (فت بین ۱۷۰ و ۱۷۵ هـ.ق)، عالم نحو و فقه‌اللغهٔ عرب و واضع علم عروض به‌عربی... از موسیقی آگاه بوده و وزن‌های شعر را برطبق آن ترتیب داد. زندگینامه‌نویسان بالاتفاق وضع علم عروض و قواعد آن‌را به‌وی نسبت می‌دهند... اول کسی است که لغتنامه‌ای (بنام کتاب‌العین) برای زبان عربی نوشت... [باایجاز تلخیص از دائرة المعارف فارسی، ص ۹۱۶]. ــم.

درصد را نشان می‌دهند. معهذا، با احتساب تفاوت خطای آماری، توان گفت که اکثریت بحوری که اغلب در تعزیه بکار گرفته می‌شود، بطورکلی همان بحور مستعمل در ادبیات است.

بدیهی است که در هیچ تعزیه‌نامه‌ای تمامی سی‌وهشت بحر رانمی‌توان یافت. بیشترین تعداد بحر بکار رفته بیست (در تعزیه‌ای ۴۸۰ بیتی) وکمترین آن دوازده (در مجلسی ۲۲۴ بیتی) است، غیراز یك‌متن ناتمام ۲۰۹ بیتی که دارای تنها نه بحر متفاوت می‌باشد. دو مجلس- یکی با ۶۲۷ بیت (با سیزده بحر)، و دیگری با ۵۰۱ بیت (با شانزده بحر) از مجالس دیگر طولانی‌ترند. در هر شانزده متن تنها سه بحر بکارگرفته شده‌اند ـ ۴۱۱۵ که بحر غالب‌نه‌تای آنها، ۲۱۱۱ بحر غالب دوتای آنهاست و بحر شمارهٔ ۲۴۱۵. شش بحر «برنده» دیگر ۱۱۱۱ (مورد استفاده در ده متن) ۲۱۱۶ (مورد استفادهٔ پانزده مجلس ونیز بحر غالب در دو متن)، ۲۴۱۱ (مورد استفادهٔ پانزده متن)، ۳۱۱۱ (مورد استفادهٔ هفت متن)، و ۵۱۱۰ (مورد استفادهٔ چهارده متن.).

کار تغییرات مکرر در بحور مورد استفاده چندان محسوس است که در ظاهر چنین می‌نماید که مشخصه‌ای ضرور و مطلوب است. طولانی‌ترین قطعهٔ یك بحری (در متون مورد مطالعه)، شامل ۶۸ بیت در بحر ۳۱۱۱ است، ولی این تنها نمونه‌ای از کار است، هرچند که نمونه‌های دیگری نیز به‌میزان (۵۷ بیت در ۴۱۱۵، ۴۹ بیت در ۲۴۱۱، ۴۸ بیت در ۴۱۱۵، و امثال آن) ولی تنها وقتی‌که به‌قطعات ۱۷ بیتی یا کمتراز آن برمی‌خوریم تعداد نمونه‌ها کم‌کم از دو رقم بیشتر می‌شود. البته، این نمونه‌ها، ولو قطعه‌ای کوتاه و یا بلندتر، الزاماً توسط یك سراینده ادا نمی‌شوند. بیش‌از یك‌چهارم از این قطعات تنها دوبیتی، یك هفتم سه‌بیتی، ویك‌دهم چهاربیتی هستند. میانگین ابیات هر متن از ده تا چهار و هر مجموع تا شش می‌رسد.

اگر چند بنا به‌دلایلی می‌توان انگاشت که بحور اصلی برای انواع موضوعات اصلی مناسب‌تر هستند ـ فی‌المثل بحور کوتاه برای نوحه‌زدن، و ۱۱۱۱ برای رجزخواندن[۸]ـ معهذا ارقام بالا روشنگر آنست که تنها تغییر

موضوع برای توجیه و توضیح تکرار تغییرات بحری کافی نیست. شایان ذکر است که متون این‌قبیل مجالس معمولا بصورت نسخ جداگانه برای هر شبیه دردست می‌باشند. نیازی به اشاره نیست که نقش‌های هر شبیه‌خوان بطور جداگانه تصنیف می‌شد، و مسلماً هیچ‌مدرکی دال بر بحورقطعی مورداستفادهٔ شخصیت‌های خاص، اعم از سخی و شقی، وجود ندارد؛ درواقع برای یك شخصیت بزرگ بیشترینهٔ اوزان مناسبت دارد. طولانی‌ترین نقش مجموعهٔ مورد مطالعه عبارت است از ۲۳۷ بیت، ودر نه بحر بکار می‌رود[۹]. بیشترین تعداد بحور متفاوت، چهارده بحر، در نقشی با مجموع ۹۲ بیت بکار می‌رود[۱۰]. طولانی‌ترین نقشی که تنها از یك بحر استفاده می‌کند دارای ۲۱ بیت، دوبحری۳۰ بیت، سه بحری۵۹ بیت، چهاربحری۷۲ بیت وپنج بحری ۱۰۷ بیت، هستند. معمولا هریك از هفت نقش تك‌بیتی تنها ازیك بحراستفاده می‌کنند، ولی موارد نقش‌های دوسه‌چهاربیتی دو بحری، و نیز نقش‌های پنج، شش بیتی سه‌بحری و امثال آن نیز وجود دارند. درمیان این درجات تغییرات قابل‌ملاحظه‌ای نیز بچشم می‌خورد، ولی میانگین کل ابیات هر بحر که هر شبیه‌خوان در آن سخن می‌گوید ٦ر٤ می‌باشد. از باب مثال، جدول زیر از مجموع نقش شخصیت‌های معروف تمامی مجالسی که آنها در آن حضور دارند فراهم آمده است.

شخص	تعداد مجالس	تعداد ابیات	تعداد بحور
امام حسین	۱۱	۸٦٤	۲۲
زینب(ع)	۱۱	٤٦۹	۲۲
شهربانو	۷	۲۳۵	۱۷
فاطمهٔ زهرا(ع)	۹	۱۸۹	۱۷
شمر	۹	۱۸۲	۱۳
ابن‌سعد	۸	۱٦٤	۱۰

از مورد فوق، شش بحر (۲۱۱۱، ۲۱۱٦، ۲٤۱۱، ۳۱۱۵، ٤۱۱۵، ٤۷۱٤) در هر شش نقش یافته می‌شوند، چهار بحر در ٦/۵ نقش‌ها، سه‌بحر در

۴/۶ شش‌بحر در ۳/۶ نقش‌ها، پنج‌بحر در ۲/۶ نقش‌ها و هفت بحر در ۱/۶ آنها. از سی‌وهشت مجلس مورد مطالعه، تنها هشت بحر توسط این اشخاص اصلی بکار گرفته نمی‌شوند بی‌شك اینگونه نتایج درمورد اشخاص دیگر نیز صدق می‌کند.

گفتارهای کوتاه ـ در هروزن ـ متداول هستند. طولانی‌ترین گفتار استخراج‌شده شامل سی‌بیت[۱۱] است، که هفت بیت آن در بحر ۲۱۱۶ و بیست‌وسه بیت دیگر در بحر ۲۴۱۱. از مجموع گفتارها ۹۲٫۵ درصد پنج بیتی یا کمتر و بیش‌از نیمی از آنها ندرتاً از دوبیت افزون‌تر هستند. چنانکه در این محاسبه آمده، شماری از گفتارها، باآنکه آنقدر زیاد نیستند که بر درصدهای مذکور تأثیر بگذارند، نیز هستند که بصورت ابیات متبادله میان دوکس تقسیم شده‌اند. این گفتارها، که عموماً بصورت «سؤال و جواب» هستند، بخش قابل‌ملاحظه‌ای از تعزیه را تشکیل می‌دهند.

رقیه (ع)

عمه دارم سؤال چند امشب
پدرم کو که در نظر باشد

زینب (ع)

کن سؤالت زعمه‌ات زینب
پدرت عمه در سفر باشد
از سفر او مگر نمی‌آید
خواهد آمد کی از سفر آیا
چیست عمه بزیر طشت طلا

[۱۲]

من طعام ازکسی نخواسته‌ام
خواهد آمد غم تو بزداید
از سفر خواهد آمد او فردا
هست منظورت عمه در اینجا

عمه زین حرف سینه کاسته‌ام...(الخ)

این گفتارها، در نمونهٔ مورد بررسی، بطورکلی ازنظر طول از دو تا بیست‌وسه بیت در تغییراند، ولی رقم متوسط حاصل از نه مجلس، بزرگترین رقم میان شش و دوازده درنوسان هستند.

تعداد ابیات	۲	۳	٤	٥	٦	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
تعداد موارد	۳	٥	۲	٤	۱۳	۸	۹	٤	٦	٦
تعداد ابیات	۱۲	۱۳	۱٤	۱٥	۱٦	۱۷	۲۱	۲۲	۲۳	-
تعداد موارد	٥	۱	۱	۱	٤	۱	۱	۱	۱	-

جمع ۷٦

دراین میان یك گفتار یازده بیتی نیز هست که میان سه‌کس تقسیم‌شده است[۱۳].

بحور مستعمل برای اینگونه گفتارهای تبادلی، ضمن مزیت بحور کوتاه گستردگی فراوان دارند. غیراز هفتادوشش مورد یادشده، سی‌ویك مورد دیگر در بحر ۲۱۱۱ (به‌انضمام سه بحر مطول)، پانزده نمونه در بحر ۲٤۱۱؛ ده مورد در ٤۱۱٥؛ ومابقی عموماً میان نه بحر دیگر ـ ۱۱۱۱، ۲۱۱٦، ۲٤۱٥، ۳۱۱۱، ۳۱۱٥، ۳٤۱۱، ٤٥۱۱، ٤۷۱٤؛ و ٤۷۰۷(۲) پراکنده‌اند. پنجاه وچهار مورد در بحور کوتاه و بیست‌ودو مورد در بحور بلند می‌باشند.

قافیه

خصیصهٔ دیگری که به‌پیدایش تصنیف قطعه قطعه‌ای مساعدت می‌کند تنوع و تغییر طرحهای قافیه‌ای است. البته تنها دو قالب قافیه‌ای هست، «مثنوی» (مصراع‌های هم‌قافیه) و تك‌قافیه، که در شعر کهن فارسی کاربرد گسترده دارد، که تك‌قافیه از روی موزون بودن دو مصراع بیت نخست هر قطعه مشخص می‌شود. بیشترینه بخش متون مورد بررسی (۸۲ر۷) در قالب مثنوی است و تنها ۱۷ر۳ درصد باقی در قالب تك‌قافیه هستند. تنها شمار

ناچیزی از اشعار مبتنی بر طبقه‌بندی قافیه‌ای نیستند. و اما دربارهٔ برگزینی قافیه، باید گفت که کلیهٔ ابیات موجود دراین متن تاحدودی از هر دو قالب استفاده می‌کنند؛ مثنوی سی‌ودو بحر واشعار تك قافیه سی بحر را بخدمت می‌گیرد. اما بحور اصلی تمایل خاصی به یك یا دوجهت نشان‌می‌دهند؛ برخلاف نسبت تقریبی مثنوی که ٤:١ است، بحر ٢١١١ دراین‌باره برتری ٣٤:١ را نشان می‌دهد؛ بحر ١١١١ نسبت ١٩:١، و بحر ٢٤١١ نسبت ٤٢:١ را نشان می‌دهند. ازطرف دیگر، بحور ٢١١٦، ٢٤١٥، ٣١١٥، و ٤٧١٤ کثرتی معتدل‌تر، معادل درنوسان ٥:١ را نسبت به تك‌قافیه نشان می‌دهند. خواهیم دید که این ارقام از دوجهت نشان‌دهندهٔ دوری از روش کلاسیك می‌باشند، از جهت دوم کاربرد مثنوی هم از حیث کاربرد رقمی و هم انتخاب بحر به‌مراتب محدودتر است. شاید لازم به توضیح نباشد که در هفت بحر ٢١١٥، ٢٤٠٥ (٢)، ٣١١٦، ٤٨٠٨ (٢)، ٥١٠٨ (٢)، ٥٢٠٨ (٢)، و ٥٥٠٧ (٢) اصلا مثنوی یافته نشده است.

کاملا طبیعی است اگر که در دو یا چند گفتار هم‌بحر، دستگاه تك‌قافیه‌ای به‌قوت خود باقی بماند. دراین‌قبیل موارد مطلع شعر هر گفتار عموماً «مقفی» است (هردو مصراع هم‌قافیه‌اند، هرچند که این مورد ثابت نیست.)

(شوذب):

ایکه اندر درگهت روح‌الامین چاکر بود
حورعین با زلف مشکین خاکروب در بود.
اذن میدانم بده تا جان خود قربان کنم
در کنار حوض کوثر ساقی کوثر بود

(امام):

شکر لله مر خدایت ناصر و یاور بود
زانکه اصحاب مرا تاج‌شرف برسر بود

[۱٤]

با تو نورسیده میهمانی کی رواست
جسم زارت اندرین صحرا زکین بیسر بود

گاه ممکنست قافیه درمیانه گفتار تغییر یابد، و گویندهٔ بعدی با قافیه‌ای جدید گفتار را ادامه دهد.

(قاصد)

سرور خلیل ملایك زاروسرگردان شده
در زمین کربلا در کار خود حیران‌شده
کرده آهنگ عراق ازکوفه فرزند رسول
از یزید بیحیا بر قتل او فرمان‌شده
شش طرف دورش احاطه‌کرده لشکر بی‌شمار
چون قمر دورش گرفته لشکر چندین شما.

[۱۵] (عبدالله)

من شنیدم بوده از اصحاب او چندین سوار
در رکابش جانفشان و جمله کف برجان نثار (الخ)

در موارد دیگر تمامی ابیات گفتار مقفی هستند:

(عبدالله)

ایغلام نیك‌طلعت هم علیك ازمن سلام
هر زمانی برتو باد ازمن فراوان احترام

[۱٦]

بازگو سلطان ما شه چیست احوال ایغلام
بازگو از شوکت و اجلال آن والامقام

گاه هر گوینده با طرح و قافیهٔ جداگانه‌ای به‌گفتار ادامه می‌دهد.

(فاطمه)

ای کشتهٔ تیغ جفا مادر شود قربان تو
وی بیکس و بی‌اقربا مادر شود قربان تو

(امام)

ای مادر افگار من وی در بلا غمخوار من
ای بیکس و بی‌یار من یکدم بیا حالم ببین

(فاطمه)

من مادر زار توأم من دیده خونبار توأم
من بیکس و یار توأم مادر شود قربان تو

[۱۷]

ای مادر خونین‌جگر وی گشته‌زار و نوحه‌گر
قربان تو با چشم تر یکدم بیا حالم ببین

قافیهٔ میانی مشخصهٔ عمومی اشعار «دوبحری» است[۱۸].

(علی‌اکبر)

آه قلب من خون‌است
زخم ازحد افزون است
دیده‌ام چو جیحون است
درد من مداوا کن

(ام‌لیلا)

نور دیده‌ام اکبر، غم رسیده‌ام اکبر
از فراقت ای اکبر مادرت تسلی‌کن

[۱۹] (علی‌اکبر)

عنبر و گلاب آور، عود و مشك ناب آور
قطره‌ای تو آب آور، خاطرم تسلن‌کن(الخ)

نمونهٔ نامتداولی نیز دیده می‌شود که در آن، قافیه بواسطه جانشینی عبارتی نام‌آوا درآخر هربیت ازمیان می‌رود.

(شهربانو)

ای اصغر صغیرم، طفل نخورده شیرم
ای کودك صغیرم، لای لای لای

[۲۰]

همبازی سکینه، آوارهٔ مدینه
ای ماه بی‌قرینه لای لای لای

گاه یك «مربع» یافته می‌شود، مثلا قطعهٔ زیر در بحر ۱۳۱۰، که به ۱٤ بیت می‌رسد.

ای پدر جان ببین خوار و زارم
کنج ویران غریب و فکارم
هجر تو برده دل از قرارم
ای پدرجان امان از یتیمی
ای پدر جور ایام دیدم
شور و هنگامهٔ شام دیدم

[۲۱]

سیلی شمر بدنام دیدم
ای پدرجان امان از یتیمی... الخ

با کاربرد بحر «رباعی» (۵۱۱۳/۳۳۱۳) نکته جالب‌تری مطرح می‌شود. در ادبیات کلاسیك چنین کاربردی به‌استثنای «رباعی دوبیتی» بسیار نادر است. این استثناءها چندان نادر هستند که نمی‌توانند قاعده قرار گیرند. کاربرد صور دیگر در تعزیه غیرمعمول نیست. از ٤۰ بیت در قالب این بحر، در متون مورد مطالعه، ۱۸ بیت در قالب نه رباعی معمولی، و شش بیت در قالب «سداسی» (قطعات سه‌بیتی) هستند.

جانم بفدات ای شهنشاه زمن
عرضی است مرا بخاك پایت گفتن
از بهر خدا و طفل برداشته‌ام
روزیکه برون شدیم از شهر و وطن

[۲۲]

قربانی کوچك ارچه نبود مقبول

جانا تو بیا و دل مارا مشکن

ازطرف دیگر، هفت بیت در قالب ابیات تك‌قافیه، یك مورد دوبیتی مقفی با قوافی متفاوت در دوشکل، و یك‌مورد چهاربیتی با قوافی متفاوت بچشم می‌خورند:

ای شاه شهید ای غریب مادر
ای کشتهٔ زار بی‌نصیب مادر
از کینهٔ کدام ظالم نادانی
جا داده سرت زکینه در یخدانی
دادم بستاند از کرم رب مجید
از زمرهٔ قاتلانت ای شاه شهید

[۲۳]

دستم بدهد خدا که در روز جزا
بر قائمهٔ عرش زنم من فردا

موردی نیز هست که بنظر می‌رسد پیوندی باشد (هر چند از متنی که ویروللو به‌چاپ رسانده شمارکلمات ازمیان رفته قلیل است)، و بیتی قافیه‌دار را در بحری ثابت ولی با قافیهٔ متفاوت در میانه یك «رباعی» معمولی جا داده باشند.

(سکینه)

با یاد فراق تو بمیریم بابا
در دست ستم نگر اسیرم بابا
ای قطرهٔ خون که دل شدش نام دگر
تاب غم تو ندارد ای جان پدر

[۲۴]

کن رحم و مرو .....
بابا ز فراق تو بمیرم بابا

در قطعه زیر آمیزهٔ غریبی از بحور و قوافی بچشم می‌خورد که در

آن اولین گوینده با بحر ٤١١٥ آغاز می‌کند، که با بحر ٤٧١٤ ادامه‌یافته و با شعری مقفی در بحر ۳۳۱۳ (بحر رباعی) پایان می‌پذیرد. این بحر توسط گویندهٔ بعد ادامه می‌یابد، که یك رباعی معمولی را ادامی‌کند و گویندهٔ اولی با بیتی تك‌قافیه در بحر ٥١١٣ (بحر دیگری از رباعی) به آن پاسخ می‌دهد.

(امام)

شبست جمله بخوابید یاوران زوفا
شود چو صبح شوم کشتهٔ گروه دغا
خود پرده حجاب کشیدم بحالتی
هرکس که می‌رود برود بی‌خجالتی
فریاد که بی‌مونس و بی‌یار شدم
از سستی این قوم گرفتار شدم

(زینب)

ایوای فغان و آه‌وشین می‌آید
یارب زکجا صوت حسین می‌آید

[۲۵] (امام)

خواهر بنگر که بی‌مددکار شدم
در کرب‌وبلا غریب وبی‌یار شدم

آرایش‌های ترکیبی قافیه، حول سه قافیه یا بیشتر و شامل صور زیر می‌باشند:

«آرایش قافیه» ـ ... ...

(سکینه)

گردم فدات ای پدر مهربان من
خواهی روی به‌جنگ مرو کی گذارمت
تا جان مراست برتن ایا باب مهربان
باور مکن که دست زدامن بدارمت

(امام)

ای طفل پرور شیرین‌زبان من
جان منی و بیش زجان دوستدارمت
ای مرغ پرشکستهٔ گلزار جان من
چون کشته می‌شوم بخدا می‌سپارمت

[۲۶]

ای نورجان تو مکن ناله و فغان
برسوی دوست می‌روم و می‌گذارمت

«آرایش قافیه» – ba ca da ... در گفتار تك‌قافیهٔ زیر (ا) قافیه قرار گرفته است.

(ابن‌سعد)

هل من مبارز ای‌خلف شیر کردگار
هل من مبارز ای شه بی‌خویش و اقربا
هل من مبارز ای‌که زروی و زموی‌تو
ارکان ممکنات وجود است پایدار
هل من مبارز ای‌که نمانده زبهر تو
یك تن دیگر ز یار و ز انصار و اقربا

[۲۷]

هل من مبارز ای‌که دراین دشت پرفغان
امروز نوبت تو بود شیر کردگار

گاهی شکلی از مستزاد* یافت می‌شود:

برادر جان بیا باهم بنالیم
وای که ما هردو یتیمیم

* مستزاد: درلغت به‌معنی افزون‌شده، درصنعت شعر به‌شعری گفته می‌شود که در آخر هر مصراعش چند کلمه زیاد از وزن بیاورند. مثل عبارت «همه گویید مبارك» که ذیلا آورده می‌شود.ـم.

[۲۸]

یتیم و بیکس و افسرده‌حالیم
وای که ما هردو یتیمیم... (الخ)
عیش داماد حسین است مبارك باشد
همه گویید مبارك

[۲۹]

قاسم آن نور دوعین است مبارك باشد
همه گویید مبارك.

نشانهٔ محتمل‌تر منشأ ادبی تعزیه تعزیه‌نامه‌ها، یادست‌کم تأثیر ادبیات برآن، کمیابی نسبی قوافی نادرست و ناقص است.

جواب چون تو شیطانی نه جز تنها جوابستی
چنانی که بشیطان طعن و لعن شیخ و نابستی

[۳۰]

حریم سینهٔ بطحا وداع آخرین است این
وداع آخرین است و فراق واپسین استی

[۳۱]

حسین کو ذوالجناحش مانده تنها
یقین باشد حسین او بهمراه

[۳۲]

میروم تا فداکنم جانم
همرهت سر برهنه می‌آیم

[۳۳]

من خلیل‌آسا فدا آورده‌ام
من هم ازبهرت فدا آورده‌ام

[۳۴] (ابن‌زیاد)

تو درمردانگی و پردلی مشهور آفاقی

تو می‌گویی زراه حق شوم من یاغی و طاغی

زبان

تنها باتوجه به‌قدرت وزن و قافیه می‌توان به‌این نتیجه رسید که تعزیه‌نگاران هم از کارآزمودگان زبردست هنر شعر عروضی بوده‌اند، وهم اینکه موضوعات لازم خود را مستقیماً از منابع ادبی موجود اخذ می‌کرده‌اند. درواقع شواهد ومدارك دال براین نظر، حتی درنمونهٔ مجمل مورد بررسی هیچگاه به‌اندازه‌ای‌که تصور می‌رود کم نیست. اول ازهمه، مسئلهٔ زبان است. عموماً اظهار می‌شود که زبان تعزیه دقیقاً عامیانه وحتی غیرادبی (محاوره‌ای) است. گوبینو در ۱۸۶۵ نوشت:

درواقع تعزیه‌نامه‌هایی‌که هزینهٔ تعزیه را تأمین می‌کند به لهجهٔ عامیانه نوشته شده است. در آن مطلقاً از این‌کلمات عربی که در ترکیبهای دیگر مرسوم است اما مردم کوچه و بازار و سربازان و زنان از آنها سردرنمی‌آورند اثری نیست؛ بعکس طرز صحبت عامیانه، اختصارهایی که بسیار متداول است. خلاصه‌کلام، طرزگفت‌وگوی عامیانه و روزمره درآن به‌مقدار بسیار زیاد دیده می‌شود.

این اواخر نیز دکتر فروغ نوشته است:

بطورکلی زبان شبیه‌نامه‌های ایرانی درمقایسه با شعر دارای سبك ممتاز فارسی بسیار ساده و صریح است. هیچ اصراری برای‌گنجانیدن صناعات بیان مصنوع و آرایش‌های ادبی که در بیشترینه شعر فارسی فراوان است، در آنها نمی‌شود[۳۶].

این گفته با اظهارنظر خود نویسنده در جای دیگر همان اثر رد می‌شود:

لازم به‌تذکر است که برای فهم و درك تمامی اشارات و ارزش کامل شعر این مجالس شناخت کلی زبان فارسی و قراردادهای ادبی ادبیات فارسی

الزامی است. افزون براین، برای بازشناسی تمامی صور گفتار، تشبیهات، استعارات، اشارات، اغراق‌ها، برابر نهادها، نقل‌وقول‌ها، حسن تعلیل، ایهامها، هم‌آوایی‌ها، تحریف‌ها و امثال آنها که در ادبیات فارسی فراوانند، میزان قابل ملاحظه‌ای شناخت تکنیکی ـ نه‌تنها از نوای گفتار و دستورزبان، بلکه از شاخه‌های گوناگون صنایع لفظی و معنوی نیز لازم است[۳۷].

درواقع، بیان اخیر از نخستین اظهارنظر این نویسنده یا عقیدهٔ گوبینو به‌حقیقت نزدیک‌تر است (این‌را نیز نباید منکرگشت که ممکنست عمل محاوره‌ای‌گویی نیز ضمن اجرای زندهٔ تعزیه کم وبیش رخ نماید). همچنانکه چند مورد زیر نشان می‌دهند، هرچند که زبان درمجموع ساده است، ولی همچند منظوم بودن، غالباً ادبی است.

[۳۸] (امام)

ای صبا از دیدهٔ قاسم‌تو مشك تر بریز
کن نثار مرقد پاك پر از انوار حسن

[۳۹] (زینب)

شربت جام شهادت میچشی آهسته رو
می‌رسی آخر به زهرا زینبی هم داشتی

(فاطمه)

صدای بلبل باغ محمد برخاست
فغان و ناله والای ایزدی برخاست

[٤۰]

بنال بلبل اگر ناله است زبی‌یاریست
که ما هردو عاشق زاریم و کارما زاری است

[٤۱] (اسمعیل)

حدیث درد و غم اشتیاق می‌گویی
بمن حکایت شرح فراق می‌گویی

این زبان تفاوت چندان زیادی با زبان مورد استفادهٔ شاعران کلاسیك

نظیر سعدی، حافظ، مولوی وامثال آنها ندارد. معهذا، باید یادآور گشت که، غیراز هرگونه زبان محاوره‌ای که احتمالا دراجرا ارائه می‌شود، شماری واژگان و عبارات عامیانه نیز در متون نگاشته‌شده بچشم می‌خورند. مثل باب = «پدر».

[۴۲]

و علیك ای پیك خلاق جهان
باری گذشت و پریشان شدم حواس

[۴۳]

زین میرود مرو دلم افتاده درهراس

واژه‌سازی‌های جغرافیایی نیز دراین‌میان یافت می‌شوند.

[۴۴]

اگر زآمدنم خاطر کسی شده تنگ
دهید راه روم سوی زنگبار و فرنگ

یك شبیه‌خوان ترك با آمیزه‌ای از زبان ترکی و فارسی حرف می‌زند- هرچند که هرقدر تعهد او به‌طرفداری از امام حسین محکم‌تر گردد زبان او نیز فارسی‌تر می‌شود.

قالب غریب عزیزان حسین بومیداندد
میان لشکر کفار زارو درمانده
گیدوم بوخدمتینه بلکه اذن آلوم زوفا
فدا اولوم باشینه ازاین دیار بلد
سلام من سنه ای‌سبط احمد مختار
نظاره‌کن زوفا سوی این غلام فگار

[۴۵]

مرخص ایله منی تاگیدوم بومیدانه
سنون رکابینه بولاشوم قزلقانه

هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد که ادعا شود شعر تعزیه، مستقل

از صنایع گفتار ادبی معمول در شعر ادب فارسی باشد. بلکه برعکس، همانطوری‌که دکتر فروغ می‌گوید، نمونه‌های بسیاری از این دست توان یافت، که موارد زیر تنها نمونه بسیار معدودی ازآنهاست:

ای شه بی‌سپاه و بی‌لشکر
بی‌کس و بی‌معین و بی‌یاور

[٤٦]

آه تو آتشی به جانم زد
ناله تو ربوده هوش از سر

[٤٧]

ای درگه لطف تو بهر خسته پناهی
وی جسته ره کوی ترا هرکه به‌آهی
با شربت مهر تو چه نوشی و چه نیشی
با آتش مهر تو چه کوهی و چه کاهی

[٤٨]

چون بره آید قیامتی است بقامت
گر بنشیند کند نشسته قیامت

حتی درمورد مسئله استفادهٔ واژگان عربی نیز نظر گوبینو دور از دقت است. یك بررسی اجمالی میانگین سه واژهٔ عربی در هر بیت، یا تقریباً ۳۰ درصد- درست به‌قدر میانگین کاربرد واژگان عربی درشعر ادبی دوران کلاسیك- را نشان می‌دهد. هرچند بعضی از این واژگان کاربرد عامیانه‌دارند، ولی معدودی از اصطلاحات «ادبی» مغلق نیز دراین میان دیده می‌شود؛ برای نمونه، مصراع زیر حاوی سه واژهٔ عربی است که تقریباً هیچیك از آنها در گفتار محاوره‌ای معمول بکار نمی‌رود.

[٤٩]

که اذن حرب مخالف به‌تو نخواهم داد.

شاید مقایسه زبان و سبك تعزیه‌نامه‌های مختلف از منابع مختلف

و نیز مطابقت آنها با اشعار دیگر مصنفات ادبی به‌توضیح مسئلهٔ منابع ادبی کمك بیشتری کند. درهمان وهلهٔ نخست بخاطر شخص می‌رسد که، با آنکه تعزیه‌نامه‌های هر منبع یا منطقه درعین موضوعی واحد، ازنظر ساخت و حتی طرح با منبع و منطقهٔ دیگر تفاوت دارد معهذا عبارت‌پردازی واحد در تمامی آنها به‌چشم می‌خورد. اغلب گفتار با این‌قبیل عبارات آغاز می‌شوند:

خطاب من بتو ای فلان...
شوم فدای تو ای فلان...
سلام من به‌تو ای‌فلان...

اشخاص شناخته‌شده دارای القاب خاص هستند. مثلا حسین(ع) را چنین خطاب می‌کنند:

نور دیدهٔ ثقلین، فرزند شاه دین، شه بی‌خیل و لشکر، پادشاه تشنه‌لبان، عزیز هردوسرا.

حتی آنهنگام که دشمن خیره‌سرش، شمر شقی، اورا خطاب می‌دهد یا از او سخن می‌گوید این عناوین را برای او بکار می‌برد. شمر، ابن‌سعد، و ابن‌زیاد در همه‌حال شبیه یکدیگر یا اعوان و انصار خود.

لعین، نامعقول، راندهٔ درگاه حضرت باری

وغیره توصیف می‌شوند. برای دیگر شخصیت‌های مهم نیز القاب مناسب حال آنها بکار می‌رود. ترجمان کلام کربلا بصورت «کرب‌وبلا»، مثلا در شعر زیر:

[۵۰]

هر کرا آرزوی کرب‌وبلاست
همره آید به کربلای حسین

یقیناً به «روضة‌الشهدا» برمی‌گردد.

[۵۱]

گر نام این زمین یقین کربلا بود
اینجا نصیب ما همه کرب‌وبلا بود

مدارك وشواهد دیگری نیز هست‌که نشان می‌دهد «روضة‌الشهدا»، بی‌تردید، ازمنابع موضوعی تعزیه است. مثلا، یکی ازمجموعه‌هایی‌که درخلال سده نوزدهم توسط خوچکو گردآوری شده حاوی و داعیهٔ زیر است:

اینك آمد نوبت من الوداع
الوداع ای عترت من الوداع

[۵۲]

زود چشمان شما خواهد شدن
خون فشان در حسرت من الوداع

همین اشعار تنها با تغییراتی جزئی، ولو دربافتی متفاوت، در روضة الشهدا دیده می‌شود:

اینك آمد نوبت من الوداع
الوداع ای عترت من الوداع

[۵۳]

زود چشمان شما خواهد شدن
خون‌فشان در حسرت من الوداع

یقیناً تحقیق و بررسی در آثاری چون «ریاض‌الحسینی»، «چاووش‌نامه»، «مخزن‌الاسرار» وغیره نیز چنین همانندی‌هایی را نشان می‌دهد. جای سخن نیست که شرح‌های متعدد مختلف از یك مجلس،ولو از جهاتی بسیار متفاوت ازهم، اغلب حاوی قطعاتی همانند یا بسیار نزدیك‌هستند. برای نمونه، دو شرح از «شهادت امام حسین»، یکی در مجموعهٔ خوچکو متعلق به نیمه سدهٔ نوزدهم و دیگری بصورت چاپ «تصنیف‌نامه‌ای» تهران متعلق به‌حدود صد سال پس‌ازآن، این‌همانندی‌ها را تصریح می‌کند.

خوچکو
(امام)

خواب دیدم مرغزاری باصفا نگذاشتی
حور بود و باغ بود و قصرها نگذاشتی

جد من خیرالبشر از یك‌طرف ایستاده بود
یك‌طرف باهم علی مرتضی نگذاشتی

تهران

[۵۴] (امام)

خواب می‌دیدم ریاض مشکبو نگذاشتی
داشتم باجد و بابم گفتگو نگذاشتی

خوچکو

(شمر خطاب به‌حسین)

مرخصی تو ایا نوردیدهٔ ثقلین
بکن وداع حریم خودت به‌شیون‌وشین

تهران

[۵۵] (ابن‌سعد به حسین)

مرخصی تو ایا پادشاه تشنه‌لبان
بکن وداع حریمت به‌دیده گریان

متن اصلی «تعزیه قاسم»، به‌ترجمه و چاپ گوبینو در کتاب «ادیان و عقاید فلسفی در آسیای مرکزی» متأسفانه دردست نیست؛ معهذا از مقایسه ترجمهٔ فرانسوی و چاپ تصنیفی تهران، حدود پنجاه یا شصت بیت (نزدیك به یك‌شصتم مجموع ابیات) را که در قریب پنجاه متن مختلف تا اندازهٔ زیادی همانند بوده‌اند، تشخیص داد[۵۶].

بررسی نهایی: شماری از گفتارهای آغازشده با حرف ربط «که»، براین اشاره دارند که آنها دراصل بخشی از یك شعر بلند را تشکیل می‌دادند که درآن بیت پیشین، که در اینجا حذف گردیده، گوینده را با عباراتی چون «وخطاب‌کرد و گفت» و امثال آن مشخص می‌کرد.

[۵۷] (شمر)

ایا ای‌حسین تو چرا می‌شوی در این صحرا
رضا بکشته شدن ای‌عزیز هردوسرا

[۵۸] (ابراهیم)

ایا ای زکنه کمال تو عقل بیخبری
زقدرت تو ملایك تمام مشت پری

[۵۹] (امام‌حسین)

ایا ای عزیز برادر مگو خدا نکند
ترا زاهل حرم یکدمی جدا نکند

[۶۰] (شمر)

ایا ای‌خیل جنوب و فرقه شامی و اختر
دلیران صف هیجا شجاعان غضنفرفر

[۶۱] (مأمون)

ایا! ابن‌عم به‌چه‌سان لحظه‌ای ازاین سامان
روی به‌کشور روم ای امام عالیشان

براساس تحلیلی‌که دراینجا ارائه شد، باید نتیجه بگیریم که موضوعاتی که تعزیه از آنها تصنیف می‌شوند تاحدود زیادی دراصل ادبی است. این مصنفان، که هویت اکثر آنها غیراز چند مورد نامعلوم است؛ حتماً باتوجه به‌این اصل آن‌را در قالب ترکیبات متنوع مرتب و بصورت مطلبی منسجم و نمونه نگاشته و پیرایه‌های غیرادبی دیگری برآن افزوده‌اند، ولی در مجموع، هیچ سهم اصلی در موضوع موردنظر خود نداشته‌اند. آنچه را که می‌توان به‌عنوان کار اصلی به‌آنها نسبت داد ریختن موضوع در قالب نمایشی است، ولی بحث از آن خارج از چشم‌انداز این فصل است. حداکثر چیزی که از موضوع مورد مطالعه دراینجا می‌توان اظهار نمود اینست که قدمت منابع ادبی تعزیه دست‌کم به‌دورهٔ صفویه و در پاره‌ای از موارد به‌بسی فراتر از آن می‌رسد. معاینه و مقایسه کامل‌تر متون تعزیه یا منابع موجود آنها یقیناً مارا قادر می‌سازد تا درمورد قدمت آنها به‌نتایج قطعی‌تر دست‌یابیم.

یادداشتها

درمورد بحور فارسی در تعزیه رجوع کنید به **بحور شعرفارسی** (۱۹۷۶) ازهمین‌نویسنده.

۱. مهدی فروغ: **مطالعهٔ تطبیقی قربان‌کردن حضرت ابراهیم در تعزیه‌های ایرانی و نمایش‌های مذهبی غربی** (تهران، تاریخ ندارد)، ص. ۸۰.

۲. تصنیف‌نامه‌ها.

امام: **تعزیهٔ شهادت سیدالشهدا** (تهران، ۱۳۳۰/۱۹۵۱)
حر: **تعزیهٔ حر بن یزید ریاحی** (تهران)
رقیه: **کتاب تعزیهٔ وفات جناب رقیه‌خاتون** (تهران)
زهرا: **وفات شفیع روزجزا فاطمهٔ زهرا** (تهران)
شهربانو: **کتاب تعزیهٔ حضرت شهربانو** (تهران)
صغرا: **تعزیهٔ علیل بیمار جناب فاطمهٔ صغرا** (تهران، ۱۳۳۰ــ۱۹۵۱)
عباس: **تعزیهٔ شهادت قمر بنی‌هاشم حضرت باب‌الحوائج عباس**
علی‌اکبر: **تعزیهٔ شهادت شهزاده علی‌اکبر** (تهران ۱۳۳۰/۱۹۵۱)
قاسم: **تعزیهٔ شهادت شاهزاده قاسم بن‌الحسن** (تهران، تاریخ ندارد)
مسلم: **تعزیهٔ شهادت حضرت مسلم** (تهران، ۱۳۳۰/۱۹۵۱)

۳. صادق همایونی، **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، (شیراز، [۱۳۵٤/۱۹۷۵]) حاوی متن‌های «تعزیهٔ قاسم»، «تعزیهٔ حضرت عباس امام»، «تعزیه امام‌رضا» و «تعزیهٔ حضرت معصومه».

4. Bausani, "Drammi popolari inediti persiani sulla leggenda di Salomone e della regina di Saba," **Atti del Convegno Internazionale di Studi Etiopici** (Rome, 1960), pp. 167-209; and Virolleaud, **La Passion de l'Imam Hosseyn**, drame persan publié et traduit par Ch. Virolleaud (Paris/Beirut, 1927).

۵. ال. پی. الول. ساتن، بحور شعر فارسی (کیمبریج ۱۹۷۶).

۶. همانجا.

۷. **همانجا**.
۸. حر، صفحات ۲۰ــ۱۸.
۹. امام‌حسین، در مجموعهٔ ویرولو.
۱۰. علی‌اکبر در تعزیهٔ علی‌اکبر (ع).
۱۱. فاطمهٔ زهرا در تعزیهٔ جناب فاطمهٔ صغرا، صفحات ۲۹ــ۲۷.
۱۲. رقیه، ص. ۲۷ــ۲٦.
۱۳. همایونی، صفحات ۷٤ــ۱۷۳.
۱٤. تعزیه امام‌حسین، ص. ۲۰.
۱۵. شهربانو، صفحات ٤ــ۳.
۱٦. **همانجا**، ص. ۳.
۱۷. ویرولو، صفحات ۵۷ــ۵٦.
۱۸. الول‌ــساتن.
۱۹. علی‌اکبر، ص. ۲۱.
۲۰. شهربانو، ص. ٦.
۲۱. وفات علیامخدره رقیه خاتون (مشهد) صفحات ۲٤ــ۲۳.
۲۲. علی‌اکبر، ص. ۲۲.
۲۳. رقیه، ص. ۱۱.
۲٤. ویرولو، ص. ۲٦.
۲۵. حر، ص. ۲٤.
۲٦. ویرولو، ص. ۲۵.
۲۷. همایونی، ص. ۱۱۳.
۲۸. **همانجا** ص. ۱۱٤.
۲۹. **همانجا**، ص. ۱۲۳.
۳۰. امام، ص. ۸.
۳۱. شهربانو، ص. ۱۰.
۳۲. علی‌اکبر، ص. ۱٦.
۳۳. حر، ص. ۱٤.
۳٤. **همانجا**، ص. ۷.
۳۵. کنت دوگوبینو، **ادیان و عقاید فلسفی در آسیای مرکزی**، ویرایش ۲م، (پاریس ۱۹۳۲)، ص. ۳۵۱.
۳٦. دکتر فروغ، ص. ۸۰.
۳۷. **همانجا**، ص. ۲.
۳۸. قاسم، ص. ۹.

۳۹. ویرولو، ص. ۳۹.
۴۰. زهرا، ص. ۷.
۴۱. دکتر فروغ، ص. ۹۷.
۴۲. بوزانی، ص. ۱۷۵.
۴۳. حر، ص. ۶.
۴۴. ویرولو، ص. ۲۱.
۴۵. علی‌اکبر، ص. ۲۶.
۴۶. ویرولو، ص. ۲۱.
۴۷. بوزانی، ص. ۱۷۵.
۴۸. **همانجا**، ۱۷۶.
۴۹. همایونی، ص. ۱۱۴.
۵۰. امام، ص. ۲.
۵۱. ملا حسین واعظ کاشفی، **روضة‌الشهداء**، ویرایش حاج محمد رمضانی (تهران، ۱۳۳۴/۱۹۵۵) ص. ۲۰۶.
۵۲. ویرولو، ص. ۳۵.
۵۳. کاشفی، ص. ۲۷۴.
۵۴. ویرولو، ص. ۶؛ امام، ص. ۱۰.
۵۵. ویرولو، ص. ۱۷ امام ص. ۱۱.
۵۶. گوبینو، صفحات ۳۶۰، ۶۵–۳۶۲، ۳۶۷، ۳۷۹–۳۷۱؛ قاسم صفحات ۱۹–۱۵، ۱۲، ۱۰–۸.
۵۷. ویرولو، ص. ۱۶.
۵۸. دکتر فروغ، ص. ۳۶.
۵۹. همایونی، ص. ۱۱۴.
۶۰. **همانجا**، ص. ۱۴۰.
۶۱. همانجا، ص. ۱۷۴.

بحور ایرانی مورداستفاده در تعزیه

بحر متقارب مربع سالم	۱۱۱۶
بحر متقارب مثمن ابتر	۱۱۱۰
بحر متقارب مثمن محذوف	۱۱۱۱
بحر متقارب مثمن سالم	۱۱۱۲
بحر متقارب مثمن اثلم	(۲) ۱۲۰۵
بحر متدارك مثمن احذ	۱۳۱۰

بحر هزج مسدس محذوف ۲۱۱۱
بحر هزج مثمن محذوف ۲۱۱۵
بحر هزج مثمن سالم (۲)۲۱۰۸ و ۲۱۱۶
بحر رجز مثمن سالم (۲) ۲۳۰۸
(۲) ۲۴۰۵
(۳) ۲۸۰۵ یا (۳) ۲۴۰۵
بحر رمل مسدس محذوف ۲۴۱۱
بحر رمل مثمن محذوف ۲۴۱۵
بحر رمل مسدس مخبون محذوف ۳۱۱۱
بحر رمل مسدس مخبون ۳۱۱۲
بحر رمل مثمن مخبون محذوف ۳۱۱۵
بحر رمل مثمن مخبون ۳۱۱۶
بحر هزج مثمن اخرب مقبوض ۳۱۱۵، ۳۳۱۳
بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف ۳۳۱۴
بحر سریع مسدس مطوی مکفوف ۳۴۱۱
بحر متقارب مثمن مقبوض اثلم (۲) ۴۱۰۵
بحر مجتث مثمن مخبون محذوف ۴۱۱۵
بحر مجتث مثمن مخبون ۴۱۱۶
بحر منسرح مسدس مطوی مخبون ۴۴۹
بحر منسرخ مثمن مطوی مخبون ۴۴۱۳
بحر خفیف مسدس مخبون محذوف ۴۵۱۱
بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف ۴۷۱۴
بحر مضارع مثمن اخرب الصدرین (صدری) (۲) ۴۷۰۷
۴۷۱۵
(۲) ۴۸۰۵
(۳) ۴۸۰۵
بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف ۵۱۱۰
بحر هزج مثمن اخرب مقبوض محذوف مجبوب ۵۱۱۳
(۲) ۵۱۰۸
بحر رجز مسدس مطوی مخبون (۳) ۵۲۰۸
(۳) ۵۳۰۸
بحر هزج مثمن اشتر الصدر (صدر) (۲) ۵۵۰۷

صورت خیال قالبی در تعزیه

ویلیام ال. هنوی

زبان تعزیه کمتر مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. عدم پیگیری دراین تحقیق مهم دلایل مختلف دارد، که مهم‌تر از همه اینها هستند: بیشتر آثار مربوط به‌تعزیه تاکنون تاریخی و دربارهٔ خاستگاهها و تکامل این نمایش‌ها بوده‌اند، متونی که تا امروز به‌فارسی انتشار یافته کافی نبوده‌اند، و مطالعه و بررسی زبان منظوم فارسی بطورکلی، به‌اندازهٔ کافی تعقیب نشده است. معهذا باید فتح بابی شود، واین موضوعات را کسی مورد مطالعه و بررسی قرار دهد. امید که متعاقب انجمن حاضر، چشم‌انداز تازه‌ای در باب تعزیه پدیدار آید که به‌تلاش‌های فزاینده درجهت گردآوری، تحلیل‌های انتقادی، و انتشار این مجالس درحال اجرا منجر گردد. این به‌ما امکان‌می‌دهد تا به آثار ارزشمند خلق‌شده اطمینان کنیم، و مبنای تحقیق‌مان را در زمینهٔ یکی از جالب‌ترین مظاهر فرهنگ مردم ایران وسعت بخشیم.

بحث حاضر درجنبهٔ زبانی تعزیه، و بطور مشخص، صورت خیال‌ازلی مورد استفاده دراین نمایش‌هاست. نقش ویژهٔ این صور قالبی به‌عنوان اجزاء ترکیبی متون تعزیه و نقش ویژهٔ آنها در ساختار صورت خیال در تعزیه بطور کلی، مورد توجه قرار می‌گیرد. بررسی این صور خیال ازلی هم ازنظر وزن و آهنگ کلام و هم نقش خاصی آنها به‌عنوان زبان تجسمی بسیار مهم است. این صور خیال حول دو مفهوم عمده، که درمجموع مبین مفهوم ژرف وساخت

تعزیه هستند، دسته‌بندی می‌شوند. با آنکه این نتایج را باید پیشنهادی و آزمایشی بحساب آورد، می‌توان امید بست که نمایندهٔ راه‌هایی برای پژوهش‌های آتی باشند.

پژوهش‌های تاریخی نشان داده است که هرچند خاستگاههای تعزیه، تا آنجا که ما امروز می‌شناسیم، متعددند، ولی دو منبع عمده را می‌توان تشخیص داد. نخستین، عبارت است از دسته‌روی‌ها، تظاهرات، نمایش‌ها و آیین‌های یادکرد شهادت امام‌حسین، اهل‌بیت و یاورانش در کربلا. دوم، منابع مختلف ادبی در ارتباط با این شهادت‌ها و رخدادهای پیوسته با آن. این منابع، کتاب‌هایی چون «روضة‌الشهدا» (سده پانزدهم میلادی)، «هفت‌بند» محتشم کاشانی (سدهٔ شانزدهم) و آثار برخی از شاعران سدهٔ نوزده نظیر قاآنی و دیگران هستند.

یادکرد واقعهٔ اصلی، شهادت حسین(ع)، زیربنای نماهای نمایشی‌ای بود که در قالب آنچه که ما امروز تعزیه‌اش می‌نامیم ظهور یافت. با ظهور این‌گونه نمایش‌ها، این زیربنا بصورت دوایر هم‌مرکزی که شامل شهادت کسان دیگر درارتباط با حسین بود، وسعت یافت. سپس دایرهٔ دیگری ازوقایع که مقدم ویا منتج از واقعهٔ اصلی بود نظیر رحلت حضرت محمد(ص) و قتل علی (ع)، و اسارت اهل‌بیت حسین (ع) در دمشق پس‌از کشتار کربلا بدان افزوده شد. و آخر از همه، در تعزیه یك دایرهٔ خارجی از نمایش‌ها بامضامین قرآنی و توراتی، و مسائل عمومی اسلام، و مضامین خنده‌آور و هجوآمیز وجود دارد که همهٔ آنها کاملا فرع بر حوادث اصلی هستند. ولی به‌هرحال، نیروی جاذبه‌ای که کلیهٔ این نمایش‌ها را حول محور خود نگه‌می‌دارد تراژدی دهم محرم است.

درپی این فرآیند تکاملی، ما اکنون شمارفراوانی تعزیه‌نامه دردسترس داریم که هریك بازگوکنندهٔ داستانی جداگانه هستند[۱]. بیشتر این تعزیه‌نامه‌ها، مگر فرعی‌ترین آنها، جزء لاینفك داستانی بزرگتر و دنباله‌دارتر است. روی‌هم رفته، مفاهیم هیچ تعزیه‌نامهٔ جداگانه‌ای را بدون آگاهی از داستان

بزرگتر نمی‌توان فهمید. ازطرف دیگر، داستان بزرگتر را نیز بدون درك اجزاء ترکیب‌کنندهٔ آن بخوبی فهمید. تماشاگر، هرمجلس را هم به‌عنوان داستانی جداگانه و هم به‌عنوان جزئی از یك کل یا زنجیرهٔ بزرگتر می‌بیند، و هربار از هر مجلس یا بخشی از ماجرای آن زنجیرهٔ بزرگتر آگاه می‌شود. بادرنظر گرفتن رابطهٔ اجزاء و کل، جادارد که تعزیه را به‌عنوان یك کل بینگاریم، که با جمع اجزاء خود، یعنی هرمجلس، برابر ویا بزرگتر ازآن است. این تعزیه بزرگ فرضی، بر پیش‌وقایع و پی‌آمدهای واقعهٔ کربلا متمرکز است و همه این قبیل وقایع را به‌استثنای مجالس بسیار دور و فرعی دایرهٔ بیرونی را شامل می‌گردد، از این‌نظر، هرمجلس را ارتباط با مجالس دیگر و نیز تعزیهٔ بزرگتری که آن مجلس جزئی از آن‌را تشکیل می‌دهد، توان مشاهده کرد. چنین چشم‌اندازی می‌تواند، درکنار چیزهای دیگر، به‌ما کمك‌کند تا نقش ویژه ومفهوم صورت خیال ازلی هرمجلس را درك نماییم.

برای این منظور، سه تعزیهٔ چاپ‌شده را به‌تفصیل بررسی کرده‌ام. برگزیدن این مجالس به دو دلیل است: اول اینکه، اینها نمونهٔ متن‌هایی‌هستند از منابع مختلف، یکی در سال‌های اخیر توسط صادق همایونی از ایران، یکی در سدهٔ نوزدهم توسط خوچکو، و دیگری نیز توسط لیتن در اوایل سده بیستم گردآوری شده‌اند. دوم آنکه، هر سه تعزیه بخشی از هستهٔ اصلی «تعزیه به‌عنوان‌کل» بشمار می‌آیند، که درآنها همه چیز در ارتباط با شهدای کربلا هستند. با آنکه می‌توان گفت که سه‌متن برای اظهارنظر کلی کفایت نمی‌کند، ولی نتایج بدست‌آمده دراینجا برداشت‌های کلی حاصل از خواندن متون فارسی تعداد بسیار زیادی از این مجالس را تأیید می‌کند.

مطالعهٔ همه‌جانبه تعزیه بیانگر اینست که صور خیال اصلی به تکرار و در قرینه‌های واژگانی و وزنی دیده می‌شوند. تکراری‌ترین این صورت‌ها در مجالس اصلی تعزیه، «ایثار»، «نور» و انبوهی از صور بوستان و گل می‌باشند که مورد بحث ما دراینجا نیستند. برای این بحث، پنجاه‌وهفت نمونه از این صور خیال از سه مجلس برگرفته و مطابق با الگوی وزنی و جایگاه

آنها در ردیف کلی شعر تحلیل شده‌اند. شمار اندکی از عبارات ازلی دیگر نیز برشمرده می‌شوند. لازم به‌یادآوری است که عبارات و صور خیال دیگری نیز وجود دارند که می‌توان انتخابشان کرد، وموارد دیگری ازکلمات کلیدی هم هستند که دراینجا مورد مطالعه‌اند ولی نه به‌قصد تحلیل؛ بدین‌جهت که قرینه‌های آنها یا کلمات مشتق ازآنها از الگوی ازلی کلمات دیگر برخوردار نبودند.

هرگونه بحث از عبارات و صورت خیال ازلی مسئلهٔ ترکیب گفتاری- دستوری را مطرح می‌سازد. این مسئله باتوجه به شعر کلاسیك یونان، اسلاوی جنوب، و شعر کهن انگلیسی و این اواخر شعر کلاسیك عرب مورد بحث قرار گرفته است. دراینجا مباحث نظری مورد بررسی نخواهد بود، زیرا برای نشان‌دادن ماهیت گفتاری ترکیب آنها درمتن‌ها تا به‌امروز از فرمول‌های متفاوتی استفاده شده است. از اصطلاح «فرمول» برحذر بوده‌ام تا مسئله گفتاری (شفاهی) بودن تعزیه‌ها مطرح نشود. مسئلهٔ عبارات فرمولی یا ازلی در متون نوشته‌شده (یعنی تصنیفات غیرگفتاری) بسیارکم مورد بررسی قرار گرفته است و دراینجا تنها به‌گونه‌ای سطحی بدان اشارت خواهد رفت.

تعریف میلمن پاری[1] از فرمول در یك متن شفاهی به «گروه واژگانی که تماماً تحت شرایط وزنی همانندی باشند تا ایدهٔ ضروری مشخصی را بیان دارند» گفته می‌شود[۲]. صور خیال ازلی فهرست‌بندی‌شده در بخش نسیمه، ازجهات متعدد، این حوائج را در کنار مجموعه عبارات دیگر این تعزیه‌نامه‌ها برآورده می‌سازند.

اما از آنجا که بنا به‌تعریف پاری، فرمول ازنظر نقشی کمکی است به شاعر در فرایند تصنیف گفتاری، این اصطلاح را نمی‌توان درمورد عباراتی که دراینجا تحلیل می‌شوند بکار برد چه، تعزیه «اساساً» متنی مکتوب است. حتی اگر، چنانکه خواهیم دید، بتواند دارای اجزای شفاهی نیز باشد. پس نقش صورخیال ازلی درتعزیه چیست؟ پس ازبررسی تفصیلی صورخیال وقراین آنها، پاسخی تجربی اظهار خواهد شد.

---

1 Milman Parry

ابیات شعر ایرانی به دونیم‌بیت (مصراع) یا دو طول وزنی مساوی تقسیم می‌شود. و طرز قرارگیری صور خیال ازلی در بیت جالب توجه است. از نمونه‌های تحلیل‌شده (۱۴۷ مورد از ۵۷ صور خیال ازلی)، ۵ر۷۵ درصد ازموارد در مصراع اول، و ۵ر۲۴ درصد در مصراع دوم بوده‌اند. از موارد مصراع اول ۹ر۷۳ درصد در آغاز بیت، و از موارد مصراع دوم ۱ر۶۱ درصد در آغاز این مصراع بودند. بدینسان اولین مصراع بطور عام، و آغاز این مصراع، بطور خاص، جاهای مناسبی برای اکثریت صور خیال ازلی می‌باشند. استلزامات وزنی این امر کدامند؟

از جنبه‌های لازم «فرمول» درزمینهٔ تصنیف سنتی شفاهی- فرمولی ساخت وزنی آن است. همچنانکه درضمیمهٔ همین مقاله نیز دیده می‌شود صور خیال ازلی تعزیه نیز دارای ساختمان وزنی است. ضمیمه نشان می‌دهد که این صور خیال ازروی بحر شعری بکار رفته دسته‌بندی شده‌اند. بحر «مجتث»، بااحتساب ۵ر۷۷ درصد موارد، بیشترینه مجالس بررسی‌شده دراینجا را شامل می‌گردد. پس‌از آن، بحرهزج با ۳ر۱۶ درصد ازموارد، تکراری‌ترین بحر است. سایر موارد، کم‌وبیش، از بحور «متقارب»، «خفیف»، و «رمل» می‌باشند. نمونه‌های زیادی هم هستند که این درصد نسبی را تغییر می‌دهند، بااینهمه، تحقیق پروفسور ال ولساتن ثابت می‌کند که «مجتث» هنوز غالب‌ترین بحر است.

ما اگر صورت خیال «ایثار» را مورد ملاحظه قرار دهیم، می‌بینیم که دو کلمهٔ «فدا» و «قربان» (هردو به‌معنی «ایثار و ازخودگذشتگی») هستند که قالب بحری آنها بترتیب ـ و ـــ می‌باشد (تقطیع را از راست به چپ بخوانید). بحر «مجتث» دارای شکل عمومی زیر است:

-U-U | -U-U | --UU | U-U-

شکل عمومی بحر «هزج» نیز بدینگونه است:

---U | ---U | ---U | ---U

-- | U-U- | UU--

«فدا» بعلاوهٔ یك‌هجای ازنظر دستوری اجباری که آن‌را به‌شکل رسمی ذیل (که کلمه بحری حاصل از آن U-U می‌شود) مرتبط می‌سازد برای آنکه به‌شعری در قالب مجتث درآید کلمه‌ای ایده‌آل است. بواسطهٔ مسائل تکنیکی درتقطیع شعر فارسی، هجاهای اصلی، خواه بلند خواه کوتاه، را اگر کل‌بیت اقتضا کند می‌توان وزن بحساب آورد. بدین‌ترتیب کلمهٔ «فدا» در مواردی چند می‌تواند آغازگر بیتی در بحر «هزج» یا «متقارب» (یعنی U--) باشد، ولی این موارد نادر هستند.

کلمهٔ «قربان» با داشتن قالب بحری U-- نمی‌تواند آغازگر بیتی در بحر «مجتث» باشد، بلکه باید دروسط یا آخر ابیاتی دراین بحر آورده شود. «قربان» در بحر هزج، که می‌تواند (نظیر شماره‌های ۴۲-۴۰ ضمیمه) آغازگر بیت باشد، ویا می‌تواند بدنبال یك حرف اضافه‌کوتاه وموزون (شمارهٔ ۳۸-۳۷) با هجاهای دوم بیت شروع شود، راحتتر جا می‌افتد، با تقدم دادن نویسندگان این مجالس به‌کلمه و صورت خیال در شروع بیت، و قالب بحری کلمات «فدا» و «قربان»، واضح است که «فدا» باید مکررتر از «قربان» مورد استفاده باشد. شمار موارد واقعی این دو کلمه محدود است، «فدا» ۹۲بار (۸۳بار در آغاز بیت)، و «قربان» ۱۷ بار (۷ بار در آغاز بیت) بچشم می‌خورند. این تکرار، عکس تکرار این دو کلمه در گفتار محاوره‌ای است، که در آن تکرار «قربان»، به‌استثنای فدا، بسیار زیادتر اتفاق می‌افتد.

در عبارات «نور چشم»، کلمات کلیدی «نور» و «ضیاء» (به معنی نور) هستند، که به‌ترتیب دارای قوالب بحری U- و U و «چشم» و «دیده»، می‌باشند. با U- تقطیع می‌شوند. از آنجا که «نوردیده» و امثال آن از صفات و القاب استعاری هستند معمولا حرف ندای طولانی و وزن‌دار «ای» بر سر آنها آورده می‌شود، مثل «ای نوردیدهٔ [من]». این بدان معنی است که‌چنین عباراتی نمی‌توانند آغازگر یك بیت «مجتث»،که باید با هجایی‌کوتاه شروع شود، باشند، بلکه می‌توانند درمیانه یا آخر ابیات این وزن درآیند. بااینهمه، این عبارت می‌توانند آغازگر یك بیت از بحر هزج، که با دو هجای طولانی

آغاز می‌شوند، باشند (البته ضیاء بسیار نادر است.) مع‌الوصف، موارد واقعی دارای چنین ظرفیتی هستند، از آنرو که این عبارات در آغاز ابیات «هزج» (شماره‌های ۵۱ـ۴۸) و میانه یا آخر اوزان دیگر ظاهر می‌شوند.

برای فهمیدن هرچه کامل‌تر مفاهیم و استلزامات این صور خیال و عبارات ازلی در نقش وزنی آنها، باید تعزیه را «ضمن اجرا» مورد مطالعه دقیق قرار داد. چند محقق ایرانی تعزیه گفته‌اند که هرچند پایه و اساس هر اجرایی وجود متن مکتوب است ولی هنوز بیشترین بخش هر اجرای زنده[۲] را بدیهه‌گویی تشکیل می‌دهد. بجرأت توان گفت بازیگری که از متن‌مکتوب خود منحرف می‌شود ابیاتی را (که در همان دم‌ساخته) و در قالب شعری مناسب است می‌خواند. اگر چنین باشد، و اگر بازیگری شفاهاً شعرگو می‌توانست صور خیال و عبارات ازلی را بگونه‌ای همانند یا همسان با نوع کاربرد آنها در متن مکتوب بکار گیرد، پس کل مسئلهٔ صور خیال باید بعد تازه‌ای پیدا کند. پس، توجه به‌این امر که تعزیه‌نامه‌ها، متونی هستند که با یك بعد گفتاری (شفاهی) تصنیف می‌شوند، آنها را در مقوله‌ای خاص قرار می‌دهد. دستنویس نمایش‌های زنده را باید با متن‌های مکتوب اصلی آنها مقایسه کرد و تحریفات آنها را تذکر داد. پژوهش دراین زمینه می‌تواند برای نظریه تصنیف و ترکیب فرمولی ـ گفتاری بطور خاص، و زبان منظوم فارسی بطور عام، مفاهیم ژرفی درپی داشته باشد.

ازاین تحلیل بسیار مختصر می‌توان دریافت که در پویش‌های واقعی ترکیب وتصنیف، برگزینی وزن تأثیر بس قاطعی درگزینش واژگانی‌که مورد استفاده نویسنده تواند بود، دارد. این نیز مشهود است که هرچند بحر «مجتث» در تعزیه‌ها بحر غالب است، ولی تعزیه‌نویسان به‌کرات، گفتار به گفتار، بحور را تغییر می‌دهند. ازدلایل این تغییر احتمالا فکر تعزیه‌نویس در نیاز به‌انعطاف در واژه‌گزینی است، چه، قواعد بکار رفته درمورد صور خیال «قربان» و «نور» درمورد کلیهٔ صور خیال ازلی موجود دراین مجلس معمول

2. Actual

است. استلزامات این‌عمل نه‌تنها برای مطالعهٔ زبان تعزیه بلکه شعر کهن فارسی نیز گستردگی دارند. تحقیق دراین زمینه یقیناً می‌تواند مسئلهٔ واژگان میزان‌شدهٔ استعارات و تشبیهات در شعر کهن فارسی و ارتباط آنها با بحور این شعر را تاحدودی روشن سازد.

صور خیال

در گفتار محاوره‌ای واژهٔ «قربان» وعبارت «نورچشم» بکرات بکار می‌روند و ارزش ادبی چندانی ندارند. این دو واژه : در گفتار محاوره‌ای مفهوم اصیل و گستردهٔ خودرا ازدست داده و نظیر عبارت «سیب چشش» در زبان انگلیسی، بسیار پیش‌پا افتاده شده‌اند. اما در تعزیه این وضع کاملا فرق می‌کند. آنها اگرچه کلیشه‌ای و یکنواخت شده‌اند، اما کثرت تکرارآنها در زمینهٔ این شهادتنامه‌ها بعد تازه‌ای به‌آنها می‌بخشد یا افزون برآن بعضی از ابعاد اصلی را به‌آنها بازمی‌گرداند. اما چگونه؟

طرز فکرکنونی تعزیه را بیش ازیك نمایش مذهبی یا مجلس شهادت در سنن عامیانهٔ ایرانی جلوه‌گر ساخته است. هنگامی‌که به‌زمینهٔ عظیم رسم و آیین نظر می‌افکنیم، قرابت‌های نزدیك و بیش‌از انتظار آن با آن دو آشکار می‌گردد. ماهیت قالبی و انتزاعی شخصیت‌ها، پیوند نزدیك تماشاگران و بازیگران، و زبان تکراری مجالس، همه نشاندهندهٔ ماهیت آیینی آنها هستند. همین جنبهٔ آیینی است که به واژگان فرسودهٔ مذکور حیات دوباره می‌بخشد. و به‌آنها اجازه می‌دهد که «به‌عنوان صور خیال» مفاهیم ژرف مجالس تعزیه را بیان و تقویت کنند.

صور خیال مورد بررسی «قربان» و «نور» (به‌اضافهٔ صورت خیال بسیار گسترده‌ای از گل‌ها و گلزارهای خارج‌از خوصله این‌بحث)برجسته‌ترین و نیز اصلی‌ترین صور خیال هسته مرکزی مجالس تعزیه را تشکیل می‌دهند. این صور خیال نقطهٔ مقابل یکدیگر هستند: «قربان» بامرگ و تاریکی پیوند

می‌خورد، درحالی‌که نور (وصورت خیال گل‌وگلزار) برعکس، بیانگر حیات و هستی است. بدینسان این صورت خیال از مضمون اصلی تعزیه، که همان مفهوم وقایع کربلا و مقدمات و پس‌آمدها و پی‌آمدهای آنها باشد، حکایت دارد.

تقابل قطبی این صورت خیال بگونه‌ای همسان درهیأت‌تقابل‌اشخاص خوب و بد در مجالس تعزیه تجلی دارد. همچنانکه پیشتر اشاره شد، شخصیت‌های تعزیه قالبی و انتزاعی هستند. منظور من ازاین جمله آن نیست که آنها انسان نیستند و نمی‌توانند به ژرف‌ترین عاطفه در تماشاگران دامن بزنند. قالبی و انتزاعی بودن آنها ناشی از این امر است‌که تماشاگر پیش از آنکه مجلس را ببیند با شخصیت‌های آن آشنایی دارد. درواقع، تماشاگر ماجرا را تماماً می‌داند، همین موقعیت نیاز هرگونه معرفی شخصیت را در مجالس تعزیه ازمیان برمی‌دارد. تعزیه‌نویس هیچ نیازی به شرح جزئیات مهم زمینه نمایش، ظاهر نمایش، یا شخصیت اشخاص ندارد. اشخاص شریر خود می‌دانند که شرور هستند و اغلب این‌را بازگو می‌کنند، ضمن آنکه اشخاص نیك [اولیاء-]م همه از فرجام بازی خود آگاهند و اغلب به این موضوع‌اشاره می‌کنند. بدینسان، در مجالس اصلی تعزیه، بیشتر وقت‌رامی‌توان‌به‌صحنه‌هایی عاطفی نظیر وداع‌های مویه‌آمیز و سوگوارها مصروف داشت.

اشخاص خوب‌وبد، تو گویی عروسکهایی هستند از نیروهای خوب و بد بزرگتر که داستان مجالس را پیش می‌برند. هنگامی که اهل بیت امام حسین به اسارت یا شهادت اجتناب ناپذیر خویش می‌روند، چنین می‌نمایدکه قوای اشقیا بر اولیاء غالب آمده‌اند. دراصل، این ماهیت بیرحم و رقت‌انگیز این فرآیند است که به‌این مجالس کیان حزن‌انگیز و غمناك می‌بخشد. در این مجالس شهادت، خیروشر لازم و ملزوم یکدیگرند، چنانکه تنها وجود یکی می‌تواند علت تحریك دیگری باشد.

اما برای معنی صورت‌خیال، جای سخن بیش‌از این است، و همین ما را به ژرف‌ترین سطح تعزیه هدایت می‌کند. این سطح همچنانکه در این

مجالس عیان می‌شود باور تشیع است. در باور شیعه معروف است که حسین برای تمامی شیعیان عالم به‌شهادت رفت و این مطلب دربعضی از مجالس نیز آشکارا بیان می‌شود. جان‌فداکردن حسین (ع) برای تأمین فلاح ورستگاری (حیات سرمدی و نور) مابقی امت شیعه است تا بازگشت امام دوازدهم در آخرالزمان، پس می‌بینیم که صورت خیال «قربان» و «نور» تا چه‌اندازه در تعزیه برجستگی دارد. بطورکلی ساخت اصلی هرمجلس نمونه‌ای است از ساخت تعزیه و کشمکش‌های هرچند مجلس، نمایندهٔ کشمکش بزرگتری است که جریان دارد. مصائب و شهادت‌های افراد، یا جملهٔ به‌شهادت می‌انجامند یا از آن نشأت می‌پذیرند. در هرمجلس شمر خنده می‌زند، اما ثمرهٔ عاجل جدا فداکردن حسین فلاح و رستگاری امت است. و در آن نقطه‌است که شر درهم می‌شکند. تمامی این حرکات و نیروها در زیر سطح صورت خیالی قرار دارند که بدان اشارت رفت.

نتیجه

اگر کسی بخواهد تعریف جامعی از تعزیه بدست دهد و آن‌را در پهنه ادب فارسی بگنجاند، ناگزیر از بیان این سخن است که تعزیه در عین حال که باادب نوشتاری و گفتاری پیوستگی دارد، دارای قرابت‌های غیرادبی نیز هست. این قرابت‌ها، همان پیوندهای تعزیه با رسوم و آیینی هستند، که تعزیه‌آفرینان را همسنگ شاعران و نویسندگان کلاسیك در کار نگارش و بدیهه‌پردازی تعزیه می‌سازند.

دیده‌ایم که این مجالس از یك‌رشته صور خیال و عبارات ازلی تشکیل یافته‌اند. پاره‌ای از این صورت‌ها و عبارات جدا گردیده و برحسب نقش بحری‌شان در ابیات شعر، و نیزبرحسب مفاهیم گسترده‌تر صور خیال بررسی شده‌اند. این صور خیال ازلی، به‌سبب مقام خاص معرفت‌الوجودی تعزیه و نیز خصلت نیمه‌مکتوب و نیمه‌شفاهی آن، نه به‌عنوان تکرارهای محض عبارات

کلیشه‌ای بلکه به‌مثابهٔ قالب‌های لازم برآوردن ساخت گفتاری و نمادین این مجالس مورد ملاحظه‌اند.

پیوست

متن‌ها: برای استفاده‌های کامل نگاه‌کنید به یادداشت‌ها.
ع‌ا = علی‌اکبر
ق = قاسم
و = وهب

صورت خیال ازجان‌گذشتگی : (فدا)

مجتث

۱. ق ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۱، فدای جان‌تو ای نوردیدهٔ ...
۲. ق ۱۲۰؛ ع‌ا ۳۱، ۴۱، ۶۱؛ و ۱۴۴. فدای جان تو ای...
۳. ق ۱۲۴(۲)؛ و ۱۴۲؛ ع‌ا، ۵۵ (ا میانی، ا آغازی)، ۷۳، ۹۳، ۱۱۵ (۲)، فدای جان تو...
۴. ق ۱۲۶، فدای جان ...
۵. و ۱۳۴؛ ع‌ا، ۴۱... فدای جان عزیز تو گردم...
۶. و ۱۴۶، فدای جان عزیزت شوم...
۷. و ۱۳۳؛ ع.ا ۳۱، ۵۵؛ فدای جان تو گردم...
۸. ع‌ا ۱۰۵؛ ... فدای جان پدر.
۹. و ۱۴۱(۲)؛ ع‌ا ۶۹؛ فدای خاك...
۱۰. و ۱۴۲؛ ع‌ا ۳۱، ۴۱(۲). فدای این لب خشك...
۱۱. ع‌ا ۶۵؛ پدر فدای تو گردم...
۱۲. ع‌ا ۶۹، بگو فدای تو گردم

هزج

۱۳. ع‌ا ۵۳، فدای چشم گریان تو عمه.

۱۴. ع۱ ۹۱، فدای جان و زلف...
۱۵. ع۱ ۴۷، ... فدای این صدایت.

متقارب

۱۶. ق ۱۲۷، فدای تو با...
۱۷. ق ۱۲۷، فدای دل پرفسونت...
۱۸. ع۱ ۱۱۳، بفدای دل پراز ...
۱۹. ع۱ ۱۱۳، بفدای تو خواهر...
۲۰. ع۱ ۱۳۷، ... بفدای تو...

مجتث

۲۱. ق ۱۱۷؛ و ۱۴۵؛ ع۱ ۶۵، ۹۷.
۲۲. ق ۱۱۷(۲)، ۱۲۱(۲)، ۱۲۴(۲)، ۱۲۶؛ و ۱۳۳، ۱۳۷(۲)، ۱۳۹، ۱۴۲(۲)، ۱۴۳(۲)، ۱۴۴(۲)، ۱۴۵(۲)؛ ع۱ ۳۱، ۴۱، ۴۷، ۶۹، ۷۵، ۱۰۵، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۳۱(۲)؛ شوم فدای تو ای... (خواهر، مادر الخ).
۲۳. ع۱ ۶۹، شوم فدای شما ای...
۲۴. و ۱۳۴، ۱۳۷(۲)، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۶؛ ع۱ ۴۳، شوم فدات...
۲۵. ق ۱۱۴... فدات شوم
۲۶. و ۱۳۵، ۱۳۶... بفدات شوم

هزج

۲۷. ق ۱۲۲، فدایت ای...
۲۸. ق ۱۲۵؛ ع۱ ۷۹ (آغازی)،... فدایت جان
۲۹. ع۱ ۵۲(۲)... فداکنم جان

رمل

۳۰. ع۱ ۳۵، من فدایت ای...

* صورت خیال ازجان گذشتگی ۱۱ : (قربان)

مجتث

۳۱. ق ۱۱۵، ... به‌قربان تو شود مادر

۳۲. ق ۱۱٤، ۱۲٦، ... جانرا کنم به‌قربانت
۳۳. ق ۱۱٤، ... جانرا عموکنم قربان
۳٤. ق ۱۱٤، ... بقربان خاك پات شود

هزج

۳۵. ق ۱۲۰، ... به‌قربان تو گردد زینب...
۳٦. ع۱ ۱۰۹، ... به‌قربان تو گردیم
۳۷. ق ۱۲۰، به‌قربان دل بی‌صبر تو گردم...
۳۸. ع۱ ۱۹، به‌قربان دو زلف...
۳۹. ع۱ ۶۳، ۱۰۹ ... به‌قربان تو ای...
٤۰. ق ۱۱۸ ؛ قربان تو باد جان زینب
٤۱. ع۱ ۱۰۷، ۱۳۹، قربان تو ای...
٤۲. ع۱ ۱۳۷، قربان تن بی‌سر...
٤۳. ق ۱۲۲، شوم جانم به‌قربانت
٤٤. ع۱ ۹۱، ... شوم قربان رویت
* صورت خیال نوردیده.

مجتث

٤۵. ق ۱۲۳، ۱۲٤، ۱۲٦؛ و ۱٤٤، ۱٤٦؛ ع۱ ۷۵، ۷۷، ۱۰۵، ... ای نوردیدهٔ (زهرا، مادر، امعان الخ)
٤٦. ق ۱۲۳؛ ... آیا نوردیدهٔ اوتاد
٤۷. ق ۱۲۱؛ ع۱ ۱۰۳، ... نوردیدهٔ تر من

هزج

٤۸. ع۱ ۵۷، ای نور دودیدهٔ من...
٤۹. ع۱ ۱۰۷، ای نور دودیدهٔ تر من.
۵۰. ع۱ ۱۰۹، ای نور دو دیدگان مادر
۵۱. ع۱ ۱۰۷، ای نور دو چشم شاه...

مجتث

۵۲. ق ۱۱٤، ... زنور دو چشم من...

۵۳. و ۱٤۲؛ ... نور چشم پیمبر.

۵٤. ع۱ ٤۵، ۷۵، ۹۹؛ و ۱٤٤... نور هر دودیدهٔ (من، تر)

متقارب

۵۵. ق ۱۲۸، ... ای نور چشم حسن

مجتث

۵٦. و ۱٤۱ (میانی)، ۱٤٦ (آغازی)، ق ۱۲۱ (آغازی) ... ضیاء دیدهٔ...

رمل

۵۷. ق ۱۳۰، ... ضیاء هردوعین.

* دیگر عبارات ازلی

مجتث

۵۸. ع۱ ۲۷، ۳۷، ۳۹؛ ق ۱۲۸؛ و ۱٤۲. خطاب من به (تو، شما الخ)

۵۹. ع۱ ۲۷، ۱۲۱، سلام من بتو

٦۰. ع۱ ۸۳، ۸۵، ۱۰۳؛ و ۱۳٦، ۱۳۸، بزرگوار خدایا...

یادداشتها

۱. صادق همایونی، **تعزیه و تعزیه‌خوانی** (شیراز، ۱۳۵٤/۱۹۷۵)، صورت اسامی ۹۹ مجلس اصلی تعزیه آمده است: نگاه کنید به صفحات ٦۳ــ٤۵.

۲. روبر هانری دوژنره، ویرایش؛ «**شهادت علی‌اکبر**»
(Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1946).

«**تعزیهٔ قاسم**»، در همایونی، **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، صفحات ۳۱ــ۱۱۳؛ «مجلس... ...در کیفیت شهادت وهب»، در ویلهلم لیتن،
Das Drama in Persien (Berlin: de Gruyter, 1929).

صفحات ٤۷ــ۱۳۳.

مرثیه سرایی درعهد قاجار

زهرا اقبال (نامدار)

از شعر مذهبی (یا فرقه‌ای) تنها انواع معدودی دردست‌اند:

۱ـ «شعر تعلیمی»: در این اشعار مقصود شاعر بیان اصول اعتقادی خود و تشویق و ترغیب دیگران به‌قبول مذهب یا فرقهٔ اوست. از معروف‌ترین این نوع اشعار شعرهای ناصرخسرو است، که تمامی آثار شعری‌اش صرف این مقصود شد.

۲ـ «شعر پند و اندرز»: هدف این شعر تشویق مردم به‌انجام کارهای نیك ونهی آنان ازآزار و اذیت دیگران، ونیز زشتی وگناه است. این نوع شعر درواقع درمقولهٔ شعر بالا می‌گنجد، و اکثر اشعار مذهبی آکنده است از قطعاتی از این دست.

۳ـ «شعر مدحی ومنقبتی»: این نوع شعر شامل مدح اولیای دین یا فرقه، وصف خصایل رحیم آنان، منزلت رفیع آنان تا خداگونگی، و بازشماری اعمال شجاعانه و سخاوتمندانهٔ آنهاست. از روزگاران قدیم شاعرانی بوده‌اند که مرثیه می‌نگاشتند، و بنابه‌گفتهٔ نویسندهٔ کتاب «النقض»، کسانی معروف به «مناقب‌خوان» یا «مناقبی» معمولا اشعار خودرا در خیابان‌ها و بازارها می‌خواندند.

٤ـ «حماسهٔ مذهبی (فرقه‌ای)»: منظومه‌های حماسی در ارتباط با داستانهایی هستند که در آنها قهرمانان بزرگترین شخصیت‌های دین یا فرقه بشمارمی‌آیند.

این قهرمان، معسولا، امیر متقیان، پیشوای مؤمنان، علی‌بن ابی‌طالب یـا حمزه سیدالشهدا، عموی پیامبر اکرم (صل الله علیه‌وآله‌وسلم)است. حماسه‌نامه‌هایی نیز به‌افتخار دیگر شخصیت‌های مهم مـذهبی، چون اولاد امامان و نوه‌های پیامبر تصنیف شده است.

۵ـ «شعر شهادت»: به شهادت اولیاء، بویژه امام حسین، سیدالشهدا و یاران پاکش، و نیز به‌توصیف وقایع کربلا اختصاص دارد. بااینحال، گاه توصیف‌هایی از مرگ قهرمانان نیز در حماسه‌نامه‌های مذهبی یافت می‌شوند.

٦ـ «مرثیه»: مرثیه‌ها نیز دربارهٔ شهادت و رنج و مصائب شخصیت‌های مذهبی و فرقه‌ای نیز نوشته می‌شوند. فرق میان این نوع شعر و شعر شهادت آنست که‌به‌جزئیات وقایع تاریخی کمتر توجه می‌شود، چه شاعر بنا را براین‌می‌گذارد که خواننده از قبل به‌وقایع آشناست. بنابراین او بـر بعضی از جنبه‌هـای حزن‌انگیزتر و جانسوزتر این واقعه تأکید می‌ورزد و برای شهدا سوگواری می‌کند.

موضوع بحث ما پیدایش سبك رثایی است که نزدیك به یك سده ونیم، از آغاز سدهٔ سیزدهم هجری تا پایان نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم ـ حوالی ۱۷۸۵ تا ۱۹۳۰ میلادی ـ را دربرمی‌گیرد. مسئله این نیست که هیچ عنصری از شهادت در مرثیه وجود ندارد، یا آنکه در شعر شهادت هیچ‌چیز رثایی نیست، یا اینکه در شعر تعلیمی هیچ نشانی از مدح یا مرثیه نیست، یا اینکه در مدیحه نیز هیچ پند و اندرز یا اشاره‌ای به‌وقایع تاریخی دیده نمی‌شوند و.. الخ. به‌سخن دیگر، اینها تقسیمات کلی بشمار می‌آیند و اگر بخش اعظم آثار یك شاعر به‌مدح و منقبت، مرثیه، یا شهادت اختصاص داده شود ما اورا مدیحه‌سرا، شاعر شهادت، یا مرثیه‌سرا بحساب می‌آوریم. گاه بعضی از شعرا صور مختلف شعر را می‌آزمودند و اغلب در هرمقوله آثاری ارائه می‌دادند. به‌همین جهت، گاه شعر آنها مجموعه‌ای است از انواع‌مختلف شعر مذهبی و فرقه‌ای.

رسم مرثیه‌نگاری به‌افتخار عزیزان ازدست‌رفته کاملا باستانی است،

و تقریباً مسلم است که در ایران پیش‌از اسلام مرثیه سروده می‌شد. باتوجه به روایات سوگواری برای سیاووش و گریستن مغان[۱]، در شاهنامهٔ فردوسی و گشتاسپنامهٔ دقیقی به‌موارد متعددی برمی‌خوریم که در آنها، پس‌از مرگ سردار یا قهرمان، اشخاص داغدیده،بویژه‌کسانی‌که به‌انتقامجویی برمی‌خیزند، مرثیه‌هایی سروده شده است[۲]. مرثیه‌هایی،که ازقرار معلوم دراصل شاهنامه بصورت نثر بوده‌اند، در این داستان حماسی به‌نظم کشیده شده‌اند.

در دوره‌های اسلامی نیز، دراکثر شعرکهن‌که به ما رسیده است، نمونه‌هایی از مرثیه می‌یابیم. در میان شعرهای رودکی ابیات متعددی در رثای مرادی و شعرهایی به‌یاد شهید بلخی* وجود دارند. در شعر فرخی چکامهٔ بسیار معروف و تکان‌دهنده‌ای بیاد سلطان محمود دیده می‌شود. درمجموعه آثار مسعود سعد مرثیه‌هایی برای پسرش صالح، که وقتی خود هنوز در زندان بود مرد، و نیز برای شاعر نامی سید حسن غزنوی مشاهده می‌کنیم. نمونه‌های این سبك مرثیه درآثار بیشترشاعران، حتی در داستان‌های منظوم نظامی، مثل «لیلی و مجنون»، «خسرو و شیرین» و «اسکندرنامه» یافت می‌شوند. در شعر کسایی مروزی، سیدحسن غزنوی (بیاد مسعود شاه سلجوقی)، خاقانی (مرثیه‌هایی به‌افتخار امام محمد بن یحیی نیشابوری و پسرش رشیدالدین) کمال‌الدین اسماعیل (دربارهٔ مرگ پسرش) امیر معزی (مرثیه‌ای دربارهٔ خواجه نظام‌الملك) سعدی (به‌یاد خلیفه مستعصم و دیگران)، و حافظ (در مرگ پسر خود) نیز مرثیه‌هایی می‌توان یافت. اما مرثیه‌هایی که ما از آنها سخن می‌گوییم تنها آندسته از شعرهایی هستند که به‌احترام شخصیت‌های مذهبی و شهدای «فی سبیل الله» نوشته شده‌اند.

---

* شهرت ابوالحسن شهید ابن‌حسین جهودانکی بلخی، از حکمای قرن ۲٤ هـ.ق، و شاعر فارسی‌زبان. نام اورا سهیل و علی هم نوشته‌اند... دارای تألیفاتی بوده که اکنون در دست نیست... در شعر فارسی همپایه رودکی محسوب می‌شده، و غزلیات او مشهور بوده است... درحسن خط نیز معروف بوده، اشعار عربی نیز سروده است. [دائرة المعارف فارسی، ص. ۱۵۱۹].ـــم.

اگر بتوان به‌روایت «ابومسلم‌نامه*» معروف اطمینان کرد، و، البته هیچ دلیلی هم برای رد آن وجود ندارد مگر گفتن اینکه نویسنده یا راوی، بنابه‌دستورات هنر داستانسرایی، تا اندازه‌ای گزارش خود را شاخ‌وبرگ داده است، درمقابل وقایع‌کربلا میان مسلمانان، بویژه شیعیان وآندسته از سنیان که از خاندان پیامبر پشتیبانی می‌نمودند، واکنش‌های فوری بروز کرد. محافلی به خونخواهی شهید کربلا برخاستند. سراسر دورهٔ حکومت بنی‌امیه آکنده بود از آشوب‌ها و شورش‌ها، و به‌استناد «ابومسلم‌نامه»، هفتادویك سرکرده، پیش‌از هفتاد و دومینشان، یعنی ابومسلم سردار خراسانی که‌سرانجام ظفر یافت، به‌نوبت علیه امویان شوریدند.

مسلم است که هریك از این شورش‌ها اهداف سیاسی، اجتماعی و مذهبی خاص خود را داشت، بااینهمه فریاد خونخواهی نوهٔ پیامبر(ص) چیزی بود که مورد حمایت و پشتیبانی وسیع همگان وارد شد. این فریاد با چنان تعصب و تأثیری همراه بود که مردم را به‌شرکت در شورش‌ها برمی‌انگیخت. تمام هدف متن ابومسلم‌نامه نشان دادن انتقام شهادت سرور شهیدان (حسین) است، در بعضی از نسخ (نسخهٔ شمارهٔ ۸۴۳، کتابخانه ملی پاریس) آمده است که ابومسلم، خود، و برخی از یارانش در میدان نبرد یا ضمن تحریك مردم به‌شورش علیه امویان مدایحی دربارهٔ امام حسین می‌خواندند. در این متن، نمونه‌هایی هم از نظم و هم از نثر نوع تبلیغ و سبك گفتار مورد استفاده مدیحه‌سرایان در جاهای متعدد دیده می‌شوند.

مدارك و شواهد مستند موجودما نشان می‌دهندکه اولین‌مدیحه‌سرای شعر فارسی کسایی مروزی (ت ۳۴۱/هـ.ق/۵۳ـ۹۵۲ م) بود. هدایت در «مجمع الفصحا» دربارهٔ او می‌نویسد:

«اسمش حکیم مجدالدین ابواسحق و در شاعری مشهور آفاق فاضلی

---

* از سلسلهٔ داستانهای عامیانه‌ی ایرانی، اثر ابوطاهر ابن‌علی ابن‌موسی طرطوسی. ابومسلم‌نامه جزء قدیمیترین افسانه‌های عامیانه‌ی فارسی است، و بسیاری از کتب افسانه و داستان (مانند اسکندرنامه و رموز حمزه) از آن تقلید شده است.ـم.

نیکواعتقاد و مداح اهل‌بیت... گویند سبب این تخلص آنست که کسوت‌زهد دربرداشته و کلاه فقر برسر گذاشته، چون وی نیز از شیعهٔ قدماست چون متقدمین اشعارش هدر و هباست...[۳]» کسایی معاصر حکیم ناصرخسرو بود که شعر خودرا صرف مدح و ستایش خرد و اصول اخلاقی نموده بود.

اشعاری چند از «حدیقه» سنایی را شاید بتوان مقدمهٔ تاریخی‌مرثیه بحساب آورد. این اشعار بصورت فصلی هستند در مدح‌ومنقبت سالارمؤمنان، حسین‌بن علی، بدین قرار:

* صفت قتل حسین‌بن علی علیه‌السلام به‌اشارهٔ یزید، علیه‌اللعنه*

دشمنان قصد جان او کردند
تا دمار از تنش برآوردند
عمروعاص از فساد رایی زد
شرع را خیره پشت‌پایی زد
بر یزید پلید لعنت کرد
تا که‌از خاندان برآرد گرد
شرم و آزرم جملگی بگذاشت
جمعی از دشمنان براو بگماشت
تا مر اورا به نامه و به حیل
از مدینه کشند در منهل
کربلا چون مقام و منزلت ساخت
ناگه آل‌زیاد بر وی تاخت
راه آب فرات بربستند
دل او زان عنادوغم خستند
عمروعاص و یزید بداختر
بسر آب برفکنده سپر
شمر و عبدالله زیاد لعین
روحشان جفت باد با نفرین

برکشیدند تیغ بی‌آزرم
نزد خدا ترس و نه زمردم شرم
سرش از تن بتیغ ببریدند
واندر آن فعل سود می‌دیدند
تنش از تیغ خصم پاره شده
آل‌مروان برو نظاره شده
بدمشق اندرون یزید پلید
منتظر بود تا سرش برسید
پیش بنهاد و شادمانی کرد
تکیه بر دینی و امانی کرد
بیتی از قول خویش املا کرد
کین دیرینه جست وانهاکرد
دست شومش برآن لب دندان
زد قضیب از نشاط و لب‌خندان
کینهٔ خزرج و حدیث اسل
وآن مکافات زشت و دست عمل
کین آبا بتوخته زحسین
خواسته کینهاء بدر و حنین
شهربانو و زینب گریان
مانده در فعل ناکسان حیران
پیش ایشان ز درد و دل نالان
وان‌سگان ظلم را بداده رضا...[٤]

هرکس‌که می‌خواهد بقیه این قطعه شعر را بخواند باید به حدیقه رجوع‌کند. سه قسمت دیگر نیز درحدیقه در رثای حسین (ع) وجود دارد، تحت عناوین: «دروصف کربلا و گوهر مقام باافتخار شهادت...»، «نمایش شور و اشتیاق برای مقام رفیع شهادت»، و «وصف اصرار دشمنان و ظالمان،

لعن‌الله علیه». سنایی قبل‌از اینکه به‌تصنیف مرثیه روآورد، مدایح، مراثی، واشعاری به‌یادکرد شهادت علی‌بن‌ابیطالب و حسین‌بن‌علی نگاشته بود.

دیگر مدیحه‌سرای معروف درمیان مرثیه‌سرایان بدرالدین قوامی رازی بود، که درحدود میانهٔ سدهٔ ششم هجری (سدهٔ دوازدهم میلادی) درگذشت و ظاهراً اندکی پس‌از سنایی دراین زمینه فعال بود. «دیوان» قوامی رازی مملو ازموضوعات اخلاقی، پند واندرز، مدایح اهل بیت است. او، همچنانکه یکی از قطعاتش نشان می‌دهد، مدیحه‌خوان بوده و اشعار خود (و دیگران) را درمجالس و اجتماعات عمومی می‌خواند. دیوانش در ۱۳٤٤ هجری/٥٦ـ۱۹٥٥ میلادی درتهران به‌چاپ رسید. در این مجموعه قصیده پنجاه‌ونه بیتی ناتمامی در رثای امام‌حسین وجود دارد. بیت اول آن چنین است:

«روز دهم زماه محرم کربلا
ظلمی صریح رفت بر اولاد مصطفی»

این قصیده واقعاً درحال‌وهوای رثایی سروده شده. در اواخر این قطعه، شاعر حسین شهید را اینگونه خطاب می‌دهد:

آب فرات برتو ببستند ناکسان
آمیختند خون تو با خاك کربلا
بر جان تو گشاده کمین دشمن کین
باتو نمانده هیچ‌کس از دوست و آشنا
نه هیچ مهربان که تولا کند بتو
نه هیچ سنگدل که محابا کند ترا
سینه دریده خلق‌بریده فکنده دست
غلتان بخون وخاك سر از تن شده جدا
بر سینهٔ عزیز تو بر اسب تاخته
ای همچو مصطفی زهمه عالم اصطفا
اندام تو چگونه بود زیر نعل اسب

کز روی لعل‌تو نزدی گرد گل صبا
رخت و بنه بغارت و فرزند و زن‌اسیر
در دست آن جماعت پرزرق و کیمیا
اولاد و آل تو متحیر شده زبیم
وزآه سردشان متغیرشده هوا

در این مرحله، بیش‌ازاین سخن نمی‌توان گفت. تا اینکه در عهد صفویان وقتی تشیع مذهب رسمی کشور اعلام شد، بعضی از شاعران و نویسندگان آثاری در این مقوله ارائه نمودند، که شماری از آنها رامی‌توان در «کتاب النقض» (که در آن از آیین‌های سوگواری امام حسین سخن می‌رود[٦]؛ در «مجالس المؤمنین» قاضی نوراله شوشتری؛ «حماسه‌سرایی در ایران*» (بخش آثار حماسی مذهبی، بویژه مدایح و مراثی)؛ و در «روضة الشهدای» ملاحسین واعظ کاشفی سبزواری یافت. با اینهمه، برای تحقیق بیشتر به‌اثری جداگانه دراین‌زمینه نیازمندیم.

تردید نیست که باوجود مولانا محتشم کاشانی و مرثیهٔ دوازده بند (ترکیب‌بند) او، هنر مرثیه‌سرایی در عهد صفوی به‌اوج خود رسید، در دیوان محتشم کاشانی درکنار چند مرثیه دیگر، قصیدهٔ دیگری به‌یاد امام حسین وجود دارد، ولی هیچیك همپایهٔ مرثیهٔ او نیست. این شعر، پس‌از انتشار،چنان شهرت و عمومیتی کسب کرد که هیچ مرثیه‌ای تا بحال کسب‌نکرده و احتمالا هرگز کسب نخواهد کرد. این یکی از شاهکارهای ادب فارسی است. حتی امروز در تزیین صحن‌ها برای شبیه‌خوانی و مجالس بزرگ سوگواری،ابیاتی از این اثر از بالا به‌پایین روی پرده‌های متصل به پایه‌ها و نیز بطور همسطح در زیر سقف، وحتی روی دیوارها نوشته می‌شوند. درواقع هیچ مجلس بااهمیتی نیست که به‌چنین ابیاتی مزین نباشد. واضح است که هیچ شعری با چنین نفوذ، شهرت و وجهه مردمی برای شاعران بعدی نمی‌توانست بی‌مقدار و غیرقابل پیروی باشد.

* تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا، انتشارات دانشگاه تهران، نیز انتشارات امیرکبیر - م.

پس‌از محتشم، هر شاعری که در مرثیه طبع‌آزمایی می‌نمود اقدام بـه نگارش اثری به‌همین سبك‌ـسبك دوازده‌بندی به‌احترام دوازده امام یـا چهارده‌بند به‌احترام چهارده معصوم، یا حتی اشعار بلندتر می‌کرد. همانقدر که مقلدان شاهنامهٔ فردوسی، یا خمسهٔ نظامی، یا مثنوی مولانا جلال‌الدین، یا گلستان سعدی توانستند به‌کمال آن اساتید دست یابند، مشابه آن هیچیك از مقلدان محتشم نتوانسته است که به سطح او برسد. معهذا اگر از شاهکار محتشم نیز درگذریم، پاره‌ای از کوشش‌های آنان، به‌سهم‌خود، شایان‌توجه‌اند، درحالی‌که آثار دیگران حتی در دوران زندگی خودشان نیز به‌ورطهٔ‌فراموشی سپرده شدند.

ازآنجاکه نگارش شعر به سبك مرثیه محتشم فصل جداگانـه‌ای را درتاریخ مرثیه سرایی تشکیل می‌دهد، ونیز بدانجهت‌که نخستین شاعران عهد قاجار از او تقلید می‌نمودند، باید آثار بعضی از شناخته‌شدگان این مقوله را بررسی کنیم. صورت اسامی زیر البته جامع نیست، و ما تنها نمونه‌هایی از بهترین آثار این شاعران را معرفی می‌کنیم.

۱ـ صباحی بیدگلی: نخستین شاعر بزرگ عهد قاجار حاج سلیمان صباحـی بیدگلی کاشانی بود که معلم «ملك الشعرا» فتحعلی‌خان صبای‌کاشانی ودوست نزدیك سید احمد هاتف اصفهانی، شاعر معروف، بود. بنابر اطلاعات موثق دردسترس، در ۱۲۱۸ هـ.ق/٤ـ۱۸۰۳م درگذشت، و فتحعلی شاه قاجار را که در ۱۲۱۲ هـ.ق/۱۷۹۷م برتخت نشست، مدح‌کرد. از صباحی دیوانی مشتمل بر بیش‌از ۳٫۵۰۰ بیت* دردست داریم که توسط پرتو بیضایی ویرایش و در ۱۳۳۸ هـ.ق/٦۰ـ۱۹۵۹م در تهران منتشر شد. صباحی یکی از نخستین کسانی بود که شعری در چهارده‌بند (ظاهراً به‌احترام چهارده معصوم) به‌تقلید از مرثیه دوازده بند محتشم تصنیف کرد. درمیان مرثیه‌های صباحی چند مرثیهٔ دیگر برای شهدای کربلا به‌چشم می‌خورد که هیچکدام از آنها به‌تعداد

* و بقولی درحدود ۳٫۸۰۰ بیت [دائرةالمعارف فارسی، ص. ۱۵۵۲].ـــم.

چهارده بند او نمی‌رسد؛ شعر بلندی نیز در قالب «مثنوی» در رثای حضرت علی‌اصغر به‌او نسبت داده می‌شود که ازنظر ضعف، شبیه بعضی از مجالس سست‌مایهٔ تعزیه است. ویراستار متن در زیرنویسی برآن اظهار عقیده نموده که «اگر... این‌شعر با مرثیهٔ چهارده‌بند مقایسه شود، شخص گمان می‌برد که صباحی آن‌را در سرآغازکار خود، یا احتمالا طی‌دوران‌کودکی‌اش نوشته[۷]».

در دیباچهٔ دیوان صباحی، ذیلا از مرثیهٔ چهارده بند سخن می‌رود: «این مرثیه مقدم برهمهٔ مرثیه‌های دیگر ازنظر ترکیب‌بند به تأسی و تقلید محتشم است[۸]». اما فرد اگر نتواند اشعار وصال (درچهارده بند) وصبوری کاشانی را مقدم براشعار صباحی بحساب آورد، مسلماً آنها پایین‌تر از او نیز نبوده‌اند. به‌نظر من، شعر صبوری از بهترین اشعاری است که به‌تقلید از محتشم نگاشته شده است.

اولین بند مرثیهٔ صباحی با اشاره‌ای زیبا به‌اصل موضوع آغازمی‌شود و نشان می‌دهد که این داستان شهادت، نبرد و مرگ است:

«افتاد شامگه به‌کنار افق نگون
خور چون سر بریده از این تشت واژگون
افکند چرخ مغفر زرین و از شفق
در خون کشید دامن خفتان نیلگون[۹]»

در آثار صباحی بیدگلی چکامهٔ دیگری در رثای امام حسین هست که با این ابیات شروع می‌شود:

«امروز عزای شاه دین است
در ناله سپهر چون زمین است.[۱۰]»

ویراستار در پایان این قطعه یادآور شده: «به‌نظر من این اثر دارای شکل نوحه (ناله) است و برای دسته‌های سوگواری نوشته شده.» اگر ظن ویراستار درست باشد پس این اثر باید نخستین شعری بحساب آید که برای خواندن در مجالس سوگواری تصنیف شده و به‌ما رسیده است.

۲ـ «وصال شیرازی»: میرزا محمد شفیع ابن‌محمد اسماعیل شیرازی، معروف

به میرزا کوچك، متخلص به وصال (ف ۱۲٦۲ ه.ق/۱۸٤٥م) نویسنده، خطاط و نوازندهٔ عهد قاجار بود. او درمیان دیگر آثار، شعری رثایی در چهارده‌بند برای ما باقی گذاشته است که اولین بند آن با این ابیات آغاز می‌شود:

«این جامهٔ سیاه فلك در عزای کیست؟
وین حبیب چاك گشته صبح از برای کیست؟
این جوی خون که از مژهٔ خلق جاریست
تا در مصیبت که در ماجرای کیست[۱۱]؟»

وصال مرثیهٔ دیگری نگاشته است‌که پاره‌ای از آنها مقبول شاعران بعدی افتاد و دنبال شد، شعر او معروفیت قابل ملاحظه‌ای کسب کرده است:

۳ـ قاآنی: میرزا حبیب‌اله شیرازی (ف ۱۲۷۰ ه.ق/ ۱۸۵۳ م) معروف‌ترین‌شاعر عهد قاجار بود که دیوانش بارها بچاپ رسیده است. او درتسلط بر الفاظ و استفادهٔ استادانه از آنها مانند نداشت. بیشتر اشعارش به مدیحه اختصاص دارد، هرچند که آثار غنایی و ترکیب‌بندهایی در طرح‌ها و قوافی متنوع نیز تصنیف کرد.

در میان آثارش قصیدهٔ رثایی مشهوری‌دربارهٔ امام‌حسین دیده‌می‌شود که در آن منتهای تمهید پرسش و پاسخ را بکار گرفته است:

بارد چه خون که دیده چسان روزوشب چرا
از غم کدام غم غم سلطان اولیا
نامش که بد حسین زنژاد که از علی
مامش که بود فاطمه جدش که مصطفی
چون شد شهید شد بکجا دشت ماریه
کی عاشر محرم پنهان نه برملا
شب کشته‌شد نه‌روز چه، هنگام وقت ظهر
شد از گلوبریده سرش نی‌نی از قفا[۱۲]

٤ـ یغما: میرزا ابوالحسن جندقی (ف ۱۲۷٦ ه.ق/۱۸۵۹م) مشهورترین نگارندهٔ نثر و نظم سدهٔ سیزدهم هجری (نوزدهم میلادی) بود. دیوانش، مرکب از

اشعار هزلی، هجایی، نوحی، رثایی به سال ۱۲۸۳ هـ. ق/۸۷-۱۸۸۶ م درتهران چاپ سنگی و در ۱۳۳۹ هـ.ق/۶۱-۱۹۶۰ م چاپ افست شد. این اثر شامل هفده‌کتاب است، که یکی ازآنها به‌نثر وبقیه به‌نظم هستند. درمیان ده‌کتاب اختصاص یافته به‌نثر، هشت کتاب حاوی مراثی و نوحه‌های اوست.

یغما سعی نکرد از محتشم تقلید کند و در مرثیه‌هایش مستقل ونوآور بود. فصلی از دیوان اختصاص یافته به مرثیه تنها حاوی دونوع شعر است: یکی قصاید کوتاه بنام مرثیه یا نوحه، و دیگر «قطعاتی در قالب اشعار «مستزاد»، که ویژهٔ اشعار سینه‌زنی است. از قرار معلوم این اشعار قدیمی‌ترین نمونه‌های این نوع شعر هستندکه دراختیارماست (چون اینکه قصیدهٔذکرشدهٔ صباحی نوحه‌ای برای سینه‌زنی است، تنها نظری بیش نیست.). مراثی این دیوان عبارت از شانزده قسمت و همه درقالب قصیده هستند. نوحه‌های سینه‌زنی نیز شانزده قسمتی هستند. در شروع کتاب مرثیه آمده است: «هذا کتاب مراثی و ابیات آن در شیوایی و فصاحت و زیبایی و بلاغت در اعلی مرتبهٔ کمال است چه حفظ مزایای شعریه و پاس محسنات نظمیه با حصول ابکاء وپذیرش بکاء نهایت صعوبت واشکال را دارد، مع‌هذا اینمعنی را مترصد داشته است.»

اولین بیت این کتاب چنین است:

شهنشاهی که بود گوی گردون کوی چوگانش
سر از چوگان کین گردید گوی‌آسا بمیدانش

و اولین نوحه سینه‌زنی نیز اینگونه آغاز می‌شود:

می‌رسد خشك لب از شط فرات اکبر من
نوجوان اکبر من
سیلانی بکن ای چشمهٔ چشم تر من
نوجوان اکبر من
کسوت عمر تو تا این خم فیروزه نمون
لعلی آورد به‌خون

گیتی از نیل عزا ساخت سیه معجر من
نوجوان اکبر من

در پاره‌ای از نوحه‌ها، یغما از قالب‌های شعری وارهیده و اثـری ترکیبی، از ترکیب‌بند و شعر «مستزاد» خلق نمود. او در مرثیه‌ای دربارهٔ حضرت قاسم می‌نویسد:

قاسم ای جشن طرب برتو تباه
حجلهٔ عیش عروس از تو سیاه
درمکش باره سوی قربانگاه
چه کند یك‌تن و یك دشت سپاه
به صف‌آرائی مژگان سوگند
به‌جگرکاوی پیکان سوگند
از زبان تا به پر تیر قسم
از کله تا سر شمشیر قسم!

بندهای بعدی به‌همین سبك ادامه می‌یابند با این استثنا که پس‌از هر هشت مصراع دوبیت اضافه می‌شوند، آخر بیت اول به «قسم» و بیت دوم به «سوگند» ختم می‌شوند.

دو بیت آخر در بند سوم از طرح بند اول پیروی می‌کنند، و بند چهارم طرح بند دوم را تکرار می‌کند. این الگو تا پایان شعر حفظ می‌شود. دراینجا قطعهٔ دیگری برای نمونه نقل می‌شود:

برگ میدان جدل سازمکن
سوی ترکان جنان تاز مکن
برخود آغوش اجل باز مکن
سوگ با سور من انباز مکن
به‌دل زود ملال تو قسم
به‌غم دیرزوال تو قسم
به‌تو و بوسهٔ حورا سوگند

به‌من و سیلی اعدا سوگند

اظهارات سرآغاز کتاب مرثیه دربارهٔ شعر یغما کاملا بجا بوده‌اند. مرثیه‌های اورا با آن شیوایی وفصاحت می‌توان نوحه‌های دسته‌های سینه‌زنی نیز نامید، و درواقع هنوز هم برای این منظور بکاربرده می‌شوند. بحرهانیز موزون و قابل تقطیع هستند ویا خود چندان کوتاهند که آنها را به‌سهولت می‌توان به‌سبك شعرهای خاص سینه‌زنان درآورد. گمان نمی‌رود که هیچیك از شاعران بزرگ فارسی پس‌از یغما در تصنیف شعر سینه‌زنی طبع آزموده باشد.

۵ـ سروش: میرزا محمدعلی خان یا «شمس‌الشعرا» (ف ۱۲۸۵ هـ.ق/۱۸۶۸م) یکی از بزرگان ادب عهد قاجار است. دیوانش مشتمل است بر مراثی و مدایح، بااینحال نمونه‌های مختلفی از شعر مذهبی نیز تصنیف کرده است. مجموعه‌ای از مدایح او تحت عنوان «شمس المناقب» به‌سال ۱۳۰۰ هـ.ق/۸۳ـ۱۸۸۲م در تهران چاپ سنگی شد*. منظومهٔ حماسی مذهبی و ناتمام «اردیبهشت‌نامه» عبارت از ۹۲۱۹ بیت درباب زندگی وجنگهای پیامبر اکرم نیز موجود است. او درزمینهٔ مرثیه دو اثر مستقل برای ماباقی‌گذارده: یکی، شعری برجسته در شصت بند به‌یاد شهدای کربلا که به «شصت بند سروش» معروف است. اولین بند با این ابیات گشوده می‌شود:

ای‌دیده خون ببار که ماه محرمست
نزد خدای دیدهٔ گریان مکرمست
فرموده شاه دین که منم کشتهٔ سرشك
برزخمهای شاه سرشك تو مرهمست
بی‌دیدهٔ پرآب و نفس‌های آتشین
گر لاف مهر شاه زنی نامسلمست
بریاد نور چشم پیمبر زآب چشم
بالله اگر جهان همه‌دریا کنی کمست[۱۳].

* به‌خط میرزا آقای کمره‌ای و به‌اهتمام ابراهیم مشتری طوسی.ـم.

این ترکیب‌بند نیز به‌تقلید از محتشم و پیروان او تصنیف شد، با اینحال طویل‌بودن آن به‌سروش فرصت داد تا بیشتر وارد جزئیات شود و گوشه‌هایی از سرگذشت قهرمانان این‌واقعهٔ تلخ را توصیف نماید. ولی از نظر ادبی، سروش دراینکار از شاعران دیگر برتر نبوده است: بلکه به‌خاطر اطناب وپیچیدگی‌اش به‌سطح شعری بیمایه نزول می‌کند.

مرثیهٔ دوم سروش، «روضة الاسرار»، در ابیات موزون سروده شده است. این مرثیه نیز شرحی است از واقعهٔ کربلا و خاطرهٔ شهیدان آن را ارج می‌نهد. ۱۱۵۹ بیت آن به‌همان وزنی تصنیف شده که مولانا آن‌را برای مثنوی‌اش برگزیده (رمل مسدس محذوف یا مقصور)، این اثر درمحافل ادبی و مذهبی به «هزاربیت سروش» معروف است و بنابر منابع و اطلاعاتی که من دراختیار دارم تا این تاریخ چهاربار به‌چاپ رسیده است[۱٤]. اثری است بسیار بلیغ، واضح و احساس برانگیز، و یکی از بزرگترین آثار شاعر بشمارمی‌آید. وعاظ ومداحان درمجالس‌مهم یادکرد شهیدان آن‌را ازبرمی‌دانند. ازروی منابر نیز آن‌را ازحفظ می‌خوانند. شروع آن چنین است:

دارم اندر دست خونین خامه‌یی
تا که بنویسم مصیبت‌نامه‌ای
لیك می‌ترسم که سوزد خامه‌ام
همچنان ننوشته ماند نامه‌ام
خامه‌ام ترسم که گردد محترق
یا بسوزد از تف آهم ورق
کرد حق چون حال آن شاه وفی
آشکارا بر خلیل و بر صفی
آن‌ببرد از دل غم هابیل را
ذبح کردن گفت ابراهیم را

در وصف شهادت عباس، سروش چنین می‌نگارد:

آمد آن عباس میرصادقان

وان علمدار سپاه عاشقان
ازتف عشق و عطش بریان‌شده
شاه دین برحال او گریان‌شده...
دشمنان را از یمین و از یسار
مرتضی وارانه می‌زد ذوالفقار...
بدسرشتی ناگهان از تن جدا
کرد دست زادهٔ دست خدا
گفت: ای‌دست! اوفتادی خوش بیفت!
تیغ دردست دگر بگرفت و گفت:
آمدم تا جان ببازم دست چیست!
مست کز سیلی گریزد مست نیست!

اما تمامی اشعار روضةالاسرار چنین بلیغ نیستند. افزون بر این، سروش مجذوب پاره‌ای از داستان‌ها وحکایات ضعیف ونامعتبر رایج درمیان عوام عهد خود شد و آنها را در شعر خود وارد کرد. به‌رغم اینکار، اثر مزبور به‌محبوبیت و شهرتی خاص دستیافته است، برخی از شعرا از او تقلید کردند و به‌این سبك و بحر مرثیه‌ها سرودند.

۶- صبوری کاشانی: حاج میرزا محمدکاظم، «ملك‌الشعرای آستان قدس رضوی»، پدر ملك‌الشعرا محمدتقی «بهار» ازشاعران بـزرگ عصر خویش بود (ف ۱۳۲۲ هـ.ق/۱۹۰۴ م). دیوانش یکبار بـسال ۱۳۴۲ هـ.ق/۶۴-۱۹۶۳م در تهران چاپ شد. صبوری دو مرثیه‌نامه برای ما به‌جا گذارده: یکی دوازده بندی درمدح و منقبت امام حسین و دیگر نه‌بندی هریك در پنج‌بیت، بصورت نه‌بندی که پیشتر توسط وصال تصنیف شده بود. شعر اول صبوری در مجالس وعظ وخطابه (وبویژه درخراسان) شهرت قابل ملاحظه‌ای‌کسب‌کرده است و چنین آغاز می‌شود:

درای کاروانی سخت با سوزوگداز آید
چو آه آتشینی کز دل پرغصه بازآید

گمانم کاروانی از وطن آواره گردیده
که آواز جرس با ناله‌های جانگداز آید
اگر این کاروان است از حسین فرزند پیغمبر
چرا اورا اجل منزل بمنزل پیشواز آید
الا یا خیمگی خرگاه عزت برسرپاکن
که ناموس خدا زینب ز راهی بس دراز آید

پیش ازصبوری، شعر محتشم آنچنان نفوذی یافته بودکـه تمامی شاعران پس‌از او، در همان بحری که محتشم بکار برده‌بود، شعر می‌نگاشتند. در شعر صبوری نخستین چیزی که توجه خواننده را جلب می‌کند اینست که او بحر را عوض نموده بحری را برمی‌گزیند که برای مرثیه شایسته‌تـر و مناسب‌تر است. افزون براین، شعر با اشاره‌ای زیبا به موضوع گشوده‌می‌شود با خواندن این شعر، فرد به‌کوشش آگاهانه‌ای که صبوری برای وارهانیدن خود از سلطهٔ محتشم انجام داده ارج می‌نهد. شاید راز موفقیت شعر او در اعتراف صریح این واقعیت باشد که هرکس خواهان ترکیب‌بندی در بحر و مضمون محتشم باشد هیچ شعری بهتر از اشعار محتشم نمی‌تواند بیابد؛ با اینحال تازگی و اصالت را در شعر صبوری می‌توان دید:

فلك باعترت خیرالبشر لختی مدارا کن
مدارا کن با آل‌الله و شرم ازروی زهراکن
ره شام است درپیش و هزاران محنت اندرپی
به اهل‌البیت رحمی ای فلك درکوه و صحراکن
شب تاریك و مرکب ناقهٔ عریان، به‌آرامی
بران اشتر نگویم مهد زرینشان مهیا کن
شب ار طفلی زپشت ناقه برروی زمین افتد
به‌آرامی بگیرش دست و بیرون خارش از پاکن

به‌نظر من، صبوری درنگارش ترکیب و ترجیع بندهای رثایی از هر شاعر دیگر، حتی از محتشم، موفق‌تر بوده است. اما مرثیهٔ دیگرش چندان

مردمی نشده است، و احتمالا نیمی از معروفیت آن بخاطر شعر وصال است که چندان تأثیری بر شاعر نهاده که ابیاتش را در شعر خود وارد کرده است:

باخود اگر تصور محشر کند کسی
یا سرگذشت آل‌پیمبر کند کسی
باهم نشاید آنکه برابر کند کسی
گر قصهٔ مصیبتشان سرکند کسی
باور مکن وصال که باور کند کسی

برای روشن ساختن تفاوت میان این شعر و شعر وصال، ابیاتی چند از مرثیه وصال دراینجا آورده می‌شوند. این ابیات دنبالهٔ سطور چهارم و پنجم قطعه شعر صبوری است (که از وصال گرفته) و دربالا آمد:

آید کجا زعهدهٔ این تعزیت برون
روی زمین زگریه اگر تر کندکسی
از کربلا او نتواند حدیث کرد
نامش مگر قیامت دیگر کند کسی
آرد زبیکسی برادر کسی بیاد
یا شرح دستگیری خواهرکندکسی
این ناله‌ها برای ستم‌دیدگان زار
یا از جفای خصم ستمگر کند کسی

رسم مرثیه‌نگاری در تمام طول این دوره معمول بود و تا امروز ادامه یافته است. شعرای زیادی اعم از صاحبان سبك، شعرای درجهٔ دوم و سوم، وحتی افراد معمولی که تنها دارای استعداد ذاتی هستند و هیچ‌گونه سواد رسمی در اصول و فنون عروض ندارند، درزمینه وارد شدند. دراینجا شاید بتوان تنها به‌تنی چند اشاره کرد.

۷ـ جیحون یزدی: «بلیغ المتکلمین»، آقا محمد یزدی، متخلص به جیحون، در ۱۳۱۸ ه.ق/۱۹۰۱ـ۱۹۰۰ م درگذشت. درطول سلطنت ناصرالدین شاه، او و برادرش سیحون مشهور بودند. مراثی جیحون به‌اندازهٔ اشعار هجایی‌اش

مشهورند. در آغاز کار در ایام محرم به‌مسجد یزد رفت و اشعاری را که در رثای امام حسین نگاشته بود برخواند. اشعارش چون‌از احساساتش‌برمی‌خاست بر احساسات دیگران اثر می‌کرد. درموقع خود در پایتخت ظاهر گشت و در مجالس سوگواری دولت و درحضور شاه مرثیه‌های خود را برخواند. یکی مرثیه‌هایش با این ابیات آغاز می‌شود:

باز ای مه محرم پرشور سرزدی
واندر دلم شراره‌ای زعاشور برزدی
... باز آمدی و بردل مجروح من چو پار
از غصه نیشتر زدی و بیشترزدی
تو آن نه‌ای مگر که بشر تاختی زخیر
وآنگاه ره بزادهٔ خیرالبشر زدی
تو آن نه‌ای مگر که بجای کفی زآب
پیکان بحلق اصغر خونین جگر زدی

۸ــ میرزا تقی علی‌آبادی، صاحبدیوان: از او مرثیه‌ای به‌نظم و ظاهراً به‌تقلید از سروش به‌ما رسیده است چه، او از همان وزن استفاده کرد. ابیاتی از یك مرثیه دربارهٔ علی‌اصغر(ع) ذیلاً آورده می‌شوند:

گفت کت شیری گوارا یافتم
زان زمیدان سوی تو بشتافتم
خشك اگر کامت زشیر مادرست
شیر مادر کی چو شیر داور است
شیر مادر صافی و شیرین بود
شیر داور جافی و خونین بود
آن بنوشد طفل و ماند یك دوسال
این بنوشد مرد گردد لایزال
طفل درآغوش زی میدان شتافت
آنچه اندر پرده پنهان بود یافت

۹ـ عمان سامانی: سامان روستایی‌است درشمالغرب چهارمحال بختیاری ازغرب توسط زاینده‌رود به اصفهان متصل و در شمال این رود واقع است. می‌گویند بیشتر اهالی این روستا دارای استعداد شاعری هستند؛ ازمیان این اهالی دو تن، دهقان سامانی و عمان سامانی، بسیار مشهورند. عمان نیز مرثیه‌ای تصنیف نموده که برمی‌آید تقلیدی است از سروش اصفهانی. از آن مرثیه این ابیات بسیار مشهورند:

خواهرش بر سینه و برسر زنان
رفت تا گیرد برادر را نشان
سیل اشکش بست بر شه راه‌را
دود آهش کرد حیران شاه را...
دید مشکین‌مویی از جنس زنان
بر فلك‌دستی و دستی بر عنان
زن مگو مرد آفرین روزگار
زن مگو بنت‌الجلال اخت الوقار
زن مگو خاك درش نقش جبین
زن مگو دست خدا در آستین

۱۰ـ میرزا یحیی مدرس اصفهانی (دستگردی) نیز برای ما مرثیه‌ای بصورت ترکیب‌بند دربارهٔ شهیدان کربلا باقی گذارده است. این شعر در «کتاب سوگواری‌های ادبی» (صفحات ۲۲۸ به‌بعد) به‌چاپ رسیده، و ایـن ابیات برگرفته از آن است:

ای مبتلای غم که جهان مبتلای تو است
پیر و جوان شکسته اندر عزای تو است
هم قبله‌گاه اهل سمك خاك‌درگهت
هم سجده‌گاه خیل ملك کربلای تو است
گلگون‌قبا زعکس شفق آسمان هنوز
از هجر روی اکبر گلگون قبای تو

درخون طپید مرغ دل مجتبی چو دید
درخون طپیده قاسم نوکدخدای تو

۱۱ـ احتمالا آخرین شاعر مرثیه‌نگار عهد قاجار ایرج میرزا، جلال‌الممالك، بود. عمر ایرج به‌عهد پهلوی نکشید (نزدیك به اواخر ۱۳۰٤ ه.ق/۱۹۲٦م درگذشت). درواقع، اورا نمی‌توان از مرثیه‌سرایان بشمار آورد، زیرا این اشعار عاشقانه و انتادی‌ـاجتماعی «عارف‌نامه» اوست که باسبك بدیعی ساده‌اش به‌او شهرت فراوان بخشیده است. معهذا در دیوانش دو مرثیه توان یافت. این مرثیه‌ها، همچون دیگر شعرهایش، ساده، روان و دارای مضامین نو و خوشایند است:

رسست هرکه داغ جوان دید دوستان
رأفت برند حالت آن داغدیده را
یك‌دوست زیر بازوی او گیرد از وفا
وان یك زچهره پاك کند اشك دیده را
آن دیگری براو بفشاند گلاب و شهد
تا تقویت کند دل محنت‌چشیده را
یك جمع دعوتش به‌گل و بوستان کنند
تا برکنندش از دل خار خلیده را
جمع دگر برای تسلای او دهند
شرح سیاه‌کاری چرخ خمیده را
القصه هرکسی به‌طریقی زروی مهر
تسکین دهد مصیبت بروی رسیده را
آیا که داد تسلیت خاطر حسین؟
چون دید نعش اکبر درخون تپیده را
آیا که غم‌گساری و انده بری نمود
لیلای داغ‌دیدهٔ زحمت‌کشیده را
بعداز پسر دل پدر آماج تیر شد

آتش زدند لانهٔ مرغ پریده را

* * *

سرگشته بانوان وسط آتش خیام
چون درمیان آب نقوش ستاره‌ها
اطفال خردسال از اطراف خیمه‌ها
هرسو دوان چو از دل آتش شراره‌ها
غیراز جگر که دسترس اشقیا نبود
چیزی نماند دربرایشان زپاره‌ها
سبط شهی که نام همایون او برند
هر صبح و ظهروشام فراز مناره‌ها
در خاك و خون فتاده و تازند بر تنش
با نعل‌ها که ناله برآرد ز خاره‌ها

یادداشتها

۱. دربارهٔ سوگ سیاووش، رجوع کنید به شاهنامهٔ فردوسی، داستان سیاووش تاریخ بخارا؛ کتاب شاهرخ مسکوب به همین نام.
۲. پاره‌ای از این نوع مرثیه‌ها در چند داستان شاهنامه آمده‌اند، مثل داستان سیاووش در **گشتاسپنامه** دقیقی (موارد متعدد)، داستان فرود، و داستان رستم و اسفندیار. رجوع کنید به این داستان‌ها.
۳. **مجمع‌الفصحا**، چاپ سنگی تهران در سال ۱۹۲۷ ه.ق/۱۸۷۸م، صفحات ۸۲ــ۴۸۱.
۴. **حدیقه** سنایی غزنوی (تهران؛ ۱۳۲۹ ه.ش/۵۱ــ۱۹۵۰م)، ویرایش رضوی: صفحات
۵. **دیوان** شرح حال شعرا بدرالدین قوامی رازی، ویرایش میر جلال‌الدین حسینی اورماوی، محدث، (تهران ۱۳۳۴ ه.ش/۵۶ــ۱۹۵۵م) صفحات ۲۸ــ۱۲۵.
۶. **بعض مثالب النواصب فی نقض بعض فضائح الروافض**، مشهور به **کتاب النقض**، تألیف ناصرالدین شاه عبدالجلیل قزوینی رازی، ویرایش سید جلال‌الدین محدث (تهران: ۱۳۳۱ ه.ق/۵۳ــ۱۹۵۲م)، صفحات ۴۰۱ به‌بعد.
۷. **دیوان صباحی بیدگلی**، با ویرایش و دیباچهٔ حسین پرتو بیضایی (تهران ۱۳۳۸ه.ش/ ۶۰ــ۱۹۵۹)، یادداشت صفحهٔ ۱۵۳.
۸. **صباحی**، دیباچه، ص. پنج.
۹. نگاه کنید به ترکیب‌بندی از بیدگلی، رجوع کنید به **دیوان** او، صفحات۱۳۱ به‌بعد.
۱۰. **همانجا**، ص. ۱۵۱.
۱۱. دیوان وصال: نیز در سوگواری ادبی در ایران، به‌قلم کوهی کرمانی (تهران، ۱۳۳۳ ه.ش/۵۵ــ۱۰۵۴م)، صفحات ۱۰۶ به‌بعد.
۱۲. **دیوان** میرزا حبیب قاآنی شیرازی (تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۸ ه.ش/۶۰ــ۱۹۵۹م)؛ (نیز چند قصیده در سوگواری ادبی)، ص. ۲۰۷.
۱۳. **دیوان** شمس‌الشعرا، سروش اصفهانی، ویرایش محمد جعفر محجوب (تهــران: امیرکبیر، ۱۳۳۹ ه.ش/۶۱ــ۱۹۶۰م)، جلد دوم، ۷۳۲ به‌بعد.

۱۴. چاپ تبریز (۱۲۸۶ هـ.ق/۷۰ـ۱۸۶۹م)، تهران، مشهد، و اخیراً در دیوان حاج میرزا محمد کاظم صبوری، ملك‌الشعرای آستان قدس رضوی، ویرایش محمد ملك‌زاده (تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۲ هـ.ش/۶۴ـ۱۹۶۳ م)، ص. ۴۶۵.

۱۵ . دیوان حاج میرزامحمدکاظم‌صبوری، ملك‌الشعرای‌آستان‌قدس‌رضوی، ویرایش‌محمد ملك‌زاده (تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۲ هـ.ش/۶۴ـ۱۹۶۳ م) ص. ۴۶۵.

۱۶. سوگواری ادبی، ص. ۲۰۹.

۱۷. دیوان ایرج، ویرایش محمد جعفرمحجوب (تهران:اندیشه، چاپ‌دوم، ۱۳۴۹هـ.ش/ ۶۱ـ۱۹۶۰م)، صفحات ۶۷ـ۱۶۶.

مرثیه در اشعار سندی *

آنمری شیمل[1]

در ۱۹۶۱ که به سند سفر کردم در شهرك راتودرو[2] دیرك بلندی با پرچم‌های فراوان دیدم و برای نخستین‌بار دانستم که در پاکستان، و بویژه در استان سند، درهٔ ایندوس سفلی، هنوز مذهب تشیع عنصری نسبتاً قوی است. آخرین امیران سند، از قبیلهٔ تالپوران بلوچ و از معتقدان راستین آیین تشیع بودند، و بعضی از حکمرانانی که از ایران آمده بودند نیز همین آیین را مدنظر قرار دادند. علاوه‌براین، همواره در سند احترامی فزون از اندازه نسبت به‌سادات معمول بود، خواه جمعیت آن رسماً شیعه بوده باشند خواه نه. شواهد و مدارك ادبی نشان می‌دهند که در سده‌های گذشته در گورستان مکلی‌هیل در نزدیکی تاتا[3] آیین‌های ماه محرم از مشخصات بارز زندگی مذهبی در سند بشمار بود، و متکلمان متعصب نقشبندی آن محل، تاتا، از

---

* منسوب به سند از ایالت سابق (حدود ۱۳۰٫۰۰۰ کیلومتر مربع) پاکستان غربی،... کرسی آن حیدرآباد بود. اکنون عمدتاً جزء ولایات حیدرآباد و خیرپور (چش پاکستان غربی) است. سند امکنهٔ باستانشناسی فراوان و تاریخی طولانی دارد و محتملا مهد تمدن شبه‌قارهٔ هند بود... زبان سندی [هم] یکی‌از زبانهای هند و اروپایی، متعلق به شعبهٔ هندی از دستهٔ هند و ایرانی که اکنون در قسمتی از لغ هندوستان رایج است. [دائرةالمعارف فارسی صفحات ۱۳۴۷ و ۱۳۴۹].ـم.

1. Annemarie Schimmel
2. Ratodero
3. Thatta

جمله مخدوم محمدحسن (ف ۱۷۶۳) رسالاتی برضد این رسوم «غیراسلامی» تصنیف کردند. چندان جای شگفت نیست که زبان سندی نیز شمار قابل ملاحظه‌ای «مرثیه» پدید آورده است. من هنوز به «تعزیه» به‌معنی واقعی کلمه «مصیبت‌آمیز» برنخورده‌ام، ولی شاید تحقیقات بیشتر نمونه‌هایی چند از این دست را ارائه دهند؛ به‌هر حال، سند نمی‌تواند با تعزیه‌ای که درخلال سدهٔ نوزدهم در قلمرو پادشاهی اوده*، در لکنو، بسیار متداول بود رقابت نماید. لکنو، درآن عهد، صحنهٔ تماشایی‌ترین نمایش‌ها بود، که در آنها حتی سلاطین نیز شرکت فعال داشتند، و مورخان با شگفت و تحسین نقل‌می‌کنند که حتی فیل‌مورد علاقهٔ شاه قاضی‌الدین حیدر را آموخته بودند که از خرطوم صدای «واحسینا!»... دربیاورد**. سند حتی نمی‌تواند از چیزی شبیه مرثیه اردویی به‌خود ببالد، که نخست دردکن بسال ۱۶۰۰ میلادی‌که قطب اولین سوگنامه‌های ساده خودرا سرود، پیدا شد و پس‌از آن توسط سودا*، شاعر بزرگ سده هجدهم، روبه‌توسعه نهاد و در سدهٔ نوزدهم با مراثی انیس[4] و دبیر[5] دو شاعر لکنویی، به‌اوج خود رسید.

نخستین سروده‌های مکتوب هندی به‌سدهٔ شانزدهم مربوط می‌شوند: و عبارتند از اشعار کوتاه عارفان. ادبیات کلاسیك سند در سده هجدهم در عهد حکومت شاه عبداللطیف (ف ۱۷۵۲) به بالاترین درجهٔ تکامل خود رسید. درخلال همین سده است که ما نخستین شاعری را می‌یابیم که تمام عمر خود را وقف مرثیه‌نگاری به‌زبان مادری‌اش کرد. این شاعر، همچنانکه غلام محمد

---

* اوتارپرداش کنونی.ـــم.

** حتماً نویسندهٔ مقاله، خود نیز بی‌اساس‌بودن چنین نقلی را باور دارد وشاید بی‌جهت نیست که این حرف را بدفرد خاصی نسبت نداده است.ـــم.

* Sauda ؛ میرزا محمد رفیع متخلص به سودا (۱۱۲۵ـــ۹۵ ه.ق) شاعر فارسی‌سرا و اردوسرای هندی.ـــم.

4. Anis
5. Dabir

گرامی، درمقاله دلنشین خود نمایانده، ثابت علی شاه (۱۸۱۰ـ۱۷٤۰م)است. به زیارت کربلا رفت و به‌زبان‌های فارسی، اردو و سندی مرثیه نگاشت. مطمئناً، حتی پیش‌از او نیز مرثیه‌های پراکنده‌ای به‌زبان سندی می‌توان یافت، مثلا دراثر مخدوم عبداله تاتوی، از اعضای خاندانی مذهبی در تاتا، و اشعار سید حیدرشاه، و مولوی احمدچینان فقیر؛ ولی ثابت‌علی بیش‌از پیشینیان فکر خودرا براین هنر متمرکز ساخت. چندانکه مدعی است: «پیشتر مرثیه درشعر سند هیچ ریشه نداشت، و هرقدر هم که بود معروفیتی نداشت» عظمت کار این شاعر دراین‌زمینه مورد اعتراف و تصدیق هم‌میهنانش واقع‌شد.

بااینحال، نباید فراموش‌کرد سنت مرثیه‌سرایی به زبان فارسی نیز در این سرزمین وجود داشت: آثار علامه (۱٦۸۲ـ۱۷۸۲)، محمد معین تاروتاتایی که مرثیه‌ای به‌یاد شهدای کربلا تصنیف کرده بود، و محمدمحسن تاتوی (۱۷۵۰ـ۱۷۰۹) شایان ذکر هستند. این اخیر، که شاعری شیعه و متعصب بود، قالب «ترجیع‌بند» مرثیهٔ ایرانی را در سند مطرح ساخت. احتمالا، او نخستین کسی بود که از قالب «سالم»، که بعدها در اشعار سندی متداول گشت، استفاده کرد. محسن، که خودرا «بلبل مست باغ حسین» می‌نامید، «مرثیه‌ای دوازده‌بندی» تصنیف کرد، یکی از این «قصاید» چگونگی درخود نشستن کشتی آل‌مصطفی، درکمین نشستن ابرسیاه کفر بر سر راه آفتاب راه دین، و کشته‌شدن شمع پیامبر بردست کوفیان را به‌گونه‌ای نمایشی وصف می‌کند. ثابت‌علی‌شاه تمامی این مضامین را در قالب شعری «سالم» و نیز «سواری» (سواره‌خوانی)، که مورد استفادهٔ گستردهٔ شاعران سندی در شرح و وصف اینکه چطور زادهٔ محبوب مصطفی و مرتضی سواره بسوی سرنوشت ناگزیر خویش شتافت، بود بکار برده است.

سواری ٹی جیب مصطفی جی
سواری ٹی انیس مرتضی جی

گاه در اشعار او صور نمایشی می‌یابیم، نظیر دیباچهٔ «ردیف» شکوه‌آمیز «هئی هئی حسرت واویلا!

ثابت مرثیه‌خوان مدام
چئی سرور تی صلواة و سلام ۰
شاه جو ماتم ئئی نه‌تمام
هئی هئی حسرت واویلا

مرثیه‌های سندی معمولا آکنده از اصطلاحات و عبارات فارسی و عربی هستند، ولی ثابت علی شاه، بدون‌کاربرد واژگان قرضی نیـز شعر ناب «تت سندی سالم» را ارائه نموده ، که درآن طفل عزیز بتول راکه ازعطش جان‌داد مخاطب قرار می‌دهد:

ناز نپائی رسول
لادسین پالینی بتول
اچ مری مارئین ملول
توتی صلوة و سلام

و بدینسان برای شاعران بعدی که از قالب «مرثیه» استفاده می‌کردند طرحی درافکند: از ساشل سرمست[6]، نویسندهٔ باذوق اواخر سدهٔ هجدهم و بیدل روهری[7] (ف ۱۸۷۲) خلف هم‌کیش او، تنها شمار معدودی از ابیات قوی دردست است. همین قالب را درآثار میرحسن، شاه ناصر، میرزا بدحال‌بك، خواجه ناصرعلی، و خصوصاً میرزا قلیچ‌بك، مترجم و داستان‌نویس معروف (ح ۱۹۲۹) نیز یافته می‌شوند. معروف‌تر از اینها، عبدلحسین سنگی، شاهزادهٔ دومان تالپورو دوست میرزا قلیچ‌بك است. این نویسندگان با وارد کردن بحور عربی‌ـفارسی در اشعار خود دنبال‌کنندهٔ سنت فارسی‌ـاردو بوده‌اند تا سنت سندی. درحالی‌که نویسندهٔ قدیمی سند از بحور بومی استفاده می‌کند. «مرثیه‌های» سنگی از الگوهای شکل گرفته پیروی می‌کنند: «سالم» و «سواری» را درآنها توان یافت، «سواری» او در ارتبـاط برجسته با ایـن حکایت است‌که حسن و حسین درطفولیت دوست می‌داشتند برپشت جدشان،

6. Sachal Sarmast
7. Bedid of Rohri

پیامبر، سوار شوند؛ مضمونی که سرایندگان اشعار عامیانه در سند بگونه‌ای دلنشین از آن استفاده می‌کردند.

گاه سنگی با آوردن صور خیالی ناآشنا سعی در بهتر جلوه‌دادن طرح‌های خود دارد:

تیرباران کان تن اقدس ٹیو غربال‌وار
رت ٹی بتمان تئین وهیو جنین ٹو وسی ابربهار

(معادل فارسی*):

«تن اطهر از باران تیر غربالگونه گشت
و خون همچون ابر بهار از آن فروریخت.»

ولی او نقش‌مایه‌ای نیز بکار برده که مارا به‌تفسیر عرفانی‌تر شهادت امام سوق می‌دهد:

کربلا جی سرزمین تی‌شاهه هو معراج کیو
ذوالجناح شاهه کی براق جورتبه ملیو...

(معادل فارسی):

«امام حسین در سرزمین کربلا به‌معراج رفته‌است
و ذوالجناح همپای براق شده‌است.»

در «سواری» دیگر می‌سراید:

چڑ هیو گهوڑی تی‌شاه کربلا اچ
چڑ هیو براق تی‌چی مصطفی اچ

(معادل فارسی):

«امروز شاه کربلا براسب نشسته است
چنانکه گویی امروز مصطفی براسب می‌نشست.»

در همان مرثیه، که در قالب کلاسیك «مسدس» نگاشته‌شده، به مخاطبان وعده می‌دهد:

روئی جو هت، هتی تنهن کی کلائی

* کلمات داخل پرانتز را برای‌جدانمودن دوقسمت سندی و ترجمه فارسی افزوده‌ام.ـه.

امام حق اوهان کی حق ملائی
جذهن لاهوت مه لائق رسائی
دوئی ئی دور پوء وحدت جی‌ائی

(معادل فارسی):

«در اینجا هرکس بگرید درآن دنیا خواهد خندید
بخاطر امام، عفو خواهی شد.
هرآنکه لایق لاهوت شود
دوگانگی از او رخت برمی‌بندد وبه‌وحدت می‌رسد.»

دراینجا ما به‌این نتیجه می‌رسیم‌که با شعر عرفانی پیوستگی دارد: شهادت، وصول ملاقات باخدا (لقاء الله ـم ـ) است ـ اشعار سنگی به خواننده یادآور می‌شود که چطوربعضی از شاعران‌ترك، بنابه‌سنت بکتاشیه*،سرنوشت حسین‌بن علی درآوردگاه کربلا را با سرنوشت حسین‌بن منصور حلاج، کـه وجودش از عشق عرفانی، به‌دار لبریز بود، مانند کرده‌اند. دکتر فرهادی** نشان داده است که چطور زندگی منصور حلاج، شمس تبریزی، و مولانا جلال‌الدین در قالب قرابتی شگفت در یکی از مجالس تعزیه به‌هم گـره

---

* بکتاشیه ـ فرقه‌ای از صوفیه، منسوب به حاجی بکتاش ولی، که احوال او با قصه‌ها و افسانه‌ها درآمیخته است،... درویشان بکتاشی، که مذهب شیعی دارند و درمحبت علی و اقامهٔ ماتم ماه محرم تأکیدی تمام می‌ورزیده‌اند در قرن ۱۵م در عثمانی تشکیلات مرتبی داشته‌اند... خانقاهها و تکیه‌های بزرگ در بلاد عثمانی داشته‌اند، و مشایخ آنها غالباً نزد عامه و دربعضی موارد نزد سلطان و اوامر نیز محترم و بدکرامات منسوب بوده‌اند. بکتاشیه در عهد سلطان محمود عثمانی... ضعیف شدند... تا آنکه در ۱۹۲۵ مجدداً مانند سایر فرق صوفیه از فعالیت ممنوع شدند، هر چند در ترکیه جدید امروز دیگر فعالیت علنی و رسمی ندارند، اما ادب ترکیه از تأثیر افکار آنها برکنار نیست، تشکیلات آنها در آلبانی هنوز تاحدی قوت دارد و نیز در مقطم، نزدیك قاهره، تکیهٔ بزرگ بکتاشیه هنوز دایر و برقرار است. [دایرةالمعارف فارسی، ص ۴۳۶] ـم.

** دکتر روان فرهادی، از شاگردان لویی ماسینیون، که در قلمرو زندگی حلاج تحقیق کرده است.ـم.

خورده‌اند. در زندگی هردو حسین*، عشق الهی که به‌معنی تحمل مصائب و ریاضتهاست تجلی دارد.

بنابر همین سنت است که ما سوزناك‌ترین شعر دروصف شهیدان کربلا را باید درزبان سندی سراغ گیریم: این شعر سوزناك «سورکدارو» از شاه عبداللطیف است، «کدارو» کهن‌ترین نوای عامیانه است که در سوکنامه‌ها و مرثیه‌های بخاك‌افتادگان صحرای کربلا بکار می‌رود، شعر شاه عبداللطیف را از آثار ثابت علی‌شاه موفق‌تر جلوه‌می‌دهد، افزون براینکه او با«کداروی» خود الگویی‌برای مراثی تماماً سندی بنانهاده، درسایرصورشعری‌نسلهای‌آتی‌نیز طرح‌هایی‌درافکنده‌است. درشعر«ریزالو»ی شاه،که نزدیك به سی‌فصل‌را شامل می‌گردد، هرفصل حول مبحثی ازقصص سنتی دور می‌زندکه بطرزی عارفانه بیان شده‌اند، مضاف بر شش فصل سرود که با نوای خوش «کدارو» مصائب و رنج‌های اولاد پیامبر را وصف می‌کند. شاه عبداللطیف از نقش‌ـمایه‌های سنتی استفاده می‌کند لیکن آنها را با طریقت عرفانی، که به‌تعبیر ملای روم، طریقتی خونین است بهم می‌آمیزد: بدینسان واقعهٔ کربلا نمایش اوج عشق به‌خدا تعبیر می‌شود. بنظر می‌رسد که ترجمهٔ گوشه‌ای از «سور» جوهرهٔ این شعر را آشکارتر نشان دهد. اما نباید فراموش کرد که شعر «ریزالو» به‌قصد خوانده‌شدن گفته‌شده، بنابراین شاید عباراتی درآن یافته شوند که دارای تجانس‌آوایی، قوافی میانی، و دیگر استلزامات شعری باشند بدون آنکه حتماً بامفهوم اصلی جمله پیوستگی داشته باشند.

شاه شعر خودرا باوصف ماه محرم آغاز می‌کند:

ذتو محرم ماه
سنکو شهزادان تیو
جائی هیك الله
پان و لندیون جوکری

---

* یعنی حسین بن‌علی(ع) و حسین بن منصور حلاج.ـم.

(معادل فارسی):

ماه محرم برای خاطر شهزادگان پریشان است
صلاح همهٔ کارها بدست خداست
محرم آمده‌ست، اما امام هنوز بازنیامده‌ست
خدایا مرا به‌جمع شهزادگان مدینه محشور ساز.

این دریغ و حسرت در ابیات زیر (۳ و ٤) تکرار می‌شود، و پس‌از آن شاعر از چگونگی خروج «شهزادگان از مدینه» و اعزام افراد برای تدارك سازوبرگ لازم شرح متنوعی می‌دهد؛ ولی فرجام کار چه خواهد بود؟

میر مدینیان نکری
آئیانه موتی
کارا رگج کپڑا
ادا نیروئی... (، ۷)

(معادل فارسی):

میران لشکر از مدینه بیرون رفته‌اند- هنوز بازنگشته‌اند
برادر رنگرز! جامه‌ها را رنگ سیاه بزن!

شاه لطیف ازاینجا به‌اصل موضوع می‌رسد آنجا که می‌سراید:

سختی شهادت جی
سن! شادی جو ذینهن
ذرو تاه یزیدکی
نسوروئی نینهن
مرگ آهی مینهن
علی ء جی اولاد کی

(معادل فارسی):

گوش‌کن! مصیبت شهادت، روز خوشبختی است
یزید از ذره‌ای از این عشق هم بهره نبرده است
شهادت برای اولاد علی باران رحمت است (، ۸)

اصطلاح «باران رحمت» که دراین ابیات بارها مورد استفاده قرار می‌گیرد، باران مرحمت، نشانه تأیید و رحمانیت الهی است، همچنانکه در قرآن نیز بدان اشارت رفته، و شاه لطیف نیـز درسرود برجسـته‌اش در «سور سرنگ»، «سرود باران» در نعت پیامبر از آن سخن می‌گوید:

سختی شهادت جی
مژوئی ملار
ذر و ناه یزید کی
ای عشق جو آثار
کسن جو قرار
اصل امامن سین

(معادل فارسی):

«مصیبت شهادت فصل سراسر سرور باران رحمت است
یزید از آثار این عشق بی‌بهره است
تصمیم‌کشته شدن ازآغاز در امامان بود. (، ۹)

این بدان معنی است که آنان شهادت را در پیمان «الست» از پیش پذیرا شده‌اند، همچنانکه قهرمانان اشعار عرفانی او، ازجمله سونی[8] وسوزی[9] محبوب وجاوید مرگ درراه عشق را ازسرآغاز خلقت پذیره شده بودند. شعر ۱۰ این آرمان را درعبارات مختلف تکرار می‌کند، وسپس شاعر ادامه می‌دهد:

سختی شهادت جی
یسوروئی ناز
رند پروژین راز
قضیی کربلا جو

(معادل فارسی):

رنج و شهادت سراسر «ناز» است

8. Suhni
9. Sassui

«رندان» راز کربلا را درك می‌کنند (، ۱۱)

واژه‌های «ناز» و «رند» دراینجا، شنونده را بی‌درنگ به‌سنت شعر عرفانی فارسی متوجه می‌سازد.

«وای» آخرین، شعری با یك ترجیع‌بند، از این شکایت دارد که باعزیست و مصیبت شاهزادگان دین زیبایی‌ها رخت بربسته است:

اچ میر مومئن، مدینو چڈی هلیا
مدینو چڈی هلیا، سی مدینئون لڈی هلیا
هیء هیءا مدینو چڈی هلیا
سچ، چند، مصطفی ذی یکدل گڈی هلیا
هیء هیء ا اتذار ٹیو ان ری، تارا لڈی هلیا

(معادل فارسی):

امروز اولاد امیرالمؤمنین از مدینه بیرون شدند
آنان که از مدینه بیرونی شدند، می‌دانید کیانند
وای وای از مدینه بیرون شدند!
شمس وقمر- بسوی مصطفی شناخته‌اند
وای وای بدون آنان همه‌جا تاریك است
اختران بیرون شدند

فصل دوم بار دیگر چگونه بیرون‌شدن شاهزادگان به‌همراه طبل‌ها، بازها، تبرها، خنجرها، و دیگر سازوبرگ‌های جنگی و نیز چگونگی خیمه زدن آنان بر صحرای کربلا را شرح می‌دهد (،٤٤)

سچ لڪ بیبیء چایا هوڙ ا سوره سپرین

(معادل فارسی):

کشته‌شدن باشمشیرهای مصری‌نشاندهندهٔقهرمانیگری آنهاست.
براستی بی‌بی(فاطمه) قتل چه‌عزیزان قهرمانی را تاب‌آورده‌ست.
(،٥)

تلاش «سادات شیر شکـل» باصور خیال بس قوی به وصف در می‌آید.

ماری مصرین سین
دوند کیائون دیر
دهلیا ات دلیـر
بسی حملو میر حسین جو

(معادل فارسی):

آنها با شمشیرهای مصری از نعش پشته‌ها ساختند.
قهرمانان در میدان نبرد از دیدن حمله میرحسین دست‌پاچـه می‌شوند. (، ٦)

با مشاهدهٔ این نمایش قهرمانانه:

ذرتی ذیی، لرزی
لژ ثلیا آسمان

(معادل فارسی):

زمین می‌لرزد، آسمانها می‌غرند.

با اینهمه، شاه نتیجه می‌گیرد که این واقعه بسی فراتر از نبرد معمولی است:

کره هئی کان
هو نظاره نینهن جو (، ۷)
این جنگ نیست بلکه جلوهٔ عشق است

(معادل فارسی):

ازاینجا دیگر می‌تواند براحتی به‌مضمون اصلی کار اشعار خود، و کلا شعر عرفانی برگردد:

دوست کهائی دادلاء
محب مارائی
خاصن خلیلن کی
سختیون سهائی
الله الصمد بی‌نیاز

ساکری جا چاهی...

(معادل فارسی):

دوست محبوب خودرا می‌کشد
عاشقان کشته می‌شوند،
او برای دوستان برگزیده‌اش
رنجها و محنت‌ها قرار می‌دهد،
خدای باقی بی‌نیاز
هرچه را که بخواهد انجام می‌دهد. (، ۱۰)

خدا دوست می‌دارد که عزیزان خودرا با رنج و ریاضت مواجه‌سازد. همچنانکه در «حدیث» آمده «رنج برده‌ترین کسان، پیامبرانند...» شعر عرفانی درایران، ترکیه وهند مسلمان براین جنبهٔ رنج وریاضت به عنوان جلوهٔ راستین عشق تأکید دارد. درنظر آوریم سخن حلاج را که گفته است: «سعادت از اوست، ولیکن رنج و ریاضت خود اوست.» هم روزبهان بقلی[10] مفسر بزرگ حلاج، در کتاب «شرح شطحیات» خود و هم ساشل سرمست، شاعر سندی، بر این باورندکه خداوند بندگان محبوب خود را با نازل نمودن بلا و مصیبت برآنان به‌آزمون می‌کشد، از سوزناک‌ترین ترجمان این باور، یکی شعر ساشل است که سرایندهٔ آن تمامی شهیدان راه عشق، از نوح و ابراهیم تا معاصران خود در هند، نظیر سرمد شاعر ملحد دربار تیموریان و شاه عنایت، که بردست کارگزاران حکومت‌دهلی به‌قتل‌آمد، را برمی‌شمرد. اما این ملحدان از این نیز آگاهند که «حدیثی قدسی» به‌آنان وعده کرده است: «جمال من هرکه را بکشد، خونبهایش من هستم.» و همین اعتقاد به شهیدان قدرت می‌بخشد که سخت‌ترین مصائب را تاب آورند.

شاه عبداللطیف این فصل را با «وایی» که در آن از آوردگاه‌صحرای کربلا، سرزمینی بی‌آب و باران، می‌سراید، به‌پایان می‌برد:

جهر ورائی جهوری، جهلیا

10. Rozbehan Baqli

طرف سندی تقدیر
پسی سختی میرحسین جی
زنوبنین زارون زار
ماك، فلك، ذرتی ذیی
آئی عرش مثان او چنگار

(معادل فارسی):

از جانب تقدیر، ابرهای سیاه غم آمده‌اند
از دیدن مصیبت میرحسین، پیامبران سخت می‌گریند.
ملائك، فلك، ارض می‌لرزند
از فراز عرش صدای گریه می‌آید.

فصل بعدی به شرح دقیق آخرین نبرد می‌پردازد، و از امام حسین به‌عنوان داماد نام برده می‌شود:

کانذ کلارین کپژین ورا و ناهیو !!

(معادل فارسی):

با جامه‌های گلدار، ای مرد مهیای عروسی باش!(III، ۱۰)

به او گفته می‌شود پا پیش‌گذارد. شاه، دراینجا با تلمیحی به جشن عروسی سندی گریز می‌زند. داماد اسب خودرا آراسته است، چنین برمی‌آید که او با افتخار، مطهر و آراسته، به‌همراه یاران مؤمنش به‌قصد نبردی بدفرجام سوار براسب می‌شود، توگویی دامادی واقعی به قصد پیوند بسوی عروسش می‌رود. اینکه سالگرد مرگ هر قدیس (ولی) «عروج» (urs)* نیز تعبیر می‌شود آشکارا بیانگر این پندار است که: شهادت پیوند و نکاحی عرفانی است. و هرآنکه «دراین عرصه سرداد پیران خویش را عزت افزوده است» (III ، ۱٤٤)

فصل چهارم به‌خیانت‌کوفیان می‌پردازد: کوفیانی‌که به امام نامه نوشته‌اند و به‌خدا سوگند خورده‌اند که:

* [عروسی، پیوند؟؟] ـــم.

کوفین کاغذ لکیو،
وچ وجهی الله
اسین تابع تنهنجا
تون اسانجو شاه
هیکر هیذی آه
نه تخت تا بینی تنهنجی

(معادل فارسی):

ترا یاور هستیم
تو رهبر مایی
بی‌درنگ بیا که تاج‌وتخت از آن توست. (، ۶)

اما «کوفیان در کربلا آب برای خوردن ندارند،» بگونه‌ای که از پیامبر طلب استمداد می‌شود. نقش‌مایهٔ قدیمی پرنده‌ای که بر مزار پیامبر می‌آید در اینجا استادانه بازگو می‌شود:

پره پکی آلیو، صبح سوارو
روضی پاس روسل جی، هنیائین هاکارو
مابخهین کیومارو، چژه، میرمحمد عربی!
پره پکی آئیو، کربلا مان کال
آه آلودو رت بهحیرت گذیو حال
گهوٹ وتاهیا کال، پیلی میرحسین جا

(معادل فارسی):

مرغ سحری در سپیده‌دم بر مزار پیامبر آمد و شکایت‌کرد که:
«برخیز میر محمد عربی!
قهرمانانت بخون افتاده‌اند.»
دیروز مرغ سحر ازکربلا آمد وگفت: «جگرم خونین است،
همه‌جا تیره و تار است
دوستان میرحسین! دامادها در خون تپیده‌اند!» (، ۹، ۱۰)

«وای» شکایت سوزناکی است از ائمه که تمام روز را در صحرای سوزان کربلا ماندند و درنایی کوچك را به جانب جدشان فرستادند تااحوال سوزناکشان را بر او بازگوید.

در فصل دیگر، شاه تأسف می‌خورد که میرحسن درکنار میرحسین حضور ندارد، وگرنه همچون پروانه‌ای به‌همراهی برادر خود می‌شتافت؛ شاعر سپس به داستان حر می‌پردازدکه ازسپاه یزید روبرتافت وبه مؤمنان پیوست:

حر هلی آئیو، مانجهی مردانو:
اهیا عاشق آگ‌جو، پتنگ، پروانو
مان راضی ٹئی رسول رب جو، نبی تونانو
هی‌سر سمانو، گهوٹ مثان ٹی‌گهوریان.

(معادل فارسی):

حر مردانه آمده است
«من عاشق آتشم، پروانه‌ام،
جد شما، رسول خدا، ازمن راضی خواهد بود،
من از خدا این راز افتخار آمیز، دامادی، را می‌خواهم (ب،۶)

به‌دلیل آنکه «به‌راه راست آمدن حر از ازل است» و آیهٔ قرآنی «خداوند هیچ روحی را به‌چیزی‌که تاب تحمل‌آن را ندارد تحمیل‌نمی‌کند.»* برایش آورده می‌شود (ب، ۷). ریش او از خون سرخ شده است و عمامه‌اش چون ماه شب چهارده می‌درخشد بگونه‌ای‌که مادرش در روز قیامت با تبسم خواهد گفت: آفرین به پهلوانی‌که شکسته سر داده‌ست!» (ب،۹).

تنهن سوره کی شاباس، جومثی پڑ پرزائٹی

مسلماً بکاربردن کلمهٔ «پیر» به‌معنی «مکان و میدان» مهم است،زیرا این کلمه در زبان سندی برای «امامباره» بکار می‌رود، و بدینسان‌مناسب‌ترین کلمه برای واقعهٔ ماه محرم است. شاعر در ابیات زیر عمامهٔ نورانی این پهلوان را با آیهٔ صریح قرآنی، که تجلی آن اکنون بر زمین مشاهده می‌شود، و نیز

* «لایکلف الله نفسا الا وسعها» ــ م.

این گفتار قرآنی که «علامتشان در رویهای ایشانست» (سورهٔ ۴۸/۲۹)* مربوط می‌سازد: بکاربردن این‌قبیل کلمات درحق پهلوانانی که رویشان سرخ از خونست بسیار بجاست. چه، حضرت علی (ع) این قطرات خون را پاك خواهدکرد وحرت خالق، در ازای خونی‌که اینچنین ریخته شود هرگناهی را خواهد بخشید.

«وای» باردیگر این مضامین را بکارگرفته و بااین یادآوری به‌پایان می‌رساند که:

دلدل گهوڑو شاه‌جو، مٹس لال پلائی

(معادل فارسی):

دلدل، اسب سیدالشهدا**، زین‌پوشی سرخ داشت.

و اکنون جنگ پایان یافته است. همه، از جمله دلدل با وفا نیز در خون طپیده‌اند، و شاه لطیف آخرین قسمت شعر خودرا در حالی شروع می‌کند که از اشقیای قاتل می‌خواهد که چشمان ستاره‌گون شهیدان را از کاسه بیرون نیاورند. بار دیگر یادآور می‌شود که پهلوانان محبوب در قلعهٔ کوفه ماندگار نشدند، بلکه جان قربان کردند، زیرا «یجاهدون فی سبیل الله***» (سورهٔ۵/۵۴):

یی هدوون فی سبیل الله کم راهوئی‌کن
حورون هاریذن، سهراسهیدن‌کی

(معادل فارسی):

حوریان برای‌شهیدان حلقه‌های گل‌سرخ می‌بندند (؛ ۱۰:۱۱)

آنها به‌مقام وصل عرفانی رسیده‌اند، و واژهٔ «صحرا» باردیگر به مراسم عروسی اشاره می‌کند، که در آن هنگام داماد برصورت خود نقاب رنگین می‌افکند.

---

* سورهٔ الفتح، آیهٔ ۲۹.ـم.
** که البته ذوالجناح بود نه دلدل.ـم.
*** «...کارزار می‌کنند در راه خدا».ـم.

هك پائی، بیا پا ثنبا، ثیان جانی جگریا

(معادل فارسی):

اول برادران، دوم برادرزادگان، سوم عزیزترین رفیقان...
همهٔ آنها از کوفه بیرون‌شده و به‌بهشت رفته‌اند.

جنت سندین جوء
فائق هلیافردوس ذی
فانی ثیا فی الله مه
هوء سین ثیا هوء
رب ذیکارئین روء،
انین جی احسان سین

(معادل فارسی):

جایگاه آنان بهشت است، آنان پیروزمندانه به‌بهشت رفته‌اند،
در خدا فنا شده‌اند و با او بقا یافته‌اند*
خدایا، چهرهٔ آنان را خوب بنمایان (، ۱۲)

یعنی اینکه آنها به والاترین حال عرفانی، «فناء فی الله»، وارد شدند، و به‌او پیوسته و او (هو) شده‌اند. فکر عرفان اسلامی به‌نحوی بارز دراینجا بیان می‌شود.

شاه لطیف باردیگر به‌نقش‌مایهٔ مردم‌پسند مویه و زاری برای شاه حسین را ازسر می‌گیرد:

حسن، میرحسین کی، رنوئن ثولن
گهر ماژهین، جهنگ مروئین، اپن مه ملکن،
پکین پاك پچاژیو، نه ثریو هوت و جین
الا، شهزادان، سوپون دئین، سیحا ذئی

(معادل فارسی):

سه جماعت برای حسن و میرحسین گریانند:

* اشاره است بمرحلهٔ سوم از تعالی عرفانی بسوی‌حق: لقاءالله، فنافی‌الله و بقاءبالله.ـــ.

انسان‌ها در خانه‌ها، حیوانات در صحرا، فرشتگان در آسمان،
پرندگان شیون می‌کنند که: عزیزان ازمیان رفته‌اند!
الا ای خدای برحق! شهزادگان را پیروزکن (، ۱٤)

و نتیجه می‌گیرد:

حسن، میرحسین جو، جن نه هنڑی جار
خالق، رب جبار، کین مرهیندو تن‌کی

(معادل فارسی):

آنان که از شهادت حسن و میرحسین دردی بدل ندارند.
خالق توانا نخواهدشان بخشید. (، ۱۵)

وبا «وایی» که همه را به‌مویه و سوگواری دائمی دعوت می‌کند شعر را به‌پایان می‌برد، هرچند که بار دیگر اقرار دارد که:

جیکی امامن سین ثیو
سوپان ذلیء پیداکیو

(معادل فارسی):

خدا خود آنچه را که برای امامان اتفاق افتاده، پدید آورده‌ست.

برای من چنین می‌نماید که «سورکدارو»ی شاه عبداللطیف مجموعهٔ دلنشینی از سنن مردم و تجربهٔ عارفانه والایی را پدید آورده است. از یکسو، امام حسین درصدها شعر مختلف به‌عنوان شهیدی که در راه خدا پیکار می‌کند مطرح می‌شود، شهیدی که هرکس بخاطر سرنوشت او موظف به سوگواری است. آنان که بر او دل نمی‌سوزانند آمرزیده نخواهند شد، و هرچند سرنوشت غم‌انگیز امام از روز «الست» مقدر شده بود، اما آدمیان و فرشتگان بخاطر آنها مویه می‌کنند و کشته‌شدنشان ـ آن اختران نورانی ـ عالم را به‌تاریکی و ظلمت نشانده است. ازسویی دیگر، حسین(ع) بصورت الگوی عارف شیدایی درمی‌آید که دعوت ازلی عشق را لبیك می‌گوید و مشتاقانه نه فقط برای رفتن به بهشت، همچون دامادی‌که به خانه عروس رود، بل

بدین‌خاطر که سراسر در خدا فنا گردد، به‌رنج و مرگ تن‌درمی‌دهد. درشرح شاه لطیف ازوقایع کربلا دوگرایش آشکارا درهم آمیخته‌اند، اما اگربگوییم که جنبهٔ عرفانی این رنج درنظر او مهم‌تر از جنبهٔ ظاهری آن بود چندان اشتباه نکرده‌ایم: بار دیگر امام‌حسین، بصورت برادر دینی، عارف شهید، حلاج، ونیز برادر روحانی و نمونه‌ای برای قهرمانان زن داستان‌های عامیانه سندی درمی‌آید: تصادفی نیست که داستان غم‌انگیز سوزی مهربان گاه در حال‌وهوای «حسین»، که معمولا برای مراثی ماه محرم سروده شد، بازگو گردد. اگر از من بپرسند کدامیك از ابیات «سورکدارو» برای من برجسته‌تر است؛ گفتار زیر را برخواهم گزید:

در شهادتشان غمزهٔ عشق جاری بود
مدهوشان شاید راز واقعهٔ کربلا را بتوانند فهمید.

تعزیه‌داری در هند

سیدحسین علی جعفری

داستان قتل عام قساوتمندانهٔ امام حسین، نوهٔ پیامبر اکرم(ص)، و فرزند علی وفاطمه(ع) و اعوان و انصارش در دهم ماه محرم درهرکجای عالم اسلام به‌نمایش درمی‌آید. ولی نمایش هرجا با جاهای دیگر تفاوت دارد. در این میان هند، که مسلمانان زیادی دارد، به‌خاطر شور و حرارت مسلمانان و هندوها درنمایش‌دادن شهادت امام حسین، مشهور است. ولی این نمایش به هیچوجه نظیر نوع ایرانی آن، که بصورت تئاتر آیینی تعزیه جلوه‌گرمی‌شود، نیست. دراین مراسم بی‌نظیر نمایشی، بازیگران و تماشاگران، همپای هم در برگزاری واقعهٔ جانسوز کربلا مشارکت دارند. واژهٔ «تعزیه» در هند دارای مفهومی متفاوت است، که به تئاتر و درامی‌که برصحنه اجرا می‌شود، بل به موضوع واقعی، یعنی بازآفرینی کوچك قبر امام حسین(ع)، اطلاق می‌گردد. این قبر، در دسته‌روی‌های ماه محرم با تمهیدات متنوع نمادین، که تداعی‌گر وقایع کربلا هستند، بردوش‌ها حمل می‌شود.

مراسم «تعزیه‌داری»، نخستین بار توسط تیمور لنگ در هند معمول شد. امپراتوران تیموری، این رسم را باجدیت رواج دادند که به‌تدریج موردپسند توده‌ها واقع شد. تظاهرات یا دسته‌روی، با تحریك شور و شوق عظیم مذهبی بصورت واقعه‌ای تماشایی درآمد. از آنجا که «تعزیهٔ» هند

شبیه قبر امام حسین در کربلاست،مورد احترام‌والای مسلمانان وغیرمسلمانان است.

امروز پس‌از گذشت سده‌ها، تعزیه بصورت هنری زیبا درآمده‌است. تعزیه‌ها ازنظر طرح و اندازه ازهم متفاوت هستند و هر شهر شرح مخصوص خودرا دارد. به‌گونه‌ای که شخص می‌تواند به‌آسانی تعزیه مردم دهلی را از اهالی لکنو، حیدرآباد و کلکته و شهرهای دیگر تمییز دهد. حتی دو نمایش ازیك شهر، بندرت به‌هم شبیه هستند. در هند تعزیه‌های متنوعی وجود دارد. تعزیه‌هایی که در طول سال برای «زیارت» نگهداری می‌شوند؛ «ضریح» موسومند. «ضریح»ها را معمولا از چوب و فلز زرتاب و نقره‌گون‌می‌سازند. هر «امام‌باره» (زیارتگاه) تاریخی برای خود ضریحی مخصوص دارد. تعزیه را معمولا از شاخه‌های نی، عاج، کاغذ و دیگر تکه‌های دست‌ساخت زیبای هنری می‌سازند. اندازه‌ها نیز متفاوت‌اند. بعضی کوچك و بعضی پنج تا شش‌متر بلندی دارند. از گندم و جو تازه سبزشده و گیاهان مشابه که موجب مزید زیبایی می‌شوند نیز استفاده می‌شود. در مناطق کوهستانی تعزیه‌ای‌دیدم که از شاخه‌های درختان ساخته و با برگ‌ها و گل‌ها تزیین شده بود. همهٔ این تعزیه‌هارا درپایان مراسم روزعاشورا یا اربعین (مراسم چهل) بخاك می‌سپارند. که در پایین بدان اشاره خواهد شد.

مراسم «روضه‌خوانی» و «نوحه‌خوانی» (نقل نمایشی زندگی، کرده‌ها، رنجها و محنت‌ها، و مرگ شهدای شیعه و نوحه‌زدن‌ها) از ایران به هند راه یافت. «نوحه‌خوانی» ابتدا به‌زبان فارسی انجام می‌شد، و حتی امروز نیز نوشته‌هایی به‌این زبان شیرین، بخش مهمی از خطابه‌های مذهبی را تشکیل می‌دهد. ازنظر تاریخی نیز مسلم است که علمای دین، بازرگانان، هنرمندان، شاعران، هرازگاه، از ایران به‌هند مهاجرت کردند و هند را موطن خویش قرار دادند. ازآن‌پس، هندی‌ها تحت‌تأثیر و نفوذ فرهنگ و طرز «عزاداری» آنان قرار گرفتند چندانکه در اقصی نقاط کشور عمیقاً ریشه دواند. هم‌اینك، در ماه محرم، هنوز این نوحهٔ معروف فارسی را توان شنید:

یوسف گلگون‌قبا، آه علی‌اکبرم
گم‌شده در کربلا، آه علی‌اکبرم

صوفیان بزرگی که به هند مهاجرت نمودند نیز بر غنای آیین محرم و «تعزیه‌داری» افزودند و مایهٔ اهمیت «عزاداری» شدند. رباعی زیر، که صوفی جلیل‌القدر آجمیر[1] حضرت خواجه معین‌الدین چیشتی، ملقب به غریب‌نواز سروده، معروفیتی بین‌المللی و جاودانی کسب کرده است:

شاه‌ست حسین پادشاه‌ست حسین
دین‌ست حسین دین‌پناه‌ست حسین
سرداد نداد دست در دست یزید
حقا که نیائی* لا اللهست حسین

در هندوستان، مراکز اصلی عزاداری لکنو است. این مراسم دردوران حکومت شاهان اوده ریشه گرفت. دراین دوره، علاوه‌بر امامباره‌ها (عزاخانه) سه امامبارهٔ بزرگ «آصف‌الدوله»، «حسین‌آباد» و «شاه نجف» بر دست شاهان اوده‌ساخته شد. کربلای تالکاتورن[2] و درگاه‌کاظمین‌نیز از امامباره‌های تاریخی بشمار می‌آیند.

در ایام محرم، «تعزیه» و «ضریح»، بخش عمدهٔ مراسم عزاداری را تشکیل می‌دهند. از اولین روز ماه محرم همهٔ عزاخانه‌ها را را بطرز خاصی با «علم‌ها»[۱]، «تعزیه» و «ضریح» می‌آرایند. مجلس عزا در امامباره‌های بزرگ برپا می‌شوند. در بخش‌های بزرگ کشور غیرمسلمانان نیز در ایام محرم و «اربعین» تعزیه می‌گیرند و «مجلس عزا» برپا می‌کنند. در هفتم محرم دسته‌های مهندی[۲] (ضریحی که نماد عروسی قاسم، پسر امام‌حسن، و فاطمهٔ کبری، دخت امام حسین در کربلاست.) براه می‌افتند که پشت‌سر آنها «ذوالجناح»[۳] و «علم‌ها» حرکت می‌کنند. هرچند که دستهٔ مهندی عملا

1. Ajmir
2 Talkatorn

* نیز بنگرید به لااللهست حسین.ـم.

در هرکجای هند ظاهر می‌گردد، ولی در لکنو این‌عمل دارای زمینهٔ خاص تاریخی است این دستهٔ طویل که شامل «تبرکات» (خوردنی یا شربت که به اشخاصی که در مراسم مختلف محرم حضور دارند، پیشکش می‌شود.) نیز هست در قدیم توسط حکمرانان اوده رواج داده شد. قطارهای فیل[٤] و اسب‌های حامل بیرق سیاه و دستهٔ موزیك نظامی نیز برشکوه و زیبایی دسته می‌افزایند. دسته‌ها در خیابان‌های اصلی شهر به‌حرکت درمی‌آیند و هزاران نفر بدان ملحق‌می‌شوند. درتمام‌طول شب دهم ماه‌محرم‌مجالس «مرثیه‌خوانی» و «نوحه‌خوانی» در امام‌باره‌ها برپاست. به‌عبارت دیگر، نمایش «شب‌زنده‌داری» است.

در دهم محرم، تعزیه بصورت دسته‌های مختلف «ماتم» (سینه‌زنی) و نوحه‌خوانی درحالی‌که «ذوالجناح» و «علم‌ها» پیشاپیش آنها درحرکت‌اند، بسوی کربلاهای محل به‌حرکت درمی‌آیند. نزدیك عصر، تعزیه به این کربلاها می‌رسند و پیش‌از غروب آفتاب به‌خاك سپرده می‌شوند. پس‌از غروب آفتاب، «مجلس شام‌غریبان» برپا می‌گردد.

در لکنو مراسم عزاداری تا هشتم ربیع‌الاول ادامه می‌یابد. درخلال این مدت، دسته‌های تعزیه در تواریخ متفاوت که ازقبل تعیین گردیده‌اند طبق سنن قدیمی از امام‌باره‌ای به «امام‌باره» دیگر می‌روند. مراسم اربعین نیز کم‌اهمیت‌تر از مراسم ماه محرم نیست. دراین روز، همانند دهم محرم، دسته‌های‌بزرگ تعزیه به‌همراه ذوالجناح وعلم‌ها ودسته‌های‌ماتم و نوحه‌خوانی بسوی کربلاهای مختلف به‌حرکت درمی‌آیند. درشب، این تعزیه‌ها را با فاتحه‌خوانی بخاك می‌سپارند.

هشتم ربیع‌الاول، درلکنو، مهم‌ترین و آخرین روز عزاداری است. در سحرگاه این روز ضریح سنتی را در دسته‌هایی بیرون می‌آورند. ازآنجا که چنین تعطیلی‌ای در دیگر شهرها دیده نمی‌شود، شمار فراوانی از مردم از شهرها و روستاهای دیگر به‌لکنو می‌آیند تا در دسته‌روی شرکت نمایند، و بدین‌ترتیب، مراسم به‌صورت بزرگترین مجلس سال درمی‌آید. تشکیل این‌دسته

به‌گونهٔ عاشورا و اربعین است.

دهلی، پایتخت هند، نیز در مراسم ماه محرم از لکنو عقب نمی‌ماند. دراین شهر نیز در تاسوعا و عاشورا و اربعین و هفتم ربیع‌الاول دستهٔ تعزیه براه می‌افتد. این دسته از شهر خارج‌می‌شود و غروب به‌کربلای تاریخی «علی گنج» در دهلی می‌رسد.

مراسم اربعین در درگاه شاه‌مردان و علی‌گنج نیز انجام می‌شود که در مجلس عزای آن جمع کثیری حضور بهم می‌رسانند و خاطبان برجستهٔادیان و مذاهب مختلف و علمای اعلام سخنرانی می‌کنند. پس‌از ختم «مجلس‌عزا» دسته‌ای از تعزیه، ذوالجناح و علم‌ها از این درگاه آغاز می‌شود و درکربلای علی‌گنج پایان می‌یابد. «درگاه شاه مردان» از بناهای تاریخی است و دریکی از معابد خود دارای اثری است که گمان می‌رود جای پای امام علی(ع)باشد.

مراسم محرم در شهرهای کلکته، بمبئی و مدرس نیز شایان ذکراست. در این شهرها نیز امام‌باره‌های کهن تاریخی وجود دارند که درآنها مجالس تعزیه برپا می‌شوند و دسته‌های تعزیه به‌بیرون براه می‌افتند.

حیدرآباد نیز شهری است از امام‌باره‌ها و عزاخانه‌ها، که بگونه‌ای دلپسند به‌ضریح و علم مزین می‌شود. دراین شهر تعزیهٔ بی‌بی‌کاعلم در دسته‌ای بزرگ براه می‌افتد. تعزیهٔ حیدرآباد نیز معروف است. در حیدرآباد و بمبئی نیز ایرانیان کثیری مقیم هستند که برشکوه و غنای تعزیه‌داری می‌افزایند.

در شهرهای لکنو، دهلی، مدرس، کلکته و سایر نقاط کشور، مراسم ماتم با برافروختن آتش انجام می‌شود. در نقاط مذکور برادران حنفی و صوفیان نیز به‌یادکرد شهیدان‌کربلا مراسم و مجالس عزا برپا می‌دارند، ولی مانند شیعیان به‌سینه‌زنی نمی‌پردازند.

دولت هند مساعی لازم را برای حفظ نظم بعمل می‌آورد و به‌این ترتیب دستهٔ تعزیه باشکوه‌تر برگزار می‌شود.

درگذشته بسیاری از مهارجه‌های هند نیز دربرگزاری تعزیه

مشارکت فعال داشتند. مهارجهٔ پیشین شهر گوالیور[3] در تعزیه‌های رسمی شرکت می‌کرد وپابرهنه همراه دستهٔ تعزیه راه می‌پیمود.

از هندوهایی که مراسم ماه محرم را بطرزی باشکوهی برپامی‌دارند می‌توان از برهمن‌های محیال[4] نام برد. اینان به‌اسامی خاصی چون [دات] و [وید][5] (اعقاب بهارا دواج،حکیم‌هند قدیم)، چهیبر (اعقاب بهاراگووا)، بالی (اعقاب پاراشارا)، موهان(اعقاب‌کشی‌پاپا) لاو (اعقاب واسیشتها)، و بهیموال (اعقاب کوشال) ملقب هستند.

موهیال‌ها دروقایع سالانهٔ هند و نیز درامور عربستان،آسیای‌مرکزی، افغانستان، ایران و چین دارای مقام برجسته‌اند.

آنها زمانی که در عربستان بودند دربارهٔ «دات‌ها» چنین می‌خواندند:

واه دات سلطان
هندوکا دهارام
مسلمان کا ایمان
ادها هندو ادها مسلمان*

موهیال‌ها هرگز مجبور به‌پذیرش دین اسلام نشدند. ولی درعین حال، پیوند برادری میان رئیس فرقهٔ دات، سلطان رحاب، و اعقاب‌پیامبر(ص)، حسن و حسین(ع) روز بروز قوی‌تر شد. بنابر حدیث، موهیال‌ها در جنگ کربلا متحد امام‌حسین بودند، وبعدها سلطان رحاب و موهیال‌ها انتقام شکست کربلا را از دشمنان بازستاندند. متعاقب آن، اعقاب پیامبر یعنی سادات در موهیال‌ها به‌چشم مدافعان بی‌پروای بشریت نگریسته و ارجشان می‌نهادند.

اینان پس‌از ستاندن انتقام شکست کربلا و توسعهٔ نفوذ خودبه‌ایران و افغانستان، ازطریق شمالغرب و دریای عمان به هند بازگشتند و در ایالات پنجاب، سند، کشمیر، اوتارپرادش، بیهار، بنگال وماهیاپرادش پراکنده شدند.

---

3. Gwalior 5. Vaid 4. Mohyal

* شادباش ای دات سلطان، که بی‌گمان هندو، ایمان مسلمان را دارد، نیمه‌هندو و نیمه‌مسلمان است.ـــم.

موهیال‌ها در بازگشت خود از عربستان، سلسله‌ای برهمایی در کابل تأسیس نمودند، که بنابر نوشته‌های سر آ. کاتینگهام[6] از ۸۶۰ هجری تا ۹۵۰ هجری دوام یافت. حتی امروز نیز موهیال‌های مقیم کابل دیوان (وزیران) نامیده می‌شوند.

سر تی. پی. راسل ستریسی[7]، مورخ بریتانیایی، خوی جنگجوی موهیال‌ها، که از والاترین سنن پرورش و تحکیم یافته‌اند، به‌هیچ‌وجه موجب ازمیان رفتن انتقامجویی آنان نشده است. تاریخچهٔ سلاسل تیموریان، مراتهه، سیخ، و حکومت‌های انگلیسی هیچ مدرکی را نشان نمی‌دهند که دال بر خیانت‌پیشگی این طایفه باشد.

طی ده‌روزی که من، درخلال ماه محرم و اربعین، در جامو[8] سخنرانی‌هایی دربارهٔ نمایش مصیبت کربلا کرده‌ام، همیشه می‌دیدم که زنان برهمایی فرقه دات چادرها (یا رداهایی) را بیاد زینب و کلثوم به تعزیه‌داران هدیه می‌کردند. برهمنان حسینی به‌همراه دستهٔ تعزیه بسوی کربلاهای محلی حرکت می‌کردند و پس‌از اظهار ادب و احترام نسبت به شهیدان کربلا به خانه‌هایشان بازمی‌گشتند.

شاعران پرآوازهٔ هندو و سیخ نظیر پاندیت عمرنات[9] ساحر، منشی ششچندر طالب[10]، ملك‌الشعرا آفاق لکنویی، گوپینات امان لکنویی، سردار سینگه دوگال، پروفسور جواد و شیشت، راجکاوی‌ایندر جیت‌سینگه تولسی، پاندیت لبهورام جوش، پاندیت عرش مالسیانی، کانوار موهیندرسینگه بدی سحر، استاد تالوك چند محروم و دیگران شاهکارهایی رثایی و اشعاری در مصیبت کربلا سروده‌اند، و آثارشان بخش مهمی از ادبیات هند را تشکیل می‌دهد. من به‌جرأت می‌توانم بگویم که تعزیه‌داری در هند تأثیر بس مهمی

---

6. Sir A. Cuninghani
7. Sir T. P. Russel Stracey
8. Jammu
9. Pandit Amar Nath Sahir
10. Munshi sheshchander Talib

در پیدایش یکپارچگی ملی و حس همنوعی داشته است.

لازم است که چند زیارتگاه مذهبی تاریخی را ذکرکنم که زائران از همه‌جای کشور برای ادای احترام به‌آنجا رومی‌آورند و درآنجا درایام محرم واربعین دسته‌های تعزیه برپا می‌شود. قبر شهید ثالث نوراله شهید شوشتری* در آگره، قبر شهید رابع در دهلی، نجف هندجوگی پورا، حسین تکری جاورا، تاراگارا آجمیر، و علی مولا-کا-پاهار (کوه حضرت علی) در حیدرآباد، از آن جمله‌اند.

در بیست‌ویکم ماه رمضان نیز دسته‌هایی که «تابوت»هایی را به‌نشانهٔ شهادت امیرالمؤمنین-حضرت علی بردوش حمل می‌کنند براه‌می‌افتند. ازهمین تابوت‌ها در دسته‌های تعزیهٔ ایام محرم و اربعین نیز استفاده می‌شود.

در هند، فرهنگ بومی (محلی) بر شکوه تعزیه‌داری افزوده است. ما از بعضی از ایده‌ها و مظاهر جدید هنری برا ی‌دلنشین‌تر ساختن تعزیه‌داری بهره گرفته‌ایم خطبا و شعرای غیرمسلمان نیز تاحدود زیادی بر موفقیت کار ما افزوده‌اند، و از عوامل مهم مراسم ما به‌شمار می‌آیند. گفتارها و اشعار ایشان نیز بصورت کتابی به‌چاپ رسیده‌اند. دولت هند نیز کتاب ارزشمندی بنام «محرم در دو شهر لکنو ودهلی[۶]» منتشرکرده‌است‌که حاوی‌عکس‌هایی از دسته‌های تعزیه و امام‌باره‌های مهم این دو شد و شرح مفصل مراسم ایام محرم و اربعین می‌باشد.

---

* ۹۵۶-۱۰۱۹ ه.ق، از علمای دینی شیعی قرن ۱۰م و ۱۱م ه.ق، مة شوشتر. تحصیلات اولیه را در شوشتر انجام داد. در ۹۷۹ ه.ق به مشهد رفت، و درآنجا در درس مولی عبدالواحد شوشتری حاضر شد. در ۹۹۳ ه.ق به‌هند رفت، جلال‌الدین اکبر، پادشاه هند از او پذیرایی کرد و منصب قضا به‌او داد. اما پسرش جهانگیر اورا به‌اتهام تشیع گرفت و دستورداد تا بر بدن برهنه‌اش شلاق خاردار بزنند و او در زیر شلاق جان سپرد. بهمین‌جهت بعضی به‌او لقب شهید ثالث داده‌اند... [دائرة المعارف فارسی، ص ۱۵۰۶].-م.

یادداشتها

۱. علم نشانهٔ بیرق لشکر امام حسین است که مهم‌ترین نماد سوگواری ماه محرم محسوب می‌شود. رنگ و اندازهٔ علم‌ها متفاوت است و دربالای چوب آن پنجه‌هایی از طلا یا نقره نصب شده است.

۲. مهندی درست شبیه تعزیه است؛ ازنظر لغوی، واژه‌ای است هندوستانی، که در مراسم عروسی آن‌را بمعروس اطلاق می‌کنند.

۳. ذوالجناح: نماد اسب باوفای امام حسین است.

۴. از فیل و شتر و اسب درقسمت جلوی دسته برای حمل علم‌ها و بیرق‌های سیاه و علایم دیگر سوگواری استفاده می‌شود. بیرق‌ها را معمولا جلوداران دسته در دست دارند، عماری‌ها نیز، که نشانهٔ کجاوه‌هایی است که اهل حرم امام حسین را در آنهابسوی کربلا می‌بردند، توسط جلوداران حمل می‌شوند.

۵. تابوت‌ها نشاندهندهٔ نعش‌های امام‌حسن، امام‌حسین و حضرت علی‌اصغر، طفل شش‌ماههٔ امام حسین، در لحظهٔ شهادت می‌باشند. در بیست‌ویکم ماه رمضان نیز دستهٔ عزا تابوت حضرت علی را بردوش حمل می‌کنند. از دیگر چیزهایی که هرازگاه مورد استفاده دسته قرار می‌گیرد براق، نماد اسب بالدار رسول خداست، و دیگر کفنی، پارچه‌ای که محکم بسر کودکان می‌بندند تامورد عنایت و لطف امام‌حسین واقع شوند؛ طبل‌ونقاره که دراغلب جاها پیشاپیش دستهٔ تعزیه نواخته می‌شوند.

۶. این کتاب اثری گروهی است و در ۱۹۶۶ در دهلی انتشار یافت. و از تك‌نگاری‌های Census of India (1941). می‌باشد.

تشیع و مراسم عاشورا در لبنان

میشل مزاوی

در کشورهای عربی، غیر ازعراق، دوجامعهٔ مهم‌شیعهٔ (اثنی‌عشری)[۱] وجود دارند که چندان موردتوجه محققانی که از اصول عقاید تشیع بحث می‌کنند قرار نگرفته‌اند. این‌دو، یکی جامعهٔ جبل عامل در جنوب لبنان، و گروههای مختلف شیعی منطقهٔ قطیف، بحرین، و الاحسا در بخش عربی خلیج فارس می‌باشند.

در ماه مه ۱۹۶۸، امام موسی‌صدر، رهبر جامعه شیعیان لبنان با مقاله‌ای به‌عربی درخصوص «جوامع امامیه در لبنان و سوریهٔ امروز» در آکادمی استراسبورگ شرکت جست. بنظر می‌رسد که امام موسی‌صدر قصد داشته که مجملی از مقالهٔ خود درآن آکادمی را به‌زبان فرانسه به‌چاپ‌برساند. اما این نیت تحقق نیافت، ودرمقالات قرائت‌شده در گردهم‌آیی ۱۹۷۰ زیر عنوان «شیعهٔ امامیه»[۲] جای مقالهٔ امام موسی صدر خالی بود.

هستند شماری از نویسندگان عرب (اغلب لبنانی و سوری) که در نوشته‌های خود ازجامعهٔ شیعیان لبنان بحث‌کرده‌اند. محمدجواد مغنیه، محمد کاظم مکی، عارف و علی‌الضین، محمد مهدی شمس‌الدین و دیگران ازمشاهیر این نویسندگان می‌باشند[۳]. نویسندهٔ پرکار، سید محسن الامین، در «عیان الشیعه» خود، دربارهٔ شیعهٔ «اثنی‌عشری» به‌وجهی شایسته بحث کرده‌است[٤]. این اثر چند جلدی، که تقریباً دائرةالمعارف مذهب شیعه بحساب می‌آید،

حاوی اطلاعات سودمندی از مذهب تشیع درلبنان و سوریه است. نشریهٔ وزینی نیز وجود داردکه منحصراً ازنهضت شیعیان لبنان بحث می‌کند. این مجلهٔ معروف و سالمند «العرفان» است که در صیدا (صیدون)، شهر بزرگ جنوب لبنان منتشر می‌شود[۵].

آثار این محققان محدث سراسر سودمند و اغلب حاوی موضوعاتی هستند که در نوشته‌های دیگر یافت نمی‌شود. ولی متأسفانه، بیشتر آثار این نشریه از معیارهای دقیق پژوهشی امروز بی‌بهره‌اند. بخش وسیعی از مطالب ارائه‌شده اساساً قابل انتقاد است و هدف سودمندی ندارند. با اینهمه،پاره‌ای از مقالات اخیر «العرفان» حاوی مقالاتی درخور اعتنا هستند.

جوامع شیعی یادشده، بویژه فرقهٔ قطیف ـ شهرین ـ الاحساء معروفیت چندانی ندارند[۶]. هواداران شیعه در این منطقهٔ جغرافیایی، در قطیف* و الاحسا، زیرسلطهٔ سعودیان ـ جنبلیان ـ قرمطیان و در بحرین زیرسلطه رژیم خلیفه در بحرین بسر می‌برند، و تا کنون نیز تحقیقی راجع به آنها و تاریخ آنها بعمل نیامده است[۷].

آثار قدیمی‌تر وکلاسیك‌تر درخصوص تشیع حاوی اطلاعات ارزشمندی از دو جامعهٔ شیعه (لبنان و خلیج) و محققان بزرگی که دراین مناطق می‌زیسته‌اند و سهم آنها در عقاید شیعه و افکار عموم مسلمانان، می‌باشند. دراین زمینه، ذکر اثر جامع «مجالس المؤمنین» قاضی نورالله شوشتری (به فارسی) و «روضة‌الجنات» خوانساری (به‌عربی)، واثر برجستهٔ «امل‌الآمل»**

---

* قطیف، دریابندر، ولایت احساء، عربستان سعودی، کنار خلیج فارس بر خلیج قطیف. متعاقب ظهور اسلام، سراسر بحرین، ازجمله قطیف، دربرابر مسلمین سر تسلیم فرود آورد، در دورهٔ قرامطه، ابوسعید جنابی قرمطی در ۲۸۶ ه.ق قطیف را گرفت... در ۱۶۲۲ شاه‌عباس I صفوی پرتغالی‌ها را از بحرین بیرون راند. پس‌از برآمدن وهابیه، قطیف گاه دردست ترکان عثمانی و گاه تحت استیلای وهابیان بود. سرانجام در سال ۱۹۱۳، عبدالعزیز ابن‌مسعود، الاحساء را اشغال کرد، و پادگان عثمانی را از قطیف بیرون راند. [دائرةالمعارف فارسی، ص ۲۰۶۸] ـ م.

** کتابی در رجال شیعه، به‌عربی، از محمد بن حسن عاملی، معروف به شیخ حر عاملی ←

از حر عاملی، بسنده‌است[۸]. مطالب خام و ثقیل این‌قبیل آثار هنوز در آثار دیگر مورداستفادهٔ دقیق قرار نگرفته‌اند.

از اینکه تنها آثار تحقیقی معدودی به‌دو جامعهٔ شیعهٔ جنوب لبنان (جبل عامل) و شمالشرق عربستان (قطیف-احساء-بحرین) اختصاص یافته‌است، واقعاً جای تأسف است. محقق امروز بدون پرداختن به عاملی‌ها، قطیفی‌ها، عربها، و بحرینی‌هایی که در طول سده‌های تاریخ اسلامی درجوانب مختلف فکر شیعهٔ اثنی‌عشری بحث کرده‌اند نمی‌تواند به‌پژوهشی دقیق دست بزند. شهدای اول و ثانی، احمد ابن‌مکی و زین‌الدین عاملی، از اختران تابناك‌الهیات وفقه امامیه به‌شمارند[۹]. از اولی «لمعه‌ی دمشقیه» و دومی «شرح لمعه» در نوع خود برجستگی فراوان دارند. فعالیت‌های شیخ علی بن عبدالعلی کرکی* و شیخ بهایی، هردو از جبل عامل، نشر و اشاعهٔ مذهب شیعهٔ اثنی‌عشری را در ایران عهد شاه اسماعیل، شاه طهماسب، و عباس صفوی به درجهٔ قابل ملاحظه‌ای ممکن ساخت[۱۰]. راست است که فصل مربوط به استقرار مذهب شیعه پس‌از برآمدن سلسلهٔ صفوی در اوایل سدهٔ شانزدهم درایران رانمی‌توان بدون اشارهٔ صریح به‌نقشی که محققان عاملی جنوب لبنان که به محض سیادت نظامی و سیاسی رژیم جدید درکشور گردآمدند، نگاشت. و آخر از همه، شیخ احمد احسایی‌است‌که در اواخر سدهٔ هجدهم مؤسس طریقهٔ معروف «شیخیه» [۱۱] بود.

جان کلام آنکه، «سه محمد متقدم» معروف (کلینی، ابن‌بابویه، و طوسی «شیخ‌الطائفه») که دراوایل عصر بزرگ آل‌بویه و قبل‌از آن درخشیدند سهم بسزایی درشکوفایی فکر تشیع امامیه در دورهٔ اسلامی کهن داشته‌اند،ولی «سه محمد متأخر» (شیخ حر عاملی، ملاحسین فیض کاشانی، و ملا محمدباقر

(متـ ۱۰۳۳ هـ.ق). مشتمل است بر زندگینامهٔ علمای متقدم و متأخر شیعه و مصنفات آنها ← [دائرة المعارف فارسی ۲۴۷].ـم.

* معروف به محقق ثانی.ـم.

مجلسی) که در اوج اقتدار دولت صفوی معروفیت یافتند را نمی‌توان بدون اشاره به عاملی‌ها، قطیفی‌ها، بحرینی‌ها، و احسایی‌هایی‌که به نحوی از انحاء آنچه را که ما امروز «تشیع صفوی ایران»[۱۲] می‌نامیم، پایه‌ریزی نمودند، درك و تشریح نمود. تأثیر و نفوذ محققان شیعی این‌دوره در فلسفهٔ اشراق ملاصدرا و میرداماد ـ جدا از ملاهادی سبزواری ـ هنوز باید بطور همه‌جانبه بررسی شود[۱۳].

اینست سیمای رسمی و قشری مذهب‌شیعه که علمای بزرگ شیعه در طول سده‌های متمادی محفوظش نگه داشته‌اند: فقهی، استدلالی، ظریف، جزمی و درعین‌حال متوازن. آن‌را چنان ساختند که با حضرت علی(ع)، از طریق محمد(ص) آنهم از ابتدای زمان آغاز می‌شود و امام دوازدهم، مهدی، را تا آخرالزمان دریك تداوم معاد شناختی‌ـدینی سخت پنهان کردند.

ازسوی دیگر، بعد عظیم مذهب تشیع، درجای خود، از سنت‌اسلامی جنبه‌ای بس مردمی را بصورت مجموعهٔ حسین‌ـکربلاـعاشوراـتعزیه پدید آورده است. برخلاف شکل‌گرایی محققان، این جنبه ازمذهب تشیع بیش از صدها سال است که باقی‌مانده و شیعیان همهٔ کشورها را در پیدا کردن بیان پرمعناتری از زندگی روزانهٔ خود اتفاق بخشیده‌است. بسیاری از ملل مسلمان به‌این تجربهٔ بس حیاتی دست زده‌اند: ولی اعراب شیعه که خاندانی را مدنظر قرار دادند تا این سنت را حول اعضای آن (محمد، فاطمه، علی، حسن و حسین) نگهداری کنند، و ایرانیانی که باظهور صفویان در ۱۵۰۱ میلادی مذهب تشیع را دین رسمی کشور خود قرار دادندـیعنی هردو قوم مسلمان، از دیرباز، جنبهٔ مردمی و فرهنگی این سنت را در کشورهایشان زنده نگه داشته‌اند. دلایل بسیاری‌هست‌که باورکنیم این‌بیان منظور ازطریق‌تصویردینی، برای همیشه، خواه مصنوعاً خواه طور دیگر، دست‌کم تا زمانی که مذهب بعد معنی‌داری برای زندگی جامعه اسلامی داشته باشد، گسترش پیدا خواهد کرد.

بااینحال، چنین می‌نمایدکه همواره میان نگرش اعراب و ایرانیان

به مسئله مزبور تفاوتی وجود داشته است. نگرش اولی جدی، اجتماعی و واقعی‌تر است و دومی ذهنی‌تر، پوشیده‌تر و احساسی‌تر.

برای نمونه؛ ابن‌کثیر (و. ۷۷٤ هـ.ق) مورخ عرب را درنظر بگیرید. او که در مجموع مورد قبول است، قدیمی‌ترین و تاحدودی مفصل‌ترین اشارات را از مراسم محرم بدست می‌دهد (که پاره‌ای از مطالبش بر ارجاعات قدیمی‌تر ابن‌اثیر و مورخان دیگر مبتنی است.). از یکی از این ارجاعات ترجمه‌ای به‌عربی بنام «البدایة و النهایة»* دردست است، که مورخ آن رویدادهای سال ۳۵۲ هجری دربغداد را در دوران حکومت معزالدوله ابن‌بویه برحسب سنوات نقل می‌کند. ابن‌کثیر گوید:

در دهم محرم این سال [۳۵۲ هجری]، معزالدولهٔ ابن‌بویه، که غضب خدا براو باد، فرمان داد که بازارها بسته شود، و زنان جامهٔ پشمینه برتن کرده بدون حجاب و نقاب صورت، با گیسوان پریشیده به بازارها رفته بر سروصورت بزنند و برشهادت حسین‌بن علی بن ابی‌طالب شیون کنند.سنیان را یارای ممانعت این منظره نبود چه، شمار شیعیان بیشتر و قدرتشان روبه ظهور بود وسلطان نیز طرفدار آنان بود[۱٤].

آنچه که دراینجا پیش‌رو داریم یقیناً یکی از قدیمی‌ترین توصیفات از ایام سوگواری ماه محرم است. چه، دهم محرم، روز عاشورا است. فرمان از بالا، یعنی حکمران شیعهٔ بویهی کشور صادر می‌شود (خلافت سنی عباسیان دراضمحلال کامل است.).

درهمان سال، ۳۵۲ هجری، روز دهم ازآخرین ماه، ذی‌الحجه، سالگرد غدیر خم[۱۵]، ابن‌کثیر جشن و سرور شیعیان را چنین شرح می‌دهد:

در دهم ذیحجهٔ این سال [۳۵۲ هـ.ق]، معزالدوله ابن‌بویه فرمان داد تا شهر بغداد را آذین بندند و در تعطیلات بازارها را بازگذارند؛ و طبل‌ها

---

* چنانکه ذکرشد این کتاب به‌عربی است که درمصر در ۱٤ مجلد به‌طبع رسیده، لذا مترجم ناگزیر شد که نقل‌وقول‌های مربوط به‌این کتاب را از انگلیسی به فارسی برگرداند.ـــم.

بزنند و شیپورها بنوازند و سر در منـازل فرمانـدهان نظام (امرا) و مأمورین انتظامی (شورته) را برای گرامی‌داشت عید غدیر ـ غدیرخم ـ چراغانی کنند. جشنی عجیب و بیادماندنی و «مشهود»؛ و بدعتی ناشایست، وقیح و سزاوار نکوهش بود[۱۶].

اینبار نیز فرمان از بالا، از همان معزالدوله صادر می‌شود. در اشارهٔ پیشین ابن‌کثیر نامتعارف‌ترین اصطلاح را در پی نام معزالدوله بکار برده است.

تا چندین سال بعد، و پایان‌گرفتن عمر رژیم بویه و به‌قدرت رسیدن سلجوقیان[۱۷]، نیز ابن‌کثیر توصیفات مشابهی از اعمال ایام محرم و عاشورا درکتاب خود ثبت‌کرده است. او در آخرین گزارش خود اصطلاح «عزای حسین» را بکار می‌برد، و جنگی را که درآن شهر میان شیعیان (رافضی) و سنیان (اهل سنت) رخ‌داد، شرح می‌دهد. جنگی که در آن غارت اموال نیز اتفاق افتاد:

در دهم محرم امسال [۳۵۳ ه.ق]، شیعیان (رافضی) تعزیهٔ (عزا) حسین را برگزار کردند. شیعیان و سنیان جنگ سختی باهم کردند و اموال به‌غارت رفت[۱۸].

اوضاع مقرون به‌اغتشاشی که در آن روز، ضمن به‌غارت رفتن مال و منال، همه‌جا را فرا گرفت، نشانهٔ ناامنی اجتماعی است که انجام مراسم مذهبی درآن بعید می‌نماید. اما ابن‌کثیر مسیر این بحث را پی‌نمی‌گیرد، بلکه به‌تفسیر مذهبی مراسم «عزا/تعزیه» می‌پردازند. می‌گوید که مراسم مزبور «تکلف» است‌که دراسلام نیازی بـدان نیست. ومی‌افزایدکه اگر این مـراسم عملی ارزشمند می‌بود می‌بایست سده‌های صدر اسلام و شرایط مساعد آن، ناظر چنین اعمالی بوده باشند. او دربیان آنچه که شاید بتوان جلوه‌ای از غرور ملی‌اش تعبیر کرد می‌گوید که مسلمانان صدراسلام شایسته‌تر (اولی) از آن [از آل‌بویه؟] هستند که چنین آیین‌هایی بسازند. متن اصیل عربی‌بااصطلاحات معمولی ادا می‌شود، ولی احساس و عقیده شخصی در آن بوضوح معلوم‌است:

این [مراسم عاشورا] یك «تکلف» مذهبی منافقانه است که در اسلام

قابل‌اغماض و گذشت نیست. اگر این رسم پسندیده می‌بود، مردم سده‌های آغازین اسلام و رهبران و بهترین افراد این جامعه (امت) می‌بایست آن‌را بجا می‌آوردند ـ مطمئناً آنها برای این‌کار سزاوارتر بودند[۱۹].

ده سال بعد (درحدود ۳۶۳ هـ.ق)، ابن‌کثیر طولانی‌ترین گزارش خود را دربارهٔ عاشورا ثبت می‌کند. «فتنهٔ» بزرگ میان شیعیان و سنیان بغداد را شرح می‌دهد، ودراین‌مورد هردو فرقه را لعن می‌کند. سپس به چیزی اشاره می‌ورزدکه‌بصورت«مراسم نمایشی» جدی‌شروع‌وبه‌کشت وکشتارعام‌منجرشد:

در عاشورای این سال [۳۶۳ هجری]، به‌رسم شیعیان (رافضی) آن بدعت نکوهش‌آمیز برگزار شد. فتنه‌ای بزرگ دربغداد میان سنیان وشیعیان (رافضی) بروز کرد: هردو سبك‌مغز و فی‌المجموع تهی‌مغز و نامتعادل هستند. دسته‌ای از سنیان زنی را برنشانده [براسب یا اشتر؟] و عایشه‌اش می‌نامیدند، و از آنان یکی طلحه و دیگری نام زبیر داشت، و به‌جنگ با یاران علی آغاز کردند. متعاقب این جنگ شمارعظیمی از دو فرقه‌کشته آمدند[۲۰].

البته معلوم نیست که آیا این جنگ به‌قصد نمایش بوده یا آنکه جنگی واقعی درگرفته‌است[۲۱]. ولی معلوم است که این سنیان بودند که این عمل به‌ظاهر «نمایشی» را علم کرده بودند. بعدها مجالس تعزیه،بیشتر برامام حسین و گروه اندك یارانش در کربلا تمرکز یافت.

از این چند اشاره‌ای‌که ابن‌کثیر در «البدایة و النهایة» خود درباب مراسم محرم‌ـعاشورا بعمل آورده، برمی‌آید که دید این مورخ عرب نسبت به‌کل جریان بیشتر تعصب‌آمیز و سراسر مغرضانه است. غیراز یکبار پرداخت گذرا (با اشاره به‌مراسم روز عید غدیر) که «عجیب» و «مشهود» بودند، و احتمالا فرد از تماشای آن لذت می‌برد، ابن‌کثیر همهٔ موضوعات یادشده را به نام بدعتی مذموم که اسلام را نیاز آن نیست، رد می‌کند. هردو دستهٔ سنیان و شیعیان را بنام «سبك‌مغز و تهی‌مغز» شایان سرزنش می‌داند. خاطرنشان می‌سازد که حاصل این‌قبیل فعالیت‌ها، شرارت‌های اجتماعی، غارت وکشتار است. و از عنصر انسانی و ابعاد مردمی آیین مزبور متأثر نیست.

ابن‌خلدون، نویسندهٔ پرآوازهٔ نسل بعد، در قضاوت خود حتی از او [ابن‌کثیر- م.] نیز خشن‌تر وجدی‌تر است، شاید بدین‌خاطرکه طرز نگرش او علمی است (ابن‌کثیر به‌مراتب احساسی‌تر است). مورخ افریقای شمالی (تونسی.م.) نظرات خودرا برپایهٔ فرضیهٔ «عصبیه» بیان می‌دارد و زندگی امام حسین و نهضت آن‌را تقریباً نوعی آزمون می‌نامد. باتوجه به «اهلیه» (شرایط) و «شوکت» (توانمندی‌ها یا لیاقت‌ها) ابتدا اعمال اورا برحق ولی بعد محکوم می‌داند. این بحث کاملا ظریف و مفصل است جا دارد که به‌تمامی نقل شود:

حسین دید که قیام برضد یزید تکلیف واجبی است زیرا او متجاهر به‌فسق است و به‌ویژه این امر بر کسانی که قادر برانجام‌دادن آن می‌باشند لازم است. و گمان کرد خود او بسبب شایستگی و داشتن شوکت و نیرومندی خانوادگی براین امر تواناست. اما دربارهٔ شایستگی همچنانکه گمان کرد درست بود و بلکه بیش‌از آن هم شایستگی داشت.

ولی دربارهٔ شوکت اشتباه کرد- خدا اورا بیامرزد، زیرا عصبیت مضر در قبیلهٔ قریش و عصبیت قریش درقبیله عبدمناف و عصبیت عبدمناف تنها در قبیله امیه بود و این خصوصیت را دربارهٔ امیه هم قریش و هم‌دیگر قبایل می‌دانستند و آن‌را انکار نداشتند ولی این موضوع درآغاز اسلام بعلت متوجه شدن ذهن مردم به خوارق و مسئلهٔ وحی و رفت‌وآمد فرشتگان برای یاریگری به‌اسلام از یادها رفته بود و مردم از امور عادی‌شان غفلت کرده بودند و تنها عصبیت باقی مانده بود که مخصوص حمایت و دفاع است و از آن درامر تبلیغ وانتشار دین و جهاد با مشرکان برخوردار می‌شدند و این درعصبیت استوار بود و هوی‌وهوس و عادات متروك شده بود.

تا هنگامی که امر نبوت و خوارق هولناك پایان یافت ازآن‌پس باز وضع فرمانروایی تاحدی بعادات وابستگی پیدا کرد و عصبیت بهمان شکلی که پیش از اسلام بود و بهمان‌کسانی که اختصاص داشت برگشت و بنابراین قبیله مضر از خاندان امیه بیشتر فرمانبری می‌کرد تا از دیگر قبایل بعلت همان خصوصیاتی که پیش‌از اسلام برای آن خاندان قائل بودند[۲۲].

بنابراین براساس نظریهٔ «عصبیهٔ» ابن‌خلدون، نهضت حسین (ع)اشتباه بود. چه بنابه‌بحث مجمل ابن‌خلدون، «عصبیه» اعراب پیش‌از اسلام چنانکه همگان می‌شناختند در بنی‌امیه وجود داشت. درعهد پیامبری اعجازآمیز محمد این عصبیهٔ سنتی کنار زده شد (به‌نفع بنی‌هاشم)، ولی به‌محض آنکه مذهب جدید تحکیم یافت وضع به‌همان حالت سابق برگشت و بنی‌امیه بار دیگر اقتدار خودرا تثبیت کرد. بدینسان، محاسبهٔ ابن‌خلدون سخت مقرون به قاعده است و دربحث دقیق و متوازن او محلی برای حسین(ع) و آرمان او وجود ندارد.

این طرز تلقی مغرضانهٔ اعراب سنی نسبت به سنت امام‌حسین زندگی را برای شیعیان جبل عامل در جنوب لبنان (که مدعی تاریخی هستند که به ابوذر غفاری، یار پیامبر که گفته می‌شود بردست خلیفه عمر بدان ناحیه‌تبعید شده بود، باز می‌گردد.) سخت مشکل کرد[۲۳]. این مشکلات در دورهٔ ممالیك، که سوریه (به‌انضمام لبنان) درکنترل قاهره بود، سخت‌تر شد. واین همان دوره‌ای‌است‌که شهادت ابن‌مکی، «شهید اول» را شاهد بود. فعالیت‌های ابن‌تیمیه* در نسل بعد وضع‌را بدتر کرد[۲٤].

اما راجع به‌خود تعزیه که این عمل درخلال سده‌های نوزدهم-بیستم از ایران به‌جنوب لبنان و مرکزآن در شهرك کوهستانی نبطیه وارد شده است. اثبات این مطلب باارائه سند و مدرك دشوار است ولی شاید بتوان آن‌را برپایهٔ موقعیت محروم از حقوق اجتماعی جبل عامل در خلال دورهٔ طولانی سه سده‌ای حکومت عثمانی توضیح داد. جبل‌عاملی‌ها در پی‌دادن شهیدی دیگر[۲۵]، طبیعتاً برای راهنمایی به‌عراق و ایران چشم‌دوختند. امروز نیز

* ابن‌تیمیه، شهرت ابوالعباس تقی‌الدین احمد ابن‌عبدالحلیم، ٦٦١-۷۲۸ه.ق. از مشاهیر ائمه و فقهای حنبلی در شام. تصانیف و احتجاجات بسیار داشت، و بجهت عقاید و آراء خویش و شدت و صلابتی که در بحث و احتجاج با مخالفین داشت دشمنان بسیار در بین فقهاء و آراء خویش یافت... ازجانب فقهای عصر به‌فساد عقیده متهم و مکررشد و عاقبت در زندان دمشق وفات یافت. آراء او در مذهب وهابیه تأثیر و انعکاس یافت. [دائرةالمعارف فارسی ص. ۱۷].

وضع تاحدود زیادی چنین است.

غیراز شورواشتیاق مذهبی که هم درلبنان و هم درایران نسبت به تعزیه وجود دارد، جبل عامل ازنظر موقعیت دارای ویژه‌گیهای خاصی است که اکثر آنها ازمحیط سیاسی و جغرافیایی متفاوت آن ناشی می‌شوند. شاید بتوان بعضی از این ویژه‌گیها را، باعلم به‌اینکه پیوستگی بسیار تنگاتنگی بایکدیگر دارند، مختصراً به‌صورت زیر برشمرد:

۱ـ وضع محروم منطقه که این اواخر به برآمدن نهضت سیاسی‌ـاجتماعی «محرومین» (محروم از حقوق اجتماعی وغیره.) منجر شده است[۲۶].

۲ـ نزدیکی طبیعی این‌منطقه با کشور نوظهور اسرائیل که به‌جنوب لبنان‌وصل است، ونیز واقع‌بودن درحوزهٔ اجتماع عظیم فلسطینیان. همانندسازی میان عاملیان و فلسطینیان درسه‌دههٔ گذشته به‌جایی رسیده‌است که بموجب آن، همچنانکه جامعه‌شناس لبنانی می‌گوید (البته به‌فرانسوی!) «حسین یعنی فلسطین؛ و یزید تجسم صهیونیزم است!»[۲۷] این یکسان‌انگاریی کلی است از حسین، شهید کربلا، و سرنوشت غم‌انگیز فلسطینیان؛ و یزید، خصم شقی، و جنبش صهیونیست بیگانه که مسبب اصلی این تراژدی است.

۳ـ مبارزهٔ فئودالی یا غیره، درمیان فرق قدیمی درمنطقه (اسعدیان، عصیریان، زینبیان، خلیلیان و دیگران) و سرنوشت بی‌دفاع دهقانان و روستاییان خرده‌پا که معلومست دراین میان بیش‌ازهمه زیان می‌بینند[۲۸].

٤ـ مقام والای رهبر سیاسی‌ـمذهبی امام موسی‌صدر در لبنان، عراق وایران. فر این شخصیت هرآنچه که در جبل عامل و کل جامعهٔ شیعیان لبنان اتفاق افتد را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. مقام رفیع و شخصیت قدرتمند او را در کلیهٔ محافل سیاسی، اجتماعی و مذهبی کشور می‌توان احساس کرد[۲۹].

این شرایط و اوضاع، بویژه وضع جامعهٔ شیعیان جبل عامل، را باید در چهارچوب جامعهٔ مغشوش ولی دراصل «آزاد» لبنان، موردنظر قرار داد و آنها را با اوضاع سیاسی و اجتماعی یکپارچه‌تر و ازنظر مرکزی باثبات‌تر عراق و ایران مقایسه نمود.

اگر قرار باشد شخص دراین‌زمینه قضاوت نهایی بکند، باید گفت که تعزیه درایران، درامنیت نسبی اشکال هنر، بدون گزند راه توسعه خواهد پیمود (چنانکه ظرف چندسال گذشته پیموده است). چه، این سرزمین ازنظر سیاسی بیطرف است[۳۰]. ازسوی دیگر، بجرأت می‌توانم حدس بزنم که تعزیه در لبنان مدت زمان زیادی وقت می‌خواهد تا بتواند مبشر «تقابل، شهادت، و انقلاب» باشد[۳۱].

یادداشتها

۱. یعنی همان مذهب شیعهٔ دوازده امامی. غیراز موارد ذکرشده، اصطلاح مذهب شیعه در این مقاله به‌این گروه کثیر شیعه اطلاق می‌شود (نه به‌اسماعیلیه، زیدیه، یا غلاة).

۲. از انتشارات دانشگاه دوفرانس، پاریس، ۱۹۷۰. درمورد ارجاع‌به‌مقالهٔ امام موسی‌صدر نگاه کنید به یادداشت ، ص. ۵.

۳. برای آثار توضیحی بعضی از این نویسندگان، به‌عنوان نمونه نگاه‌کنید به: محمدکاظم مکی، **الحرکة الفکریه و الادبیه فی جبل عامل** (بیروت، ۱۹۶۳) و محمدمهدی شمس‌الدین، **ثورة الحسین** (بیروت، ؟۱۹۶) مغنیه، عوام‌پسندتر است؛ نگاه‌کنید به **مع الشیعه الامامیه**، چاپ دوم (بیروت، ۱۹۵۶)، و **الشیعه فی المیزان** (بیروت، ۱۹۷٤)؛ عارف و علی‌الزین ویراستاری مجلهٔ شیعی **العرفان** را مشترکاً عهده‌دار بوده‌اند؛ ذیلا نگاه‌کنید به یادداشت ۵.

٤. اسم کاملش، محسن ابن عبدالکریم الامین الحسینی العاملی. بیش‌از ۵۰ مجلد از **عیان الشیعه** او انتشاریافته که بعضی از آنها چندین‌بار تجدید چاپ شده است.

۵. اولین شمارهٔ مجله شیعیان لبنان، **العرفان**، در محرم ۱۳۲۷/۵ فوریهٔ ۱۹۰۹ منتشرشد. پایه‌گذار آن احمد عارف‌الزین بود.

٦. نگاه‌کنید به مقالات جلد دوم **دائرةالمعارف اسلام**، زیر عنوان «البحرین» به قلم: G. Rentz and W. E. Mulligan. ؛ «الاحسا» به‌قلم F. S. Vidal ؛ و اشارهٔ گذرایی که W. Caskel و H. Lammens در مقالهٔ «عامل» به جبل عامل کرده‌اند. شرکت‌نفت عربی‌ـامریکایی (ARAM Co) بواسطه کار خود در استان شرقی عربستان سعودی دست به‌تحقیق زیادی دراین ناحیه زد. امید که این شرکت، اطلاعات چندین ساله خودرا در دسترس محققان این‌زمینه قرار دهد.

۷. دانشگاه ریاض تقبل‌نموده که رساله‌ای از یك نویسندهٔ معاصر دربارهٔ مقالات علمای شیعی قطیف‌ـاحسا‌ـ بحرین را در کنفرانس آتی تاریخ شبه‌جزیرهٔ عربستان ارائه دهد.

۸. مجالس المؤمنین اثری است متعلق به اوایل سدهٔ هفدهم، درحالی‌که **روضة‌الجنات** نگارشی است از عهد قاجار در سدهٔ نوزدهم، براساس **مجالس** و آثار دیگر. امل الامل به علمای اهل جبل عامل اختصاص دارد.

۹. احمد بن مکی، «الشهید الاول»، که در اوایل سدهٔ چهاردهم بر دست کارگزاران ممالیك در دمشق بقتل رسید؛ زین‌الدین «**الشهید الثانی**» دراوایل سدهٔ هفتم، در استانبول بردست دولت عثمانی کشته‌شد.

۱۰. دربارهٔ کرکی نگاه‌کنید به خوانساری، **روضة الجنات**، ص. ۳۹۰ به‌بعد؛ خواندمیر، حبیب‌السیر، IV ص. ۱۰ــ۶۰۹، و حر عاملی، امل الامل I ، صفحات ۲۲ــ۱۲۱ بطور پراکنده. دربارهٔ شیخ بهایی (محمد بن حسین بهاءالدین عاملی) نگاه کنید به مقالهٔ بسیار کوتاه و بی‌نسب در دائرةالمعارف اسلام[2]. (E.

۱۱. نگاه‌کنید به مقالهٔ «احمد احسایی» در دائرة المعارف اسلام. پروفسور هنری کربن دربارهٔ شیخ احمد احسایی و طریقهٔ شیخیه بحث جامعی کرده است.

۱۲. ا. جی. براون، تاریخ ادبیات ایران IV ص. ۴۱۱ــ۳۵۳. فصلی زیر عنوان «مذهب شیعه و راشدین و مجتهدین و ملایان». که ادامهٔ بحثی جامع و مفید است.

۱۳. سیدحسین نصر و هنری‌کربن در کتاب‌ها، رسالات و مقالات متعدد از مکتب اشراق اصفهان بحث کرده‌اند.

۱۴. ابن‌کثیر، البدایة و النهایة (قاهره، مطبع السعدا، ۱۳۵۸ هـ.ق)، XI ، ۲۴۳.

۱۵. عید غدیر نشانگر روزی است که علی به خلافت منصوب‌شد ضمن آنکه ابوبکر و عمر نیز درکار بدست‌آوردن خلافت بودند.

۱۶. ابن‌کثیر، **همانجا**، XI، ۲۴۳.

۱۷. سده‌ای که حاکمیت آل‌بویه به‌پایان رسید درحدود ۱۰۵۰ هـ.ق بود. که ترکان سنی سلجوقی قدرتمندانه وارد بغداد شدند.

۱۸. ابن‌کثیر، مأخذ پیشین VI ، ۲۵۳.

۱۹. **همانجا**، XI ، ۲۵۴. **تکلف** در حال‌حاضر به‌معنی «تظاهر» است درحالی که درمتون کلاسیك به‌معنی انسان نیازمندی است که به‌سختی امکان برآوردن حوائج را داراست ویا بیش‌از حد بدخود سختی می‌دهد.

۲۰. **همانجا**، ، ۲۷۵.

۲۱. بدون‌شك اشاره‌است به جنگ جمل که علی (ع) عایشه و هواخواهان اورا شکست داد و تحت مراقبت به‌مدینه‌اش فرستاد. از سویی دیگر، طلحه و زبیر خلافتی‌موهوم در حجاز برآوردند، ضمن آنکه علی (ع) سعی‌داشت حکومت متزلزل خود را در کوفه استحکام بخشد.

۲۲. **تاریخ العلماء ابن‌خلدون** (بیروت، ۱۹۶۱)، جلد ۱ ، «مقدمه» ص. ۸۳ــ۳۸۲. ترجمهٔ فرانتس روزنتال، I ، ۴۴ــ۴۴۳.

۲۳. نگاه‌کنید به مقالهٔ کوتاه جی. روبنسون دربارهٔ «ابوذر غفاری»، **دائرة المعارف اسلام** (E 2).

۲٤. حنبلی بن تیمیه سخت ضدشیعه (خاصه درمخالفت با فرق افراطی یعنی نصیریان شمال سوریه)، ابطالیه‌های مطولی نیزدربارهٔ بعضی از علمای‌مذهب‌شیعهٔ اثنی‌عشری ازجمله ابن‌مطهر حلی نوشت.

۲۵. زین‌الدین عاملی، «**شهید ثانی**» نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۹.

۲٦. نگاه‌کنید به روزنامهٔ النهار بیروت، ۱۲ ژانویه ۱۹۷٤، گوشه‌هایی از سخنرانی امام موسی‌صدر که بعضی از خواسته‌های نهضت محرومین را مطرح می‌سازند.

27. Waddah Chrara, **Transformations d'une manifestation religieuse dans un village du Liban-Sud (Ashoura)**, (Beirut: Université Libanaise. Institut des Sciences Sociales, Centre de Recherches, 1968), p. 100.

۲۸. با آنکه شیعه در لبنان شاید بزرگترین فرقهٔ مذهبی در کشور می‌باشند، لکن به سبب رهبری کاملا متفرق هنوز نتوانسته‌اند ازنظر سیاسی وغیره، بقدر کافی کارآیی داشته باشند.

۲۹. درطول جنگهای داخلی لبنان، ۱۹۷٦ـ۱۹۷۵، امام موسی‌صدر با بست‌نشینی یکی دوهفته‌ای در یکی از مساجد، تقریباً یك‌تنه بجنگ و نزاع پایان داد (بی‌درنگ نتیجه دادا). وی طی نطقی طولانی به «تشریح» موضع خویش درقبال وقایع مهمی‌که جامعه شیعیان‌را بطرف پایان‌دادن جنگ ملزم‌ساخت، پرداخت. نگاه‌کنید به روزنامهٔ **النهار** بیروت، ۱۲ اوت ۱۹۷٦. این نطق بمناسبت (ا) تولد امام‌دوازدهم ایراد شد.

۳۰. ولی من دراینجا، بعنوان پانویس، می‌خواهم به‌تفسیر دقیق سیدحسن نصر درانجمن تحقیقاتی استراسبورگ اشاره‌کنم که پیشتر در همین مقاله آنجا که از «تئاتر ایرانی» انریکو چرولی بحث می‌شد، بدان اشارت رفت. پروفسور نصر ضمن اظهار نظر می‌گوید:

"Dans certains milieux cultives iraniens, une nette tendance se dessine en faveur de l'etude de la ta'ziye. Le developpement de cette ta'ziye est du en grande partie a ces milieux qui s'apparentent a la gauche iranienne." **Le Shi'isme imamite**, p. 293.

۳۱. بمعاریت از تعبیری که مینورسکی در مقاله‌ای راجع به ایران بکاربرده:
Unity and Variety in Muslim Civilization, ed. G. von Grunebaum (Chicago, 1955).

آیین‌های محرم در آناطولی ترکیه

متین آند[1]

نمایش‌های تعزیه و تظاهرات شکوهمند دستجمعی درمیان ترک‌ها، بویژه ترک‌های آذربایجان و قفقاز[۱] رایج بوده و نسخه‌های بسیاری از مجالس تعزیه بزبان ترکی دردست است. به‌عنوان نمونه، از ۱۰۵٤ تعزیه‌نامهٔ مجموعهٔ واتیکان[۲]، ۳۵ نسخه بزبان ترکی[۳]، تنها ٤ نسخه به‌عربی و بقیه به‌فارسی است. بااینهمه، به‌دلیل آنکه در آناطولی ترکیه اکثریت با اهل‌سنت است، هیچ سنت تعزیه‌خوانی به‌چشم نمی‌خورد. در تئاتر سنتی آناطولی ترکیه نیز، تراژدی نمی‌توان یافت وتنها شکل مقبول هنر نمایشی، کمدی است. باوجود این، هم در شهرها و هم روستاها اشکال متفاوتی از هنر نمایشی رواج دارد. در شهرهای بزرگ معمول‌ترین اعما ل‌نمایشی اورتا اُیونو[۲]، یا همان کمدهای عامیانهٔ توأم با بدیهه‌پردازی است که‌ازنظر شیوهٔ اجرا و شکل و صحنه‌سازی شباهت بسیاری به تعزیه دارند[٤]. این نمایش‌ها ازنظر ساخت نمایشی نیز به‌مجالس تعزیه بسیار شبیه‌اند. دیگرشکل هنر نمایشی، قصه‌خوانی است که توسط «مداح» یا «قصه‌خوان»، که داستانهایش، اغلب، عبارت‌از وقایع مصیبت‌آمیز کربلاست، اجرا می‌شود. شبیه این شکل از

---

1. Metin And

۲. Ortaoyunv (نمایشی است میدانی که میان مردم ترکیه دیده می‌شود.) ــم.

نمایش، «مرثیه» یا «نوحه» (nefes) ودیگر شکلهای ادبی هستند که واقعهٔ غم‌انگیز کربلا را در خاطر زنده می‌کنند و درتجمعات ماه محرم به‌گونهٔ‌نمایشی باادا و حرکت، صدای بلند و موزون و سوزوگداز نقل می‌شود یا از روی متن خوانده می‌شود و درضمن آن، حاضران مجلس با گریه برشهیدان کربلا ولعنت بر قاتلان حسین مرثیه‌خوان را همراهی می‌کردند.

در کشورهایی چون ایران، که ترک‌ها دراقلیت‌اند، مشارکت آنها در آیین‌های محرم بنابه‌شیعه یا سنی بودنشان متفاوت است. مثلا، یکی ازمسافران ایتالیایی سدهٔ هفدهم که‌در ۱۶۹٤ م درایران ازنزدیك شاهدآیین‌های ماه‌محرم بود در گزارشی می‌گوید: «تا پایان آن مراسم حزن‌انگیز که ایرانیان عاشورا (Aseiur) یا سوگواری‌اش می‌نامند، هیچ ترکی نمی‌تواند بدون احساس خطر ازدست دادن جان در ملا عام ظاهر گردد.[٥]» مسافر دیگری از سدهٔ هفدهم درگزارش مفصل خود از مراسم ماه محرم ایران در ۱٦٦٦م می‌گوید که: «... درآخرکار سیصد ترك را که ازمرزهای ترکیه فرارکرده بودند وارد صحنه کردند. [٦]» با اینهمه، بعضی از نویسندگان اروپایی به اشتباه سنت تعزیه را از آناطولی ترکیه دانسته‌اند. برای‌نمونه، مقالهٔ «تئاتر ترکیه» تعاریف مختصری از اشکال متفاوت هنرهای نمایشی به‌دست می‌دهد، و بخش اعظم آن به‌شرح تعزیه و انتساب آن به‌ترکیه اختصاص دارد[۷]. از سویی دیگر، یك انگلیسی که سالها درمناطق روستایی آناطولی زندگی کرده، در مقاله‌ای راجع به «ترك‌های شیعه»، به‌اختصار، مراسم ماه محرم‌را در یکی‌ازروستاهای علوی‌نشین شرح می‌دهد و صریحاً اظهار می‌دارد که درمیان مردم این روستاها هیچ سنتی بنام تعزیه وجود ندارد[۸].

باتوجه به‌این مقدمات، من محتوای مقاله‌ام‌را به‌ترتیب‌زیر تقسیم‌بندی می‌نمایم: (۱)ـ نمایش‌های محرم در جامعه ایرانیان ترکیه. (۲)ـ مراسم محرم‌ـ و شعایر و اعتقاداتی که بویژه درمیان فرقهٔ بکتاشی و علویان روستایی که چندین قبیله را در آناطولی شامل می‌گردد، (۳)ـ ادبیات نیمه‌نمایشی مربوط به‌واقعهٔ کربلا در ترکیه.

نمایش‌های ماه محرم درجامعهٔ ایرانیان ترکیه

تاکنون، خارجیان بسیاری از نزدیك شاهد دسته‌روی‌ها و دیگر نمایش‌های مربوط به‌ماه محرم جامعهٔ ایرانیان در استانبول بوده‌اند و شرح واضح و مفصلی از آنها بدست داده‌اند[۹]. که یکی از آنها را ذیلا می‌آوریم:

ایرانیان مقیم قسطنطنیه نوعی نمایش بنام (regnum in regno) * برپا می‌کنند، و هرسال در مشاهدهٔ این‌اعمال خشن مذهبی اصرار می‌ورزند. سفیر ایران مارابه‌حضور دراین مراسم دعوت کرد، حوالی غروب به‌میدانی بزرگ بنام «خوان» که دوروبرش را خانه‌ها و مغازه‌ها و درخت‌ها گرفته و مردم گرد آن حلقه‌زده بودند. به‌محض تاریك‌شدن هوا، چراغ خانه‌ها روشن‌شدند، و آتش بزرگی بانفت برافروخته شد. مخلوط بوهای نفت، دود، مجاری فاضلاب، و جمع مردم حتی در آن فضای باز وحشتناك بود. پس‌از لحظاتی انتظار، نوایی بگوش رسید، و مردم برای دستهٔ بزرگی که بالغ بر هزار مرد ونوجوان بود راه باز کردند. پیشاپیش دستهٔاطفال سفیدپوش،که چندنفرشان، پیش پای پیرمردها، سوار براسب بودند، بر سر زنان نوحه می‌خواندندوگریه می‌کردند. پشت‌سر آنها سه‌دستهٔ سفیدپوش، که بعضی‌هایشان شمشیر و بعضی دیگر زنجیرهای سنگین آهنی داشتند و همگی بطور منظم و هماهنگ‌فریاد می‌زدند «واحسین! واحسین!» درحرکت بودند. ضربه اول را با دست راست و ضربه دوم رابادست چپ برسینه‌می‌زدند. دستهٔبعدی درحالی‌که زنجیرهایشان را بگونه‌ای رقص‌آمیز از یك‌دوش پایین آورده و بردوش دیگر می‌زدند، عبور می‌نمودند. سومین و آخرین دسته در دو ردیف طولانی و روبروی‌هم، درحالی‌که هرنفر کمربند رفیق دست چپ خودرا گرفته بود، و درهمانجا با دست راست شمشیرهایشان را بطور هماهنگ به‌گردش درمی‌آوردند، بودند. در فاصلهٔ میان این‌دو ردیف چند نفر راه می‌رفتند و مصیبت حسن و حسین(ع)

* جشن سالگرد یا مصادف با سالگرد.ـم.

را به‌صدای بلند می‌خواندند. تمام دسته به‌همین‌ترتیب به‌آرامی «خوان» را دو زده و ازهمان‌دروازه‌ای که واردشده بودند خارج شدند.

متعجب بودیم که چرا به‌ما گفته بودند تنها کسانی که اعصاب قوی دارند باید دراین مراسم حضور یابند. درهمان حال که دسته وارد خوان دیگر می‌شد با چای و شیرینی ازما پذیرایی کردند. پس‌از لحظه‌ای باردیگرنواهایی بگوشمان خورد، این‌دفعه صدا بلندتر و مهیب‌تر بود، و همه مردم دوروبرما، باورود مجدد دسته به‌خوان، درحالی‌که چهره‌شان از نور آتش روشن بود، بر ابراز هیجان و حرکت خود افزودند. بچه‌ها همچون دفعهٔقبل به‌همراه اسبی سفید، که دو معصوم سفیدپوش‌به نشانهٔ ارواح‌حسن وحسین(ع) برآن‌نشسته بودند، گذشتند. فریادهای «وای! وای! حسین! حسین!» بلند و بلندتر می‌شد، بعضی از تماشاگران درحالی‌که اولین دستهٔ درحال عبور همچون فرود پتکی برسنگ بر سینه می‌زدند، به‌آنان پیوستند. دستهٔ دوم، ضمن عبور، زنجیرهایشان را روی سر چرخانده و بردوش‌های برهنهٔ خود فرود می‌آوردند تا گوشت دوش آنها مجروح و خون جاری می‌شد. آخر و بدتر از همه، آمدن مردان شمشیر بدست بود که به‌تن‌وبویژه به‌فرق سر خود می‌زدند. طوری‌که یکنفر جلویشان می‌ایستاد تا جلوی خونی را، که از هرطرف بیرون می‌زد بگیرد. لحظاتی نمی‌گذشت که پیراهن سفیدشان از خون گلگون می‌شد، چنانکه گویی سرهای خودرا از فینه* سرخ پوشانده‌اند. در پیاده‌رو خون جاری بود، با اینحال توگویی مردم در میدان سان راه می‌پیمودند. کمتر کسی از صف بیرون می‌افتاد. مردی درجلوی چشمهایشان زیردست و پا جان داد. عاقبت‌کسانی به هیأت مأمور چوب‌بدست جلو رفته تا ازخودزنی‌های

---

* Fes ، فینه یا طربوش [احتمالا از کلمهٔ فارسی درپوش] کلاهی پشمین برای‌مردان، بشکل مخروط ناقص، که از وسط قسمت سطح بالای آن منگوله‌ای ابریشمین آویخته است. معمولا مردان مسلمان ترکیه و مصر از آنها بجای عمامه استفاده می‌کردند چنانکه سلطان محمود II آن‌را کلاه رسمی ترکیه کرد ولی پوشیدن آنها در سال ۱۹۲۶ در زمان آتاتورك ممنوع‌شد و از ۱۹۵۳ به‌بعد در مصر هم ازمیان رفت [تلخیص، دائرةالمعارف فارسی، ص. ۱۶۲۲].ـم.

آنان که احتمالا منجر به‌مرگ می‌شد جلوگیری کنند. اثری از خشونت و سکر بچشم نمی‌خورد. ازدحام مردم، اگرچه زیاد، ولی توأم بانظم بود، پیر مردهایی را می‌دیدیم که می‌گریستند و در هق‌هق گریه نام حسن‌وحسین(ع) را برزبان می‌آوردند. تاآنجا که از ظاهر کار برمی‌آمد همهٔ این‌مردان ازاقشار پایین جامعه بودند. اگر ازیکی ازآنها می‌پرسیدی‌که چرا آنچنان سخت می‌گرید بی‌تردید جز آنکه جواب دهد: «یاحسن، یاحسین!» پاسخ دیگری نداشت. راست است که درآن‌میان مردانی هم بودند که سرگذشت حسن و حسین(ع) را قرائت می‌نمودند، ولی در ظاهر کسی گوش نمی‌داد ـ تمام‌صداها در فریادهای بلند «حسن و حسین!» گم می‌شد[۱۰].

بااینحال، ناظری دیگرگزارش مفصل‌تری ازاین مراسم می‌دهد[۱۱]. ترجمهٔ انگلیسی این‌گزارش موجود است[۱۲] ولی چون عجالتاً نتوانستم آن‌را در کتابخانه‌های ترکی حالیه بدست بیاورم، ترجمهٔ آزاد آن‌را ضمن شرح‌وبسط قسمت مهم می‌آورم:

«شمار ایرانیان مقیم استانبول در اواخر سدهٔ گذشته درحدود ده تا دوازده هزار نفر بود. که بیشتر آنها ازخرید وفروش‌کنندگان قالی، شال، پوست، چای، تنباکو، اسلحه و گلدانهای فلزی قلمکار بودند. آنها در سه «خوان» سکونت داشتند، بزرگترین و معروف‌ترین آنها ولید خوان بود که پنج تا شش‌هزار ایرانی درآنجا زندگی می‌کردند. این خوان حیاط بزرگی داشت که دورتادورش را ایوان‌های دوطبقه‌ای گرفته بود. این بنای سنگی، تقریباً، همچون قلعه‌ای بنظر می‌رسید. مراسم و نوحه‌خوانی مقدماتی نه‌روزه تا شب عاشورا ادامه داشت. حیاط به بیرق‌های رنگارنگ مزین بود. ده هزار شمع روشن در چراغهای رنگارنگ بلوری، مزین به‌تمثال ائمه یاپرچم شیرنشان کشور ایران*، حیاط را بطرزباشکوهی روشن می‌کرد. برای میهمانان برجسته، ازجمله اروپاییان و دیپلمات‌های سفارت‌های مختلف، نیمکت‌ها و صندلی‌های

* پروفسور آند این مقاله را در سال ۱۳۵۵ــ دوران ستمشاهی در ایران ــ ارائه نموده است.ــم.

متفاوت مهیا می‌شد. مجموع تماشاگران نزدیك به‌بیست‌هزار نفر بود. ایوان طبقهٔ بالا ویژهٔ زنان ایرانی و ترك بود که همگی چادر برسر داشتند. مراسم باصدای کوبش طبل آغاز می‌شد سپس دسته باهمراهی موسیقی عزا که در ضرب‌های ۲/٤ باهفت یا هشت‌ساز بادی نواخته می‌شد، به‌میدانگاه خوان وارد شد. درحالی‌که تماشاگران ایرانی می‌گریستند، ملایی روی صندلی می‌نشست و با لحنی سوزناك به‌نقل وقایع سنتی و تاریخی می‌پرداخت. دستهٔ عزا به‌این‌ترتیب وارد میدان می‌شد: در پیشاپیش دسته مردی بود با بیرقی دردست که پارچه‌هایی ازرنگهای متفاوت و زیبا ازآن آویزان بود، درپی او مردی دیگر با علم پیغمبر* کـه ازپارچه‌های سیاه وسفید بود وبرآنها نوشته‌ها و تصویر یك‌پنجه گلدوزی‌شده بود، حرکت می‌کرد. اسب‌های پوشیده از شال‌ها و قالی‌ها بیانگر هفتادودوتن از یاران شهید امام حسین بودند؛ براسبی بی‌زین دو سپر و دو شمشیر آخته، چلیپاوار قراردادهشده بود. اسبی دیگر حامل محمل (کجاوه)ای پوشیده با پرده‌های سبزوسیاه بود که از میان‌پرده‌ها یك‌زن و چندکودك، به‌نشانهٔ اهل بیت امام‌حسین(ع) دیده می‌شدند. نزدیك این اسب، مردانی سوار براسب کاه به‌اطراف می‌پراکندند. برآخرین اسب پوششی سفید و خونین، به‌نشانهٔ اهل‌بیت امام‌حسین آویزان بود. غیراز این، دو کبوتر سفید (که پاهایشان بهم بسته بود) که پرهایشان را به‌رنگ سرخ آغشته بودند و دوتیر طلایی بلند نشانگر ارواح شهیدان بودند. پشت‌سر این اسب صف فشرده‌ای از مردان ایرانی که بطور هماهنگ و محکم سینه می‌زدند فریاد «حسین! حسین!» می‌کشید بدنبال آنها دسته‌ای از عزاداران، کـه پیراهن‌های گلدوزی‌شدهٔ سیاه برتن داشتند، با زنجیرهای بلند آهنین‌به‌همراه ضرب سنج بردوش برهنه خود می‌زدند. سپس دویست یا سیصد مرد بـا پیراهن‌های سفید [کفن-م-] و سرهای کاملا تراشیده در دو ردیف پیاده در حالی‌که بادست چپ کمربند همردیف خودرا گرفته و با دست راست قمه و شمشیر خودرا در هوا می‌گرداندند، حرکت می‌کردند. آنها با قمه و خنجر

* شبیه علم پیغمبر.-م.

چنان برفرق سر خود می‌زدند که جوی خون بر صورتشان جاری می‌شد. پشت هریك ازاین قمه‌زن‌ها مردی با چوبدستی ایستاده بود. او در طول قمه‌زنی چوبدستی‌اش را میان سر و قمه حایل می‌کرد تا نگذارد که‌قمه‌زن‌ها خیلی محکم به فرق سر خود ضربه بزنند. درمیان این خودزن‌ها پسر بچهٔ یازده ساله‌ای را دیدم که با قمه ضربات برسر خود می‌زد[۱۳].

دستهٔ عزا پس‌از آنکه سه‌بار دور تا دور میدان را می‌پیمود، راه «خوان» دیگر را در پیش‌گرفته و احتمالا به‌خوان سومی هم می‌رفتند. آنها درست پیش‌از ترك میدان، به‌هنگام ردشدن‌از مقابل سفیرایران،شمشیرهایشان را بسوی او نشانه می‌رفتند و رهایی زندانیان را طلب می‌کردند، و سفیر هم هیچگاه این‌طلب را بی‌تأیید نمی‌گذاشت. دسته‌روی‌ها ادامه داشت تا اینکه تمامی مراسم نزدیك به‌ساعت ۹ یا ۱۰شب پایان می‌یافت.

نویسنده که در ۱۸۸٦م خود شاهد این‌مراسم بوده، می‌گویدکه ازدو هزار شرکت‌کننده بیش‌از ششصد نفر مجروح شدند. تمامی این تشریفات‌توسط صنف «ناظر» ترتیب داده می‌شد. هرچندکه زخمهای آنها مهلك بود، ولی نویسنده مطمئن بود که مرگی اتفاق نیفتاد. سرهای مجروح را با دستمال می‌بستند و لباسهای سفید خونالودشان را نگه‌داشته و بعدها در مکان ویژه‌ای دفن می‌کردند.

روز بعد، که معمولا مجلس ترحیم مردگان در گورستان برپامی‌شود، آنها در اوسکودر[3] درکرانهٔ آسیایی بسفور ازقبرستان ایرانی سیدعلی درزی دیدن کردند. همینکه دستهٔ ترحیم (عزا) به‌قبرستان رسید، به‌روی یکدیگر گلاب پاشیدند و سپس چای، خرما، نان و پنیر پخش می‌کردند. در قبرستان برای مرده فاتحه خواندند و درعصر بگونهٔ هماهنگ نوحه‌خوانی می‌کردند، وبرطرف چپ سینه خود می‌زدند. پاره‌ای لباس سیاه برتن داشتند که برآن عبارت «یاحسین مظلوم!» نقش بسته بود. بعضی از افراد شیعه با ضربات کابل برپشت عریان خود می‌زدند[۱٤].

3. Usküdar

این بدان معنی نیست که جماعت شیعه و مراسم ماه محرم تنها در استانبول یافته می‌شوند. من درهنگام تهیهٔ این‌مقاله نامه‌ای به‌پروفسور فخرالدین کرزی اوغلو[۴] ـ دوست وهمکارم دردانشگاه آتاتورك ارض روم، که در فرهنگ عامیانه و تاریخ شرق ترکیه صاحبنظر است ـ نوشتم، و از او خصوصیات مراسم محرم در آن منطقه را درخواست کردم. وی در جوابی که در ۵ مارس ۱۹۷۶ برای من فرستاد اظهار داشت که مراسم و سنن محرم هنوزهم در آن دیار برگزار می‌شود، اما به‌صورت مخفی و دوراز چشم دیگران، زیرا با تصویب قانون جدایی دین از سیاست در ۱۹۲۸، مردم اجازهٔ اجرای آشکار این مراسم را ندارند. در دهم ماه محرم، جمعیت شیعیان قارص درصفوف منظم درحالی‌که مراثی «حدیقةالسعدا»ی فضولی را همراه با فریادهای «شاخ‌سی، واخ‌سی*» می‌خوانند بسوی مسجد یوسف‌پاشا حرکت می‌کنند. پسران نوجوان و مردها ضمن لعنت بریزیدبه‌سر کاملا تراشیدهٔ خود «قمه» می‌زنند. در ۱۸۸۶ـ که روسها قارص را دراشغال خود داشتند ـ این مسجد را همراه با دستهٔ موزیك دراختیار شیعیان قرار دادند تا با نواختن غمنوابه‌جمعیت شیعیان در مراسم سوگواری کمك کنند. این اعمال به‌گونه‌ای گسترده در پانزده روستا (ازجمله آخوزوم[۵]، قینه‌جی[۶]، پیرولی[۷]، بیراختر[۸] و امثال آن) از ناحیهٔ آرپاسی[۹] و نیز در روستاهای نواحی ایغدیر[۱۰]، توزلوکا[۱۱]، و آرالیك[۱۲] اشاعه داشت. چون در این منطقه شمار شیعیان بسیار زیاد بود، در نشان یا عکسی از جزئیات اجرای آنها دردست نیست. چون نمایشات مزبور

* در متن انگلیسی: 'Shahse, Bahse' ... ـــم.

4. Fahrettin kirzioglu
5. Akuzum
6. kinegi
7. Pireli
8. Bay Akta
9. Arpacay
10. Igdir
11. Tuzluka
12. Aralik

۱۹۵۰ مهاجرت به‌ایران و عراق برای آنها مجاز شد. در ۱۹۳٤ وقتی شاه ایران ازترکیه دیدارکرد، شیعیان به‌افتخار شاه مسیر راه را با قالی مفروش نموده و از دیوارهای خانه عکس شاه‌و آتاتورك را آویخته بودند. حتی امروز نیز آثار «قمه‌زنی» را می‌توان بر پیشانی بعضی از محصلان دبستانی مشاهده کرد. پروفسور کرزی اوغلو پرسش من دربارهٔ نمایش‌های تعزیه را بی‌جواب گذاشت. ولی چند سال پیش درگفتگویی که باهم داشتیم اظهار داشت که این نمایش‌ها دربعضی از روستاهای مرزی اجرا می‌شود، ولی هیچ کاملا مخفیانه اجرا می‌شد. ذکر این‌نکته جالب‌است که در رمان مشهور «علی و نینو» اثر نویسندهٔ باکویی، نام مستعار قربان سعید، نیز حاوی توصیفاتی از مراسم محرم دراین منطقه بچشم می‌خورد[۱۵].

مراسم محرم درآناطولی

در سرتاسر آناطولی، بویژ در میان پیروان فرقهٔ بکتاشی، وعلویان روستایی-که اکثرا از قبایل سلحشور، نیمه‌عشایر هستند و علاوه‌بر مراتع تابستانی، دارای اقامتگاههای زمستانی نیز می‌باشند-و اسامی متفاوتی چون تخته‌چی، یوروك، ترکمن، قزلباش وغیره دارند. - شعایر و عقاید مختلفی معمول است. در سوگواری‌های این گروه‌ها هیچ اصرار و افراطی درمیان نیست. مثلا، پیروان فرقهٔ بکتاشی درسوگواری تنها به‌گریه بسنده می‌کنند. وهیچگاه آیین‌ها با نوحه و شیون همراه نیست. رایج‌ترین اعمال عزاداری، گرفتن روزه و امساك و پرهیزهای دیگر است. از طلوع تا غروب آفتاب از صرف هرگونه خوردنی و آشامیدنی پرهیز می‌شود. پیروان فرقهٔ بکتاشی باگرفتن روزه در ده روز اول ماه محرم به‌سوگواری‌مصیبت‌کربلامی‌پردازند. بسیاری از آنها روزه‌گرفتن را مهم‌ترین فریضه بحساب می‌آورند. در بعضی از قبایل دیگر دوازده روز روزه می‌گیرند، یعنی برای هرامام یك‌روز. اولین روز برای علی(ع) و دهمین روز برای حسین(ع)، و آخرین روز برای‌حضرت

مهدی (عج)، زیرا سرگذشت امامان عبارت از شهادت‌های مکرر است. روزهٔ آخرین روز بیش‌از سه ساعت نیست، زیرا اعتقاد براینست که حضرت مهدی زنده و دوراز چشم دشمنان درغاری پنهان است که روزی از آنجا بازخواهد گشت. بنابراین، درمیان بعضی ازعلویان،محرم‌موسم شادی‌است نه‌سوگواری، زیرا دراین ماهست که مهدی(عج) رجعت‌نموده دنیای تازه‌ای بنامی‌نهد.اعتقاد به‌بازگشت مهدی (عج) دربسیاری از سنن مذهبی متجلی است که دو شرح وتعبیر از آن اشاعه بیشتری دارد. بنابر یکی از این دو تعبیر، امام زمان از غار سنگی‌ای که درآن پنهان است خروج نموده بازخواهدگشت تا فساد را ریشه‌کن ساخته و نظم را درجهان استقرار بخشد. به‌همین دلیل مدت روزهٔ روز دوازدهم پیش‌ازظهر بسر می‌رسد، و مردم بهترین لباس‌ها را بر تن‌می‌کنند و به‌پیشواز مهدی می‌روند. این مردم عقیده دارند که حضرت از غار مخفیگاه ندا داده است: «من درسال ۱۳۰۰ ظهور نخواهم کرد. اما تا پس‌از ۱۴۰۰ نیز غایب نخواهم ماند.» دلیل دوم شادمانی و سرور در روز دوازدهم محرم که همه درآن روز برای شهادت امام حسین سوگواری می‌کنند، اینست که مژده می‌آورند که امام زین‌العابدین زنده‌است. درمیان بعضی‌از علویان، روزه‌داری تا پانزده روز ادامه می‌یابد، دوازده روز برای دوازده امام، سه‌روز بقیه برای شهادت دوطفلان مسلم. روزهٔ دیگری هم در ماه محرم مرسوم است بنام «اوگون‌دورما اوروجی* (Ogundurma orucu) که دو روز تمام بدون‌وقفه طول می‌کشد. این نوع روزه را به‌ویژه کسانی‌که امراض صعب‌العلاج دارند به‌عنوان نذر می‌گیرند. اینان تنها درشب مجاز به‌خوردن سه‌قاشق سوپ هستند. روزه را باندکی نمك می‌گشایند و افطاری عبارتست از نوعی آش که در آن تکه‌های نان فطیر می‌ریزند، برنج، میوه‌های خشك و تازه، چای، قهوه، رشته، انواع حلوا و چیزهایی ازاین‌قبیل. روزه‌دارها اولین افطار را درمنزل خود می‌کنند، افطار دوم را در منزل والدین، سوم و چهارم را در منزل اقوام نزدیك و بقیه را احتمالا درمنازل دیگران. روزهٔ روز دهم باید

* به‌فارسی: روزهٔ بدون سحری.ـم.

مجدداً در منزل والدین افطار شود، روز یازدهم درمنزل خود، و روز دوازدهم در منزلی که همه برای افطار بتوانند دور هم باشند. درمدت روزه‌داری، نه تنها نباید سخن زشتی بر زبان آورد و آزار به‌کسی نرساند، بلکه هیچ جانداری را نباید کشت. بنابراین، روزه‌داری باید از خوردن‌ماهی، گوشت، تخم‌مرغ و پرنده خودداری کند. حتی نباید گیاه را هم قطع کند زیرا گیاه هم جاندار است. درتمام مدت روزه‌داری وقتی مردم به‌هم‌می‌رسند به‌عنوان سلام و احوالپرسی می‌گویند «یو منکره» (Yuh Munkire) (ننگ بر منکران!) و طرف مقابل پاسخ می‌دهد: «لعنت یزیده!» (بر یزید لعنت!). بعضی‌ها هم درگورستان افطار می‌کنند وثواب روزهٔ خودرا نثار ارواح نزدیکان ازدست‌رفته‌شان می‌کنند.

امساك و پرهیزهای دیگری نیز هستند که از اعمال سوگواری بشمار می‌آیند (بعداً از امساك درنوشیدن آب سخن خواهم‌گفت). مثلا، عزاداران زیرجامهٔ خودرا نمی‌شویند و عوض نمی‌کنند؛ از صابون استفاده نمی‌کنند؛ صورت را اصلاح نمی‌کنند؛ درآینه نگاه نمی‌کنند چون فکر می‌کنند اینکار هم نوعی آرایش است ـ ولی دلیل دیگر اینست که آینه در آیین تشییع و تدفین رایج دربعضی از جوامع نقشی مهم دارد. عزاداران از بوییدن چیزهای معطر، خواندن آواز، نواختن موسیقی، رقص، خنده یا تفریح اجتناب می‌ورزند. مشروبات الکلی نمی‌نوشند، حشراتی چون‌شپش وکك رانمی‌کشند. بغل‌خوابی نمی‌کنند، از استعمال دخانیات خودداری می‌ورزند. ازهرگونه ترضیهٔ نفس اکیداً پرهیز می‌کنند؛ تنها درروز یازدهم است‌که زیرجامه‌ها را می‌شویند یا عوض می‌کنند، و شبش، ضمن لعنت بریزید، سه جرعه آب می‌نوشند. بعضی ازمردم به‌عنوان عملی ستوده حتی پس ازدورهٔ روزه‌گیری هم قطره‌ای آب نمی‌نوشند. برای بیشتر کسانی که ده یا دوازده روز را روزه‌دار هستند، امساك و پرهیز از آب تنها از شب نهم تا بعداز ظهر روز دهم (عاشورا) معمول است. اما پرهیز از آن بیش‌از مدت واقعهٔ بسته‌ماندن آب درکربلا ادامه پیدا می‌کند؛ این نوع روزه‌گیری یکبار درسال، روزهٔ

ماه محرم را به‌کلی از خاستگاههای طبیعی روزه جدا می‌سازد. تألم تشنگی شهیدان کربلا تقریباً تنها عملی است که موردتوجه و تأسی ترک‌های آذربایجان نیست[۱۶]. مراسم و تشریفات آنها به انحاء گوناگون فواید آیینی این نعمت خداداده را نشان می‌دهند. اما در آناطولی مصیبت کربلا و تشنگی آیینی آن مورد توجه است. بعضی از افراد نه چندان مقید به تشنگی آب می‌نوشند، منتهی نه‌آب خالص. بجای آن، چای، قهوه، شربت، دوغ، که به ترکی «آیران» ayran می‌گویند، می‌نوشند. بویژه بکتاشی‌ها از شب دهم تا بعدازظهر روز دهم (عاشورا) باامتناع از نوشیدن آب با مصائب امام‌حسین همدردی می‌کنند. سپس گاهی با نوشیدن آب مخلوط به‌تربت کربلا روزه را می‌گشایند. برای تهیهٔ این آب، که بخاطر اثرات درمانی آن مورداستفاده است، اندکی از مهرهای نمازی را، که زائران از کربلا و نجف می‌آورند، می‌تراشند. این مهرها را بکتاشی‌ها «سجده داشی»* (Secde Tasi) می‌نامند، و علاوه‌بر آنکه در هنگام نماز براین تربت شهیدان سر سجده می‌نهند به‌عنوان تعویذ و حرز نیز از آنها استفاده می‌کنند.

ازدیگر کارهای مهم در مراسم محرم، غذای مخصوصی بنام «آشوره» (asure) است که در دهم محرم، عاشورا، به‌یاد گرسنگی شهیدان پخته می‌شود. این غذا در بخش‌های مختلف آناطولی نامهای متفاوتی دارد مثل «هدیك، هادیك، هاتیك، هدك، هدیك‌آشی» و امثال آن، که معنی همهٔ این کلمات آش‌بلغور گندم است. در آذربایجان نیز به‌این غذا هدیك می‌گویند[۱۸]. مادهٔ اصلی این آش بلغورگندم است‌که با باقلا، نخود، فندق، بادام و کشمش و شکر پخته می‌شود. پختن این آش مفهوم بسیارمهمی دارد. به‌عقیدهٔ عزاداران چون در روز دهم محرم وقایع بزرگی مانند اولین ملاقات آدم‌وحوا، وخارج‌شدن حضرت نوح ازکشتی اتفاق افتاده و نیز به دلایل دیگر مقدس است. افسانه‌ای دربارهٔ نوح هست که می‌گوید درآخرین

* به‌فارسی: سنگ‌سجده.ـم.

روزی (عاشورا) که نوح و یارانش ازکشتی بیرون شدند با مخلوطی از حبوبات باقی‌مانده در کشتی آش‌پختند و نخستین طرز تهیه «آشوره»اینگونه بود[۱۹].

دراین‌باره عقیدهٔ دیگری نیز وجود دارد: به‌دلیل آنکه تهیهٔ «آشوره» جنبهٔ یادکردی نیز دارد، و ظاهراً واقعهٔ کربلا مطابق است با اواخر فصل خرمن، معتقدان این عقیده می‌گویند که شهادت امام‌حسین دراوایل ماه اوت اتفاق افتاد. در آناطولی آیین‌های دیگری هم هست که درآنها از حبوبات استفاده می‌شود. هرچند که درواقع اولین روز محرم درسال ۶۱ هجری مطابق با اول ماه اکتبر است، ولی سنت مزبور چهارماه و نیم پس‌از مراسم بهار، یعنی اوایل ماه اوت برگزار می‌شود. رسم دیگری نیز وجود دارد که مؤید همین عقیده است. ازآنجاکه بنابه «تقویم قمری» محرم درفصول مختلف سالهای مختلف واقع می‌شود، علویان روستایی مقیم آناطولی مراسم دیگری بنام «یازقربانی» (Yas Kurbani)، یعنی «قربانی بهاره» دارند که در آن حیوانی را به عشق و احترام امام حسین سرمی‌برند. در طول این دوره از نوشیدن آب امتناع می‌شود. رسم‌است که بجای آن «دولو» (dolu)، نام مقدسی که به‌مشروب مست‌کنندهٔ «رقی» (raki) یا «عرق» (arrak) اطلاق می‌شود، بنوشند. شعر می‌خوانند و «سماع» می‌کنند. از گوشت قربانی و اقلام دیگر نیز آش‌مخصوصی بنام «دووقا شورباسی» (Dovuga Corbasi) تهیه می‌شود. به‌این ترتیب آش «آشوره» و انجام قربانی دوگوشهٔ مهم از مراسم ماه محرم را تشکیل می‌دهند. بویژه بکتاشی‌ها به‌این مراسم، که خود «عاشورا مراسمی*» می‌نامند، اهمیت فراوان می‌دهند. اهالی «تکه» (takke) [تکیه] چندروز را به‌تهیهٔ و جمع‌آوری گندم، فندق، کشمش، بادام و خرمای لازم جهت پختن «آشوره» می‌پردازند.

در همان شب (عاشورا) مریدان گردمی‌آیند و درحالی‌که بیاد امام

* به‌فارسی: مراسم عاشورا.ـم.

حسین مرثیه می‌خوانند، واین غذا را درقازان** (kazan) می‌پزند ابتدابزرگ جمع (بابا) با قاشقی بـزرگ غذا را هم می‌زند وبه همین ترتیب الی آخـر. نزدیکی‌های صبح «قازان» را از آتش برگرفته پایین می‌گذارند. گردش‌حلقه می‌زنند، و درهمان میان یکنفر باصدایی خوش، به‌یادحسین (ع) مدیحـه می‌خواند. بابا نخست دعا می‌خواند و سپس برای‌همه حاضران آش توزیع می‌کند. همه، بطور دستجمعی، در همان حوالی می‌نشینند و آش را صرف می‌کنند[۲۰]. در تکه حاجی بکتاش نزدیك قرشهر، مرکز تجمع و مدفن حاجی بکتاش، بنیانگذار فرقهٔ بکتاشی، قازان بسیار بزرگی بود که تنها برای «آشوره» ازآن استفاده می‌شد. این قازان هم‌اکنون درموزهٔ قـوم‌شناسی آنکارا نگهداری می‌شود.

در میان بعضی از علویان در شب یازدهم «آشوره» پخته می‌شود، و روز بعد (دوازدهم) روزه را با آن می‌گشایند. هراندازه که این آتش میـان مردم بیشتری توزیع شود ثواب‌عمل بیشتر است. جدا ازاین، حیوانی نیـز قربانی می‌کنند این‌حیوان را،که معمولا خروس است،«لقمه» (lokma) می‌نامند و گوشت آن‌را در شب دوازدهم صرف می‌کنند. دربعضی نقاط پختن آش در تمام روزهای محرم ادامه یافته، و هردفعه ازحدود یازده تا دوازده کیلوگندم برای تهیهٔ آشورهٔ محرم استفاده می‌کنند.

در سال‌های اخیر، مراسم ده دوازده روزهٔ محرم روبه‌ضعف و انحطاط نهاده، و جای آن‌را قماربازی و سرگرمی‌هایی همانند آن گرفته، که این تا حدودی از گرایش روزه‌گیری دراین ایام کاسته است.

از دیگر ملاحظات مربوط به آیین‌های محرم «زیارت» است. مثلا طایفهٔ قزلباش دراین ایام به‌زیارت مکه نمی‌روند، و بجای آن به‌اماکن‌متبرکهٔ بغداد، کوفه، و کربلا سفر می‌کنند. شکل دیگر «زیارت» رفتن یا فرستادن پول به‌اماکن مقدس آناطولی، و از اهم آنها آرامگاه حاجی بکتاش درنزدیکی

** نیز قازقان به‌معنی دیگ بزرگ.ـم.

قرشهر است. مکان دیگر در سیواس، «تکه»ای است که توسط خلیل‌پاشای معروف، حکمران بعدی بیروت، تأسیس شد. مشهور است که مدفن حسین(ع) دراین محل می‌باشد[۲۱]. قبور دوطفل نیزکشف شده‌اندکه ازقرار معلوم متعلق به علی افطر، پسر امام محمدباقر، وعلی، پسر امام موسی‌کاظم هستند[۲۲]. این دو طفل را شهید می‌دانند، و «تکه» مزبور نیز معصوم پاك نامیده می‌شود. پسر صغیر خلیل‌پاشا، بنیانگذار این «تکه» نیز در این محل مدفون است.

در استانبول مسجدی بنام حاجی مصطفی که گمان می‌رود متعلق به عهد حکومت سلطان‌محمد باشد، دارای قبور مشکوکی از فاطمه و زینب(ع) دختران اما محسین هستند. روایت است که این دختران که بر دست یونانیان اسیر و به‌استانبول آورده شدند، درمجلس خودرا کشتند تا به‌نکاح اشقیا درنیایند[۲۳]. عوام می‌گویند که آندرئاس قدیس*، از حواریون عیسی مسیح، نیز درهمین مکان مدفون است[۲٤].

عقاید عامیانهٔ دیگری نیز درارتباط با واقعهٔکربلا وجود دارد. ازجمله، علت اینکه خرگوش نجس است این‌است که روح یزید دراین حیوان وارد شده است[۲۵]. در اساطیر طوایف قزلباش مواردی چند درارتباط با فرجام سر امام‌حسین وجود دارد. بهترین شرح و تفسیر دراین‌باره چنین است: پس‌از آنکه سر امام‌حسین ازبدن جدا شد، آق مرتضی قسیس، کاهن ارمنی، آن را دزدیده به‌جای سر پسر بزرگ خود گذاشت. ترك‌ها چون این فریب را دریافتند، کاهن سرهای هر هفت پسرش را برید و همه‌را به‌عوض سر امام حسین تقدیم کرد. از غیب براو نداآمدکه سر کوچکترین پسر را به خون حسین آغشته سازد تا ترك‌ها را بفریبد. بعدها او آن اثر مطهر را که درجای

---

* Saint Andrew : یکی از ۱۲ حواری، برادر پطرس، برطبق روایات درآسیای‌صغیر، مقدونیه، و روسیه تبلیغ کرد. گویند بر صلیب مخصوصی («صلیب سنت‌آندرو») بشکل ✕مصلوب شد. قدیس حامی روسیه و اسکاتلند است... ذکرانش ۳۰ نوامبر است [دائرة المعارف فارسی، ص ۲٦٤].ـــم.

مقدسی گذاشته بود باطلا و نقره و ابریشم آراست و نزد خود نگه داشت. یگانه دخترش درهنگام ورود به‌آن مکان سر امام‌حسین را ندید و به جای آن چشمش به بشقاب طلایی پراز انگبین افتاد. دختر از انگبین چشید وآبستن شد. یك‌روز که از سرما شکوه می‌کرد و عطسه زد ناگهان پدر متوجه شد که از بینی دختر پرتو روشنی بیرون آمد، و درهمان دم به‌هیئت طفلی درآمد. چنین بود که امام باقر، فرزند* امام‌حسین، بدنیا آمد. بلافاصله ترك‌ها از تولد زادهٔ علی آگاه‌شده عده‌ای را به‌جستجوی پسر و قتل او فرستاد. این عده درست درهنگامی که مادر جوان درحال شستشوی لباس بود، به خانهٔ کاهن آمدند. مادر وقتی علت آمدن آنها را شنید سراسیمه طفل را در دیگ مسی بزرگی که برآتش بود افکند سردیگ را با پارچه پوشاند. به‌کمك سحر و جادو، ترك‌ها دریافتند که طفل درجایی مسین قرار دارد، ولی به‌محض‌اینکه از یافتن چنین جایی در دور و اطراف منزل کاهن واماندند، از ادامهٔ کار چشم پوشیدند و زندگی طفل نجات یافت. بخاطر این اتفاق طفل را باقر نام نهادند که در زبان ترکی به‌معنی مس است[۲۶].

همانگونه‌که درشروع این فصل گفته آمد، ترك‌های آناطولی هیچ‌گونه تعزیه‌ای برای اجرا ندارند، بلکه به‌جای آن متن‌های ادبی‌بی‌شماری بنام «مرثیه» و «مقتل» وجود دارد که خوانده می‌شوند ویا در مجالس محرم به‌گونه‌ای نمایشی نقل می‌شوند. بیشتر این متن‌ها به‌وسیلهٔ شاعران رسمی سروده شده‌اند، بعضی از آنها نیز از اشعار عامیانه‌ای هستند که سرایندهٔشان معلوم نیست و بصورت نوشته ویا شفاهی بما رسیده است. از نگارندگان معروفی که «مرثیه»هایی درباب وقایع حزن‌انگیز کربلا تألیف کرده‌اند اینها هستند: بغدادلی روحی[۱۳] (ف ۱۶۰۵)؛ قمی عمیدی[۱۴] (ف ۱۷۶۶)؛ عزت ملا[۱۵]؛

* نوهٔ امام‌حسین.ـــم.

13. Bagdath Ruhi
14. Kami Amidi
15. Izzat Molla

(ف ۱۸۲۹)؛ سید مشتاق مصطفی[16] (ف ۱۸۳۱)؛ عثمان نورس[17] (ف ۱۸۳٦)؛ لبیب محنت[18] (ف ۱۸٦۷) که تعداد نه مرثیه تألیف‌نموده؛ ضیاپاشا[19] (ف ۱۸۸۰)، ینی‌سحرلی‌آونی[20] (ف ۱۸۸۳)، کاظم پاشا[21] (ف ۱۸۸۳)، که دو مرثیه‌اش «ریاض الاصفیاء» و «مقاله عاشق» نام دارند؛ عثمان شمسی[22] (ف ۱۸۹۳) که مرثیه‌ای ازوی بنام «مرثیه سیدالشهدا» بچاپ‌رسیده؛ اسکودارلی حقی[23] (ف ۱۸۹٤)؛ مصطفی عاصم[24] (ف ۱۹۰٤) که مرثیه‌ای از او چاپ‌شده بنام «ناله عشاق»؛ علی فرخ[25] (ف ۱۹۰٤) که از او مرثیه‌ای بنام «کربلا» بچاپ‌رسیده؛ معلم فیضی[26] (ف ۱۹۱۰) که مرثیه‌ای از او بنام «ماتم‌نامه» چاپ‌شده، و دو شاعره مشهور سدهٔ نوزدهم، مورالیزه لیلا خانم[27] (ف ۱۸٤۷) و شرف‌خانم[28] (ف ۱۰-۱۸۰۹، تاریخ فوت او مستند نیست) دیوان شرف‌خانم که مشتمل است بر مرثیه‌هایی دربارهٔ امام‌حسین و شهدای کربلا از بهترین و دلنشین‌ترین آثار مکتوب او بشمار می‌آید.

«مقتل»های مهم منظوم و منثور را ذیلا نام می‌بریم:

«داستان عدن درحکایت حسن‌وحسین(ع)»، اثر: نقیب اوغلو

«مقتل امام حسین»، اثر: یحیی بی‌بخشی (ف ۱٤۳٦)

«وقایع کربلا»، اثر: نورالدین

«سعادت‌نامه»، که ترجمه‌ای است از روضة‌الشهدای ملاحسین واعظ

16. Seyh Müstak Mustafa
17. Osman Nevres
18. Lebib Mehnat
19. Ziya Pas,a
20. Yenisehirli Avni
21. Kâzim Pasa
22. Osman Semsi
23. Usküdarli Hakki
24. Mstafa Asim
25. Ali Ferruh
26. Muallim Feyzi
27. Moralizade Leyla Hanim
28. Seref Hanim

کاشانی توسط حاجی حسن زید مؤدین محمد (ف ۱۵۰۵).

«مقتل حسین» اثر: لامعی چلبی (ف ۱۵۳۱)

«حدیقة السعدا»، ترجمهٔ روضة‌الشهدای ملاحسین واعظ کاشانی توسط فضولی (ف ۱۵۶۱)

«کربلانامه» اثر: صافی سال تألیف ۱۷۴۷

«مقتل حسین» اثر: ابن‌یوسف محمد

«مقتل حسین» اثر: قستامونولو سعدی

پاره‌ای از این نسخ موجود شامل عکس‌های مینیاتوری است که صحنه‌های مختلف وقایع کربلا را نشان می‌دهد. عناوین هریك از این مقتل‌ها را با ذکر شمارهٔ مینیاتورهای آن و نام موزه‌ای که در آنجا نگهداری می‌شود، در ذیل می‌آوریم:

«حدیقة‌السعدا»ی فضولی: استانبول، سلیمانیه، کتابخانهٔ فاتح ۴۳۲۱ (۷ مینیاتور)؛ استانبول، موزهٔ هنرهای ترك و اسلامی شمارهٔ ۱۹۶۷ (۱۱ مینیاتور)؛ قونیه، موزهٔ مولانا شمارهٔ ٤ (٤ مینیاتور) و مرکز اوقاف همدم چلبی، شمارهٔ ۱۰۱ (۲ مینیاتور)؛ موزهٔ بریتانیا شمارهٔ Or .۱۲۰۰۹ (۱۲ مینیاتور) و شمارهٔ Or.۷۳۰۱ ؛ کتابخانه ملی پاریس، بخش هنرهای ترك ۱۰۹۸۸ (۱۳ مینیاتور)؛ موزهٔ بروکلین نیویورك شماره ۷۰-۱۴۳ (۹ مینیاتور)؛ نیویورك، کلکسیون ادوین‌بینی Edvin Binney شمارهٔ ٤ (٤ مینیاتور).

«مقتل حسین» از لامعی چلبی؛ موزهٔ بریتانیا، شمارهٔ Or . ۷۲۳۸ (۷ مینیاتور).

«روضة‌الشهدا»ی واعظ کاشفی همراه با نسخهٔ خطی مصور کار یکی از هنرمندان ترك؛ موزهٔ دولتی برلین، شمارهٔ 84. H. II (۱۲ مینیاتور).

«مقتل‌ها» شامل وقایع کم‌وبیش مستقل از مصائب هستند که هرواقعه را یك مجلس می‌نامند، و معمولا ده مجلس هستند، که هر واقعه را بترتیب در دههٔ اول محرم می‌خوانند. مردم دراین مقتل‌ها که راجع به سرنوشت شهیدان کربلاست و عواطف و احساسات نمایشی درمیان تماشاگران پدید

می‌آورد، شرکت‌جسته گوش می‌دهند ویا به‌ایفای نقش می‌پردازند. گیف[۲۹]، محقق مشهور و نویسندهٔ کتاب شش جلدی تاریخ شعر عثمانی، از «مثنوی» لامعی، «مقتل حضرت حسین»، که نشاندهندهٔ سنت نقالی مقتل‌ها و واکنش مسلمانان است چنین گزارش می‌دهد:

درخصوص این اثر می‌گویند که ملاعرب، واعظ معروف آن‌دوره در بورسا[۳۰]، چون از اثر لامعی مطلع گشت بر بالای منبر اعلام‌کرد که شعرخوانی درباره مقدسات درملا عام کفر و اهانت به‌مذهب بشمار می‌آید، درپی این عمل، شاعر همهٔ برجستگان شهر، ازجمله واعظ مذکور را به مسجد بزرگ شهر دعوت کرد و دستورداد قسمت‌هایی از اثر اورا برای حاضران بخوانند، که همه تحت‌تأثیر آن اشعار به‌گریه افتادند و تردیدی باقی نماند که ملا درقضاوت خود اندکی تعطیل روا داشته است[۲۷].

به‌این‌ترتیب معلوم می‌شود که در مجالس عزاداری نه‌تنها آثار عامیانهٔ شاعران گمنام بلکه منظومه‌های شاعران شناخته‌شده نیز خوانده و نقل می‌شوند. مثلا بکتاشی‌ها ده روز اول محرم را به‌خواندن «حدیقه‌السعدا»ی فضولی می‌گذرانند، گفتنی است که این مقتل‌ها بوسیلهٔ نقالان حرفه‌ای‌مشهور به «مداح» نیز خوانده می‌شوند. مداحان درواقع شبیه‌خوان‌های ماهر و هشیاری هستند که بانقل توأم باادا و حرکات نمایشی مناسب و گاه تغییر و تعدیل صدا و نقش‌های متعددی را به‌شنونده القاء می‌کنند. ما در بسیاری از کشورهای اسلامی نقالان گوناگونی می‌یابیم. در ترکیه این نقالان را «قصه‌خوان» می‌نامند، و قصه‌خوانی نیز هم در شهرها و هم در روستاها سابقهٔ طولانی دارد. موضوعات نمایشی آنان آن اندازه گستردگی دارد که افسانه‌های معروف عاشقانه و داستان‌های واقعی (که بعضی از آنها نیز ارتباطی با اسلام ندارند) و قصه‌ها و منظومه‌های حماسی شناخته‌شده در سرتاسر عالم

29. Giff
30. Bursa

اسلام، ازجمله «شاهنامه»، سلسله حکایات امیرحمزه* (که در ترکیه به «حمزه‌نامه» معروف است.)، و قصص و حکایات دیگر را دربرمی‌گیرد. البته کرده‌های حضرت علی و ابومسلم و وقایعی ازمصیبت کربلا دراعمال نمایشی آنها جایگاه ویژه‌ای دارد. درخور ذکراست که سعدی، نویسندهٔ یکی از قدیمی‌ترین مقتل‌های سرزمین آناطولی، که ما ذیلا به‌آن خواهیم پرداخت، لقب «مداح» (در بعضی از نسخ آثارش «مداحی») داشت واین نشان می‌دهد که از نقالان مشهور زمان خود نیز بوده است.

این «مقتل» سعدی‌توسط خانم‌آیرن‌ملیکوف[۳۱]،که بخاطرپژوهش‌های برجسته‌اش در ادبیات حماسی ماقبل عثمانی و اوایل عهد عثمانی معروفیت دارد، شرح و تفسیر شده است. همو بود که اول‌بار به‌انتشار اثری از سعدی نقال دربارهٔ کرده‌ها و فتوحات ابومسلم اقدام نمود[۲۸]. داستانهای عاشقانهٔ زیادی که دربارهٔ زندگی ابومسلم نوشته‌شده، نشاندهندهٔ علاقهٔ خاصی است که ترک‌ها طی سده‌های متمادی به ابومسلم داشته‌اند. تعداد نه داستان عاشقانه در کتابخانهٔ ملی پاریس و نوزده داستان در کتابخانه‌های مختلف ترکیه‌موجود است و این تعداد، جدا از داستانهای چاپ‌شده دیگر است[۲۹]. رمان ترکی «ابومسلم»،که اقتباس منظومی نیز ازآن توسط حافظ فردی دردست راست‌را می‌توان دنبالهٔ سلسله وقایع کربلا، و ابومسلم را نیز خونخواه شهدای کربلا و از مخالفان عباسیان بحساب آورد. ملیکوف درپی این متن مربوط به سده چهاردهم، پژوهشی ازیکی ازمقتل‌های سعدی بعمل آورد، کـه درده مجلس نیمه نمایشی است. ملیکوف پژوهش خودرا براساس دونـسخهٔ خطی انجام داد، یکی کتاب «داستان مقتل حسین‌بن‌علی»، مجموعهٔ مارسیگلی[۳۲]، شمارهٔ ۳۳۲۵، در ۱۲۶ صفحه قطع وزیری، در بولونیای[۳۳] ایتالیا، و دیگری Dil Va Tarih-Cografya Fakültesi، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه آنکارا، شمارهٔ ۲۵۸، در ۱۰۲

* که خلاصه و مسخ‌شدهٔ کتاب رموز حمزه‌ی معروف است.ـم.

31. Irene Melikoff
32. Marsigli
33. Bologna

صفحهٔ قطع وزیری[۳۰]. نسخه‌های، دیگری نیز ازاین مقتل در کتابخانه‌های دیگر موجود است که نویسنده درآنها لقب مداحی را به‌نام خود افزوده و تاریخ تحریر آنها ۱۳٦۱ است[۳۱]؛ احتمالا نسخهٔ دیگری ازاین مقتل نیز در موزهٔ بریتانیا موجود است. خوبست قبل ازهرچیز راجع به‌احتمال وجود چنین نسخه‌ای توضیح بدهم. درهنگامی‌که این مقاله را تهیه‌می‌کردم در یادداشتهایم به‌فهرستی از نسخ خطی بریتانیا تحت این عنوان برخوردم: « ، ۱۱۱۲۸، مقتل حسین، تعزیه‌نامه‌ای در ده صحنه از شهادت حسین، اثر مکناف[۳٤]، ترجمه ترکی مداح[؟] استنساخ مصر بسال ۱۰۳۰ هجری». ازآنجا که فعلا نسخهٔ موزهٔ بریتانیا دردسترس من نیست، نمی‌توانم اظهارنظر کنم که آیا این همان اثر یاد شده است یا نه ، اما وجود سه نکته دراین فهرست مرا به‌چنین‌گمانی وامی‌دارد: (۱) این اثر نیز چون دیگر نسخه‌ها به‌ده «مجلس» تقسیم شده است. (۲) متن ترجمه‌ای است از اثر ابومکناف. در نسخهٔ دانشگاه آنکارا سعدی مداح یادآور می‌شود که مشغول ترجمهٔ اثر ابن‌منهیپ لوتوغلو (یعنی همان ابومکناف لوت ابن‌یحیی عضدی متوفی به‌سال ۷۷٤ هجری) و صاحب دو اثر مفصل درباب شهادت امام حسین است. احتمالا سعدی اصلا دو اثر مکناف را ندیده و ازوجود این منظومه بطور غیرمستقیم و شفاهی باخبر شده است. معهذا هم نسخهٔ موزهٔ بریتانیا و هم دو متن دیگر، مکناف را منبع اصلی ذکر کرده‌اند. (۳) و مهم‌تر از همه، متن موزهٔ بریتانیا تصریح می‌کند که «مداح» تخلص نام سعدی است. «داستان مقتل حسین» سعدی بصورت بسیار مفصل و دقیق در ده مجلس حکایت‌شده و در قالب محاورات و محادثات اول شخص مفرد پرداخت گردیده است. ملیکوف دراین‌بارهٔ دو اظهار نظر مهم دارد. یکی انتقاد به‌ساخت نمایشی اثر است. مطرح نمودن شهادت مسلم‌بن‌عقیل و دوطفلش در مجلس دوم، که ماجرای مهمی در اوج‌بخشیدن شهادت امام حسین است، اذهان تماشاگران را به‌آسانی وارد مسیر داستان دیگری می‌کند،

34. Miknof

و بدینسان نویسنده از پرداخت درجات نمایشی واقعهٔ جانخراش اصلی بازمی‌ماند.

دومین اظهارنظر ارزشمند ملیکوف آنست که «مقتل» سعدی ازنظر سبك و روش شباهت بسیاری به تعزیهٔ ایرانی دارد، تنها تفاوت عمدهٔ آن در لحن کلام و تأثیری است که برشنوندگان می‌نهد. قوهٔمحرکه سلسله‌تعزیه‌های ایرانی فکر فلاح و رستگاری ازطریق تحمل رنجها و مصائب و جان‌باختگی حسین(ع) است؛ مقتل سعدی، برعکس، در سه مجلس آخر که پس‌از مرگ حسین اتفاق می‌افتد، به‌جای متأثر ساختن تماشاگران ازطریق حزن‌انگیز جلوه دادن وقایع مزبور، حس نفرت و ستیز با قاتلان حسین را برمی‌انگیزد. در سه صحنهٔ آخر سه واقعه‌ای که یکجا حکایت می‌شوند برانتقام شهیدان کربلا تأکید دارند.

خلاصهٔ ده مجلس مزبور چنین است:

«مجلس اول»: پس‌از حمد و ثنای معمول و گریز به‌سرنوشت، نویسنده به‌شرح وقایع تاریخی کربلا می‌پردازند: حسین(ع)، در پی پیشنهادات هفتادودوتن یاورش که در خانهٔ هانی‌بن‌عروه گرد آمدند، به مسلم‌بن‌عقیل، پسرعمویش، پیغام داد که با دو نوجوان خود محمد و ابراهیم به‌کوفه برود. دراینجا گوشه‌ای از داستان به‌عنوان نوعی پیش‌درآمد نمایش داده می‌شود: جبرئیل مشتی خاك برای پیامبر(ص) آورده می‌گوید، «این خاك بهشت است، آنرا در پیاله‌ای گذار. آنگاه که رنگ خون گرفت، بدان که حسین به سرنوشت خود پیوسته است.» پیامبر (ص) این پیاله را به‌خدیجه(ع)می‌سپرد، و وی را از دادن پیاله به‌حسین(ع) منع می‌کند. خدیجه چنین می‌کند و حسین(ع)، آنگاه که خاك را به‌خون مبدل می‌بیند، فریاد لبیك سرمی‌دهد.

«مجلس دوم»: در همان روزی که حسین(ع) آهنگ سفر غم‌انگیز خویش می‌کند، مسلم به‌همراه دوطفلش گردن زده می‌شوند.

«مجلس سوم»: دراین قسمت، آهنگ امام حسین از مکه به کربلا و چگونگی رسیدن پیغام مسلم و هانی‌بن‌عروه‌به‌او شرح‌داده‌می‌شود. حسین(ع)

چون به‌کوفه رسید دوازده هزار سوار به‌فرماندهی حر، که بعدها توبه کرد و درکنار امام حسین جنگید، راه را بر حسین(ع) می‌بندند. به‌محض ورود به صحرای کربلا، حسین مشتی خاك برگرفت و دانست که این همان جایی که باید با سرنوشت خویش رویاروی گردد. عمرسعد وقاص (عمرسعد) فرماندهٔ لشکر سی‌هزار نفره قول‌گرفته بود که درازای سرحسین حکومت ولایت زرخیز ری را بدست آورد. دربرابر هزاران مرد جنگی، حسین تنها هفتادودو تن را داشت. دشمن رود فرات را درکنترل گرفت تا ازدسترس محاصره‌شدگان به‌آب جلوگیری کنند.

«مقتل چهارم»: حسین به یاران فرمان کندن سنگر داد. جنگ آغاز شد، اولین شهید عبداله، پسر مسلم بن‌عقیل، بود که می‌خواست انتقام کشته شدن پدر و دوبرادرش را بگیرد. پس‌از او زبیر و حر که اینك در کنار حسین می‌جنگیدند، به‌شهادت آمدند.

«مجلس پنجم و ششم»: وصف نبرد و شهادت قاسم نوجوان، پورحسن(ع) و زوج دختر امام حسین است. پس‌از بخاك افتادن قاسم، برادر کوچکش طالب از تشنگی جان می‌دهد. سپس پسر حسن(ع)، عبدالله و سه برادر امام حسین کشته می‌شوند*. حسین به‌دشمنان خود قول می‌دهد که لااقل اگر بگذارند اطفال حرمش آب بنوشند او به چین، ترکستان و هند خواهد رفت**.

«مجلس هفتم»: عبارت است از اخبار شهادت اولاد حسین(ع)، علی‌اکبر و علی‌اصغر(ع)؛ حسین که اکنون تنها جنگجوی زنده است، ذوالفقار از نیام برمی‌کشد، سوار بر ذوالجناح می‌شود و سپر حمزه دردست بر اعدا حمله می‌برد. وقتی‌که اسبش بی‌سوار برمی‌گردد، زنان حرم بی‌درنگ مفهوم آن‌را می‌فهمند. سپس وقایع حیرت‌انگیزی اتفاق می‌افتد: هوا روبه‌تاریکی می‌گذارد، زلزله بوقوع می‌پیوندد، و تاریکی غلیظی زمین درحال لرزش را

---

* دو برادر: حضرت عباس و مسلم بن‌عقیل.ـــم.

** که البته ماجرا از نظر تاریخی چنین نیست.ـــم.

فرامی‌گیرد و آبهای زمین طغیان می‌کنند.

«مجالس هشتم، نهم و دهم»، نمایش چند واقعه است‌پس‌ازشهادت حسین(ع)؛ به‌عنوان مثال، عده‌ای مسیحی و یهود تحت‌تأثیر سر نورانی امام حسین از اعتقادات‌شان دست شسته اسلام می‌آورند. مختار، زندانی یزید و برادرزن او، عمران یهود، به‌اتفاق پسر امام حسین، زین‌العابدین(ع)، همه از تصمیم‌شان به‌انتقام‌گیری مرگ وی سخن می‌گویند.

یادداشتها

۱. اثر تحقیقی برجسته‌ای دراین زمینه وجود دارد. نگاه کنید به:
Ivar Lassy, **The Muharram Mysteries among the Azerbeijan Turks of Caucasia** (Helsingfors, 1916).

2. See Ettore Rossi-Alessio Bombaci, **Elenco di Drammi Religiosi Persiani Fonde Mss Vaticani Cerulli** (Citta del Vaticano, 1961).

۳. شماره‌های ردیف دستنویس‌های ترکی عبارتند از:
48, 49, 334, 412, 542, 709, 711/II, 945, 1028, 1030, 1031, 1032/I, 1033, 1034, 1035/I, 1036/I, 1037-38, 1039/I-II-III, 1040, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1054.

٤. درمورد اورتا اویونو و دیگر اشکال نمایشی در تئاتر سنتی ترکیه نگاه کنید به:
Metin And, **A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey** (Ankara, 1963-54).

5. Dr. John Francis Gemelli-Careri, **A Voyage Round the World,** an English translation of G. G. Gemilli Careri, **Ciro del Mondo** (Napoli, 1699-1700), p. 146.

6. J. B., Tavernier **Collections of Travels through Turkey into Persia, etc.** (London, 1677-78), I, 161 seq.

7. See Jacques Ballieu, "Le Theatre Turc," **Revue d'Art Dramatique,** XIII (Janvier-Fevrier, 1889), 344-50.

8. See G. E. White, "On the Shia Turks," **Journal of the Transactions of the Victoria Institute,** XL (1908) 234.

۹. برای نمونه نگاه کنید به:
V. A. Gordlevski, "Dni Mokharema v Konstantinople" (The Days of Muharram in Istanbul), **Sbornik Museya Antropologii i Etnografii,** VII (1928), 167-72; **La Revue Orientale,** IX (1885), 374-75; **Kafkaskii Viestnik,** VII (1902), 163-64; Henry Carnoy-Jean Nicoliedes, **Folklore**

de Constantinople (Paris, 1894); pp. 189-201; Paul Horn, Geschichte des persichen Literature (Leipzig, 1901), pp. 209-11.

این مقالهٔ اخیر، هرچند کوتاه، بسیاردقیق و پژوهشگرانه است، نویسندهٔ مقاله، در ماه مهٔ سال ۱۸۹۹ خود از نزدیك شاهد نمایش‌های آیینی محرم بود.

10. Max Muller, Letters from Constantinople (London, 1877), pp. 164-73.
11. Kesnin Bey, Le Mal d'Orient (Paris, 1887), pp. 143-52.
12. Kesnin Bey, The Evil of the East: or Truths about Turkey (London,1883, 1888), pp. 144-51.

۱۳. از دیگر نمونه‌های این خودزنی‌ها در میان ترك‌های عثمانی نمایش‌های دستجمعی دلیس delis (پیشاهنگان ــ به‌عربی دلیل، مرشد،راهنما) و قونولو gönüllü (داوطلبان) هستند. این سواره‌نظام قلاع مرزی، برای به‌نمایش گذاردن دلاوری خود، در دسته‌روی‌ها با قمه‌ها، شمشیرها و نعل اسب‌ها زده به‌پوست سینه و پیشانی خود راه می‌پیمودند. ازاین افراد چندین تصویر مینیاتور و نیز گزارشهایی به زبان‌های ترکی و خارجی دردست می‌باشند. نقل یکی از این گزارشات دراین‌باره چنین است: دسته‌ای از مردان برهنه تن، آکنده از جراحات، در معرض نگاه همگان قرار گرفتند درحالی‌که انواع سلاح‌هایی که با آنها خودرا زده بودند از پیکرشان آویزان بود، سلاح‌هایی چون نیزه، قمه و شمشیر. ولی پیش‌از آنکه این مردان سه‌بار تمام آنها را دور بزنند، دونفرشان افتاده و مردند، و این علامت آنست که زخمها و جراحاتشان بیشتر نشانهٔ حماقت* آنان بود تا شیفتگی. نگاه کنید به:
Baudier, The History of the Serrail Translated by Edward Grimeston (London, 1935), p. 89.

۱۴. نگاه‌کنید به: Carnoy-Nicolaides, pp. 198-99.
توصیفات دیگر این گزارش همانند گزارش‌هایی هستند که پیشتر در بالا ذکرشان رفت.

۱۵. چاپ‌های انگلیسی و آلمانی این‌کتاب نیز موجود است، ولی من تنها توانستم ترجمه ترکی آن‌را بخوانم. نگاه‌کنید به: قربان سعید، علی و نینو (استانبول، ۱۹۷۱) صفحات ۱۲۹، ۲۹۰، ۲۹۵ــ۲۹۳، ۳۰۶ــ۳۰۰.

۱۶. نگاه‌کنید به: Lassy, pp. 157-58.

۱۷. نگاه کنید به:
See Pietro della Valle, Viaggi (Roma, 1658), III, 461; V. Curinet, Turquie d'Asie (Paris, 1890-94), III, 202, 209; Carsten Niebuhr, Voyage en Arabie et en d'autres Pays, Circonvoisins (Amsterdam, 776-80), II,

* که البته تعبیری است بسیار نابجا برای از خود بیخودشدن.ــم.

223; John Kingsley Birge, **The Bektashi Order of Dervishes** (London, 1937), p. 169.

۱۸. نگاه کنید به: Lassy, pp. 127-28. .

۱۹. نگاه کنید به: دائرةالمعارف اسلام.

۲۰. نگاه کنید به: Birge, pp. 169-70. نیز نگاه کنید به:
Mouradgea D'Ohsson, **Tableau General de Empire Ottoman** (Paris, 1788-1824), IV, 665.

۲۱. نگاه کنید به:
F. W. Hasluck, **Christianity and Islam Under the Sultans** (Oxford, 1929), pp. 150, 511-12.

۲۲. این مکان احتمالا محل زیارت طایفهٔ قزلباش درشهر سیواس بود که Molyneux-Seel آنرا مدفن حسن (ع) ذکر نموده، نگاه کنید به:
L. Molyneux-Seel, "A Journey in Dersim," **Geographical Journal**, XIV (1914), 66.

23. Hasluck, p. 17.

۲٤. نگاه کنید به: Carnoy-Nicolaides, p. 114. .

۲۵ نگاه کنید به:
H. N. Brailsford, **Macedonia** (London, 1906), p. 246. .

۲٦. نگاه کنید به:
Hasluck, pp. 146-47; Molyneux-Seel, pp. 64-65.

درمورد پرداخت‌های متفاوت همین قصه نگاه کنید به:
G. E. White, "The Alevi Turks of Asia Minor," **Contemporary Review** (November, 1913), p. 698.

27. E. J. W. Gibb, **A History of Ottoman Poetry** (London, 1904), III, 23.

28. Irene Melikoff, **Abu Muslim, le "Porte-Hache" du Khorassan, dans la tradition epique turco-iranienne** (Paris, 1962).

29. Melikoff, p. 25.

30. Irene Melikoff, "Le Drame de Kerbelâ dans la Litterature Epique Turque," **Revue des Etudes Islamiques**, XXXIV (1966), 133-48.

31. Millet Library (Istanbul), Emiri No. 1313-14; Turkish Language Association Library (Ankara), No. B/28, ff. 164-213.

کتابشناسی

پیترجی. چلکووسکی

تعزیه موضوع پیچیده‌ای است که موضوعات مختلفی چون مذهب، تاریخ، ادبیات، مردم‌شناسی، روانشناسی، جامعه‌شناسی، موسیقی و هنرهای زیبا و درام و تئاتر را دربرمی‌گیرد. مطالعه و بررسی تعزیه تا به‌امروز، دربارهٔ سیر تاریخی، مفهوم مذهبی، سبك ادبی، اجزاء موسیقایی و مفاهیم نمایشی و تئاتری آن انجام شده است. مقالات این کتاب تماماً توسط پژوهشگران این‌زمینه نگارش‌یافته و ابعاد مختلف این پدیدهٔ پیچیده و یگانهٔ ایرانی از نگاه این افراد دقیقاً بررسی شده‌اند. آثار به‌نگارش‌درآمده دربارهٔ این موضوع جامع‌الاطراف، متنوع و جالب‌توجه‌اند. علاوه‌بر مجموعه آثار نوشته شده درباب تمدن اسلامی، که برای مراجعهٔ سریع در پایان همین فصل فهرست‌بندی خواهد شد، خوبست آن تعداد از آثاری را که بطور مشخص در ارتباط با تعزیه هستند، جای جای بررسی کنیم.

دورهٔ صفویه وپس ازآن: ۱۷۸۶ – ۱۵۰۰ م

سلسلهٔ صفوی کشور ایران را باردیگر در نقشهٔ سیاسی جهان مطرح ساخت و ایران را به‌یکی از ابرقدرت‌های منطقه تبدیل کرد. صفویان، تشیع

را مذهب رسمی کشور قرار دادند. این‌عمل تا به‌امروز نه‌تنها بر حیات مذهبی، بلکه حیات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی‌کشور نیـز تأثیری عظیم و ماندگار نهاده است. دورهٔ مزبور درواقع نقطه‌عطفی در تاریخ ایران، و عصری جدید در تاریخ اسلام بود. حسین نصر در کتاب «مذهب درایران عهد صفوی» و حمید الگار[1] درکـتاب «ملاحظاتـی بـرمذهب ایـران در عصر صفـوی»، پژوهش‌هایی دربارهٔ اصفهان، «ایرانشناسی»، جلد هفتم (زمستان- بهار، ۱۹۷٤)، و میشل مزاوی درکتاب «پیدایش دولت صفوی»: «تشیع، صوفیـگری و غلات» (ویزبادن، ۱۹۷۲) این موضوع را موردبحث قرار داده‌اند.

درآمدن، مملکت بصورت کشوری شیعه و مقتدر تأثیری فراوان بر روند آتی آیین سوگواری محرم گذارد، بگونه‌ای که تظاهرات شکوهمند شیعیان در محرم هرسال در نشر و اشاعهٔ مذهب تشیع در فلات قارهٔ ایران مساعدت فراوان کرد.

اولین سال حکومت سلسلهٔ شیعی صفوی همزمانست با به‌نگارش درآمدن مهم‌ترین‌کتاب درباب مصائب ومرگ حسین(ع)، «روضة‌الشهدا» یا بهشت شهیدان، در سال ۱۵۰۱ توسط حسین واعظ کاشفی. این اثر شرحی است زنده از شهادت امام‌حسین در واقعهٔ کربلا و نیز مصائب دیگر شهدای شیعه. به‌نگارش درآمدن این‌کتاب قوهٔ محرکه‌ای برای پیدایش مراسم محرم شد که ازبطن آن سبك تازه‌ای از فعالیت، بنام «روضه‌خوانی» یا قـرائت روضة‌الشهدا بوجود آمد. دوسده‌ونیم بعد، این سبك به‌منزلهٔ رشته‌ای شد که به‌توسط آن اشعار غنایی ومتون نمایش‌های تعزیه بهم بافته شدند.

دوباره قدرت‌یافتن آیین شیعه واستقرار آن به‌عنوان مذهب رسمی نیز تأثیر بسزایی بر ادبیات کلاسیك ایران نهاد. از آنجا که شعر پیشتر درباری شده بود، در پی این دگرگونی‌برشهدا و اولیاء شیعه متمرکز گردید. نمونهٔ بارز این شاخهٔ ادبی، مراثی «دوازده بند» محتشم کاشانی است («دیوان»، تهران، ۱۳۳۷).

---

1. Hamid Algar

با بالندگی یافتن ایران عصر صفوی، غربیان زیادی، با پست‌های متفاوتی چون سفرا، بازرگانان، رایزنان نظامی، فرستادگان مذهبی، مبلغان، یا مسافران معمولی به‌ایران آمدند و گاه تا مدتهای مدید ماندگار شدند. گزارشات و حکایات این اشخاص از ایران، که شامل آیین‌های محرم نیز بود و به‌زبانهای مختلف انتشار می‌یافت، از اهم منابع مطالعه پیدایش آیین مزبور به‌شمار می‌آیند. نیمهٔ دوم حکومت دولت صفوی، بویژه سدهٔ شانزدهم، ازنظر اوصاف مراسم یادکرد شهادت امام حسین(ع)، توسط‌خارجیان بسیارغنی است.

از مفصل‌ترین و عالمانه‌ترین گزارشات این دوره عبارتند از:

Raphaël Du Mans, **Estat de la Perse en 1660** (Paris, 1890; Farnborough, Hants, 1969).

هفت سال بعد دومانز، ژان باتیسته تاورنیه این‌آیین‌هارا ازنزدیک‌دید.

سرژان شاردن دراثر خود، «سیاحتنامهٔ شوالیه شاردن در ایران و هند شرقی از راه دریای سیاه و کولخیس» (لندن، ۱۶۸۶؛ ۱۰ جلد، پاریس ۱۸۱۱) شرح بسیار جالبی از محرم در سال ۱۶۷٤ به‌دست می‌دهد.

فایدهٔ تقویمی گزارشات نگارش‌یافته توسط غربی‌ها در دوران صفوی وبعد ازآن رشد تقریبی سالانهٔ شکوه و جلال مراسم محرم را نشان می‌دهد. دسته‌های عزادار متنوع‌تر می‌شدند. در آن میان افراد ملبس بی‌شماری که نمایندهٔ شهدای مختلف کربلا بودند، پیاده یا سوار براسب و شتر، راه‌پیموده و در صحنه‌های بسیار تماشایی وقایع پیش ازکربلا و عاشورا در مخیله‌ها زنده می‌کردند. بیشتر این نمایش‌ها بصورت تابلوهای زنده، بر سکوهای سیار بازی می‌شدند. بعضی از نویسندگان نبردهایی ساختگی را شرح می‌کردند که در آن جمع قلیلی به‌همراه حسین(ع)، درحالی‌که دشمنان ازحیث نفرات و لشکر بمراتب بیش‌از آنها بودند، دلاورانه می‌جنگیدند. پیدایش روضه‌خوانی را می‌توان به‌صورت کسی‌که ازطریق این توصیفات «نمایش می‌دهد» نیز مشاهده کرد. همهٔ این گزارشات بیانگر سیر تکاملی کیفیت‌های نمایشی و تئاتری مراسم محرم می‌باشند که بلافاصله موجب بوجود آمدن نمایش تعزیه گردید.

کتاب‌های زیر نیـزکه توسط ناظران غربی تألیف شده‌اند، حائـز اهمیت هستند:

Etienne Kakasch, **Inter Persicum, ou description du voyage en Perse entrepris en 1602 par Etienne Kakasch de Zaloukemeny** (Paris, 1877); Pietro della Valle, **Fameux voyages de Pietro della Valle gentilhomme romain** (4 volumes, Paris, 1664); Fedot Afanasievich Kotov, "O prazdnikah Busormanskih v Perskoy Ziemli" in **Izviestia Otdielenia Ruskovo Yazika** (Ros. Ak. Nauk, 1907, vol. 12, book 1, pp. 102-11); Nicolaus Hemnius, **Persia, sue regni Persici status, etc.** (Lugduni Batavorum ex officina Elzeviriana, 1633.; Thomas Herbert, **Voyage de Perse et des Indes** (Paris, 1663); Adam Olearius, **Relation du voyage...** (Schleswig, 1656; Paris, 1676); Sieur de Thevénot, **Suite du voyages...** (Amsterdam, 1727); Figueroa, **Son Ambassade en Perse,** translated by Wicqfort (Paris, 1667); Gabriel de Chinon, **Relations nouvelles du Levant ou traites de la religion, du gouvernement et des coutumes des Perses** (Lyon, 1671); Struys, **Voyages** (3 volumes, Amsterdam, 1720); Petrus Bedik, **Cehil Sutun, Seu Expicatio Utriusque celeberrimi, Ac Pretiosissimi Theatri Quadraginta Columnarum in Perside Orientis, Cum Adjecta Fusiori Narratione De Religione, Moribusq Persarum** ... (Vienna, 1678); and Engelbert Kaempfer, **Am Hofe des persischen Grosskönigs 1684-1685** (Leipzig, 1940).

آخرین گزارش مهم از مراسم محرم درعهد صفویه به‌قلم یك هلندی است بنام کورنی‌یل لابرون درسال ۱۷۰٤، که گواه شکوه فزونی‌یافتهٔمراسم مزبوراست. لابرون ازشمار فراوان عزادارانی سخن می‌گوید که ازراه ادا وبازی بدون‌کلام صحنه‌های‌حزن‌انگیز متنوعی ازمصیبت امام‌حسین واهل‌بیت او درمدت محاصره و جنگ کربلا و نیز صحنه‌های به‌اسیری‌رفتن زنان و کودکان، پس‌از شهادت امام نمایش داده می‌شد. این‌صحنه‌ها که بر سکوهای سیار و ساکن بازی می‌شد، بسیار متشکل‌بوده و با توالی تقویمی نمایش داده می‌شدند. از شرح و توصیف لابرون معلوم می‌گردد که شرکت‌کنندگان در فراهم‌آوردن البسهٔ مناسب نهایت سعی خودرا بکار می‌بستند، ضمن آنکه بعضی ازآنها نیز برای نشان‌دادن ضربات وجراحات وارده پیکرهـای خودرا رنگ سرخ و سیاه می‌زدند.

اما برغم این تظاهرات هنوز نمایشی (درام) پدید نیامده بود: بنا

به‌گزارش لابرون جای متن و اشعار غنایی خالی بود:
Voyages par la Moscovie, en Perse et aux Indes Orientales (2 volumes, Amsterdam, 1718).

شرح مهم دیگر از مراسم آیینی محرم، پس‌از عهد صفوی توسط سالامون و وان‌گخ نوشته‌شد که کتابی است بنام:

Die Heutige Historie und Geographie, oder der Gegenwärtige Staat von Köenigreich Persien (Flensburg, Altona, 1739).

این دو نویسنده طی سلطنت نادرشاه درایران بسر می‌بردند. پرویز ممنون در کتاب:
"Ta'zija Schi'itisch-Persisches Passionsspiel" (Dissertationen der Universität Wien, 1967).

این نظر را که سالامون و وان‌گخ دراصل نخستین خارجیانی بودند که تعزیه‌خوانی را «اجرایی نمایشی» ثبت نموده‌اند، رد می‌کند. ولی بنظر می‌رسدکه منظور سالامون و وان‌گخ موردی بوده‌که می‌توان آن را آخرین مرحله ازظهور طولانی آیین مزبور، پیش ازآنکه به هیأت یك نمایش‌کلامی و هجایی درآید، نامید.

ساموئل هملین[2]، که در سالهای ۷۲ـ۱۷۷۰ از جنوب ایران دیدار کرد، دیگر ناظر مهم مراسم محرم بود. وی در کتاب خود:
Reise durch Russland... Reise durch das nordische Persien in den Jahren 1770, 1771 bis in April 1772 (St. Petersburg, 1774).

از نخستین نوع تکیه درشهر رشت سخن می‌گوید. هر قصبه برای خود اماکنی خاص داشت که وقتی دسته‌روی محرم به‌پایان می‌رسید صحنه‌های زنده‌ای از واقعهٔ کربلا درآنجا نمایش داده می‌شد.

ویلیام فرانکلین در «مشاهدات سفر بنگال به‌ایران در خلال سالهای ۱۷۸۷ـ۱۷۸۶» (لندن، ۱۷۹۰)، چگونگی تبدیل فریضه آیینی به‌نمایش‌آیینی در مراسم محرم را گزارش کرده‌است. او در فصل «نمایش‌ها و مراسم در ماه محرم»، ص ۲٤٦ می‌نویسد:

2. Samuel Hmelin

تمامی این وقایع متنوع را ایرانی‌ها طی ده‌روز اول محرم انجام می‌دهند... در هریك ازاین روزها، مردم واقعهٔ خاصی از ماجرا را که مناسبت داشته باشد برای اجرا درنظر می‌گیرند و نمایش می‌دهند.

فرانکلین سخن خودرا در صفحات ۵۰ـ۲٤۸ چنین پی‌می‌گیرد:

ازجمله گیراترین نمایش‌ها عروسی قاسم نوجوان*، پسر امام‌حسن**، و برادرزاده امام‌حسین، با دختر او [حسین.م-] است؛ اما این عروسی هیچگاه سرنمی‌گیرد، چون قاسم روز هفتم*** محرم طی جنگی بر ساحل رود فرات کشته می‌شود. دراینجا پسربچه‌ای با آرایش لازم نقش عروس را بازی می‌کند و پشت سر او زنان حرم مرثیه و شیون سرمی‌دهند که این مرثیه رابطه دارد با سرازتن جداشدن قاسم ناکام بردست‌کفار (که منظور شیعیان از آن، سنی‌ها هستند). جدا شدن عروس وشوهر هم نمایش داده می‌شود، یعنی وقتی‌که قاسم می‌خواهد عازم میدان جنگ شود عروس با او وداعی محبت‌آمیز می‌کند: هنگام جداشدن عروس دست درگردن قاسم، که اکنون‌کفن پوشیده است، می‌کند.

چاپ اول کتاب فرانکلین در ۱۷۸۸، اندکی پس‌از مراجعتش، در کلکته انتشار یافت. سپس در ۱۷۹۰ درلندن و درپی آن بسال ۱۷۹۸ درپاریس تحت‌عنوان «سفر از بنگال تا شیراز» چاپ‌شد. ویلبام فرانکلین چند کتاب این‌پس صحبت ما، پس‌از دورهٔ فرانکلین، بر رشد عمل نمایشی مجالس‌تئاتری و اماکن نمایش آنها متمرکز است. استحالهٔ نمایش تعزیه از قالب آیین در سوگواری بصورت تئاتر کامل درعهد قاجار تماشایی است. به‌گفتهٔ بعضی از می‌افزاید.

---

* در متن اصلی کاظم.ـــم.

** در متن اصلی حسن.ـــم.

*** که البته در روز هفتم نبود.ـــم.

عهد قاجار در جنگ جهانی دوم

تا اینجا ما عمدتاً از رشد آیین گردهم‌آیی‌های سوگواران در محرم، «روضه‌خوانی»، و نشان‌دادن پرده‌های زنده از واقعهٔ کربلا بحث کرده‌ایم. از معتبر دیگر نیز دربارهٔ تاریخ و مذهب هند دارد که براعتبار گزارشاتش ناظران غربی، این نمایش با پشتیبانی دربار، از بعضی از اپراهای اروپایی پیشی‌گرفت. این بدان معنی نیست‌که با تولد نمایش‌های حزن‌انگیز تعزیه، اشکال دیگر مراسم محرم از صحنه بیرون رفت. بااینحال، تئاتر و نمایش جدید توجه وتخیل ناظران ومحققان را بسوی خود جلب‌کرد وآیین‌هـای دیگر را تحت‌الشعاع قرارداد. حدود بیست وپنج سال پس‌از فرانکلین، جیمز موریه[3] بازآفرینی سراسر نمایشی «شهادت حسین(ع)» را در تهران دید، که در «سفر از ایران، ارمنستان و آسیای صغیر تا قسطنطنیه در سالهای ۱۸۰۸ و ۱۸۰۹» (لندن، ۱۸۱۲) شرح می‌دهد.

سه‌تن از معاصران موریه نیز نمایش تعزیه را دیدند و برداشت‌های خودرا در آثارشان به‌نگارش آوردند:

André Dupré, Voyage en Perse, fait dans les années 1807, 1808 et 1809 (Paris, 1819); J. M. Tancoigne, Lettres sur la Perse et la Turquie d'Asie (Paris, 1819); and Gaspard Drouville, Voyage en Perse pendant les Années 1812 et 1813 (Paris, 1825).

الکساندر خوچکو، محقق و دیپلمات، و نویسندهٔ کتابهایی دربارهٔ اشعار عامیانهٔ فارسی زبان و آداب و سنن فارسی، درمدت اقامتش در ایران در ۱۸۳۰ م‌سخت از تعزیه متأثر شد. او دستنویسی شامل سی‌وسه نمایش را از گردانندهٔ تماشاخانه دربار خریداری نمود. این دستنویس بهترین سندی است که از روند ادبی سریع مجالس تعزیه دردست داریم. دستنویس مزبور بعدها از خوچکو در کتابخانهٔ ملی پاریس

(Blochet, 1928, Catalogue des manuscriptes persans).

3. James Morier

برجا ماند. دومجلس «پیامبر خدا» و «وفات پیغمبر» را خوچکو ویرایش فارسی نمود ودر ۱۸۵۲ با نام «جنگ شهادت» منتشرساخت.

مجالس مربوط به‌اوایل سدهٔ نوزدهم مجموعهٔ خوچکو، زیر عنوان «جنگ شهادت» ازسوی انتشارات سروش درتهران انتشار یافته‌اند. این مجموعه را مرکز نمایش‌های سنتی و آیینی تهران، با ویراش زهرا اقبال (نامدار) نشر کرده‌است. جلد اول این مجموعه که شامل شش نمایش بود در ۱۹۷۷/۱۳۵۵ منتشر شد. جلد دوم آن نیز زیر چاپ است، و جلدهای سوم وچهارم در ۱۹۷۹ منتشر خواهد شد*. خوچکو در اواخر دوران زندگی آکادمیك خود کتاب دیگری براساس مجموعهٔ مزبور بنام «تئاتر در ایران، منتخب تعزیه‌ها» (پاریس ۱۸۷۸) انتشار داد و علاوه‌بر ترجمهٔ پنج تعزیه به فرانسوی، دیباچهٔ بلندی براین اثر افزود.

دو شرح‌کوتاه دیگر نیز ازنمایش‌های تعزیه ثبت است، یکی به‌قلم:
Charles Texier, **Description de l'Arménie et la Perse et la Mésopotamie** (2 volumes, Paris, 1852).

و دیگر:

E. Flaudin, **Voyage en Perse** (Paris, 1841).

اهمیت این‌دو گزارش دراینست که اجراهای تعزیه را در شهرهای کوچك مناطق روستایی شرح می‌دهند.

ازنظر تقویمی، دیگر شرح پرارزش تعزیه توسط ایلیانیکولایویچ بر زین نوشته شد:

Puteshestwie po sieviernoy Persi (Kazan, 1852).

اثر برزین فراتر از یك گزارش توصیفی است. برزین، مانند خوچکو، در مطالعات خاور نزدیك دارای اطلاعات آکادمیك است. وی چند کتاب‌دربارهٔ زبان عربی، «دستورزبان فارسی» [به‌روسی-م.] و متون تاریخی ایران نیز نشرکرده بود. گزارش او از تعزیه را در نوع خود می‌توان از نخستین شرح‌های پژوهشی به‌شمار آورد. شرح برزین از «تعزیه‌خوانی» بسیار جالب

* که غیراز جلد اول، جلدهای دیگر تا این تاریخ منتشر نشده است.-م.

است که درآن گزارش مفصلی ازآنچه که پیش‌از شروع اجرای تعزیه در «تکیه» اتفاق می‌افتد را آورده است. برزین تعزیه را از روز سوم محـرم، ژانویه ۱۸۴۳، تا روز عاشورا مورد ملاحظه قرارداده و از هرمجلسی که تا آن‌روز بخصوص اجرا می‌شد، شرح مختصری می‌دهد. و بالاخره، علاوه‌بر اجرا و بازی، تفسیری برزبان و متن تعزیه نیز نوشت.

چند اثر متعلق به‌نیمهٔ سدهٔ نوزدهم اشارات ارزشمندی به‌تعزیه نموده‌اند. ازجمله: لیدی شیل،

Glimpses of Life and Manners in Persia 1848-1853 (London, 1856).

(ترجمهٔ فارسی، «خاطرات لیدی شیل»، نشر نو ۱۳۶۲).

J. E. Polak,* **Persien, das Land und seine Bewohner** (2 volumes, Leipzig, 1865); Heinrich Brugsch, **Reise der K. Preussischen Gesandtschaft nach Persien 1860-1861** (2 volumes, Leipzig, 1862); Edward B. Eastwick, **Journal of a Diplomat's Three Years in Persia** (2 volumes, London, 1864); and Carla Serena, **Hommes et choses en Perse** (Paris, 1883).

کنت دوگوبینو که مدت‌زمانی را در ایران گذراند از تعزیه به‌عنوان یکی از بزرگترین وقایع درایران یاد می‌کند. هرچند که وصف او از نمایش ایرانی تا اندازه‌ای اغراق‌آمیز است و درهمه‌جا قطعیت ندارد، معهذا کتابش «ادیان و عقاید فلسفی در آسیای مرکزی»، (پاریس، ۱۸۶۵، ۱۹۵۷) تأثیـر فراوانی برمحققان وادیبان اروپا نهاد، ازجمله:

Ernest Renan, **Les téazies de la Perse** (Paris, 1884); Matthew Arnold, "A Persian Passion Play" in **Essays in Criticism** (volume 2, London, 1871); and Edouard Montet, "La religion et le théâtre en Perse" in **Revue de l'histoire des Religions**, vol. XIV (Paris, 1886), and **Le Théâtre en Perse** (Geneva, 1888).

در کتاب گوبینو علاوه‌بر تفسیر او درباره درام و تئاتر ایران، ترجمه‌ای از مجلس «عروسی قاسم»، لکن بدون ذکر متن خاصی که ترجمه برمبنای آن صورت‌گرفته، بچشم می‌خورد.

---

* اولین معلمی که برای تدریس طب در دارالفنون از اطریش استخدام‌شد و پس‌از فوت دکتر کلوکه (۱۲۷۲) طبیب شاه نیز شد [دایرةالمعارف فارسی].ـــم.

کلنل سرلوئیس پلی از ۱۸٦۲ به‌بعد یازده سال را در جنوب ایران گذراند. پلی چندان از نمایش‌های محرم متأثر شد که اثری دوجلدی در این باره بنام «شبیه‌خوانی حسن وحسین(ع)» نوشت (لندن، ۱۸۷۹ ، اخیراً تجدیدچاپ شده). این اثر عبارت از سی‌وهفت نمایش تعزیه است که گوبینو از زبان سنتی رایج فارسی به‌انگلیسی مصنوع دورهٔ ویکتوریایی ترجمه کرد. مقایسهٔ عناوین مجموعهٔ خوچکو متعلق به چهل‌سال پیش‌ازآن، بامجموعهٔ پلی، از افزایش موضوعی نمایش مزبور حکایت دارد. درحالی‌که سی‌وسه مجلس تعزیه در مجموعهٔ خوچکو تماماً دربارهٔ واقعهٔ کربلا هستند، مجموعهٔ پلی تمام مراحل، از زمانی که شهادت برای امام‌حسین مقدر می‌شود تا روز رستخیز، که امام‌حسین از سوگواران خود شفاعت می‌کند، را در بردارد.

اولین امریکایی‌ای که نخستین مقاله را دربارهٔ تئاتر ایرانی نوشت ساموئل‌گرین ویلر بنجمین، سفیر دولت‌امریکا درایران، بود. شرح مفصل‌او از تماشاخانهٔ دربار، «تکیهٔ دولت» درکتابش «ایران و ایرانیان» (لندن، ۱۸۸٦) (ترجمه فارسی) برای مطالعه و بررسی تعزیه از اهمیت فراوان برخورداراست. بنجمین نه‌تنها دیپلمات، بلکه نویسندهٔ چندین‌کتاب دربارهٔ هنر عصر خود در اروپا وامریکا نیز بود. توصیفات او ازتئاتر دربار، به‌لطف تحصیلاتش درهنر و نقدنویسی، ابعاد مختلف و مهم کار او را آشکار می‌سازند.

از معاصران بنجمین درایران، سی.جی. ویلز[4] بود که در کتاب خود 'Persia As It Is' (لندن، ۱۸۸٦) از تعزیه سخن می‌گوید. ویلز به جنبهٔ داستان‌های توراتی گنجانده شده در مجموعهٔ نمایش ایرانی علاقه‌ای خاص داشت. غربیان دیگری که دراواخر سده نوزدهم یا اوایل سدهٔ بیستم به‌ایران آمدند و از تعزیه سخن می‌گویند عبارتند از:

Leonid Bogdanov, Persia v geografitcheskom, religiosno-targovopromishlenom i administrativnom otnosheni (St. Petersburg, 1908).

ا. جی. براون[5]، «یك سال درمیان ایرانیان» (لندن، ۱۹۵۹) (ترجمه فارسی

4. C. J. Wills
5. E. G. Browne

ذبیح‌اله منصوری).

Auguste Bricteux, **Au pays du lion et du soleil, 1903-1904** (Brussels, 1908); H. R. D'Allemagne, **Du Khorassan au pays de Bakhtiari** (Paris, 1911); C. Lomnitzki, **Persia i Persy** (St. Petersburg, 1902); Eustache de Lorey and Douglas Sladen, **Queer Things About Persia** (London, 1907); N. Mamontov, **Ocherk Sovremiennoy Persii** (St. Petersburg, 1909); K. Smirnov, **Persy: Ocherk Religii Persii** (Tiflis, 1916); and S. G. Wilson, **Persian Life and Customs** (London, 1896). **The Muharram mysteries among the Azerbaijan Turks of Caucasia** (Helsingfors, 1916), written by Ivan J. Lassy.

که اثر اخیر بسیار صریح و دقیقاً پژوهشی و دارای اهمیت بسزا است.

بی.دی. اردمنز[6] پیشتر درهمین‌باره مطلب نوشت: نگاه کنید به:

"Der Ursprung der Ceremonien des Hosein-Festes," **Zeitschrift für Assyriologie** (IX/1894, pp. 280-307).

راه تحقیق آکادمیك دربارهٔ تعزیه با تحقیق یك‌روسی بنام ئی. برتلس آغاز شد که در سری نشریات ویژهٔ تئاترخاورزمین، رساله‌ای دربارهٔ تئاتر ایرانی بنام «تئاتر در ایران»

Vostochnly Teatr (Rosiyskiy Institut Istorii Iskustv, vol. IV, Leningrad 1924).

نوشت.

این اثر هرچند که چیز تازه‌ای را فاش نمی‌سازد، ولی‌ازنظر تحقیقی رساله‌ای است معتبر و خاصه برای جویندگان قلمرو درام و تعزیه دیباچه‌ای ارزشمند برتعزیه محسوب می‌شود. اثر برتلس با به‌نگارش درآمدن «تئاتر ایرانی» توسط آگاتانگل کریمسکی (کیف، ۱۹۲۶) که تحلیلی مهم از خاستگاه‌نمایش تعزیه است، دنبال شد. جای خوشوقتی است که اثر کریمسکی که بزبان اوکراینی نگارش یافت، به‌انگلیسی ترجمه‌شده و درحال حاضر با نظارت مرکز نمایش‌های سنتی و آیینی درتهران زیر چاپ است*.

6. B. D. Eerdmans 7. Wilhelm Litten

* خواننده اطلاع دارد که این مرکز مربوط به پیش‌از انقلاب است و در حال حاضر با این نام وجود ندارد و طبیعتاً این اثر به‌همراه دیگر آثاری‌که می‌بایست ازسوی این مرکز انتشار یابد منتشر نشده و هیچ معلوم نیست که نسخه‌ها و دستنویس‌های متعلق به‌آن اکنون درکجا و دراختیار کیست.ـــم.

درپی کارهای دیپلمات‌ـمحققانی چون خوچکو، برزین و پلی‌درزمینهٔ تعزیه، ویلهلم لیتن[۷] پانزده مجلس را جمع‌آوری و عیناً تحت‌عنوان، «نمایش در ایران» (برلن، لایپزیك، ۱۹۲۹) نشر کرد. یان ریپکا، در بررسی کتاب لیتن "Besprechung von W. Litten, Das Drama in Persien" in **Arch. Orientalni,** volume II (1930).

ازآن‌نظر که مجموعهٔ مزبور شامل چهارده مجلس تعزیه متعلق به سال‌های ۳٤ـ۱۸۳۱ است و فقط یکی از مجالس آن مربوط به سدهٔ بیستم می‌باشد، براهمیت این‌کتاب تأکید می‌ورزد. کتاب لیتن اخیراً تجدید چاپ شده است.

در ۱۹۲۹ شارل ویروللو کتاب **La passion de l'Imam Hosseyn.** را تنها براساس مجلس شمارهٔ ۲٤ دستنویس خوچکو چاپ نمود. متأسفانه کتاب مزبور فاقد شرح لازم است. در ۱۹۳٤ هربرت دودا[۸]، خاورشناس استرالیایی، مجلس شمارهٔ ۱ از مجموعهٔ لیتن، «قربانی کردن ابراهیم‌اسماعیل را»راتحت عنوان:

"Abraham Sacrificing Ismael": ."Das persische Passionsspiel"

در:

Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft, vol. 49 (1934).

به‌آلمانی ترجمه‌کرد. در ۱۹۳۵ ژان هی‌تیه[۹]، مقالهٔ

"Vie et Mort de la Tragédie Religieux Persane"

را در:

نوشت.

Les Cahiers du Sud, l'Islam et l'Occident (Marseilles, August-Septembe 1935, pp. 127-34).

ازجنگ جهانی دوم تا امروز

در دوران پس‌از جنگ جهانی دوم، به‌مطالعه و بررسی آیین حسین(ع) و تعزیه توجه فراوان شده است. از آثار متعدد بر جامانده نخست باید از

8. Herbert Duda
9. Jean Hytier

آبه آر. اچ دوژنره[10] نام برد:
Le Martyre d'Ali Akbar, Drame persan (Liège, Paris, 1946).
این اثر ترجمه و بحثی انتقادی از مجلس هجدهم مجموعهٔ خوچکو است که دارای شرح و حاشیه نیز هست. در ۱۹۵۰ شارل ویروللو، دومین کتاب خود
Le Théâtre Persan ou Le Drame de Kerbéla (Paris).
را به‌رشته تحریر درآورد. درهمان سال هنری‌ماسه، خاورشناس مشهور فرانسوی ترجمه‌ای ناتمام از «شهادت قاسم»، بصورت گلچین از مأخذی نامعلوم بعمل آورد.

درخلال سال‌های ۵۵ـ۱۹۵۰، انریکو چرولی، سفیر ایتالیا درایران تعداد غیرقابل باور ۱۰۵۵ مجلس تعزیه را از مناطق مختلف ایران جمع‌آوری وبه‌کتابخانهٔ واتیکان در رم اهدا نمود. این مهم‌ترین مجموعه مجالس تعزیه تا این تاریخ است و اساس مطالعات و بررسی‌های انتقادی کنونی و آتی را تشکیل می‌دهد. فهرستی توصیفی نیز که اتو روسی[11] دست به‌تهیه آن زده بود پس‌از مرگش توسط آلسیو بومباچی[12] تکمیل شد و در ۱۹۶۱ بنام Elenco di dranmi religiosi persiani (Vatican). انتشار یافت. از مجموعهٔ چرولی در واتیکان، مجلس عارفانهٔ نامربوطی از مرگ حسین‌بن‌منصور حلاج بنام «مجلس منصور حلاج، وشمس تبریزی، ملای روم»، توسط محقق معروف فرانسوی، لویی ماسینیون، ترجمه ودر Revue des Etudes Islamiques (1955). منتشرشد. همین مجلس را مهدی ثریا و پیتر چلکووسکی بازنویسی کردند که در بهار ۱۳۵۷/۱۹۷۸ در تالار تئاتر شهر تهرا ن‌باموفقیت برصحنه رفت. این نمایش زیرنظر مرکز نمایش‌های سنتی و آیینی اجراشد و مورداستقبال فراوان تماشاگران قرار گرفت.

ایرانشناسان ایتالیایی دیگری نیز در مطالعه و بررسی تعزیه سهم

10. de Generet
11. Ettore Rossi
12. Allessio Bombaci

بسزایی داشته‌اند بویژه الساندروبوزانی‌که درکتاب
Persia Religiosa (Milan, 1959).
به‌اجمال از تعزیه بحث می‌کند، بوزانی چند مجلس از مجموعهٔ چرولی را تحت عنوان:
"Drammi popolari inediti persiani sulla leggenda di Salomone e della Regina di Saba
در:
Atti del Convegno Interzionale di Studi Etiopici (Rome, 1960, pp. 167-209).
ترجمه و ویرایش کرده‌است.

تعزیه، موضوع رسالهٔ دکترای فلسفه و پایان‌نامه‌های استادان هنر نیز بوده‌است. در ۱۹۵۲ مهدی فروغ برای رسالهٔ دکترای خود در دانشگاه کلمبیا «بررسی تطبیقی قربانی‌کردن حضرت ابراهیم در شبیه‌خوانی‌های ایران و نمایش‌های مذهبی غربی» را ارائه داد که بعدها ازسوی وزارت فرهنگ‌و هنر درتهران چاپ‌شد. در ۱۹۵۹، عباس بنی‌صدر رسالهٔ دکترای خودرا تحت عنوان «تعزیه» به‌دانشگاه ادبیات دانشگاه پاریس ارائه داد در ۱۹۶۶ هیلدگار مولر[13]،در دانشگاه‌آلبرت لودویگز[14] Freiburg im Breisgau رساله‌عالی‌دکترای خودرا تحت عنوان Studien zum Persischen Pas-sionsspiel گذرانـد (تاریـخ انتشار ۱۹۶۶). در ۱۹۷۷ دو ایرانی رساله‌های دکترای خودرا در زمینهٔ تعزیه ارائه نمودند: پرویز ممنون از دانشگاه وینا زیرعنوان
"Ta'zija Schi'itisch-Persisches Passionsspiel,"
و داود منشی‌زاده با نام
"Ta'ziya des Persischen Passionsspiel"
از دانشگاه اوپسالا. هر دو اثر در همان سال منتشر شد.اثر ممنون دربارهٔ سیر تاریخی تعزیـه و شیـوهٔ اجـرا و بـازی آن می‌بـاشد. پژوهش‌نامهٔ منشی‌زاده شامل مراسم دسته‌روی محرم و تلخیصی ازترجمه‌های

13. Hildgard Müller
14. Albert Ludwigs
15. Jean Calmard

آلمانی و تفسیرهایی برمتن‌های مجموعهٔ لیتن بود. در ۱۹۶۷ نیز پیتر چلکووسکی رسالهٔ دکترای خود در دانشگاه تهران را تحت عنوان «ادب‌عوام و تعزیهٔ ایرانی» گذراند.

در ۱۹۷۵ ژان کالمار[۱۰] دکترای فلسفهٔ خودرا از دانشگاه پاریس با رسالهٔ ممتازی دربارهٔ آیین سوگواری امام حسین در ایران ماقبل صفوی تحت‌عنوان:

"Le Culte de L'Imam Husayn" (Etude sur la commémoration du Drame de Karbala dans l'Iran pré-safavide).

دریافت‌کرد. مرکزنمایش‌های سنتی وآیینی در نظر داردکه پژوهش نامهٔ‌کالمار را بچاپ برساند. در ۱۹۷۶ (یا ۱۹۷۷) نیزعبدالله حیدری در بخش قوم‌شناسی دانشگاه آزاد برلن رساله‌ای در باب‌تعزیه ارائه نموده است. [نگارندهٔ این سطور امکان بررسی آن‌را نداشته‌است].

از سالهای اخیر نیز تعدادی مقاله درارتباط با تعزیه دردست‌است:

Jean Calmard, "Le Mecenat des Representations de Ta'ziye" in **Le Monde Iranian et l'Islam,** vol. 2 (Geneva, 1974); Enrico Cerulli, "Le Théâtre persan et ses origines" in **La Nouvelle Clio,** vols. VII-IX (Brussels, 1955-57).

پیتر چلکووسکی، «جنبه‌های نمایشی و ادبی تعزیه‌خوانی ایران» در «بررسی ادبیات ملی» جلد دوم، شماره ۱.

(New York: St. John's University, Spring 1971); Jiri Cejpek, "Dramatic Folk Literature in Iran" in Jan Rypka, **History of Iranian Literature** (Dordrecht, 1968); Angelo Piemontese, "La rappresentazione della ta'ziye durante il regno di Nasero'd-Din-Sah (1848-1896) secondo lo scrittore persiano 'Abdullah Mostoufi" in **Annuali dell' Istituto Universitario Orientale de Napoli,** new series, vol. 13 (Rome, 1963); and Ehsan Yarshater, "Development of Persian Drama, in the Context of Cultural Confrontation in Iran" in **Iran: Continuity and Variety,** Peter Chelkowski, ed. (New York: New York University, 1970-71).

جذبهٔ ادبی تعزیه

تنها درحدود پانزده سال اخیر است که تعزیه درایران توجه جهان ادب را جلب کرده است*. عوامل متعددی دراین توجه دخیل بوده‌انـد. اول، پیدایش شمار درجال افزایش تذکره‌نامه‌ها در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم است، که درآنها نگارندگان نه‌تنها از تعزیه تعریف و تمجیـد می‌کردند بلکه از اجراهای تئاتری تعزیه نیز شرح‌های واضحی می‌دادند. آنها تعزیه را اصلی بس مهم در روش زندگی مردم ایران قلمداد می‌کردند. یکی ازبرجسته‌ترین تذکره‌نامه‌ها متعلق است به عبدالله مستوفی، بنام شرح زندگی من(تهران، ۱۳۳٤هـ.ق/٥٦ـ۱۹٥٥م). دوم،جشن‌های‌هنر درایران،که‌تعزیه‌رادر رأس مطالب خود قرار داد. سوم، کارگردانان متعدد تئاتر غرب کـه در جستجوی کیفیت‌های تئاتری شرق به‌ایران آمدند. چهارم، تأسیس تشکیلات هنرهای دراماتیك در بعضی از دانشگاههای ایران برای جویندگان و محققان اسباب این را فراهم ساخت که به‌اهمیت تعزیه در تاریخ تئاتر پی‌ببرند و کیفیت‌های بی‌مانند آن‌را بازشناسند.

فهرست محققان ادب ایران و آثارشان را باید باکتاب ممتاز بهرام بیضایی، «نمایش درایران» (تهران، ۱۳٤٤/٦٦ـ۱۹٦٥) آغاز نمود. بیضایی، نمایشنامه‌نویس، کارگردان فیلم ومنقد هنر است وبنابراین واضح است‌کـه توجه اصلی وی به جنبهٔ نمایشی تعزیه است. قرار است که کتاب مزبور، بـا تجدیدنظر، دوباره منتشر شود.

دومین‌کتاب جامـع دراین زمینه ازصادق همایونی است با عنوان: «تعزیه و تعزیه‌خوانی» (از انتشارات سازمان جشن‌هنـر، تهـران ۱۳٥٤/ ۷٦ـ۱۹۷٥). همایونی نویسنده‌ای است با تألیفات بسیار و سه مقالهٔ دیگر زیر براعتبار اثر او می‌افزاید: «تحولات وسیرتکامل تعزیه درایران» (مجلهٔ کاوه ،

* این رقم تقریبی متعلق‌است به ده‌سال پیش‌ـ۱۳٥٥ـ که نویسنده کتابشناسی تعزیه را فراهم می‌آورده.ـم.

چاپ آلمان، شماره‌های ٤٥/٤٦، ١٩٥٣)، «تعزیه مجموعهٔ دلپذیر...» (مجله فردوسی، شمارهٔ ١٠٩٠، تهران، ١٣٥١/٧٣-١٩٧٢)، و فصلی از کتاب خود او بنام فرهنگ مردم سروستان. (متن دو مجلس تعزیه، «علی‌اکبر» و «امام‌حسن» نیز دراین کتاب بچشم می‌خورند: انتشارات وزارت اطلاعات، ١٣٤٩/ ٧١-١٩٧٠).

تحقیقات تاریخی تعزیه نیز جالب و متنوع‌اند. پرویز ممنون، که‌پیشتر ذکرش رفت، «نخستین تعزیه‌ها در ایران» را نوشت. (رودکی شمارهٔ ٣، تهران، ١٣٤١/٦٣-١٩٦٢). او دراین مقاله می‌کوشد که اجراهای تعزیه را به‌قبل ازگزارش فرانکلین در ١٧٨٢ نسبت دهد. محمدجعفر محجوب، درمقالهٔ تحقیقی «نمایش‌خوانی ایران و نقالی» (انتشارات سازمان جشن هنر، تهران، ١٣٤٦/٦٨-١٩٦٧) به بررسی سیر تاریخی تعزیه در چهارچوب دیگراجراهای سنتی و آیینی می‌پردازد. یحیی ذکاء نیز درکتاب خود «تاریخچهٔ ساختمان ارگ سلطنتی» (تهران، ١٣٤٩/٧١-١٩٧٠) مدارک و شواهد تازه‌ای دربارهٔ تاریخ ساختمان تکیهٔ دولت ارائه می‌دهد. «بنیاد نمایش درایران» (تهران، ١٩٥٥) تألیف ا. جنتی عطایی هرچند تاحدودی قدیمی است، معهذا کتاب سودمندی است.

اقدامات فراوانی نیز برای انتشار مقالات انتقادی از متون تعزیه‌بعمل آمده است. مهم‌ترین آنها-که پیشتر نیز ذکرش رفت- نشر «مجموعهٔ‌خوچکو» ازسوی انتشارات سروش زیرنظر مرکز نمایش‌های سنتی و آیینی است. مرکز تحقیقات مردم‌شناسی وزارت فرهنگ وهنر ایران، مجموعهٔ بسیار جالبی از مجالس تعزیه تحت عنوان «تعزیه درخور» (شمارهٔ ١١، بدون تاریخ) منتشر ساخت. این کتاب ازتجمعات محرم درکویرخور در مرکزایران سخن‌می‌گوید. ویراستار این تحقیق مهم، مرتضی هنری است.

در ٦٢-١٩٦١ ، بهرام بیضایی تعزیه‌ای خنده‌آور (کمیک) بنام «گوشه شست‌بستن دیو» به‌چاپ رساند (مجله آرش، شمارهٔ ١، تهران، ١٣٤٠). یکسال بعد سیروس طاهباز از تعزیه‌ای بنام «تعزیه شهربانو» که حال‌وهوایی بسیار

میهن‌پرستانه داشت سخن به‌میان آورد، فرخ غفاری و مایل‌بکتاش کتابی حاوی سه‌تعزیه کوتاه تدوین کرده‌اند بنام «تئاتر ایرانی» (از انتشارات‌سازمان جشن هنر، تهران، ۱۳۵۰/۷۲-۱۹۷۱). پرویز صیاد، فیلمساز و کارگردان تئاتر، مجلس انتقادآمیز تعزیهٔ حر را انتشارداد (انتشارات سازمان جشن‌هنر، تهران، ۱۳۵۰/۷۲-۱۹۷۱). صیاد بر مبنای همین مجلس، تعزیه‌ای تهیه و برای جشن‌هنر شیراز ۱۹۶۷ اجرا کرد.

مطالعه و بررسی تعزیه به‌آثار محققان و مسافران جوینده و ارائه‌کنندگان آثار نمایشی محدود نبوده است. دیگر اشکال هنر نیز این جزء مهم وجدایی‌ناپذیر فرهنگ ایرانی را مورد توجه ودقت قرار داده‌اند: ما دراین زمینه به فیلمساز، موسیقی‌دان، رقصنده، محقق الهیات و شعایر مذهبی و منقدان عالم هنر، به‌جهت فزون‌سازی منبع شناخت و آگاهی خود بسیار مدیون هستیم. باهمت هریك از مؤلفان درتکمیل جستارهای خود، ابعاد این موضوع پیچیده گسترده‌تر می‌شوند.

فیلم‌هایی که توسط فیلمسازان ایرانی و خارجی و پژوهشگران دربارهٔ تعزیه تهیه شده‌است از منابع مهم بررسی تعزیه بشمار هستند. در ۷۶-۱۹۷۵ توسط واحد تحقیقی پاریس فیلمی تهیه‌شد بنام «تعزیهٔ شیر خدا درنطنز» که ژان بارونه[16] آن‌را کارگردانی نمود. این فیلم هم آگاهی‌بخش است و هم سخت تماشایی. دو فیلم نیز توسط روستایی تهیه شد بنام‌های «تعزیه در اراك و تعزیه در شیراز». پرویز صیاد، که پیشتر نامش آمد، چند فیلم مستند و ویدئویی نیز تهیه کرده‌است‌که عبارتنداز: «تعزیهٔ خروج مختار» و «تعزیهٔ عبدالله عفیف». مجلس عبدالله عفیف در ۱۳۳۸/۱۹۶۶ به‌عنوان بخشی از «مجموعهٔ ایرانی» در سالن تئاتر ۲۵ شهریور [سنگلج فعلی-م-] تهران نمایش داده شد. اجرای این تعزیه از تلویزیون ایران نیز پخش شد. فیلم بسیار مهم صیاد، تعزیهٔ حر، با دستیار کارگردانی خجسته‌کیا، براساس نمایش تعزیه در جشن هنر ۱۹۶۷ شیراز است. این فیلم نیز از تلویزیون ایران

16. Jean Baronet

پخش شد. فیلم دیگری از تعزیهٔ حر در ۱۹۷۶ به‌وسیلهٔ اسکاریان تهیه شد. این کار را یك گروه تعزیه‌خوان از قم در حسینیه نیاوران اجرا کرد.

پرویز کیمیاوی هفت فیلم از تعزیه تهیه‌کرد که در ۱۹۷۶ در جشن هنر شیراز، در ارتباط با مجمع بین‌المللی تعزیه به‌روی پرده آمد. در ۱۹۷۷، ح. طاهری‌دوست از چند نمایش تعزیه در حبیب‌آباد، نزدیك اصفهان، فیلمبرداری کرد، ضمن آنکه ناصر تقوایی فیلمی جالب و دیدنی از مراسم اربعین در بوشهر ساخت.

وآخر ازهمه، امین بنانی، استاد دانشگاه‌کالیفرنیا درلوس‌آنجلس، یك فیلم بلند و دو فیلم‌کوتاه ازتعزیه ساخت. فیلم بلند او ازاجرای تعزیه یك گروه غیرحرفه‌ای در روستایی نزدیك همدان است که درخلال مراسم ماه محرم ۱۹۶۶ یا ۱۹۶۷ فیلمبرداری شد. دو فیلم کوتاه نیز بصورت «کولاژ*» هستند.

بسیاری از موسیقیدان‌ها تعزیه را به خاطر نقش آن درمحفوظ ماندن موسیقی سنتی ایران ارج نهاده‌اند. بااینهمه، هنوز هم جای یك بررسی مشخص تکنیکی از موسیقی تعزیه خالی است. چند کتاب و مقاله هست که به‌این موضوع پرداخته‌اند، ازجمله «موسیقی مذهبی ایران» از حسن مشحون (انتشارات سازمان جشن هنر، تهران، ۱۳۵۰/۷۲-۱۹۷۱)؛ «سرگذشت‌موسیقی ایران»، تألیف روح‌الله خالقی (تهران، ۱۳۳۳/۵۵-۱۹۵٤)؛ «یادداشت‌های‌من راجع به‌موسیقی» نوشتهٔ ابوالحسن صبا (مجله موسیقی، تهران، ۱۳۳۶/ ۵۸-۱۹۵۷) و «از صبا تا نیما» تألیف یحیی آرین‌پور (تهران، ۱۳۵۱/ ۷۳-۱۹۷۲). به‌من گفته‌اند که م. تقی مسعودیه و یوسف کوچرتز، نویسندگان «موسیقی بوشهر» (تهران: چاپ سروش، ۱۳۵۶) اخیراً به پژوهش موسیقایی در تعزیه دست‌زده‌اند که باتوجه به‌کتاب نو انتشار آنان، انتظار می‌رود اثری ارزشمند درآید.

دو کتاب جالب و خواندنی نیز وجود دارد که از تعزیه و رقص تواماً

---

* Collages : فیلمی از چند صحنهٔ جداگانه، که پشت‌سرهم نشان داده می‌شوند.ـــم.

بحث می‌کنند:

William Ridgeway, **The Dramas and Dramatic Dances in Non-European Races** (Cambridge, England, 1915; New York, 1964), and M. Rezvani, **Le Théâtre et la Danse en Iran** (Paris, 1962).

در سالهای اخیر علاقهٔ فزونی یابنده‌ای به جمع‌آوری «نقوش قهوه‌خانه‌ای» که در پیوند با واقعهٔ جانگداز کربلا بود پدید آمده است. این‌قبیل مجموعه‌ها و تحقیقات انجام‌شده بعد دیگری را برای تحقیق وبررسی تعزیه مطرح می‌سازد. تعزیه در شکل متعادل و با تأکیداتی اندك متفاوت در آنسوی مرزهای ایران انتشار یافته است.

بحث از تشریفات محرم و تعزیه‌خوانی‌ها در این مناطق را می‌توان در تألیفات ذیل جستجو نمود:

Moharram in Two Cities-Lucknow and Delhi (prepared by the Census of India 1961 and published in the Monograph Series, vol 1, part VII B.

(ادارهٔ کل ثبت احوال، وزارت کشور، دهلی‌نو ۱۹٦٦)

Frederic Maatouk, **La Représentation de la Mort de L'Imam Hussein à Nabatieh Liban-Sud** (Beirut, 1974).

که ترجمه‌های عربی و فرانسوی مجلس شهادت امام‌حسین به‌این کتاب‌ضمیمه شده‌اند.

W. Chrara (Ashura) "Transformations d'une manifestation religieuse dans un village du Liban-Sud," (Publications du centre de Recherches de l'université Libanaise, 1968).

در فصل «مذهب تشیع و عاشورا در جنوب لبنان» از میشل مزاوی، درهمین‌کتاب، درمورد شهادت امام حسین وپیدایش آیین‌های سوگواری محرم منابعی ذکرشده است. جامع‌ترین اثر درباره پیدایش مراسم سوگواری حسین(ع)، مقالهٔ ژان کالمار است:

"Le Culte de L'Imam Hasayn" (Paris, March 1975, These pour le Doctorat de 3e cycle, Ecole Pratique des Hautes Etudes, VIe section).

مرکز نمایش‌های سنتی تهران این اثر را برای انتشار درنظر گرفته است، امیدکه بزودی به‌چاپ برسد.

درحال حاضر، مهمترین کاری که باید انجام شود ویرایش اغلب

دستنویس‌ها است. چند تن از محققان هم‌اکنون درحال به‌پایان این کارهستند: محمد رضا خاکی و خسرو شایسته از مرکز نمایش‌های سنتی و آیینی درتهران مشغول مطالعه و بررسی دو مجموعهٔ بسیار مهم که اخیراً بدست آمده‌انـد، می‌باشند. این مجموعه‌ها عبارتند از «مجموعهٔ کتابخانهٔ مجلس» شامل ۲۶۰ دستنویس تعزیه، و «مجموعهٔ کتابخانه ملك» شامل ۸۲مجلس‌تعزیه. ع.شهیدی معاونت این طرح را برعهده دارد. طرح‌هایی نیز برای میکروفیلم نمودن مجموعهٔ چرولی در واتیکان وقراردادن آن دراختیار محققان مرکز نمایش دردست اقدام است. پیتر چلکووسکی نیز درحال نوشتن کتابی است تحت عنوان «تعزیه‌ـاز آیین سوگواری تا نمایش و تئاتر کامل».

منابع عمومی

از آنجا که این کتاب تنها به ایرانشناسان یا پژوهشگران خاور نزدیك منحصر نیست، و بیشتر برای جویندگان تئاتر و عموم خوانندگان است، مقدمه‌ای از آثار نمونهٔ مربوط به‌تمدن اسلامی و تاریخ و ادبیات اسلامی دراینجا ارائه می‌شود. ئی.اف.پیترز درکتاب

Allah's Commonwealth (New York, 1973).

از تفاوت عقیدتی سنیان و شیعیان بحث می‌کند. در کتاب

The Venture of Islam (3 volumes, Chicago, 1974).

تألیف جی. اس. هوجسون[17]، چشم‌انداز جامع وکاملی ازاین دوشاخه مذهبی ارائه شده است. «مذهب تشیع» ازعلامـه سید محمد طباطبایی (با ترجمه ، ویرایش، دیباچه ویاداشت‌هایی ازسیدحسین نصر، آلبانی، ۱۹۷۵) بخاطر تفهیم اصول اعتقادی مذهب شیعه ونیز تفسیر آن ازاهمیت فراوان برخوردار است. نویسندهٔ کتاب، پیشرو محققان مذهب تشیع است.

Le Shi'ism Imamite (Paris, 1970).

ویرایش تی. فحد[18] عبارت ازمجموعه مقالاتی است‌که نویسنده درمجمعی در

17. G. S. Hodgson
18. T. Fahd

خصوص همین مسئله ایراد نموده است. هنری کوربن در «اسلام ایرانی» (پاریس، ۱۹۷۱) به‌گونهٔ دی. ام. دونالدسون[19] در:

The Shi'ite Religion, A History of Islam in Persia and Irak (London, 1933).

از مذهب تشیع بحث می‌کند. ولی کتاب دونالدسون تاحدودی قدیمی است. کتاب جدیدتر 'Les Schismes dans l'Islam' (پاریس ۱۹۶۳) است از اچ. لاوست[20]. آلساندرو بوزانی در کتاب Persia Religiosa (Milan, 1959). از ادیان متعددی که در فلات قارهٔ ایران بوجود آمدند بحث می‌کند و تعزیه را در چارچوب تاریخ مذهب درایران جای می‌دهد.

غیراز اینها نیز می‌توان به‌چاپ جدید دائرةالمعارف اسلام، و نیز چاپ قدیمی آن مراجعه کرد. مقالات زیر نیز دراین زمینه بسیار سودمند هستند:

Gardet and J. Jomier, "Islam" (new ed., vol. IV, pp. 171-77); Ph. Marçais, "Asura" (new ed., vol. I, p. 705); E. Honigmann, "Karbala" (new ed., vol. IV, pp. 637-39); L. Veccia Vaglieri, "(Al-) Husayn b. 'Ali b. 'Abi Talib" (new ed., vol. III, pp. 607-15); R. Strothmann: "Ta'ziya" (old ed., vol. IV, pp. 770-72).

ایران ازجهت شعرا و نویسندگانش بسیار معروف است. از آنجا که تاریخ و زوایای اجتماعی را ازطریق ادبیات می‌توان بازبینی نمود، آثار زیر را معرفی می‌کنیم:

ادوارد براون، «تاریخ ادبی ایران»، (٤ جلد، کیمبریج، انگلستان، ۱۹۵۹) ادوارد براون، «جراید و اشعار ایران جدید»، (کیمبریج، انگلستان، ۱۹۱٤) ا. جی. آربری، «ادبیات قدیم فارسی»، (لندن، ۱۹۵۸)؛ روبن لیوی، An Introduction to Persian Literature. (نیویورک، ۱۹۶۹)؛ یان ریپکا، «تاریخ ادبیات ایران»، (دوردرشت، هلند ۱۹۶۸).

شاید سودمندترین کتابی که از آن درکی واضح از آیین‌های محرم و نمایش می‌توان بدست آورد کتاب Persian Beliefs and Customs (نیوهیون

19. D. M. Donaldson
20. H. Laoust

۱۹۵٤) اثر هنری‌ماسه باشد. این اثر برگرفته از نوشتهٔ دیگر اوست:
Croyance et Coutumes Persans, suivies de Contes et Chansons Populaires, (Paris, 1938).

اثر دلچسب دیگری هم هست که سیمایی فرهنگی بدست می‌دهد:
D. Sidersky, **Les Origines des Légendes Musulmanes** (Paris, 1933).
که از چگونه واردشدن داستان‌های توراتی درمجموعهٔ مجالس سخن‌می‌گوید.

این آثار به‌هیچوجه جامع و کامل نیستند. ولی چشم‌انداز وسیع‌تری از فرهنگی که موجد تعزیه شد را ارائه می‌دهند. مسلماً، با پشتوانه قراردادن آنها شناخت ژرفتری از ارزش اجتماعی و مذهبی این پدیدهٔ بی‌مانند نمایشی، و تأثیر آن بر حیات کنونی ایران حاصل می‌آید.

واژه‌نامه

Act	نمایش ـ عمل ـ فعل
Action	ماجرا ـ عمل
To act the fool	مسخرگی کردن
Antagonist	مخالف‌خوان ـ اشقیاخوان ـ ظالم‌خوان
Anthropology of Performance	مردمشناسی اجرا ـ مردمشناسی نمایش
Archetype	صورت ازلی ـ صورت نوعی
Assembly	مجلس ـ اجتماع
Assignment	تفویض (در فقه و فلسفهٔ قدیم)
Banner	بیرق ـ پرچم
Battlefield	حربگاه ـ آوردگاه
Best of Mankind	خیرالبشر
Best of Women	خیرالنساء
By right of	بحق...
Cacophony	تنافر صدا
Canva	پرده ـ پردهٔ کرباسی ـ کرباس
Catharsis	درون‌پالایی ـ ترکیه
Catharsis of emotion	تزکیهٔ نفس ـ درون‌پالایی
Cathartic	درون‌پالا
Coats of Mail	ذی‌الجوشن
Commemoration	یادکرد ـ گرامیداشت
Compass	وسع
Complication	گره‌گذاری ـ گره‌افکنی
Cursed	ملعون ـ لعین
Daughter of Glory	بنت‌الجلال...
Deceitful Nation	قوم دغا
Dialogue	محادثه ـ محاوره ـ گفتگو
Digression	گریز ـ حاشیه‌خوانی

Director	صحنه گردان ــ تعزیه گردان ــ ناظم البکا
Dirge	نوحه
Dishevelled	پریشیده
Discourse	خطابه ــ گفتار
Divine Comedy	کمدی الاهی
Doubled meters	دو وزنی
Dramaturgy	شبیه‌سازی ــ فن نمایش‌پردازی
Duel	جنگ تن به‌تن
Epilogue	پسخوانی
Episode	واقعه ــ واقعهٔ ضمنی
Eulogy	مدیحه‌خوانی ــ منقبت‌خوانی ــ ذکر مدح ومنقبت ــ روضه ــ مدیحه
Figure	تصویر ــ ریخت و قیافه
Figural representation	بازنمایی تصویری ــ نمایش تصویری
Form	شکل ــ صورت
Funeral Song	سوگسرود ــ مرثیه
Funeral Music	غمنوا
Gesture	ایما و اشاره ــ ادا ــ ژست
House of retreat	عزلتگاه ــ خلوتگاه
Hymn	سرود ــ مدیحه
icon	تصویز
iconic	تصویری
iconic sign	علامت تصویری
iconography	شمایل‌کشی ــ شمایل‌نگاری ــ تصویرنگاری
imagery	صورت‌خیال
index	شاخص
index sign	علامت مشخصه
Lamentation	تعزیت ــ سوگواری
Legal	شرعی ــ قانونی
Legal expert	فقیه
Literal	کلامی ــ گفتاری
Literal space	فضای کلامی
Literal time	زمان کلامی
Mask	نقاب ــ صورتک
Matter	امر ــ موضوع
Matter in two Matters	امر بین‌الامرین
Meter	بحر
Meta-Communicative	فرا ارتباط ــ فرا ارتباطی
Meta-language	فرا زبان
Meta-Symbol	فرا نماد

Mime	لال‌بازی ــ بازی بدون کلام
Mimicking	شکلک‌بازی
Mono language	تکخوانی
Monoryhm	تک‌قافیه
Mournful Music	غمنوا ــ موسیقی عزا
Mutti-functional	چندنقشی
Narrator	نقال ــ راوی ــ ذاکر
Non-Space	بی‌فضایی ــ اکنارگی
Non-time	بی‌زمانی
Nuptial Tent	حجله ــ حجله‌گاه
Objective-language	زبان موضوعی
Palanquin	محمل ــ کجاوه
Pavillion	خیمه ــ خیمه‌گاه
Performance	اجرا ــ نمایش
Performance-Genre	شیوهٔ نمایشی ــ شاخهٔ نمایشی
Plan	طرح ــ داستان
Platform	سکو ــ صحنه نمایش
Portrait	صورت ــ شمایل ــ تصویر
Portraiture	صورت‌نگاری ــ شمایل کشی
Procession	دسته ــ دسته‌روی ــ تجمع
Prologue	پیشخوانی
Protagonist	موافق‌خوان ــ اولیاخوان ــ شهادتخوان ــ مظلومخوان
Prince	سرور ــ سیدــ زادهٔ امام ــ شهزاده
Producer	صحنه‌گردان، معین‌البکا
Principle of assignement	تفویض ــ اصل تفویض
Pure one	معصوم ــ مطهر
Pure ones	معصومین
Representation	بازنمایی ــ بازپرداخت ــ بازآفرینی
Representation-space	فضای بازنمایی ــ فضای نمایشی
Representation-time	زمان بازنمایی ــ زمان نمایشی
to Retire for forty days	چله‌نشینی ــ خلوت‌نشینی ــ عزلت گزینی
Rhyme	قافیه
Ritval	نیایش ــ آیینی
Sacred dance	سماع
Saint	ولی ــ قدیس
Salvation	فلاح ــ رستگاری
Scion of adulter	زنازاده ــ حرامزاده ــ تخم نابسم‌الله
Sculpture	پیکرسازی
Self-Mutilator	خودزن ــ قمه‌زن
Self-Sacrifice	ازخودگذشتگی ــ ایثار

Sister of Dignity	اخت‌الوقار
Sign	علامت
Shemr, the mean	شمر لئیم‌ـشمر کج‌نهاد
Speech-realm	قلمرو سخن، قلمرو گفتار
Standard-bearer	علمدار
Standard	معیار
Standard	علم
Stereotyped	قالبی‌ـکلیشه‌ای
Sub-plots	وقایع فرعی‌ـوقایع ضمنی‌ـطرح‌های کوچك
Symbol	نماد‌ـسمبل
Symbolic	نمادین
Syntagmatic	ترکیبی
Syntagmatic blockings	علایم ترکیبی
Tableaux	پرده‌ـتصویر زنده
Tomb custom	متولی‌ـتولیت‌دار‌ـخادم
The Imam of Salvation	ائمهٔ‌هدی‌ـائمهٔ نجات
Unhappy	عاصی‌ـناشاد
Unity of God	وحدانیت‌خدا
Villain	شقی‌ـعدو
Villains	اشقیا‌ـاعدا‌ـاشرار
Version	شرح
Virtue	فضیلت‌ـمنقبت
Virtues	فضایل‌ـمناقب
Young son	نوخط‌ـنونهال‌ـنوجوان
Zahra, the pure	زهرای اطهر‌ـزهرای اقدس
Zainab, The elder	زینب کبری

فهرست اعلام

نام کسان

آ

آبش‌خاتون ۱۲۲
آتاتورک ۳۴۱، ۳۴۵، ۳۴۶
آجمیر، تارگارا ۳۲۲
آخوندوف ۱۹۷
آدونیس ۱۰
آربری، ا. ج ۳۸۶
آرنلد، مثیو ٤
آرین‌پور، یحیی ۱۷۶، ۲۰۸، ۳۸۳
آسانا ، جاماسب ۱۳۶
آصف‌الدوله ۳۱۷
آغامحمدخان قاجار ۱۵٤
آفاق لکنویی، ملك‌الشعرا ۳۲۱
آفرودیته ۱۰
آقاسی، حاج میرزا ۱۱۰، ۱۲٤،۱۷۲، ۱۶۷
آق مرتضی قسیس ۳۵۲
آگودار، یدا ۱۲۵
آناهیتا ۱۳۲، ۱۳۵
آنتوان، آندره ۲۱٤، ۲۱۵
آنتونیو، دی‌گووآ ۱٤۹، ۱۵۱
آند ، متین ۳۳۸، ۳٤۲
آندرئاس قدیس ۳۵۲

الف

ابن‌اثیر ۱۰، ۱۰۵، ۱۶۲، ۳۲۸
ابن‌بابویه ۳۲۶
ابن‌تیمیه ۳۳۲
ابن بلخی ۱۳۱
ابن‌خلدون ۳۳۱–۳۳۲
ابن‌مطهر حلی ۳۳۷
ابن‌عمید ۱٤۶
ابن‌کثیر ۱۶۲، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۶
ابن‌مکی، شیخ ابوعبدالله (← شهید اول) ۳۳۲، ۳۳۶
ابن منهیپ لوتوغلو ۳۵۸
ابن‌یوسف، محمد ۳۵۵
ابوبکر ۳۳۶
ابوترابیان، حسین ۱۲۳
ابوسعید ۱۹۶
ابوسعید ابی‌الخیر ۱۹۱
ابوسفیان ۱٤۰
ابومسلم خراسانی ۱۷۵، ۲۷۵، ۳۵۷
ابومکناف ۳۵۸
اتابك، سعدبن ابی‌بکر ۱۲۲
اتللو ۲۱۶، ۲۲۲
اته ، هرمان ۱۰۱
احسایی، شیخ عبدالله ۳۲۶، ۳۳۶
احمد ابن مکی (← ابن‌مکی)
احمد امین ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰٤، ۲۰۹
احمدی، عبدالرحیم ۲۱۲

ارجاسب ۱۲۸
اردمنز ۳۷۵
ارسطو ۵۸
ارغون شاه ۱۲۲
استریندبرگ ۲۱۱، ۲۱۵
استیسلاوسکی ۶۷، ۲۱۱
اسکاریان ۳۸۳
اسکندر مقدونی (کبیر) ۲۱، ۱۳۲، ۲۱۳
اسکو دارلی حقی ۳۵۴
اشتین‌بك ۷۰
اصفهانی، شهاب ۱۰۰، ۲۰۱، ۲۰۸
اصفهانی، نصراله ۲۰۱
اصفهانی، طاهرمیرزا ۱۰۰، ۲۰۱
افراسیاب ۱۳۰
افضل‌ابن بدرالدین ۱۴۲
افلاطون ۲۰۷
افلاکی، شمس‌الدین ۲۰۷، ۲۰۸
اقبال، زهرا ۲۲۸، ۳۷۹
اقبال‌السلطان ۱۰۱
الأمین، سیدمحسن ۳۲۴
الگار، حمید ۱۷۶، ۳۶۶
الول ساتن ۲۳۰، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۱
اللهوردیخان ۱۵۲
اوزیریس ۵۵
اوزمی، ویلیام ۱۲۲
اولئاریوس، آدام ۱۰۶، ۱۲۱، ۱۲۲
اولیا چلبی ۱۵۲
امان لکنویی، گوبینات ۳۲۱
امام موسی صدر ۳۲۴، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۷
امیرکبیر، میرزا تقی‌خان ۱۰۲، ۱۲۴، ۱۶۷، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۰۸
انیس ۲۹۷
اوگارته، مانوئل ۲۱۳
ایبسن، هنریك ۲۱۵
ایرج میرزا (جلال‌الملك) ۲۹۲

ب

بابك، حسن ۱۰۱
باتیسته، ژان ۳۶۷
بارتس، رولاند ۶۱
بارونه، ژان ۳۸۲
بایسنقر ۱۹۶
بالزاك ۲۱۳، ۲۲۴
بایرون ۵۷، ۲۲۴
بخت‌النصر ۲۱
بوذری، ابراهیم ۱۰۱
براون، ادوارد ۱۳۲، ۲۰۰، ۲۰۸، ۳۳۶، ۳۸۶
براونینگ، ر ۲۲۴
برشت، برتولت ۶۱، ۶۷، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۴، ۲۲۵
برناردشاو، جورج ۲۲۴
برزین، ایلیا نیکولایوویچ ۳۷۲، ۳۷۶
برتلس ۳۷۵
بروخیم ۱۳۶
بستور ۱۲۹
بغدادلی روحی ۳۵۳
بکتاش، نایل ۱۰۰، ۱۳۸، ۳۸۲
بلخی، ابوالحسن ۲۷۴
بلعمی ۱۳۷
بلقیس ۲۱
بنجمین، اس. جی. دبلیو ۱۶، ۵۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۳۷۵
بنی‌صدر، ع ۱۷۶، ۳۷۸
بوزانی ۲۵۵، ۳۷۸، ۳۸۶
بوم‌باجی، آلسیو ۳۷۷
بهروزی، علی‌نقی ۱۲۲
بهاراگوا ۳۲۰
بهارا دواج ۳۲۰
بهار، محمدتقی ۲۸۷
بهار، مهرداد ۱۳۷
بیدرفش ۱۲۹
بیدل رودباری ۱۰۳
بیدل روهری ۲۹۹
بیدل مازندرانی ۷۹
بیرونی، ابوریحان ۸، ۲۵، ۱۳۲، ۱۳۶
بیضایی، بهرام ۵۷، ۱۰۰، ۳۸۰، ۳۸۱
بیمن، ا ۱۸۳
بینی، ادوین ۳۵۵

پ

پاراشارا ۳۲۰
پاری، میلمن ۲۶۰
پاندیت عمرنات ساحر ۳۲۱
پرتو بیضایی، ح ۲۹۴، ۲۸۰، ۲۰۷
پطرس ۳۵۲
پلی، سرلوئیس ۳، ۵۸، ۷۰، ۱۲۲، ۲۰۰، ۳۷۴، ۳۷۶
پیئمونتسه ۱۷۶
پیترز، اف ۳۸۵
پیترسون، ساموئل ۱۰۴
پوشکین ۲۱۱
پیترو دلاواله ۱۵۰
پیروان ۱۳۳
پولیوکت ۲۱۳

ت

تاتوی، محمدحسین ۲۹۸
تاتوی، مخدوم عبدالله ۲۹۸
تاروتایی، علامه محمدمعین ۲۹۸
تالوك ، استاد ۳۲۱
تانکوانی ۱۰۸
تاورنیه ۳۶۷
تحسین یاسیخی ۲۰۷
ترنر ۴۶
تره نوژکین، وا . ی ۱۳۶
تکری جاورا ، حسین ۳۲۲
تموز ۱۳۵
تن ، آ ۲۱۳
تنکابنی، میرزامحمد ۲۰۹
توریو ، دون‌خوان ۲۲۴
تهرانی، حسن ۱۲۵
تیمور، امیر ۱۹، ۱۷۰، ۱۷۵، ۳۱۵

ث

ثابت علی‌شاه ۲۹۸، ۳۰۲
ثریا ، مهدی ۳۷۷
ثعالبی ۱۳۱، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۵

ج

جاماسب ۱۲۹، ۱۳۶
جبائی، ابوهاشم ۱۴۳
جعفری، سیدحسین‌علی ۲۰۷، ۳۱۵
جلال‌الدین اکبر(شاه) ۳۲۲
جلال‌الدین رومی، مولانا ۱۹۱، ۱۹۳، ۳۰۱، ۳۰۲
جلیل محمد قلی‌زاده ۱۹۷
جنابی قرمطی، ابوسعید ۳۲۵
جنتی عطایی، ا ۳۸۱
جندقی، یغما ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵
جوگوود ، ماری ۵۷
جوگی پورا ، نجف هند ۳۲۲
جیحون یزدی ۲۹۸

چ

چخوف، آنتوان ۲۱۱
چرولی، انریکو ۱۷۹، ۲۲۱، ۲۲۷، ۳۳۷، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۵
چلکووسکی، پیتر ۶، ۷، ۴۹، ۵۷، ۱۶۹، ۱۷۷، ۱۸۲، ۳۶۵، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۵
چیشتی غریب‌نواز، حضرت خواجه معین‌الدین ۳۱۷
چین ۱۲۲

ح

حاجی بکتاش ۳۵۱
حاجی مصطفی ۳۵۲
حافظ ۲۴۷، ۲۷۴
حسینی اورماوی، میرجلال‌الدین ۲۹۴
حلاج، حسین‌ابن‌منصور ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۲۷
حنبلی‌ابن تیمیه ۳۷۷
حیدری، عبدالله ۳۷۹

خ

خاکی، محمدرضا ۳۸۵
خالقی، روح‌الله ۱۰۳، ۳۸۳
خاقانی ۲۷۴

خجسته کیا ۳۸۲
خطایی ۱۴۸، ۱۴۹
خلیل‌ابن احمد ۲۳۲
خواجه ناصرعلی ۲۹۹
خواجه نصیرطوسی ۱۵۹
خواجه نظام‌الملك ۲۷۴
خوارزمی، ابوبکر ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۲
خواندمیر ۳۳۶
خوانساری، سیدمحمدباقر ۳۲۵، ۳۳۶
خوچکو ۸۳، ۲۲۸، ۲۵۰، ۲۵۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۱
خلیفه مستعصم ۲۷۴

د

داناسرشت، اکبر ۲۵
دبیر ۲۹۷
درزی، سیدعلی ۳۴۴
دقیقی ۲۷۴
دکتر ژوزف ۱۶۰
دلاونیه ۲۱۲
دوبرونز ۱۰۶، ۱۲۱
دوته ونو ۱۲۱، ۱۲۲
دودا ، هربرت ۳۷۶
دوژنره ، آبه . آر. اچ ۳۳۷
دومانز ۳۷۶
دومای پسر، الکساندر ۲۱۳
دون ژوان ۲۲۴
دونالدسون ، دی. ام ۳۸۶
دهقان سامانی ۲۹۱
دیباچه‌نگار (شعری)، میرزاطاهر ۲۰۸
دینوری ۱۳۰
دیونیزوس ۵۵

ذ

ذکاء ، یحیی ۱۷۶

ر

رابینو ، اچ . ال ۱۲۴
راسین، ژان ۲۱۳
رافائل ۱۹۶
رسول جلوت ۲۰۸
رضوانی، مجید ۲۰۷، ۲۰۸
رمضانی، حاج‌محمد ۲۵۵
روان فرهادی ۳۰۱
روبنسون، جی ۳۳۷
رودکی ۲۷۴
روزبهان بقلی ۳۰۷
روزنتال، فرانتس ۳۳۶
روسی، اوتو ۳۷۷
روگرز ۱۲۴، ۱۲۵
ریپکا ، یان ۳۷۶، ۳۸۶

ز

زاخاو ۱۳۶
زبیر ۱۴۰، ۳۳۶
زرتشت ۱۳۵
زرنیس، پیتر ۶
زریر ۱۲۸، ۱۳۵
زمخشری، محمدابن عمر ۱۴۷
زوتنبرگ ۱۳۶
زولا ، امیل ۲۱۳
زیدعؤدین محمد، حاجی‌حسن ۳۵۵
زین‌الدین عاملی ۳۲۶، ۳۳۶، ۳۳۷

ژ

ژاك‌پو ۲۱۵

س

ساشل سرمست ۲۹۹، ۳۰۷
ساوجی تعزیه‌نگار ۱۰۳
سالامون ۳۶۹
سامی، علی ۱۲۲
سبا ۲۱
سبزواری، ملاهادی ۳۲۷
ستدال ۲۱۳
سجپاك ۱۷۷
سرمد ۳۰۷
سعدی ۲۴۷، ۲۷۴

سعدی (نرك) ۳۵۷، ۳۵۸
سربان ٦٤
سروش اصفهانی ۲۸۵، ۲۸٦، ۲۹۱
سلجوقشاه ۱۲۲
سلطان‌حسین بایقرا ۱٤۸
سلطان رحاب ۳۲۰
سلطان محمود ۲۷٤
سلطان دوم ۳٤۱
سلطان محمود عثمانی ۳۰۱
سلیمان نبی ۲۱۰
سودا (میرزا محمدرفیع) ۲۹۷
سوزی ۳۰٤
سنایی غزنوی، ابوالمجدآدم ۱٦٤، ۲۷٦، ۲۷۸، ۲۹٤
سنت‌آنتونی ۲۱۱
سنت‌آندرو ۳۵۲
سونی ۳۰٤
سیاووش ۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳٤، ۱۳۵، ۱۳۷، ۲۷٤
سیتا ۲۱۳
سیحون یزدی ۲۸۹
سیّد ۲۱۳
سید حیدرشاه ۲۹۸
سیدمشتاق مصطفی ۳۵٤
سی‌می ۲۱۰
سینگه بادی سحر، کانوارعوهیندر ۳۲۱
سینگه تولسی، راجکاوی ۳۲۱
سینگه دوگال، سردار ۳۲۱

ش

شاردن، ژان ۱۰۷، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲٤، ۱۲۵، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۰۷، ۳٦۷
شاه اسماعیل صفوی ۱٤۸، ۱٤۹، ۱٦۳، ۱٦٤، ۱٦۵، ۱۷۵، ۳۳٦
شاه جهانگیر ۳۲۲
شاهرخ ۱۹٦
شاه صفی ۱۵۲
شاه طهماسپ ۱٦۵، ۳۲٦
شاه‌عباس اول ۱٤۹، ۱۵۰، ۱٦۵، ۳۲۵، ۳۲٦
شاه عبداللطیف ۲۹۷، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۸
شاه عنایت ۳۰۷
شاه قاضی‌الدین حیدر ۲۹۷
شاه ناصر ۲۹۹
شایسته ، خسرو ۳۸۵
شبلی هندی ۱۰۲
شخنر، ریچارد ٤۵، ٤۹
شدوش ۱۳۲
شرف خانم ۳۵٤
شعبانعلی‌بیگ ۱۰۲
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا ۱۰۲
شکسپیر ۲۲۲، ۲۲٤
شمس‌الدین، محمدمهدی ۳۲٤، ۳۳۵
شمس تبریزی ۳۰۱، ۳۷۷
شوشتری، قاضی نوراله ۲۷۹، ۳۲۵
شوشتری، مولی عبدالواحد ۳۲۲
شوشتری، نوراله شهید ۳۲۲
شینتو ۲۱۰
شویکارت ۲۱۷
شهربانو ۹
شهید اول (← ابن‌مکی، شیخ ابوعبداله)
شهید ثانی (← زین‌الدین عاملی)
شهید ثالث (← شوشتری، نوراله شهید)
شهیدی، عنایت‌اله ٤۰، ۳۸۵
شیخ الطائفه (← شیخ طوسی)
شیخ بهایی ۳۲٦، ۳۳٦
شیخ حرّعاملی (← حسن عاملی، محمدابن حسن)
شیخ طوسی ۳۲٦
شیل، لیدی ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۲۳، ۱۲٤، ۳۷۳
شیل، کلنل جستین ۱۱۰
شیلر، یوهان‌کریستوف فریدریش فون ۲۲۲، ۲۲۳
شیمل، آنمری ۲۹٦

ص

صاحب‌ابن عباد ۱٤۱، ۱٤۲، ۱٤۳، ۱٤٤
صافی ۳۵۵

صالح (پسربعد سلمان) ۲۷٤
صبا ، ابوالحسن ۳۸۳
صباحی، بیدگلی ۱۸۷، ۲۰۷، ۲۰۸
صبای کاشانی، فتحعلی‌خان ۲۸۰
صبوری کاشانی ۲۸۱، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹
صفا ، ذبیح‌اله ۲۷۹
صفوت، داریوش ۱۰۱
صیاد، پرویز ۳۸۲

ض

ضیا پاشا ۳۵٤

ط

طاهباز، سیروس ۳۸۱
طاهری‌دوست، ح ۳۸۳
طباطبایی، سیدمحمد ۳۸۵
طباطبایی، محمدرفیع (← نظام‌العماء)
طبری ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۳۷
طرطوسی، ابوطاهر ۲۷۵
طلحه ۱٤۰، ۳۲۰، ۳۳۶

ظ

ظهیرالدوله ۱۷

ع

عارف ۳۲٤، ۳۳۵
عارف‌الزین، احمد ۳۳۵
عایشه ۱٤۰، ۳۲۰، ۳۳۶
عبدالعزیزبن مسعود ۳۲۵
عبدالجبار، قاضی ۱٤۳، ۱٤٤، ۱٤۵، ۱۶۲
عبدالحسین سنگی ۲۹۹
عثمان شمسی ۳۵٤
عثمان نورس ۳۵٤
عرش ملسیانی، پاندیت ۳۲۱
عزت ملا ۳۵۳
عزیزه ۱۷۷
علی‌آبادی، میرزاتقی ۲۹۰
علی افطر ۳۵۲
علی‌الزین ۳۳۵
علی فرخ ۳۵٤
علی مولاکاپاهار ۳۲۲
عمان سامانی ۲۹۱
عمرخلیفه ۳۳۲، ۳۳۶

غ

غروی، محمد ۲۰۹
غزنوی، سیدحسن ۲۷٤
غفاری، ابوذر ۳۳۲، ۳۳۷
غفاری، فرخ ٤، ۱۰۳، ۳۸۲

ف

فاضل قمی ۱۵٤
فتح‌الله‌خان ظفرالدوله (سردار مؤید) ۱۶۱
فتحعلی‌شاه ۱۵٤، ۱۶۶، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۸۰
فحد ، تی ۳۸۵
فخرالدوله دیلمی ۱٤۳
فراستر، جیمز ۱۰۸
فرانتزمور ۱۲۲، ۲۲۵
فرانکلین ویلیام ۱۰۸، ۲۰۰، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۸۱
فرخی ۲۷٤
فردوسی ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۷، ۳۷٤
فرنگیس ۱۳٤
فروغ، دکترمهدی ۲۰۰، ۲٤۵، ۲٤۸، ۲۵۳، ۲۵٤، ۲۵۵، ۳۷۸
فضولی بغدادی ۱۱، ۱٤۸، ۳۵٤، ۳۵۵، ۳۵۶
فقیر، مولوی احمدچینان ۲۹۸
فقیهی، ع ۱۷۶
فورمن، ریچارد ٦٤
فلوبر، گستاو ۲۱۳
فول‌کین‌یونی، انریکو ۱۷۷
فیض‌کاشانی، ملاحسین ۳۲۶

ق

قاآنی، میرزاحبیب ۱۰۲، ۲۵۸، ۲۸۲
قربان سعید ۳٤۶، ۳۶۳
قزوینی رازی، ناصرالدینشاه جلیل ۲۹٤
قستامونولو سعدی ۳۵۵
قمی عمیدی ۳۵۳
قوامی رازی ۱۶٤، ۲۷۸، ۲۹٤

ك

کاظم ۳۵٤
کاتینگهام ، سر. آ. ۳۲۳
کاشغری ۱۳۱
کاشفی سبزواری ، ملاحسین واعظ ۱۱ ، ۲۵ ، ۱۵٦، ۱٦۵، ۱۷۵، ۲۵۵، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۵۵ ، ۳٦٦
کالمار، ژان ۱۲۳، ۱٦۳، ۱۷٦، ۳۷۹، ۳۸٤
کربن ، هنری ۳۳٦، ۳۸٦
کرزن ، جرج. ان. ۱۲۳
کرزی‌اوغلو، پروفسور فخرالدین ۳٤۵، ۳٤٦
کرکی، شیخ علی‌بن عبدالعلی ۳۲٦، ۳۳٦
کرمانی، میرزا رضا ۱۱۲
کروك . جی. آر. ٦
کریم‌خان زند ۱۸۷
کریمسکی، آگاتانگل ۳۷۵
کسایی مروزی ۲۷٤، ۲۷۵، ۲۷٦
کشی‌پاپا ۳۲۰
کلوکه ، دکتر ۳۷۳
کلینی ۳۲٦
کمال‌الدین اسماعیل ۲۷٤
کمرهای ، میرزاآقا ۲۸۵
کنستانتین ۲۰۸
کوانامی ۲۱۰
کوچرتز، یوسف ۳۸۳
کورنی، پیر ۲۱۳
کوروش ۱۹۳.
کوشال ۳۲۰
کوهی‌کرمانی ۲۹٤
کیخسرو ۱۳۲، ۱۳٤
کیکاووس ۱۳۱، ۱۳۲
کی‌منش، عباس ۲۰۷
کیمیاوی، پرویز ۳۸۳

گ

گالیله ۲۱۲
گرامی، غلام‌محمد ۲۹۸
گروتووسکی، یرژی ۲۱۳
گروی ۱۳٤
گسی‌فری (← فرنگیس) ۱۳۷
گوبینو ،کنت‌دو ٤، ۱۱۰، ۱۲۲، ۱۷۲، ۱۷٦، ۱۷۷، ۱۸۰، ۲۰۰، ۲٤۵، ۲٤٦، ۲٤۸، ۲۵۱، ۲۵٤، ۳۷۳
گونزه ۲۱۱
گودرز ۱۳۲
گیف ۳۵٦
گیلانی، فخرالدین ۱۰۲

ل

لابرون، کورنی‌یل ۳٦۸
لانسی ٤٦
لامعی چلبی ۳۵۵، ۳۵٦
لاوست، اچ. ۳۸٦
لبهورام جوش، پاندیت ۳۲۱
لبیب محنت ۳۵٤
لسترنج ۱۳۱
لودویگز، آلبرت ۳۷۸
لیتن، ویلهلم ۲۲۱، ۲۵۹، ۳۷٦، ۳۷۹
لیزی، روبن ۳۸٦

م

مارسیگلی ۳۵۷
مازندرانی، محمودابن‌کاظم ۹۳
ماسه ، هنری ۱۰٦، ۱۰۷، ۱۲۱، ۱۲٤، ۳۸۷
ماسینیون، لوئی ۳۰۱، ۳۷۷
مترلینگ، موریس ۲۱۱
مجلسی، ملامحمدباقر ۳۲٦
محجوب، حسن ۱۷۵، ۲۹٤، ۲۹۵
محجوب، محمدجعفر ۱٦۵، ۱۸۵، ۳۸۱
محمدابن حسن عاملی ۳۲۵، ۳۲٦، ۳۳٦
محمدبن حنیفه ۱۷۵
محمدشاه ۱۲٤، ۱٦۷، ۱۷۲، ۲۰۱
مخدوم ، محمدحسن ۲۹۷
مدرس اصفهانی (دستگردی)، میرزایحیی ۲۹۱
مدرس رضوی ۱۳٦، ۲۹٤
مده ۲۱۳
مرادی ۲۷٤
مزاوی، میشل ۳۲٤، ۳٦٦، ۳۸۷

مستوفی، عبدالله، ۷۲، ۱۰۰، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۳۸۰
مسعود سعد سلمان ۲۷۴
مسعود سلجوقی ۲۷۴
مسعودیه ، تقی ۳۸۳
مسکوب، شاهرخ ۱۳۷، ۲۹۴
مسیح(ع) ۱۱، ۴۶، ۵۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۹۵
مشتری طوسی، ابراهیم ۲۸۵
مشحون، حسن ۳۸۳
مشفق‌کاشانی ۲۰۷
مشکوة ، نصرت‌الله ۱۲۲
مشهدی حسن ۲۰۸
مصطفی عاصم ۳۵۴
مظفرالدین‌شاه ۸۷، ۱۵۷
معاون‌الملك ۱۱۶، ۱۲۵
معاویه ۸، ۳۲، ۱۴۰، ۲۳۳
معزالدولهٔ دیلمی ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۵، ۳۲۸، ۳۲۹
معزالدین الله ۱۴۲
معلم فیضی ۳۵۴
معیرالممالك ، دوستعلی ۱۷۶
مغنیه ، محمدجواد ۳۲۴، ۳۳۵
مقطم ۳۰۱
مکناف ۳۵۱
مکی، محمدکاظم ۳۲۴، ۳۲۵
ملاآقا دربندی ۲۰۶، ۲۰۹
ملاصدرا ۳۲۷
ملاعرب ، واعظ ۳۵۶
ملك‌زاده رحیم ۲۵
ملك‌زاده محمد ۲۹۵
مگلونوف، جی ۱۱۲
ملیکوف، آیرن ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹
معنون، پرویز ۱۷۶، ۲۱۰، ۳۶۹، ۳۷۸، ۳۸۱
منشی‌زاده ، داود ۳۷۸
منشی ششچندر طالب ۳۲۱
منصوری، نبیح‌الله ۳۷۵
منصوری، فیروز ۱۴۹
منکو تیمور ۱۲۲
مرالیزه لیلا خانم ۳۵۴
موریه ، جیمز ۳۷۱
مولر، هیلدگار ۳۷۸
مولیر ۲۱۳، ۲۲۴
موفق خوارزمی، ابوالمؤید ۱۴۷
مهلبی، حسن‌ابن محمد ۱۴۵
مه‌یرهولد، و. زولو امیلیه‌ویچ ۲۱۱، ۲۱۵، ۱۶۱
مؤیدالدوله دیلمی ۱۴۳
میترا ۱۳۲
میرحسن (شاعر) ۲۹۹
میرداماد ۳۲۷
میرزاآقاخان نوری ۱۶۷
میرزا ابوالقاسم قمی ۱۵۵، ۱۶۰
میرزا ابوالحسن‌خان ۱۶۷
میرزا بدحال‌بك ۲۹۹
میرزا صفی مازندرانی ۱۶۷
میرزا قلیچ‌بك ۲۹۹
میرزا محرم ۷۹
میرزا محمدباقر معین‌البکاء ۱۰۲
میرزا محمدتقی ۱۰۰
میرزا محمدخان غفاری‌کاشانی (اقبال‌الدوله) ۱۶۱
میرزا محمدشفیع شیرازی (←وصال شیرازی)
میکل‌آنژ ۱۹۶
مینورسکی ۳۳۷

ن

ناپلئون بناپارت ۲۱
نادرشاه ۱۱۰، ۱۶۳، ۱۹۱، ۳۶۹
ناصرخسرو ۲۷۲، ۲۷۶
ناصرالدین شاه ۱۶، ۱۹، ۷۵،۷۲، ۷۸، ۹۴، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۵۷، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۸۹
نرشخی ۱۳۱، ۱۳۶
نصر، سیدحسین ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۶۶، ۳۸۵
نظام‌العلماء ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۲
نوری مازندرانی، محمدتقی‌بن علی ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲
نیشابوری، امام محمدابن یحیی ۲۷۴
نیشابوری، رشیدالدین ۲۷۴
نیکلسن ۱۳۱

نیوتون، جان‌کی ۶

و

واتسن، ربرت‌گرانت ۱۳۳، ۱۶۷
واختانگو، یوگنی ۲۱۱، ۲۱۵
واسپشتها ۳۲۰
واکی ۲۱۰
والسر، مارتین ۲۲۳
وان‌گخ ۳۶۹
وحید مازندرانی، ع ۱۲۳
وشیشت، پروفسورجواد ۳۲۱
وصال شیرازی ۲۸۱، ۲۹۸
ویرث، آندره زیج ۵۸
ویشتاسپ ۱۲۸
ویروللو ۲۵۴، ۲۵۵، ۳۷۶، ۳۷۷
ویلز، سی. جی ۳۷۴
ویلسون، رابرت ۶۴

ه

هاپمن ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵
هاتف اصفهانی، سیداحمد ۲۸۰
هانری دوژنره ۲۷۱
هدایت، رضاقلی‌خان ۲۷۵
هروی قزوینی، میرزا ابراهیم ۱۰۳
هلاکو ۱۲۲
هنری، مرتضی ۳۸۱
هنوی، ویلیام. ال ۲۵۷
همایونی، صادق ۲۶، ۴۴، ۵۷، ۱۰۲، ۲۰۸، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۷۱، ۳۸۰
همس، ویلیام ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۲۳
هملین، ساموئل ۳۶۹
هوجسون، جی. اس ۳۸۵
هوراس ۲۱۳
هوگو ۲۱۲
هی‌تیه ، ژان ۳۷۶

ی

یارشاطر، احسان ۱۳۷
یاسمی، رشید ۲۰۸
یاکوبوسکی، آ. او ۱۳۶
یاگو ۲۲۶
یانر ۲۲۵
یزدگرد سوم ۹
ینی سحرلی‌آونی ۳۵۴
یوسف پاشا ۳۴۵

جایـــنام

آ

آجمیر ۳۷
آخوزوم ۳۴۵
آرالیك ۳۴۵
آپاسی ۳۴۵
آرژانتین ۲۱۳
آذربایجان ۵۷، ۲۰۵، ۲۰۶، ۳۳۸، ۳۴۹
آسیا ۶۸
آسیای جنوب شرقی ۱۷۶
آسیای صغیر ۳۵۲، ۳۷۱
آسیای مرکزی ۵۵، ۳۷۳
آفریقا ۱۸۴
آگره ۳۲۲
آلبانی ۳۰۱، ۳۵۰، ۳۸۵
آلبرت هال ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۶۸، ۱۷۳، ۲۰۲
آلمان ۲۵۱، ۲۱۷، ۳۸۱
آمریکا ۶۴، ۳۷۴
آمودریا ۱۳۳
آناطولی ۱۲۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۷
آنکارا ۲۰۷، ۳۵۷، ۳۵۸

الف

ابیورد ۱۴۵
اردبیل ۱۹۳
اراك ۳۸۲
ارك قاجار ۲۶۸
ارض روم ۳۴۵
ارمنستان ۳۷۱
اروپا ۱۰، ۱۱، ۱۷۳، ۱۸۰، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۸، ۲۲۴، ۳۷۳، ۳۷۴
ازبکستان ۱۹۷
اسپانیا ۱۸۲
استانبول ۲۰۲، ۳۳۶، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۵۲، ۳۵۵، ۳۶۳
استرآباد ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۲۴
استراسبورگ ۳۲۴، ۳۳۷
اسرائیل ۳۳۳
اسکاتلند ۳۵۲
اصفهان ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۲، ۱۸۸، ۲۱۹، ۲۹۱، ۳۳۶، ۳۶۶، ۳۸۴
افغانستان ۵۵، ۳۲۰
الاحسا ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۵
امامزاده زید ۱۲۵
اندونزی ۵۲، ۱۷۶، ۱۹۴
انگلستان ۱۳، ۱۱۰، ۱۷۳، ۳۸۶
اوتارپرادش ۳۲۰
اوده ۱۷۰، ۲۹۷، ۳۱۷
اوسکودر ۳۴۴
ایتالیا ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۲۴، ۳۵۷، ۳۷۷
ایران ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۱۰، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۳، ۴۱، ۴۵، ۵۵، ۵۷، ۵۸، ۶۸، ۶۹، ۷۲، ۷۷، ۸۶، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۱۰،

۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸،
۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۴۹،
۱۵۰، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۸۴،
۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶،
۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸،
۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۵۷،
۲۵۹، ۲۷۴، ۲۹۶، ۳۰۷، ۳۱۶، ۳۲۰، ۳۲۶،
۳۲۷، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۹،
۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۶۹،
۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷،
۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴،
۳۸۶، ۳۸۷
ایغدیر ۳۴۵
ایندوس سفلی ۲۹۶

ب

بابل ۱۰، ۱۹۳
بحرین ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۵
بخارا ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۶
برغان ۱۰۲
برلین ۳۵۵، ۳۷۶، ۳۷۹
بریتانیا ۳۵۸
بسفور ۳۴۴
بغداد ۸، ۱۰، ۱۰۵، ۱۴۰، ۱۴۲، ۳۲۸، ۳۲۰،
۳۵۱
بلژیك ۱۸۲
بمبئی ۱۳۶، ۱۳۹
بنگال ۳۲۰، ۳۶۹، ۳۷۰
بورژ ۱۸۱
بوریا ۳۵۶
بوستون ۱۲۳
بوشهر ۳۸۳
بولونیا ۳۵۷
بیراختر ۳۴۵
بیروت ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۵۲
بین‌النهرین ۱۰، ۱۲۷، ۱۳۳
بیمار ۳۲۰
پادوا ۱۸۱
پاریس ۱۲۲، ۱۳۶، ۱۷۵، ۱۸۱، ۲۰۷، ۲۱۳،
۲۵۴، ۲۷۵، ۳۳۵، ۳۵۷، ۳۶۷، ۳۷۰، ۳۷۱،
۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۶
پاکستان ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۰۴، ۲۹۶
پنجاب ۳۲۰
پنجی‌کنت ۱۳۲
پیرولی ۳۴۵

ت

تاتا ۲۹۶، ۲۹۸
تاجیکستان ۱۹۷
تالکاتورن ۳۱۷
تئاتر آنتوان ۲۱۵
تبریز ۱۲۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۶۲، ۱۶۵، ۲۹۵
ترکیه ۲۰۲، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰،
۳۴۱، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۰
توران ۱۳۰، ۱۳۳
توزلوکا ۳۴۵
توك‌کلا ۱۳۲
تهران ۱۶، ۲۵، ۵۷، ۷۲، ۷۶، ۷۷، ۹۱، ۹۲،
۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۲۴،
۱۲۵، ۱۳۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۶،
۲۰۲، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۵۰،
۲۵۳، ۲۵۵، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۶۶،
۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰،
۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵

ج

جبل عامل ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۶

چ

چهارمحال بختیاری ۲۹۱
چین ۱۹۴

ح

حبیب‌آباد ۳۸۳
حجاز ۳۳۶
حسین‌آباد ۳۱۷
حیدرآباد ۲۹۶، ۳۱۹، ۳۲۲

خ

خراسان ۲۸۷
خلیج فارس ۳۲۴، ۳۲۵
خوارزم ۱۳۲
خور ۳۸۱
خیرپور ۲۹۶

د

دربند ۱۹۹، ۲۰۶
درگاه شاه مردان ۳۱۹
درگاه کاظمین ۳۱۷
دریای سیاه ۳۶۷
دریای عمان ۳۲۰
دکن ۲۹۷
دمشق ۸، ۱۱۷، ۳۳۲، ۳۳۶
دوردرشت ۳۸۶
دهلی ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۸۴

ر

راتودرو ۲۹۶
رشت ۱۲۴، ۲۲۷، ۳۶۹
روسیه ۱۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۱۱، ۳۵۲
روم ۱۹۵، ۲۰۸، ۳۳۷
رومانی ۱۹۴
روم شرقی ۲۲۴
ری ۱۴۳، ۳۶۰
ریاض ۳۳۵

ز

زایندمرود
زنگبار ۱۹۴

ژ

ژاپن ۲۱۰
ژنو ۱۷۵

س

سروستان ۳۸۱
سغد ۱۳۱، ۱۳۲
سلیمانیه ۳۵۵
سمرقند ۱۳۲
سمنخا ۱۰۶
سند ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۰
سوریه ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۳۲، ۳۳۷
سویل ۳۲۴
سیئن ۱۸۱
سیواس ۳۵۲، ۳۶۴

ش

شاهرود ۱۱۲
شاه نجف (هند) ۳۱۷
شام ۸، ۳۳۲
شبه جزیره بالکان ۱۹۴
شوروی ۱۹۷، ۲۱۱
شوشتر ۳۲۲
شهرین ۳۲۵
شیراز ۴، ۵، ۴۴، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۲۲، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۷۲، ۱۸۵، ۲۰۵، ۲۵۳، ۲۷۱، ۳۸۲، ۳۸۳

ص

صیدا ۳۲۵

ع

عثمانی ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۰۲، ۳۰۱، ۳۲۵، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۳
عراق ۱۴۰، ۱۶۴، ۱۷۵، ۳۲۴، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۴۶
عربستان ۲۱، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۳۵
علی‌گنج ۳۱۹

ف

فارس ۱۳۳، ۱۶۶، ۱۸۸
فرات ۱۲، ۲۲، ۱۹۹، ۳۶۰، ۳۷۰
فرانسه ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۹۶، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۲۴
فیلیپین ۱۷۶

ق

قارص ۳۴۵

قاهره ۱۴۲، ۳۰۱، ۳۳۲، ۳۳۶
قرشهر ۳۵۱، ۳۵۲
قزوین ۲۲۸
قسطنطنیه ۳۴۰، ۳۷۱
قصیر عمره ۱۱۴
قطیف ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۵
قفقاز ۵۵، ۱۷۶، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۵، ۲۳۸
قم ۱۷۰، ۱۷۶، ۲۰۸
قونیه ۳۵۵
قینه جی ۳۴۵

ک

کابل ۳۲۱
کاشان ۱۷۲
کالیفرنیا ۱۷۶، ۳۸۳
کراله ۵۲
کرخه بغداد ۱۴۰
کرمانشاه ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۵
کشمیر ۳۲۰
کفترك ۵
کلکته ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۷۰
کلمبیا ۳۷۸
کوفه ۸، ۵۵، ۱۷۵، ۳۵۱، ۳۶۰
کولخیس ۳۶۷
کیف ۳۷۵

گ

گواتمالا ۱۱
گوالیور ۳۱۹

ل

لایپزیك ۳۳۶، ۳۷۶
لبنان ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۸۴
لکنو ۱۷۰، ۲۹۷، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۲
لندن ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۷۳، ۲۰۲، ۲۰۵، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۸۶
لوس‌آنجلس ۳۸۳
لوسرن ۱۸۱
لوون ۱۸۱
لیون ۱۸۱

م

ماداگاسکار ۱۹۴
مازندران ۱۲۴
مالزی ۱۹۴
ماوراءالنهر ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۵
ماورای قفقاز ۱۹۷
ماهیا پرادش ۳۲۰
مجارستان ۱۹۴
محیال ۳۲۰
مدرس ۳۱۹
مدینه ۱۱۸
مرو ۱۳۲
مسکو ۲۱۱
مشهد ۱۷۰، ۲۹۵، ۳۲۲،
مصر ۱۲۷، ۳۲۸، ۳۴۱، ۳۵۸
مقدونیه ۳۵۲
مکه ۸
مونیخ ۲۱۷

ن

نائین ۱۱۳
نبطیه ۳۳۲
نطنز ۲۱۹
نیویورك ۲۵، ۳۵۵، ۳۸۶

و

واتیکان ۳۳۸، ۳۷۷
والانسیئن ۱۸۱
ورشو ۲۵
ورونا ۱۶
وینا ۳۷۸

ه

هرات ۱۴۸، ۱۹۶
هلند ۳۸۶

همایونشهر ۲۱۹
هند ۳۷۱
هند وپاکستان (شبه قاره) ۵، ۱۹۰، ۲۹۶
همدان ۳۸۳

ی

یزد ۲۹۰
یوگسلاوی ۱۹۴
یونان ۱۳، ۱۹۵، ۲۶۰

کتب ومجلات

آ

آثارالباقیه عن‌القرون‌الخالیه ۲۵، ۱۳۶
آثار ایران ۱۲۵
آندروماك ۲۱۳

الف

ابنیه واماکن تاریخی ایران ۱۲۲
ابومسلم ۳۵۷
ابومسلم‌نامه ۲۵۷
اخلاص‌کامل بهامام حسین ۱۵۷
ادب عوام وتعزیه ایرانی ۳۷۹
ادبیات قدیم فارسی ۳۸۶
ادیان وعقاید فلسفی درآسیای مرکزی ۱۲۲،
۱۷۶، ۲۵۱، ۲۵۴، ۳۷۳
اردیبهشت‌نامه ۲۸۵
ارباب پونتیلا ۲۱۷، ۲۲۴
ازبنگال تا شیراز ۳۷۰
ازصبا تا نیما ۱۷۶، ۲۰۲، ۲۰۸، ۳۸۳
اساطیر ایرانی ۱۳۷
استثناء وقاعده ۲۲۴
اسرار مارسی ۲۱۳
اسکندرکبیر ۲۱۳
اسکندرنامه ۲۷۴
اسلام ایرانی ۳۸۶
اطواق‌الذهب فی‌المواعظ والخطب ۱۴۷

البدایة و النهایة ۱۶۲، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۶
الحرکة الفکریه والادبیه فی جبل‌عامل ۳۳۵
الشیعه فی المیزان ۳۳۵
الکامل فی‌التاریخ ۱۶۲
امیر حمزه ۳۵۷
ایادگار زریران ۱۲۸، ۱۳۰
ایران وایرانیان ۲۵، ۱۲۳، ۳۷۴
ایران وقضیه ایران ۱۲۳
ایزالده ٤
ایفیژنی ۲۱۳

ب

باغهای پندار ۲۱۳
بحورشعرفارسی ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۵۳
بررسی تطبیقی قربانی‌کردن حضرت ابراهیم در
شبیه‌خوانی‌های ایران ونمایشهای غربی ۳۷۸
بررسی‌های تاریخی ۲۰۹
بعض مثالب النواصب فی‌نقض
بعض فصائح‌الروافض ۲۰۹، (←کتاب‌النقض)
بنیاد نمایش درایران ۳۸۱

پ

پسر نامشروع ۲۱۳
پولیوکت ۲۱۳
پیدایش دولت صفوی ۳۶۶

ت

تاریخ ادبی ایران ۲۰۸، ۳۸۶
تاریخ ادبیات ایران ۳۸۶
تاریخ ادبیات فارسی ۱۰۱
تاریخ العلماء ۳۳۶
تاریخ ایران (دورهٔ قاجاریه) ۱۲۳
تاریخ بخارا ۱۳۰، ۱۳۶، ۲۹۴
تاریخ جنگ سی ساله ۲۲۲
تاریخ شعرعثمانی ۳۵۶
تاریخ طبری ۱۳۶، ۱۳۷
تاریخ مذهبی قم ۱۷۶
تاریخچهٔ ساختمان ارگ سلطنتی ۳۸۱
تئاتر ایرانی ۳۷۵
تئاتر ایرانی (انتشارات جشن هنر) ۱۰۳، ۳۸۲
تئاتر درایران ۳۷۵
تئاتر درایران، منتخب تعزیه‌نامه‌ها ۳۷۲
تئاتر ورقص درایران ۱۹۳، ۱۹۷
تحفةالذاکرین ۷۹
ترزراکن ۲۱۳
تذکرهٔ گنج شایگان ۲۸
تعزیه (ع. بنی‌صدر) ۳۷۸
تعزیه - ازآیین سوگواری تا نمایش - وتئاتر کامل ۳۸۵
تعزیهٔ حسن و حسین (ع) ۳، ۷۰، ۳۷۴
[←شبیه‌خوانی حسن و حسین ع]
تعزیه درخور ۲۲۸، ۳۸۱
تعزیه وتعزیه‌خوانی ۴۴، ۵۷، ۲۰۸، ۲۵۳، ۲۷۱، ۳۸۰

ث

ثورة الحسین ۳۳۵

ج

جامع‌الشتات ۱۵۵
جراید واشعار ایران جدید ۳۸۶
جلگه شیراز ۱۲۲
جنگ شهادت ۲۲۸، ۳۷۲

چ

چاووش‌نامه ۲۵۰

ح

حبیب‌السیر ۳۳۶
حدیقة الحقیقه ۲۷۶، ۲۹۴، ۳۵۵، ۳۵۶
حدیقة السعداء ۱۱، ۴۸
حماسه سرایی درایران ۲۷۹
حمزه‌نامه ۳۵۷

خ

خاطرات لیدی شیل ۱۲۳، ۳۷۳
خسرو وشیرین ۲۷۴
خمیس ۲۲۴
خمسه نظامی ۲۸۰

د

داستان تریسترم ۴
داستان عدن درحکایات حسن وحسین(ع) ۳۵۴
داستان مقتل حسین‌ابن‌علی(ع) ۳۵۷
داستان مقتل‌الحسین ۳۵۸
دانشنامهٔ ایران واسلام ۱۲۲
دائرةالمعارف اسلام ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۶۴، ۳۸۶
دائرةالمعارف فارسی ۱۱، ۲۱، ۲۳۲، ۲۷۴، ۲۸۰، ۲۹۶، ۳۰۱، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۴۱، ۳۷۳
دایرهٔ گچی قفقازی ۲۲۴
دستورزبان فارسی ۳۷۲
دعای یك مرده ۲۱۳
دوشیزهٔ اورلئان ۲۲۲
دون‌کارلوس ۲۲۲
دیوان ایرج میرزا ۲۹۵
دیوان حاج میرزا محمدکاظم صبوری ۲۹۵
دیوان شمس‌الشعرا سروش اصفهانی ۲۹۴
دیوان صباحی بیدگلی ۱۸۷، ۲۰۷، ۲۸۱، ۲۹۴
دیوان قوامی رازی ۲۸۷، ۲۹۴
دیوان لغات الترك ۱۳۶
دیوان محتشم‌کاشانی ۲۷۹، ۳۶۶
دیوان میرزاحبیب قاآنی شیرازی ۲۹۴
دیوان وصال ۲۹۴

ر

رازهایی دردل تاریخ (شاه اسماعیل شاعر نبوده ودیوانی هم نداشته) ۱۴۹
راهزنان ۲۲۲
رستم وسهراب ٤
رعوز حمزه ۲۷۵
روزنامهٔ اطلاعات ۲۵
روزنامهٔ النهار ۳۳۷
روزنامهٔ حبل‌المتین ۱۶۱
روزنامهٔ ملانصرالدین ۱۹۷
روضةالجنات ۳٤۶
روضة الشهداء ۱۱، ۲۵، ۱٤۸، ۱۵۶، ۱۶۵، ۲۵۰، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۷۹، ۳۵۵، ۳۶۶
روضة الاسرار ۲۸۶، ۲۸۷
ریاض‌الحسینی ۲۵۰

ز

زن خوب سچوان ۲۲٤
زندگی من درهنر ۲۱۱
زن عجیب ۲۱۳

ژ

ژان مقدس کشتارگاهها ۲۲٤
ژرمینال ۲۱٤

س

سرگذشت موسیقی ایران ۳۸۳
سری جشن هنر ۲۵، ۲۰۷، ۲۰۸، ۳۸۱، ۳۸۳
سعادات‌الناصریه ۲۰۶
سعادت‌نامه ۳۵۶
سفر از ایران، ارمنستان وآسیای صغیر تا قسطنطنیه درسالهای ۱۸۰۸ و ۱۸۰۹ - ۳۷۱
سفرنامهٔ آدام اولئاریوس ۱۲۱
سفرنامهٔ اولیا چلبی ۱۵۲
سفرنامهٔ مازندران واسترآباد ۱۲٤
سنتهای غیردینی اقوام آلتایی ۱۷۶
سوگ سیاووش ۱۳۷، ۲۹٤
سوگواری ادبی درایران ۲۹۱، ۲۹٤، ۲۹۵
سیاحتنامهٔ شاردن ۱۲۱، ۱۲٤، ۱۸۸، ۱۹۰، ۲۰۷، ۳۶۷
سیاحتنامه ممالك مختلف مشرق‌زمین خاصه ایران ۱۲۲
سیاسات حسینی ۱۶۱
سیتا ۲۱۳

ش

شاهنامهٔ فردوسی ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۷، ۲۲۸، ۲۷٤، ۲۸۰، ۲۹٤، ۳۵۷
شرح زندگانی من یا تاریخ اداری واجتماعی دورهٔ قاجار ۱۰۰، ۱۷۶، ۲۰۸، ۳۸۰
شرح شطحیات ۳۰۷
شرح لمعه ۳۲۶
شترالعجم ۱۰۲
شمس‌المناقب ۲۸۵
شیراز ۱۲۲

ص

صورخیال درشعرفارسی ۱۰۲

ط

طبل‌ها درشب ۲۱۶
طوفان‌البکاء ۹۲

ع

عارف‌نامه ۲۹۲
عرفان وموسیقی ایران ۱۰۱
علی‌الضین ۳۲٤
علی ونینو ۳٤۶، ۳۶۳
عیان‌الشیعه ۳۲٤، ۳۳۵

ف

فارسنامهٔ ابن بلخی ۱۳۱
فتوتنامهٔ سلطانی ۱۷۵
فدر ۲۱۳، ۲۲۲

ق

قصص‌العلماء ۲۰۹

ک

کتاب‌العین ۲۳۲
کتاب الغرر ۱۳۶
کتاب النقض ۲۷۲، ۲۷۹، ۲۹۴
کربلانامه ۳۵۵

گ

گالیله ۲۱۲
گشتاسپنامه ۲۷۴، ۲۹۴
گلستان سعدی ۲۸۰
گنج شایگان ۱۰۰، ۲۰۱، ۲۰۸، (← تذکرهٔ گنج شایگان)

ل

لاتباعید ۲۱۳
لمعه‌ی دمشقیه ۳۲۶
لیلی ومجنون ۲۷۴

م

ماتم نامه ۳۵۴
مادلن ۲۱۳
ماری استوارت ۲۲۲
متون پهلوی ۱۳۶
مثنوی مولانا جلال‌الدین مولوی ۲۸۰
مجالس‌المؤمنین ۲۷۹، ۳۲۵، ۳۳۶
مجالس حسینیه ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۲
مجلس جشن پیر ۲۲۴
مجلهٔ آرش ۳۸۱
مجلهٔ العرفان ۳۲۵، ۳۳۵
مجله باهشاد ۱۰۰
مجلهٔ رودکی ۳۸۱
مجله سومین‌کنگره تحقیق ایرانی ۱۰۱
مجلهٔ فردوسی ۳۸۱
مجلهٔ کاوه ۳۸۰
مجله موسیقی ۳۸۳
مجله هنرهای نمایشی ۲۵
مجمع‌الفصحاء ۲۸۵، ۲۹۴
مجموعهٔ کتابخانه مجلس (دستنویس تعزیه) ۳۸۵
مجموعهٔ کتابخانهٔ ملك (دستنویس تعزیه) ۳۸۵
محرم دردوشهر لکنو و دهلی ۳۲۲
مخزن‌الاسرار ۳۵۰
مذهب تشیع ۳۸۵
مذهب درایران عهد صفوی ۳۶۶
مشاهدات سفر بنگال درخلال سالهای ۱۷۸۷ - ۱۷۸۶ - ۳۶۹
مطالعهٔ تطبیقی قربان‌کردن حضرت ابراهیم در تعزیه‌های ایرانی ونمایشهای مذهبی ۲۵۳
معالشیعه الامامیه ۳۵۵
مقتل‌الحسین ۱۵۶، ۱۶۲
مقتل امام حسین ۳۵۵
مقتلنامه ۱۶۵
مکبث ۲۲۲
مناقب‌العارفین ۱۹۳، ۲۰۷، ۲۰۸
منظومهٔ نمازخانهٔ راگبی ۴
موسیقی بوشهر ۳۸۳

ن

ناسخ‌التواریخ ۱۹۸، ۲۰۸
نانا ۲۱۳
نمایش درایران (لیتن) ۳۷۶

و

وقایع کربلا ۳۵۴

ه

هایهوی بسیار برای هیچ ۲۲۴
هزار بیت سروش (← روضة‌الاسرار) ۲۸۶
هوراس ۲۱۳

ی

یتیمة الدهر ۱۴۵
یشت‌ها ۱۳۵
یکسال درمیان ایرانیان ۱۲۳، ۳۷۴

©*Copyright* 1988

by Shirkat-i Intishārāt-i 'Ilmī wa Farhangī
Printed at S.I.I.F. Printing House
Tihrān, Irān

TAZIYEH

«Ritual and Drama In Iran»

Edited by

Peter J. Chelkowski

Translated by

Dawūd Ḥaḷamī

Scientific & Cultural Publications Company

کتاب «تعزیه : نیایش ونمایش درایران» حاوی مقالاتی به قلم تنی چند ازصاحبنظران ایرانی وایرانشناسان نام‌آور وایراندوست خارجی، بی‌گمان محققانه‌ترین ومفصل‌ترین اثر پژوهشی درقلمرو تعزیه است‌که ضمن پرداختن به جنبه‌های مختلف‌تاریخی، مردمشناسی، ادبی، موسیقایی... وغیره، خاستگاه تاریخی وسیرتکاملی آن را تا سطوح یك فرم نمایشی فراگیر پی می‌گیرد. ویژگی این تحقیق، جدا ازمتنوع بودن آن، دراینست‌که تنها به‌ایران بسنده نکرده وگسترهٔ پهناورتری را دربرگرفته است.

بها: ۱۲۰ تومان