پژوهشی در قلمرو
موسیقی تعزیه

کتایون ملک‌مطیعی

مقدمه

فرهنگ عامیانه و آداب و رسوم رایج در نزد ملت ایران یکی از منابع بکر و با ارزشی است که در بطن خود، روح زندگی و فلسفه حیات را متجلی ساخته و نمادها و استعاره‌ها و علایم را به یاری گرفته و لطافت احساس انسان خلاق و هنرآفرین این سرزمین را در قالب الفاظ ریخته و در کسوت اعمال و حرکات جلوه‌گر ساخته و زندگی پر از تمثیل و اشاره و کنایه مردم حساس ایران را بازگو می‌کند. فرهنگ عامیانه ما در قالب افسانه‌های پر هیجان و شورانگیز و ترانه‌های عامیانه، پیام و صدای قوم و ملت و نیاکان ما را از خلال صدها سال منعکس ساخته، به گوش ما می‌رساند. افسانه‌ها و ترانه‌های محلی توصیف وضع عمومی زندگی مردم با همه تخیلات و ذهن خیال‌پردازشان به قدری سایه روشن‌های برجسته و جالب دارد که می‌تواند هر آن انگیزه‌ای برای درام‌نویسان ما واقع شود.

تعزیه به مثابه یک هنر عالی و والا ریشه در فرهنگ و هنر این مرز و بوم دارد. هنر تعزیه نمودی پر معناست که به توصیف وقایع مهم، از دوران پر تلاطم و حق‌طلبانه و حق‌جویان وحدت‌طلب، توجه و تذکر دارد. بارزترین معنی قابل طرح در تعزیه، توجه به شهادت است که محور تمامی قهرمانان است. شهید با شهادتش، ظلم ظالم را درهم می‌شکند و این دلیلی بر عزاداری مردمان بر خون قهرمانان شهیدشان پس از هزار و اندی سال می‌باشد. مویه بر خون پاک بی‌گناهان از زمان به زمین ریختن خون سیاوش تا شهادت امام حسین(ع) و یارانش، همچون رودخانه‌ایی در طول تاریخ جاری است.

تعزیه به عنوان منبعی مهم و پر محتوا، مجموعه‌ایست کامل که در برگیرنده تمام ابعاد هنری و فرهنگی، و اجتماعی، مذهبی و فلسفی است. فن تئاتر، دکور، وسایل صحنه (آکساسوآر)، صحنه‌پردازی، صحنه‌گردانی، استفاده از رنگ به شیوه کاملاً تکنیکی و تخصصی با بینشی آگاهانه، ارتباط با مردمانی که به تماشای تعزیه می‌نشینند و به پایان ماجرا واقف هستند (مردم‌شناسی) و موسیقی ـ که اصلی مهم است و دارای قانون‌مندی‌هایی است که ملهم از ردیف موسیقی سنتی ایران است ـ همه و همه اجزاء اولیه تشکیل دهنده این هنر قابل تأمل و تفکر و بررسی است.

دیرگاهی است که هنرشناسان به منظور بررسی ریشه‌های نمایشی «تعزیه‌گردانی» و «شبیه‌خوانی» در مقام مقایسه برآمده و در مقابل نمایش‌های «آیینی ـ مذهبی»، از ظرایف و دقایق هنر تئاتر سخن به میان آورده‌اند، تا مگر تعزیه را به صورت اصیلی از صور نمایشی در قلمرو فرهنگ جهان اسلام بالنتیجه سرزمین ایران قلمداد نمایند. شبیه‌خوانی یا تعزیه‌گردانی سنت هنری و نمایشی اهل تشیع است که سیمای وجیه و معصوم قدیسین را از آن روزگار تا به امروز در برابر دیدگان اهل معنا عیان داشته است.

تعزیه در لغت به معنی سوگواری و عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان از دست رفته است. لیکن در اصطلاح به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌هایی خاص اطلاق می‌شود و خلاف معنی آن، غم‌انگیز بودن شرط حتمی آن نیست. ممکن است گاهی شادی‌بخش نیز باشد، گواینکه این نمایش در آغاز به منظور یادآوری مظلومیت شهیدان دین با معصومیت چهره‌های اساطیری برپا شده و نوع شادی‌افزای آن بعدها و در نتیجه تکامل این هنر بدان مزید گشته است. از این‌روست که لفظ «شبیه» که مفهوم «نمایش» را افاده می‌کند از کلمه تعزیه که به نوعی تراژدی مذهبی و عزاداری اطلاق می‌گردد رساتر است. اصطلاح «شبیه» از قدیم هم برای واقعه‌ایی که به وسیله «شبیه‌خوان‌ها» تعریف می‌شد و هم در مورد هر یک از افراد واقعه به کار می‌رفت و در معنای اخیر، عبارت از نقشی است که شبیه‌خوان اجرا می‌کند.

مرحوم دهخدا در لغت‌نامه خود تعزیه را چنین معنا کرده است:

«لفظی است عربی به معنی پشت به چیزی گذاشتن (غیاث‌اللغات)، امکان بودن فقراء»

«(قیاس‌اللغات). مکان الفقراء، چنانکه تکیه صائب، که جای پاکیزه‌ای است در صفاهان و مزار ایشان واقع شده است.»

«تعزیه، سوگواری، عزاداری، تعزیت و بردباری، عزای حضرت سیدالشهدا صلوات‌الله علیه است شبیه و هر نمایشی است منظوم، به توسط عده‌ای از اهل فن و با موسیقی»

هنر مقدس شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایش آیینی ـ مذهبی ایرانی و هنری است آفریده سرزمین ایران که نمایش حزن‌انگیز «سنتی ـ مذهبی» به مقیاس جهانی آفریده است.

از دیدگاه جامعه‌شناسی، تعزیه با توجه به تعدد جوامع در ایران و تنوع فرهنگی و قومی و گوناگونی

زمانی و با عنایت به اقلیم در هر منطقه با شکل و ساختار ویژه، خود را می‌یابد و شکل اجرایی تعزیه یکسان نیست. گرچه محور اساسی و اصلی هنر شبیه‌خوانی سوگواری و گریستن و ماتم‌داری بر مظلومان است و هر جا عشقه ظلم بر جان مظلوم ریشه دوانده باشد و ظالم به چشمان خون‌فشان در صحنه مظالم حاضر شود، همانجا کربلا است و همان زمان عاشورا: اما از نقطه نظر ساخت و بافت جامعه و آداب و رسوم و فرهنگ مردم با آیین‌ها و سنت‌های محلی و قومی، بومی در تعزیه پایگاه بخصوص می‌یابد.

از نقطه نظر «زبان‌شناسی» و شناخت گویش‌ها، زبان و لهجه محلی در سرودن غم‌نامه‌ها تأثیر مستقیم می‌گذارد «شروه‌خوانی»های جنوب «نواخوانی» قاینات و «اوخشاماهای» (نوحه و غم آواز و سوگ سرود) آذری در تزیین شبیه‌خوانی، شبیه نامه‌سرایان را یاری می‌نمایند.

از دیدگاه «هنرهای فونتیک» موسیقی تعزیه غوغا می‌کند. آلات و ادوات موسیقی مذکور در نسخ شبیه‌خوانی و معمول در مجالس تعزیه، حیرت همگان را برمی‌انگیزد. شمر به یاری چَرَنگیدن طبل و غریو کوس تاتاری و هیبت طبل سلیمانی و ظرافت طبل فرنگی، اُشْتُلم می‌کند.

توبه حُر با حزین‌خوانی و غم‌نوا انجام می‌گیرد. از لحاظ «هنرهای دراماتیک» شبیه‌خوانی از نادر هنرهای نمایشی مبتنی بر کلام منظوم در کل جهان است و از نثر به شیوه پسندیده‌ای بهره می‌گیرد. «چهره‌پردازی» در تعزیه در مدنظر کارگزاران شبیه‌خوانی قرار می‌گیرد. توصیف چهره‌ها و قیافه‌ها و فن چهره‌شناسی، با وجاهت و ملاحت نکومنظران فلک سیما و خجسته از یک سو و کراهت قابیلیان ملعون از سوی دیگر، ارتباط می‌یابد. از لحاظ «سمبولیزم رنگ» و رعایت قواعد و قوانین تمثیلی، در شناخت و به‌کارگیری رنگ «پرها» یا «ابلق» بسیار مهم و مؤثر است. رنگ سبز، آبی برای اولیاء، سفید از بهر توبه و زرد برای اهل وسوسه و سرخ ـ آن هم به رنگ قرمز خون کفتری (غلیظ و از شدت سرخی مایل به سیاه است) ـ ابلقی است استوار برکلاه خود شمر بن ذی‌الجوشن. رنگ خیمه‌ها، عَلَم‌ها و اسب‌ها.... هر یک پر معنی است و تصادفی برگزیده نمی‌شود.

سیطره «نمادها» و حیطه «تمثیل» و «شمایل» توصیف نکردنی است. در عرصه شبیه‌خوانی و هنر میدان‌آرایی در صحنه، لم‌یزلی یک شاخه از درختی سبز یا گلدانی از گل شمعدانی، نخلستان قلمداد می‌گردد و تشتی آب، شریفه فرات را مجسم می‌کند. یک عَلَم سبز، جایگاه اولیاء را رقم می‌زند و قطعه پارچه‌ای سرخ، تخت و بارگاه اشقیاء را عیان می‌نماید. از لحاظ «روان‌شناسی» شبیه‌خوانی در چهارچوب افکار ارسطویی و به شیوه‌ایی که در کتاب «فن و شعر» بیان داشته، موجب بهجت و آرامش روحی می‌گردد و ایجاد «کاتارسیس» یا پالایش و تهذیب روانی می‌کند. چرا که تعزیه قلمرو و عشق است و عقل در حریم عشق رنگ می‌بازد. تماشاگر تعزیه ـ در میدان تعزیه ـ با شبیه اولیاء و بالنتیجه با نفس گرم خود اولیاء هم نفس می‌گردد. او از سر سپردگان طریق عشق است و از طریق البکاء گریستن را می‌شناسد. تماشاگر تعزیه خواه در ردیف بازیگران و خواه تماشاگر آنان را از شفاعت امام حسین (ع) در روز قیامت بهره‌مند خواهد ساخت (فرهنگ تعزیه) تعزیه حافظ دو چیز است: ۱ ـ لحن، ۲ ـ کلام

تعزیه از چند عنصر بهره می‌گیرد:

۱ ـ ادبیات و گفتار شفاهی که دهان به دهان از گذشته به امروز رسیده است.

۲ ـ متون ادبی که مستقیماً در قالب شعر تعزیه نیست ولی از شعر متون ادبی، شعر تعزیه را تضمین می‌کند.

۳ ـ استفاده از عنصر روایی و نقالی

به‌طور کلی ارکان سازنده تعزیه را می‌توان به شکل زیر

بیان کرد.

۱ ـ شعر ۲ ـ نقالی ۳ ـ سخنوری ۴ ـ عزاداری ۵ ـ پرده‌برداری ۶ ـ استفاده از عناصر و اشیاء مختلف ۷ ـ از میان برداشتن فاصله با تماشاگر ۸ ـ ایمان و اخلاص ۹ ـ هماهنگی بازی با متن ۱۰ ـ توجه دقیق به نکات روان‌شناسی ۱۱ ـ موسیقی

پیشینه و سابقه سوگواری در ایران:

تعزیه نمایشی است مذهبی که شکل و محتوای مخصوص به خود دارد. هر چند محققان آن را با عظمت و شکوه نمایش‌های یونان باستان و نمایش‌های مذهبی قرون وسطی و غیره مقایسه کرده‌اند. تعزیه ایران نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر است. این نمایش قویاً ایرانی است؛ ویژگی این نمایش آن است که صراحت و انعطاف را با حقایق کلی در هم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانه روستایی و شهری ـ تفنن درباری ـ هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، فقیر و ثروتمند، خارق‌العاده و معمولی، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد، بلکه هر یک شریک و غنابخش دیگریست. هسته اصلی تغزیه، شهادت قهرمانانه امام حسین (ع) پسردخت گرامی حضرت محمد (ص) پیامبر خداست. مبارزات و رشادت‌های آن حضرت و یارانش و پایان خونبارش را تماماً به نمایش درمی‌آورد.

در مورد علت چگونگی پیدایش تعزیه اکثر محققان آن را مربوط به مذهب شیعه می‌دانند برخی از محققان یکی از دلایل عمده به وجود آمدن تعزیه را جنبه سیاسی آن می‌دانند. آن‌ها می‌گویند حکمران ایرانی برای بیرون آمدن از سلطه خلفای عرب و یافتن استقلال و آزادی سیاسی ـ فرهنگی ـ تاریخ پیشین ایران، به شعائر مذهبی ملت ایران توجه نمودند و پس از بیرون آمدن از سلطه حکومت عثمانی، به تحکیم و تقویت استقلال فرهنگی ـ اجتماعی پرداختند. هم‌چنین می‌گویند تعزیه یا شبیه‌سازی ثمره این نهضت مذهبی ـ فرهنگی بوده است.

عامل دیگر به وجود آمدن تعزیه را عامل اجتماعی است. آن‌ها معتقد بودند پیدایش و تکوین تعزیه طبقه متوسط با بورژوا از طبقه کاسب‌کار مرفه با ایمان می‌باشند. به سبب اعتقادات مذهبی و به قصد ثواب و پاداش اُخروی روز به روز بر شکوه و عظمت مراسم مذهبی افزودند. تظاهرات و تمایلات مذکور در مراسم در دسته گردانی و «ایجاد حسینیه» و ترتیب مجالس روضه‌خوانی و در نهایت اجرای تعزیه تکامل بخشیدند.

سومین انگیزه علاقه‌مندی مردم به تعزیه را می‌توان جنبه تفننی و سرگرمی این نمایش مذهبی ذکر نمود. زیرا مشاهده تعزیه هم موجب ثواب و اجر اُخروی بود و هم نوعی سرگرمی و تفنن محسوب می‌شد. با توجه به اینکه رسانه‌های گروهی مانند رادیو، تلویزیون و سینما هنوز وجود نداشت.

نظریه دیگر در مورد پیدایش تعزیه از نظر برخی از محققان چنین است که در دوره کریم‌خان زند سفیر اروپایی «ویلیام فرانکلین» نمایش تراژدی برای کریم‌خان زند توصیف می‌نماید. او دستور می‌دهد که وقایع کربلا را در شکل نمایش تراژدی به نمایش درآورند. آنچه مسلم است تعزیه حاصل عوامل متعددی می‌باشد که عبارتند از انگیزه سیاسی، بیرون آمدن از زیر سلطه حکومت عثمانی، وقایع صحرای کربلا و شهادت امام حسین (ع)، دسته گردانی شبیه گردانی، سینه‌زنی، نوحه‌خوانی، روضه‌خوانی و رسم‌های پیش از اسلام مانند: کین سیاوش، و بازی‌های نمایشی و مراسم سنتی ـ آیینی ایران.

سابقه سوگواری در ایران را می‌توان در دو مرحله مورد بحث قرار داد.

الف ـ پیش از اسلام و بحث در مورد سوگ جامه‌ها ـ

سوگ‌نوا.... مُغ مویه....

ب ـ بحث در مورد شیوه‌های عزاداری در ایران بعد از اسلام.

الف ـ پیش از اسلام

شبیه‌خوانی یا بازنمایی مصیبت‌و شهادت مرحله جداگانه‌ای از هنر نمایشی را در ادبیات ایران تشکیل می‌دهد. اساس تعزیه را در ایران قبل از اسلام باید جست و جو کرد. ابتدا نگاه اجمالی به موسیقی قبل از اسلام خواهیم داشت.

واژه گوسان دوبار در ادبیات فارسی ظاهر شده است. یک مورد آن در شعر ویس و رامین است که منشاء پارتی دارد و آن هنگامی است که شاه موبد همراه با همسرش و برادرش رامین در بزم است و یک گوسان نواگر برای آن‌ها می‌خواند. دومین‌بار به عنوان «نو آیین» است. بنابر شواهد موجود، می‌توان گوسان را هم یک اسم عام و یک اسم خاص تعبیر کرد. این که واژه احتمالاً «نوازنده» معنی می‌دهد و در کلام کهن فارسی مهجور محسوب می‌شود و «گُسن» ارمنی از آن مشتق شده است و مگسنی (Magosani) گرجی نیز احتمالاً از همین واژه مشتق شده است. مورد دیگر استفاده این واژه از مجمل‌التواریخ کشف شده است:

«او [بهرام گور] همواره از احوال جهان خبر [داشت] و کس را هیچ رنج و ستوه نیافت پس بفرمود تا به ملک هند نامه نوشتند و از وی گوسان خواستند و گوسان به زبان پهلوی خنیاگر بود. پس، از هندوان ۱۲ هزار مطرب بیامدند زن و مرد و لوریان که هنوز بجایند، از نژاد ایشان‌اند و ایشان را ساز و چهارپا داد تا رایگان پیش اندک مردم رامشی کنند.»

مجموعه شواهد گواهی است که گوسان در زندگی پارت‌ها و همسایگان تا اواخر عصر ساسانی نقش قابل ملاحظه‌ای بازی کرده است. این مردمان به عنوان سرگرم‌کننده شاه و مردم عادی بودند. در دربار از امتیازات و نزد مردمان از محبوبیت برخوردار بودند. در گورستان، در بزم‌ها حضور یافته؛ نوحه‌سرا، طنزپرداز، داستان‌گو، نوازنده و در واقع مفسر زمانه خویش بودند.

در جامعه پارتی، مانند هر جامعه دیگری گوسان‌ها به عنوان شاعر، نوازنده به نسبت استعدادهای فردیشان از شهرت و احترام برخوردار بودند. در هر حال گوسان‌ها به عنوان نقل‌کننده بسیاری از مصالح سنتی و نیز به عنوان بدیهه‌سرا ناگزیر بوده است که مایه‌های بسیاری را به حافظه بسپارد و نیز ضرورتاً بر فنون تصنیف (آهنگسازی) و رسیتال تسلط داشت. گوسان‌ها بر دو دسته بودند: ۱ ـ آن‌هایی که در عزا می‌خوانند ۲ ـ آن‌هایی که در جشن می‌خواندند عزاخوانی را سوگ جامه‌خوانی و جشن را سورنامه می‌گفتند.

در دوره ساسانی گوسان‌ها به «هنیاگر» یا «هنیوار» معروف بودند. واژه هنیاگر در فارسی کهن به صورت خنیاگر باقی‌مانده است. واژه‌های نواگر (Nawagar) و رامشگر (Ramisgar) معمول‌تر است. برخلاف گوسان‌ها، خنیاگران جزء عناصر سرگردان جامعه نبودند بلکه در طبقه‌بندی مملکتی به عنوان طبقه سوم مملکت بدان‌گونه که اردشیر بدعت گذاشته، یاد شده است. خنیاگران همانند یک خبرنگار روزنامه که مشتاق داشتن خبر دست اول و اختصاصی است را می‌توان مقایسه نمود و احتمالاً شباهتی بین این دو می‌توان یافت. خنیاگران خود به جنگ‌ها می‌رفتند و آوازهایشان را از نزدیک بر اساس واقعیت‌های صحنه نبرد تصنیف می‌کردند. حضور ایشان در سپاه‌های ساسانی به این شکل بود که هنگام حمله به یک دژ به آواز موسیقی وافر، توجه مدافعان را منحرف کرده و در آن حال سپاهیان از پشت بر دژ هجوم می‌بردند. خنیاگران دور معبد آتش جمع می‌شوند و روزی پنج دفعه گات‌ها و سرودهای مذهبی دیگر که از اوستا انتخاب شده بودند می‌خوانند. از هنرمندان این عصر می‌توان از باربد یا

پهلبد، نکیسا ـ بامشاد ـ رامتین یا رامی ـ سرکش نام برد.

ابن خلدون در کتاب مقدمه خود می‌گوید:

«..... پارسیان به موسیقی ملی علاقه فراوان داشته و موسیقی در میان آن‌ها رواج فراوانی داشته و پادشاهان بدان توجهی خاص می‌کردند. خنیاگران و موسیقی‌دانان را در دربار سلاطین ایران منزلی ارجمند بود. در زمان ساسانیان موسیقی ایران ترقی کرد زیرا که موسیقیدان و نوازندگان را پادشاهان ساسانی بسیار نوازش می‌کردند».

«...الحان موسیقی در دوره ساسانیان بسیار بوده است و نام‌هایی به جا مانده است. کتب شعر و ادب موسیقی فارسی و عرب پر از اصطلاحات موسیقی و نام آهنگ‌های ساسانی است.... اسامی این الحان برخی به نام: گنج‌های سلاطین، گنج‌شایگان، گنج بادآورد است. برخی مربوط به وقایع تاریخی: کین سیاوش و برخی به نام اعیاد و ایام مشهور پارسیان، نوروز بزرگ مرگان (مهرگان) و امثال این‌ها نامیده شده است و برخی دارای نام‌های پراکنده دیگری مانند: سبز در سبز، سرو سیاه و راه سیاوشان....»

دکتر بیانی در این باره می‌نویسد: «باربد برای هر هفته نوایی اختراع کرده بود که به نام نواهای خسروانی یا طریق‌الملوکیه مشهور است و نیز برای هر روز از روزهای ماه لحن مخصوصی ساخته بود که به ۳۰ لحن باربد معروف است و ۳۶۰ نوا برای هر روز سال ترکیب کرده است. نظامی و منوچهری و دیگر گویندگان هنگامی که از موسیقی سخن به میان می‌آید، از ۳۰ لحن و ۳۶۰ دستان باربد نام می‌برند.

اغلب نمایشنامه‌هایی که باربد یا سایرین برای آن‌ها آهنگ ساخته‌اند به اصطلاح به صورت «درام لیریک» اجرا کرده‌اند و از آنجا که تأثیر چنین قطعاتی به مراتب بیشتر از آهنگ یا آواز تنها است و نمایشنامه‌های توأم با موسیقی از نظر مراعات کلیه جوانب تبلیغاتی برای بسط و تعلیم نظریات اجتماعی و مقاصد سیاسی بهترین وسیله است. بدون شک محتوای برخی از این قطعات حوادث و داستان‌های قدیم ایران بوده که در هنگام اجرا، به کمک آهنگ‌ها مجسم می‌گردیده‌اند. بعضی از آهنگ‌ها، بر اثر تحریک اعصاب و برانگیختن هیجان‌ها و احساسات در تازه کردن خاطره‌ها و یادبودها مؤثرند. مانند اسامی مرکب «مویه زال»، «هفت خوان»، «آیین جمشید»، «کین ایرج»، «گریستن مغان» که از خلال گفته‌های سرایندگان و نویسندگان گذشته به چشم می‌خورد مبین آن است که بدون تردید قهرمانان آن وقایع، با وجود بازیگران جان گرفته و به حوادث داستان‌ها شکل و معنی بخشیده است. زیرا بیان عواطف و احساسات قهرمان‌ها، توصیف مناظر و آرایش صحنه‌ها و تجسم آداب و رسوم داستان‌ها از عهده هرگونه آهنگ و داستان و نوایی خارج است.

از ماجراهای غم‌انگیز و درام (تراژدی) در سنت ایران که از جهاتی با شبیه‌خوانی قابل مقایسه‌اند:

یادگار زریر «ایادگار زریران» اثری متعلق به سده‌های میانه است که از روزگار ساسانیان باقی مانده و احتمالاً بر پایه اثری اصیل از عهد پارتیان است. بی‌شک این اثر در سده‌های متمادی توسط رامشگران و خنیاگران دربار پارت (غوزان، قوسان) به آواز خوانده می‌شد.

از تراژدی‌های مشهور دیگر که مورد توجه مردم بوده است و پیش از اسلام به همین ترتیب بازی می‌شد. کین ایرج را می‌توان نام برد که مطربان بر آن نیز آهنگی ساخته و نظامی در این‌باره چنین می‌گوید:

چو کردی کین ایرج را سرآغاز

جهان را کین ایرج نو شدی باز

ته ز یاس و هردوت به مراسم مغکشی که ایرانیان هر ساله به یاد قتل گئوماتای مُغ غاصب (بردیای دروغین) (سال ۵۲۲ ق. م) و اطرافیانش برگزار می‌کرده‌اند. اشارهٔ کوتاهی می‌کند و می‌گوید: «سال روز برگ سرخی در تقویم پارسی با جشنواره‌ای مشهور به

نام «مگافونیا» (Magaphonia) با کشتن مُغ که هنگام برگزاری آن هیچ مغی اجازه نداشت خود را نشان دهد و تا پایان روز این روز در خانه می‌ماند که ظاهراً جنبه نمایشی داشته است و شبیه گئوماتای را طی قراردادهای نمایشی می‌کشته‌اند.

نزدیکی و همانندی با تعزیه در سنن ماقبل اسلام را باید در تراژدی سیاوش یافت. داستانی بسیار مشهور، «شاهزاده جوان و بی‌گناه برای گریز از کینه پدر راه‌آوارگی توران زمین را پیش می‌گیرد. به فرمان افراسیاب بدگوهر به قتل می‌رسد. ابوبکر محمدبن جعفرالنرشخی در تاریخ بخارا گزارش می‌دهد:

«.... اهل بخارا را برای کشتن سیاوش سرودهای عجیب است و مطربان آن سرودها راکین سیاوش می‌گویند.» در ادامه می‌گوید که این سرودها در اصل نوحه بوده‌اند. «مردم بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنانکه در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند قوالان آن را گریستن مغان خوانند.»

ثعالبی از سنتی یاد می‌کند که بر طبق آن وقتی سیاوش کشته شد. اختلالات کهکشانی رخ داد «.... بادی سخت وزیدن گرفت، غباری غلیظ برخاست و همه جا در تاریکی سنگین فرو رفت» چنین پدیده‌ای گواه قداست قهرمان مقتول است. این واقعیت که سیاوش کانون یک آیین سوگواری در ماوراءالنهر بود را می‌توان به وضوح از گزارشات نرشخی بازیافت او می‌گوید که سیاوش را در بخارا نزدیک دروازه غوریان به خاک سپردند و زرتشیان (مغان) گورش را ارج می‌نهادند. در خرابه‌های شهر سغدی، مجموعه‌ایی از نقوش روی دیوار که محتوای آن مربوط به سوگواری شاهزاده‌های جوان است معلوم می‌شود.

در نقوش روی دیوار تابوت در حال تشیع جوانی را نشان می‌دهد که آدمیان و خدایان از مرگش سوگوارند. میترا و آناهیتا در این سوگواری شرکت دارند. بنابر افسانه‌ها بلافاصله پس از مرگش گیاهی رویید به نام خون سیاوشان.

سوگ سیاوش، جلوه‌ای از تمام خصایص بارز شبیه‌خوانی است. سیاوش از سرنوشت خویش آگاهی دارد. در گفتار با پیران و سرداران نامدار تورانی سیاوش از سرنوشت بعد از خود (بودنی‌ها) پرده برمی‌دارد.

در شاهنامه فردوسی قطعه‌ای که در آن سیاوش خواب‌نما شده و مصائب و بدبختی‌هایی که بر او خواهد گذشت را برای همسر جوان خود فرنگیس تعریف می‌کند، آمیزه پیشگویی، نوحه زدن و وداع، به تعزیه همانندتر است.

«.... ببرند بر بی‌گنه این سرم
به خون جگر بر نهند افسرم
نه تابوت یابم، نه گور و کفن
نه بر من بگرید کس از انجمن
بمانم بسان غریبان به خاک
سرم گشته از بن به شمشیر چاک
به خواری ترا روزبانان شاه
سرو تن برهنه برندت به راه»

صور ذهنی به کار رفته در این قطعه توگویی همان است که در صحنه‌های مشابه در تعزیه امام حسین (ع) یافت می‌شود و احساس دلسوزی و غم‌خواری برای خود نیز همان است. از شرح کتاب‌های مرجع در مورد طرز به قتل رسیدن سیاوش چنین برمی‌آید که او، بس بی‌رحمانه و به‌طرزی دردناک کشته شد و اندوهی ژرف و احساس ترحمی برانگیخت.

پس از آنکه زخمی و خسته شد. دستانش را بستند و پالهنگ برگردنش نهادند، پای پیاده او را به جایی بردند که روزی در مسابقه‌ای پیروز گشته بود. آنگاه چون گوسفندی، به خاکش افکندند و با خنجر گلویش را بریدند. معلوم است که سر از پیکرش جدا و رخ زیبایش را چاک‌چاک نموده از میان بردند. مسلماً نباید

گفت که مصیبت امام حسین (ع)، چنانکه در تعزیه نشان داده می‌شود. همان بازآفرینی بعدی افسانه سیاوش است، اما آنچه مسلم است مراسم سوگواری آیینی از نوعی تعزیه در ایران قبل از اسلام، دارای سوابق واضح هستند. سوگ سیاوش از نظر پی‌بندی‌های آیینی، تخیلی، عاطفی به تعزیه امام حسین (ع) شباهت دارد.

ب ـ بعد از اسلام

از قرن دوم هجری، به‌تدریج سطور مذهبی و آثار تمثیلی و حماسی و مضامین مربوط به شرح دلاوری‌ها و فداکاری شهدای کربلا و واژه تعزیه و شبیه‌خوانی در دفتر ادبیات فارسی پیدا شد و رفته رفته رو به فزونی نهاد و تا بالاخره در قرن نهم فصلی معتبر را ایجاد کرد.

در طی سه قرن (از زمان واقعه کربلا) شیعیان برای امام حسین (ع) و اصحاب او مرثیه گفته و این مسئله را از خلفای مذهبی پنهان نگه‌می‌داشتند. در یکی از مجالس پنهانی، یک نفر از شرکت کنندگان ـ برای حضار ـ از امام حسین (ع) و اهل بیت حضرت محمد(ص) مصائبی که بر سر آن‌ها آمده بود صحبت کرده و مدیحه‌سرایی نمود. از آن به بعد شیعیان حوادث کربلا را در فرم‌ها و شکل‌های مختلف توصیف نموده و مرثیه می‌خواندند. با گذشت زمان، این ماتم از مرثیه‌خوانی فراتر رفته و به شکل ارائه شخصیت‌های نمایشی در می‌آید. خلفای اموی برای محو کردن شخصیت امام حسین (ع) جشن‌های عمومی برپا می‌کردند. طرفداران علی (ع) در این مراسم و جشن‌ها شرکت نمی‌کردند. در قرن ۹ میلادی خلیفه بغداد متوکل، برای خوار جلوه دادن این حادثه، گریستن بر شهدای کربلا را قدغن کرده و به خاطر نفرتی که به امام حسین (ع) داشت، برای مقابله با قیام کربلا و برانگیختن نفرت و غضب عمومی و از چشم انداختن مراسم عاشورا در سرای متوکل رقص‌های «ساتیریک» را به بازیگری شخصی به نام «آبادا» که در زیر لباسش بالشتی بسته بود و سر بی‌مویش را بازگذاشته و در مقابل متوکل می‌رقصید و آواز می‌خواند ترتیب دادند و برای استهزای روزهای ماتم و عزاداری و تحقیر سرسپردگان و شهدا این جشن‌ها را برگزار می‌کردند.

در همین زمان شیعیان نیز حادثه کربلا را توصیف و تعریف کرده اشعار ویژه سوگواری و عزا می‌سرودند. رفته‌رفته واژه تعزیه و شبیه‌خوانی در تقویت ایمان و گرویدن مردم به تشیع عامل بسیار قوی محسوب می‌شد. در سده دهم میلادی اجتماعات محرم به خوبی متشکل شد.

ابن اثیر مورخ معتبر، از شمار عظیم شرکت‌کنندگان، با چهره‌های سیاه شده و موهای پریشیده سخن می‌گوید که گرداگرد شهر بغداد می‌گشتند و در مراسم ماه محرم بر سینه می‌زدند و اشعار حزن‌انگیز می‌خواندند. این زمانی بود که سلسله آل‌بویه در بغداد حکومت داشت.

عضدالدوله (فنا خسرو ۳۲۸ ـ ۳۷۲) یکی از خلفای عباسی اولین کسی بود که فرمان داد مردم بغداد در دهه اول محرم سیاه بپوشند و بازارها را سیاه‌پوش کنند و به مراسم تعزیه‌داری امام حسین (ع) قیام نمایند. بستن دکان‌ها و تعطیل عمومی در روز عاشورا از طرف معزالدوله دیلمی در شهر بغداد به عمل آمد تا اوایل سلطنت سلسله سلجوقی در آن شهر معمول بود. این مراسم تا انقراض دولت دیالمه در شهر بغداد انجام می‌شد و در تمام کشورهای اسلامی و قلمرو آن‌ها مرسوم و برقرار بوده است.

شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه نمایشی بوده است که در اصل برپایه قصه‌ها و روایت‌های مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام خصوصاً وقایع و فجایع که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین (ع) و خاندانش پیش آمده گسترش یافت و همه جنبه‌های داستانی فرهنگ توده را شامل شد و طی

هفت قرن مرحله به مرحله شکل تعزیه یا شبیه‌خوانی یافت.

سیر پیدایش و تکامل تعزیه بر اساس یادداشت‌ها و سفرنامه سیاحان اروپایی استخراج شده، چنین نشان می‌دهد که ابتدا تنها دسته‌هایی بودند که به کندی از برابر تماشاگران می‌گذشتند و با هم همسرایی کرده، خواندن نوحه و سینه‌زدن و زنجیر زدن، حمل نشانه‌ها و عَلَم‌ها که بی‌شباهت به‌افزارهای جنگی نبود، وقایع کربلا را به مردم یادآوری می‌کردند. در مرحله بعدی آوازهای دسته‌جمعی کم‌تر شد و نشانه‌ها بیشتر. یکی دو واقعه‌خوان، واقعه کربلا را برای تماشاگران نقل می‌کردند و سنج و طبل آن‌ها را همراهی می‌کردند. چندی بعد به جای نقالان، شبیه چند تن از شهدا را به مردم نشان دادند که با شبیه‌سازی و لباس‌های نزدیک به واقعیت می‌آمدند و مصائب خود را شرح می‌دادند. مرحله بعدی گفت و شنید شبیه‌ها بود و سپس پیدایش بازیگران.

در آخرین نیم قرن دوره صفویه، تعزیه تحول نهایی خود را طی کرد و به شکل امروزی درآمد. تعزیه در عصر قاجار به ویژه سلطنت ناصرالدین شاه به دلیل علاقه وافر به این مجالس ـ هر ساله به تجملات افزوده شد. از اوایل زندگی شاهانه ناصرالدین شاه که رونق و عمومیت تعزیه و نیز تفنن‌طلبی تماشاگران سبب شد که به تدریج حالت سرگرم‌کننده تعزیه بر جنبه عزاداری آن غلبه کند. در دو ماه محرم و صفر تهران عزاخانه حقیقی بود. از هیچ نقطه‌ایی به‌هیچ‌وجه صدای ساز و آواز برنمی‌خاست و مجلس سروری برپا نمی‌شد. در تمام طول ایام عاشورا روز و شب مراسم تعزیه‌داری معمول بود. بر اساس مدارک موجود، نزدیک به ۳۰۰ مجلس شبیه‌خوانی در تکیه‌ها و حسینیه‌ها اجرا می‌شد. تکیه‌های معروف تهران در آن زمان عبارتند از: تکیه سپهسالار، تکیه ولی‌خان، تکیه نوروزخان، تکیه منوچهرخان، تکیه افشارها، تکیه قاطرچی‌ها، تکیه پیرزن، تکیه سلطنت‌آباد، تکیه نیاوران، تکیه تهران ـ تکیه دولت....

معروف‌ترین تکیه در تهران تکیه دولت نام داشت. چادر عظیمی بر سقف تکیه دولت زده و به اصطلاح تکیه را می‌بستند. در اطراف این تکیه طاق نماهایی وجود داشت که به امیر یا وزیری تعلق داشت که با جار، چراغ، آیینه، گلدان و قالیچه و بعضی از ظروف دیگر آن را زینت می‌کردند و چهل‌چراغ‌هاو قنادیل از سقف آن آویزان و می‌افروختند، عکس صاحب طاق‌نما یا یکی از پدرانش را در بالای آن قرار می‌دادند. بر اطراف تخت وسط، که جایگاه تعزیه‌خوان‌ها بود شش چراغ بزرگ می‌آویختند و در تمام طول ایام عاشورا روز و شب مراسم تعزیه‌داری معمول بود.

روزها از ساعت ۲ بعدازظهر تا نزدیک غروب و شب‌ها از ۲ ساعت گذشته از شب تا نیمه شب ادامه داشت. طاق‌نمای اول تا سوم مخصوص اهل اندرون بود که خانم‌ها در طبقه اول و دوم و خدمه در طبقه سوم قرار می‌گرفتند.

منبری ۲۰ پله از سنگ مرمر یک پارچه، در تکیه وجود داشت که نظام‌الدوله ـ معیرالممالک در زمان حکومت خود در یزد سفارش داده بود، اطراف آن متجاوز از ۳۰۰ روضه‌خوان گرد می‌آمدند و برای گرم کردن مجلس یکی پس از دیگری به منبر رفته پس از روضه‌خوانی مختصر پایین می‌آمدند. این کار تا آمدن شاه به تکیه ادامه داشت. پس از ورود شاه روضه‌خوانی معتبر به منبر می‌رفت و ذکر مصیبتی می‌خواند. پس از ختم روضه‌خوانی، تعزیه آغاز می‌شد. تعزیه‌خوان‌ها بالغ به ۱۰۰ تن بودند، در یکی از (دالان‌های) وسیع تکیه، گرد می‌آمدند و جوان نابالغ و خوش‌آوازی که «بچه‌خوان» نامیده می‌شد اندکی جلوتر از آن‌ها ایستاده، به صورت رسا و مؤثری چند بیت از بندهای معروف محتشم را می‌خواند و سپس نوحه اجتماعی سر می‌داد و آهسته به راه می‌افتاد و یک دور، دور تخت گردیده و

در برابر شاه تعظیم نموده و ردیف می‌ایستادند. معین‌البکاء (کارگردان، تعزیه‌گردان) که کلاهی از پوست بخارایی گل درشت و جبه سیاهی در بر و شالی عریض بر کمر داشت میان عصای بلند را به دست می‌گرفت و مقدم بر همه ایستاده چنان با تکبر و مناعت به چپ و راست و لوله‌های نسخه اشعار تعزیه که به دور شال زده بود می‌نگریست که گویی این بساط را از وجود خود بر پا می‌داشت.

در این وقت ۵۰ فراش قرمز پوش هر یک صندلی طلایی به دست از پله‌ها بالا آمده آن‌ها را دور تخت می‌چیدند. سپس حاجب‌الدوله فراشباشی که رییس ۸۰۰ فراش بود به معیت نایب‌های فراش‌خانه با لباس سیاه و عصا بر دست وارد می‌شد. سید غراب در وسط تخت نیز بیتی از محتشم یاد می‌کرد و در پایان فراش‌ها یک آهنگ «یاحسین» کشیده، سینه‌زنان خارج می‌شدند. آنگاه زنبورک‌چیان با لنگر مخصوصی به جلو و عقب حرکت می‌کردند، وارد می‌شدند.

بلافاصله دسته سواران نیزه‌دار با بهترین اسب‌های شاهی وارد معرکه می‌شدند. متعاقب آن‌ها سواران یساول با آدابی مخصوص می‌گذشتند و دنبال آن‌ها اعراب با چفیه و عقال بر سر و شلوار به پا به لحن عرب نوحه می‌خواندند، داخل شده و از عقب آن‌ها ۱۰ دسته موزیک نظامی وارد می‌شدند و میرزا علی‌اکبر نقاش‌باشی که تحصیلاتش را در زمان ناپلئون سوم در پاریس تحصیل کرده بود و به مزین‌الدوله لقب داشت سر دسته آن‌ها قرار داشت.

پس از آن شترهای زنبورکخانه منتهای زینت می‌آمدند و زنبورک‌ها و زنبورکچیان بر پشت آن‌ها جا داشتند و بالاخره شترهای نقاره‌خانه باشکوه و وقاری تمام، قدم در تکیه می‌گذاشتند. گبرکه‌های بزرگ بر حیوان‌ها بسته و سرناچیان بر پشت آن‌ها گرم نوازندگی بودند. پس از این کبکبه تعزیه‌خوان‌ها با جامه‌هایی که متناسب با موضوع تعزیه بود سوار بر اسب‌های زینت‌شده وارد و تعزیه آغاز می‌گردد.

شب نیز همین بساط بر پا بود با این تفاوت که چندین هزار چراغ و شمع افروخته و شکوه جلال خاصی به مجلس داده و تعزیه به این ترتیب آغاز می‌شد.

سکوی خالی، هیچ پرده‌ای تماشاگر را از صحنه جدا نمی‌کند. عَلَم و کُتل سیاه و سبزی که چند جا پایه‌هاشان در زمین فرو رفته و بیرق‌هایی با رنگ‌های تیره و تلخ از دیوار غرفه آویخته است و نشانه‌هایی چون پنجه و عماری که با تداعی خاطراتی به ذهن تماشاگر، احساسات او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همه این‌ها یک فضای کلی و پر مهابت برای ایجاد نمایش است. روی سکو یک طرف مقداری کاه خرد شده ریخته و در طرف دیگر یک مسند همانند چهارپایه وجود دارد که جایگاه شخصیت قهرمان داستان یعنی امام حسین (ع) است. بعد از برقراری چند لحظه سکوت ناگهان موزیک آهنگ اندوه‌آوری را سر می‌دهد و تمام شبیه‌های تعزیه در یک صف با حزن و اندوه در حالی که معین‌البکاء (کارگردان تعزیه) در پیشاپیش آن‌ها قرار گرفته، در یک صف منظم وارد تکیه می‌شوند و به کندی یکی دوبار سکو را دور می‌زنند و نوحه‌ایی را به‌طور دسته جمعی می‌خوانند (این کار را پیش‌خوانی می‌گویند) سپس همگی در حالی که معین‌البکاء از آن‌ها جدا می‌شود از صحن تکیه خارج می‌شوند.

معین‌البکاء روی سکو می‌رود؛ حمدی می‌گوید و دعایی به «بانی» (یعنی برگزار کننده مجلس) و تماشاگران و غیره می‌کنند. سپس خلاصه‌ای از داستان تعزیه را با تفسیر مختصر و نفرین کوتاه ـ نسبت به غاصبان ـ (این کار را حدیث کردن می‌گویند). در این حال شبیه‌خوانان که باید کار را آغاز کنند، وارد شده و در موضع خود قرار می‌گرفتند. ولی جاذبه کلام معین‌البکاء به حدی است که کسی متوجه ورود آن‌ها

نمی‌شد.

آخرین دعا خوانده و با اشاره چوب‌دستی معین‌البکاء دسته موسیقی شروع به نواختن آهنگ پرشور و کوتاهی می‌کند و با توقف این آهنگ نسخه‌خوان‌ها تعزیه را شروع می‌کنند.

نسخه‌خوان‌ها عنوان‌های خاصی دارند از جمله «زن خوان» جوانی است با صدای زیر که نقش زن را بازی می‌کنند و «بچه خوان» طبعاً پسر و گاهی دختر بچه‌ای که کودکان اولیاء را نشان می‌دهد. ولی تقسیم‌بندی کلی‌تر مایه تاریخی دارند: آن‌ها که جزء یاران امام هستند «موألف خوان»، «مظلوم خوان»[1] و آن‌هایی که نقش دشمنان را ایفا می‌کنند به «مخالف‌خوان» یا «اشقیاء»[2] معروفند. این عنوان‌های مطلق معرف شخصیت و ذات شبیه‌ها است. جای خاندان امام روی سکو و جای لشگریان مخالف عرصه محیط سکو است. خاندان امام هیچ‌گاه سکو را ترک نمی‌کنند. چون در محاصره هستند. وقتی که روی سکو هم کار ندارند، در گوشه‌ای بی‌حرکت می‌مانند، به طوری که تماشاگر حضور آن‌ها را فراموش می‌کند. وقتی یک موألف‌خوان سکو را ترک می‌کند یعنی به مصاف دشمن می‌روند یا می‌میرند. گذشت زمان یا فاصله‌های مکانی یا طی راه طولانی، با یک یا چند دور گردش به گرد سکو نشان داده می‌شود.

بازیگران موألف باید آواز خوش و رسا داشته باشند تا بتوانند مایه‌های سنتی نقش خود را خوب بخوانند، ولی اشقیاء نمی‌خوانند بلکه «اشتلم»[3] می‌کنند و فقط محکم و بی‌پروا فریاد موزون می‌زنند. تأکید و غلو در حرکات ـ چه برای نشان دادن معصومیت و چه برای شقاوت اشقیاء ـ مایه اصلی کار بازیگران بوده و هست که با ظرافت و زیبایی خاص و نرمی حرکات انجام می‌شود. هر نسخه‌خوان اشعار خود را می‌داند ولی با این حال نسخه محاوره‌اشان را در دست دارند که اگر جایی تردید یا فراموش کرد، نسخه را با کمال وقار بالا گرفته و از روی آن می‌خوانند.

معین‌البکاء نیز نسخه‌های نقش تمام شبیه‌خوان‌ها را همراه دارد که به شکل یک دسته مرتب کرده و جلوی شال خود جا داده است. این کار محض احتیاط است که اگر یکی از شبیه‌خوان‌ها نسخه خود را گم کرد عوضش حاضر باشد. گاهی هم متن در دستش است که اگر لازم باشد آهسته به آن‌ها بگوید. سبک بازی و حرکات (چون لگد به زمین زدن و کف دست‌ها را به هم کوبیدن) و تأکیدهای کلامی بیشتر از سبک نقالی می‌آید اما قرارها:

کاه بر سر ریختن و با دست به ران کوبیدن نشانه عزاداری بر مرگ عزیزان است. مثلاً در صحنه‌های «شهادت خوانی» دست بردن زنان به طرف کاه، به تماشاگر خبر می‌دهد که به‌زودی مصیبتی اتفاق می‌افتد. هنگامی که یک سردار مخالف‌خوان به تنهایی از سپاه جرار خود صحبت می‌کند، با گشودن هر چه بیشتر دست‌ها از هم و ایستادن بر پنجه پا و به نعره گفتن کلمات چنین سپاهی را تصویر می‌کند. هنگامی که در یک صحنه روشن تکیه از شب ظلمانی سخن می‌رود. در آغاز با حرکات کورمال و پاورچین خود شب را به تماشاگر القاء می‌کند و پس از آن به تدریج به بازی می‌پردازند. برای نمایش جست و جو یا گم بودن در بیابان یا آزرده بودن آفتاب یک دست را بر پیشانی حایل، آفتابی که نیست می‌کند و لحظه‌ای با تکیه‌ای بر پنجه پا سرک می‌کشند. یکی از حماسی‌ترین قرارهای بازی صحنه‌های «رجزخوانی» است؛ هنگامی که یک مخالف‌خوان و یک موألف خوان، از طرفین سکو، دلاوری‌ها و اصل و نسب خود را به رخ یکدیگر می‌کشند (بازمانده شاهنامه‌خوانی) در این حین هر چند یک بار دور سکو می‌گردند. جنگ‌ها و شهادت‌ها همه در عرصه محیط اطراف بر سکو ـ که جای اسب تازی نیز هست ـ اتفاق می‌افتد. مگر شهادت شخص امام که روی سکو می‌گذرد.

در جنگ‌ها، گشتن دور سکو و کوس بستن و سپس حمله کردن‌ها یک حالت نیمه رقصی دارد که واقعاً نمی‌جنگند بلکه جنگ را یادآوری می‌کند. شبیه‌ها به میزان طبل و سنج از روبه‌رو به هم حمله می‌کنند و از کنار هم می‌گذرند و هنوز چند قدم نگذاشته بازمی‌گردند و باز روبه‌رو می‌شوند. (که این حمله نیست یک نوع آهسته بر پنجه دویدن نرم و میزان است) سپس بر سرگام‌های معین شمشیرها را به سپرها می‌کوبند و فریاد می‌کشند.

تعزیه‌گردان همیشه در محیط بازی حضور دارد. شاید یکی دوبار بین نمایش به اشاره دست او بازی معلق می‌ماند و به کوتاهی با مردم سخن می‌گوید؛ هم‌دردی و عبرت آن‌ها را طلب می‌کند و دوباره به اشاره دستش از همانجا بازی ادامه می‌یابد.

وقتی کسی به آخرین جنگش می‌رود تعزیه‌گردان به او کفن می‌پوشاند، یا خنجر را می‌کشد و به دستش می‌دهد، یا رکاب را نگه‌می‌دارد تا سوار شود، یا کاه بر سر بازماندگان می‌ریزد، مجروح شدن چنین است که شبیه کفن‌پوش، حین جنگ و گریز از تکیه خارج می‌شود و دیگران در پی او، لحظه‌ای بعد در همان حال با کفن چاک‌چاک و خونین‌باز می‌گردد. یکی از قراردادهای بازی تعزیه این قرینه پر سابقه ادبی است شبیه زخمی ـ که ضربات بسیار خورده ـ سوار بر اسب به تاخت از محوطه تکیه خارج می‌شود و چند نفر هم دنبالش می‌روند، لحظه‌ای بعد اسب او بی‌سوار، با تیرهایی که بر بدنش نقش بسته بازمی‌گردد.[۴]

بازگشتن اسب بی‌سوار از قدیم در ادبیات فارسی نشان‌دهنده مرگ سوار است. لحظه شهادت امام که بر روی سکو صورت می‌گیرد. بنا بر سنت، ۱۰ سپاهی مخالف حلقه محاصره امام را تنگ‌تر می‌کنند و ناگهان بر او می‌ریزند و در همان حال می‌مانند تا عمل قتل از چشم تماشاگران پنهان بماند. سپس «شمر خوان» در حالی که خودش هم با صدای بلند گریه می‌کند و از مردم می‌خواهد که گریه کنند[۵] به میان سپاه می‌رود و امام را شهید می‌کند.

در همان لحظه از جایگاه امام کبوتری به فضا پرواز می‌دهند که هم معرف روح امام می‌باشد و هم نمایش دهنده کبوترهایی است که خبر قتل امام را می‌برند. در لحظه محاصره امام، اهل بیت او از یکسو می‌گریزند و ابن‌سعد و سپاهیان او، در عرصه محیط بر سکو آن‌ها را تعقیب می‌کنند. دو صحنه شهادت و اسارت زنان و کودکان هم زمان اتفاق می‌افتاد. ابن‌سعد و سپاهیان در حالی که خود گریه می‌کنند زنان و کودکان را شلاق می‌زنند یا روی خاک کشان‌کشان می‌برند. در این حال چندتنی که سرهای از قبل ساخته شده را بر نیزه کرده‌اند وارد می‌شوند. ناگهان معین‌البکاء بر روی سکو می‌رود، به اشاره او بازی و کمی بعد موج گریه قطع می‌شود؛ او دعایی می‌خواند و برای همه طلب بخشایش می‌کند و وعده شفاعت امام را در آخرت می‌دهد و با صلواتی مجلس را ختم می‌کند.

شرح بالا تقریباً همه خطوط کلی و اصلی سنت‌های تعزیه را شامل می‌شود.

تعزیه‌نامه‌ها با ترکیبی ساده، گوشه‌ای از وقایع مذهبی و خصوصاً یکی از واقعه‌های ۱۰ روز کربلا را مستقلاً طی گفت و گویی شعرگونه بیان می‌کند و به این ترتیب تماشاگر آشنایی مختصری با کل ماجرا و معتقدات مربوط به آن پیدا می‌کند، وگرنه به مفهوم بسیاری از اشاره‌ها، کنایه‌ها، نکته‌ها و تمثیل‌ها دست نخواهد یافت.

مهم‌ترین مشخصات تعزیه‌ها عبارتند از:

ـ آگاه بودن اشقیاء نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر.

ـ آگاه بودن امام و همراهان به عاقبت کار. به اینکه مقدر است کشته شوند و این شهادت آغاز نجات و رستگاری است.

ـ واقعه را تماشاچی از قبل می‌داند و نویسنده وقوع را

توصیف می‌کند.

ـ علت اصلی بدکار بودن اشقیاء و درستی اولیاء برای تماشاگر مؤمن مشخص است. اینکه اشقیاء به دنیا می‌اندیشند و اولیا به آخرت، این اصل موضوع است که به آسانی همه بدکاری‌های آن دسته و فداکاری‌های این یک را بیان می‌کند.

ـ ادیبانه نبودن شعر در بیشتر موارد به کاربردن گروهی از کلمات کوچه و بازار و اصطلاحاتی که در قالب محاوره‌ای بگنجد، محدود بودن دایره لغات و اصطلاحات معمول، تغییر وزن و قافیه به نسبت احتیاج، عاری بودن از قافیه در مواردی محدود و داشتن برخی سکته‌ها در وزن، یک دست نبودن اشعار از نظر میزان ارزش شعری و این که گاه استقبال از شعرهای استادان گذشته در چند جای متن، و این که هنگام سؤال و جواب دو نفر اغلب شعرهای محاوره‌شان از حیث وزن و قافیه یکی است.

ـ داشتن بعضی اشتباهات تاریخی و گاهی اشاره کردن به رسمی یا ابزاری که معلوم نیست در زمان و مکان بازی جاری است. چنین اشتباهاتی ناشی از آن است که سراینده محقق نبوده است و در نتیجه نتوانسته از قید زمان خود که عصر صفویه، زندیه یا قاجاریه بوده بیرون برود.

ـ سراینده (تعزیه نویس)، محقق نیست او فقط حس خود را منتقل می‌کند. وجود صداقت و ایمان در او باعث می‌شود که در متن حداقل چند تکه واقعاً گیرا و تکان‌دهنده وجود داشته باشد.

تعزیه نامه‌ها را به ۳ دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱ ـ واقعه ۲ ـ پیش واقعه ۳ ـ گوشه

به دلیل تفنن‌طلبی ناصرالدین شاه و تماشاگران به‌تدریج حالت سرگرم‌کننده تعزیه بر جنبه عزاداریش غلبه کرد و نوعی مقدمه به تعزیه افزوده شد که پیش واقعه خوانده شد. پیش واقعه‌ها، تعزیه‌نامه‌هایی هستند تفننی که از نظر داستانی مستقل و تمام نیست، زیرا همیشه باید به نمایش یک واقعه منجر شود.

«واقعه» تعزیه‌نامه‌هایی است که مصائب و شهادت اشخاص مذهبی و خصوصاً ماجراهای مربوط به کربلا و خاندان سیدالشهداء را نشان می‌دهد. کم‌کم نگارش متن‌های تفننی که ربط زیادی به مایه‌شناختی عزاداری نداشت، اجرای آن‌ها پیش از تعزیه اصلی رواج یافت. کمی بعد تعزیه‌نامه‌های مضحک با عنوان (گوشه) صورت مستقل پیدا کرد و موقع اجرای آن عیدهای مذهبی و هم در مراسم محرم و صفر (بعد از ۱۴ محرم) پیش از واقعه اجرا می‌شد. (اجرای هر واقعه ۳ ساعت و هر پیش واقعه یا گوشه بین ثلث یا نیم طول می‌کشید). در این نوع نمایش بزک نسخه‌خوان‌های مخالف و خنده‌آور کمی غلیظ‌تر و رنگ لباس‌ها عموماً روشن‌تر است. موسیقی هم با آهنگ‌هایی حماسی و بلافاصله مسخره‌آمیز خود یک عامل خنده‌دار دیگر نمایش بود. از گوشه‌های معروف می‌توان از: عروسی دختر قریش، عروس بلقیس، شست بستن دیو، نام برد.

هر تعزیه نامه کامل را یک «مجلس» یا «دستگاه» می‌گفتند و اشخاص بازی را «شبیه» و بین شبیه‌ها آن‌هایی که حرف داشتند «نسخه‌خوان» و آن‌هایی که بی‌کلام بودند «نعش» یا «سیاهی لشگر» نامیده می‌شدند. بر صفحه هر تعزیه‌نامه، فهرست نسخه‌خوانان و لوازم صحنه نوشته می‌شد و خود متن به صورت تقسیم نقش و مجزا نوشته می‌شد. به نویسندگان این سروده‌ها «تعزیه‌نویس» یا «مقتل نویس» می‌گفتند به کارگردان «تعزیه‌گردان، شبیه‌گردان یا معین‌البکاء» و به دستیارش «ناظم البکاء» می‌گفتند. لباس اشخاص برای نقش‌های مختلف، تنظیم و تعیین و ترکیب حرکت‌ها و قراردادهای صحنه، هماهنگ ساختن بازیگران، تعیین نواهای آوازی و جاهای نواختن موسیقی، تعیین کننده دستگاه موسیقی مناسب و نوع آواز، از جمله کارهای اصلی معین‌البکاء بود.

تربیت کردن تعزیه‌خوان‌ها و آموختن رویه و

حالت مناسب به حدی که بتواند در حضور شاه نقش خود را ایفاء کنند از کارهای مشکل معین‌البکاء بود. پس از ناصرالدین شاه از اهمیت و جلال تعزیه کاسته شد.

ارتباط تعزیه با موسیقی

پس از تسلط اعراب بر ایران هنر موسیقی پیشرفته ایران رونق و رواج خود را از دست داد. لیکن با توسعه و رواجی که در عهد ساسانیان و به ویژه در زمان خسرو پرویز (۵۹۰ ـ ۶۲۷ م) داشت، به موسیقی که جزیی از زندگانی مردم شده بود ـ یکسره نابود و محو نگشت به ویژه در ولایات و نواحی دور افتاده و صعب‌العبور. به هر حال ایرانی‌ها اساس موسیقی عهد ساسانی را حفظ کرده و این هنر را سینه به سینه از نسلی به نسلی دیگر منتقل کردند. ایرانیان قبل از اسلام مانند طوائف آریایی با نغمات و سرودهای مذهبی به نیایش پروردگار خود می‌پرداختند و زرتشتیان نیز از موسیقی بی‌بهره نبودند. گات‌ها یا سرودهای مذهبی را زرتشتیان با آهنگ موسیقی در هنگام عبادت می‌خواندند.

پس از تشکیل خلافت عباسیان و پایتخت شدن بغداد، اولین خصوصیات تمدن و هنر ایرانی در دربار مدائن بغداد جلوه‌گر شد. تاخت و تاز و غلبه قوم وحشی مغول بر ایران و ضربت مهلکی که از غلبه این قوم در تمام شئونات این کشور اثرات ناگواری داشت. تمدن و فرهنگ ایرانی از جمله موسیقی از سیر طبیعی خود بازداشته و منحرف شد. آهنگ‌های شادی‌بخش به ناله‌های جانسوز بدل شد. اشعار و مضامین سروده شده در این عصر حکایت از بی‌اعتباری دنیا و عدم ارزش زندگانی این عالم داشت.

در قرن هفتم و هشتم ساختن اشعار مرثیه امامان و شهیدان کربلا و ساختن اشعار نوحه و خواندن آن در سوگواری معمول گردید. بدین ترتیب مراسم عزاداری که شامل سینه‌زنی و نوحه‌خوانی بود، رواج یافت. نوحه‌خوانی یک نمونه آواز دسته‌جمعی بود. یکی نوحه می‌خواند و دیگران به نوا و آهنگ و وزن اشعار نوحه‌خوان سینه می‌زدند. این اشعار، در مجالس سوگواری برای گریه کردن و اظهار تأسف شنوندگان بر قتل شهدای کربلا با صدای خوش خوانده می‌شد و بدین ترتیب موجب ترویج خوانندگی گردید و استادان به نامی که اکثراً وعاظ بودند مرثیه‌سرایی می‌کردند و به ادای صحیح و به کار بردن فن موسیقی تأکید فراوانی داشتند مانند عبدالحسین صدر اصفهانی که از خوانندگان و خطبای مشهور بود که صدای گرم و دلپذیری داشت و آهنگ‌های مصیبت را با الحان مخصوص به خود می‌خواند. صدر با صدای گرم خود گوشه‌هایی از موسیقی را می‌خواند که برای اهل تهران تازگی داشت و یکی از الحان او به نام گوشه صدری در افشاری به نام او به ثبت رسید. یا صادق شهاب اصفهانی که همین لحن را با کمی تغییر می‌خواند و چون یکی از دوستان مرحوم صبا بود گوشه شهابی در بیات ترک را به نام او به ثبت رسانید و به شاگردانش تعلیم می‌داد. قابل ذکر است که این مراسم در حفظ و توسعه الحان ملی و قدیم ایران مؤثر بود و موسیقی مذهبی را به‌وجود آورد.

موسیقی در تعزیه جای مهم و ویژه‌ای داشت. موسیقی نمایشی عبارت است از ضربی تک‌آوا که معمولاً بر اساس زیر و بمی صدای سوگواران نواخته می‌شد. تمامی اعمال حول مخالف‌خوان‌ها متمرکز بود. مخالف‌خوان‌ها می‌بایست با رفتار سبک‌سرانه و لوده‌وار نسبت به بازیگران دیگر مضحک و مسخره‌آمیز جلوه کنند و گاهی نه تنها با کلام بلکه با ادا و تقلید نهایت بی‌رحمی و رفتار ظالمانه را به نمایش بگذارند. هنوز جایی برای خلاقیت و ابتکار در موسیقی نبود. تنها از طبل و شیپور به عنوان لوازم موسیقی استفاده می‌شد.

به تدریج برای آگاه‌تر شدن تعزیه‌نویسان و اهمیت دادن به اجزای تئاتری تعزیه، فرم تعزیه تا حدودی

تغییر کرد. دیدگاه آن‌ها با نویسندگان گذشته تفاوت فراوانی داشت. آن‌ها بر تعداد صحنه‌های مخالف افزوده و مخالف‌خوان‌ها را قدرتمندتر توصیف و تجسم کردند. و موافق‌ها قهرمان‌تر متجلی شدند. اگر بازی مخالف‌خوان‌ها از نظر سبک، قوت و هیجان بیشتری داشت، موالف‌خوان‌ها هم از جنبه موسیقی کار بسیار مهمی را ارایه می‌کردند. در این هنگام ابزار موسیقی نیز متنوع‌تر شد. نواختن دهل و سنج و کرنای و قره‌نی و شیپورهای مختلف معمول شد. آنچه آن‌ها می‌نواختند آهنگ معینی در قالب یکی از دستگاه‌های معلوم موسیقی ایرانی نبود. بلکه آمیزه‌ای بود از اصوات در هم سازها که در نتیجه یک طنین و آهنگ در صحنه‌های مختلف به آن می‌افزودند.

به احترام مقام و موقع هر یک از شهادت‌خوان‌ها، سرودهای مخصوصی نوشته شد. مثلاً برای حر و حضرت عباس موسیقی حماسی نواخته می‌شد. برای علی‌اکبر(ع) و قاسم(ع) «چهارگاه»، «سه گاه» و «اصفهان»، برای عبدالله بن حسن که در دامن حضرت شاه شهیدان به درجه شهادت رسید و دست قطع شده خود را به دست گرفته، گوشه‌ای از راک را می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به راک عبدالله معروف است. زینب‌کبری(س) می‌خواند و اگر ضمن تعزیه اذانی گفته شود حکماً به آوازی کردی یا بیات کرد بوده است.

برای امام نواهای سنگین و متین نواخته می‌شود که ضمن حزن‌آوری حس آرامش و امید را القاء می‌کند. (مثل مقام نوا، پنجگاه، رهاوی).

طی این دوره برای صحنه‌های جشن و ضیافت شهادت‌خوان‌ها و نیز نقش‌های اروپاییان و زرتشتیان و یهودیان و امثال آن‌ها موسیقی شاد و ضربدار نواخته می‌شد. در این دوره نمایش‌ها، موسیقی کیفیت بی‌نظیری دارد. فی‌المثل «وقتی جبرئیل یا فرشته‌ای چیزی می‌خوانند» برای بازآفرینی حس کامل نزول وحی، زنگ‌ها به صدا در می‌آید. شبیه‌خوان‌ها ضمن بازی کردن نقش‌ها واضح و سریع در جای خود و به موقع همراه با موسیقی سخن می‌گفتند.

آن‌ها در تشخیص و دنبال گرفتن آخرین کلمات از هر جمله استاد شدند. حتی اصوات مردگان نیز با توجه به مقام و منزلت ویژه نقش بازآفرینی می‌شدند. مثلاً مرد مرده‌ای که امام رضا(ع) در شب اول قبر به او کمک می‌کند. شعری را با لحن و آوای فرشتگان و امام می‌خوانند. ولی سایر مردگان، اگر افراد نسبتاً خوبی باشند ناله و زاری می‌کنند، صدای این افراد ترکیبی از صدای اشقیاء و اولیاء بوده است.

از دیگر ویژگی‌های بارز این دوره، به‌کار بردن محاوره (محادثه) متقارن است مثلاً در گفت و گوی میان امام حسین (ع) و علی‌اکبر، اگر امام در یک ردیف محادثه نماید، علی‌اکبر نیز در همان ردیف می‌باید پاسخ دهد. رعایت این اصل که هر شخصیت می‌باید در بحری متناسب با مقام و منزلت خود در زندگی به محادثه بپردازد ضروری است و بدین ترتیب آن‌ها به راحتی می‌توانستند کیفیت و مقام موسیقی را تغییر دهند. به عنوان مثال در تعزیه مسلم (متن تهران تکیه دولت) امام در نوا و مسلم در دستگاه ماهور با اشکال موسیقی نوا، وجه اشتراک دارد. بدون وجود بازیگران مستعد، اجرای این دو دستگاه به‌طور مجزا غیر ممکن است.

در ابتدا تعزیه‌خوان‌ها اجازه «بدیهه‌خوانی» را نداشتند. بعدها «بدیهه‌خوانی» در موسیقی تعزیه به این شکل به وجود آمد که هر گاه تعزیه‌گردان‌ها تصور می‌کردند، خواندن سطور دیگری متناسب‌تر است، ابیات را تغییر می‌دادند و یا فی‌البداهه اشعاری از خود می‌خواندند. این بدیهه‌خوانی کم‌کم به متون اصلی نیز رسوخ کرد و امروزه نیز بدعتی در تعزیه است. شمار زیادی لطیفه و بذله‌گویی و رسوم اجتماعی در اشعار، از همین بداهه‌خوانی‌های ناگهانی تعزیه‌خوان‌ها سرچشمه گرفته است. مانند جدال و کشمکش در

خانواده حارث در تعزیه طفلان مسلم، با آن که محدودیت‌هایی برای منع بدیهه‌خوانی بر بازیگر اعمال می‌شد اما خود تماشاگر و یا شخص بخصوصی این کار را انجام می‌داد.

در تعزیه، مخالف‌خوان‌ها اعم از سرلشگران، افراد امراء و اتباع با صدای بلند و بدون تحریر شعرهای خود را با اشتلم و پرخاش ادا می‌کردند. در سؤال و جواب با مظلومین نیز از همین رویه پیروی می‌کنند. با این وجود اشعار مخالف‌خوان و مظلوم‌خوان در سؤال و جواب باید از حیث بحر و قافیه جور باشد ولی در طول تعزیه تمام قافیه‌ها یکسان نیستند. در این زمانی که تماشاگر تعزیه به جای سیاهی لشگر در صحنه‌ها نوحه‌خوانی و سینه‌زنی می‌کنند. در مورد موسیقی تعزیه دو نکته قابل ذکر است:

۱ ـ در تعزیه، اصطلاح «ترکیب صدا به کرات شنیده می‌شد که نباید با صداهای «بی‌قاعده» یا صداهای «مختلط» که معمولاً در تعزیه‌های اولیه شنیده می‌شد اشتباه شود همین عبارت توسط موسیقی‌دان‌هایی که موسیقی سنتی اجرا می‌کنند نیز به کار برده می‌شود. مختلط‌خوانی را شاید بتوان چنین تعریف می‌شود: درست در همان هنگام که آواز یا ترانه‌ای در مایه‌ای خوانده می‌شود گوشه بسیار سریعی از مایه دیگر ساخته می‌شد. این گوشه، چنان سریع، لطیف و ملایم پرداخته می‌شود که گوش شنونده چندان متوجه آن نمی‌شود و فقط می‌فهمد که تغییری در مایه آن رخ داده است. در واقع اصطلاح کلمه مرکب خوانی که در موسیقی سنتی ایران به معنی حرکت از یک مقام دیگر یا ورود از آهنگی به آهنگ دیگری است را، می‌توان جایگزین کلمات بالا کرد. در تعزیه نیز از چنین روشی برای محادثه میان دو شخصیت استفاده می‌شود.

۲ ـ جز در بعضی از موارد، تعزیه‌خوان در یک گام و یک قطعه، یکنواخت و به هم پیوسته نمی‌خواند، بلکه بازیگران، هر نت یا ملودی را بر یک صحنه بخصوص که نیاز باشد اجرا می‌کنند. تعزیه‌گردان هر از گاه مقام و صدای موسیقی را به اقتضای وقایع تغییر می‌دهد و حتی مرثیه‌خوانی در وزن و بی‌مانند ارایه می‌کردند. موسیقی، صدا، صورت، قیافه و هیکل به ویژه نقش بخصوصی که به بازیگران محول می‌شد، برای تماشاگران از اهم امور به شمار می‌آمدند. بعضی از بازیگران کهنه‌کار شیوه‌های خاصی را ارایه می‌کردند که به نوع خود در تکامل موسیقی تأثیر به سزایی داشت. از جمله روش‌های ابداعی عبارت بود از: زمان سنجی عالی و توانی برای تأکید بر بعضی از کلمات و عبارات و نیز بالا و پایین نمودن صداها در کنار تمهیدات تئاتری پدید آوردند، هر تعزیه‌خوانی به صرف داشتن صدای خوب نمی‌توانست با فراگیری این هنر چندان موفق باشد. تعزیه‌نویسان هم نیز تنها با نوشتن شعر یا عبارت شاعرانه نبود که ادای وظیفه کنند بلکه توجه و تمرکز بر جنبه نمایشی موسیقایی نیز مدنظر بود. از این‌رو، تحلیل روابط میان شعر، موسیقی و اجراهای نمایش الزامی است. یکی از ارزش‌های نمایشی آوازهای تعزیه در آن بود که قطعه‌ها و مقام‌های موسیقی با موضوع و شخص منطبق می‌شد. گاهی به دلیل فشار زیاد حس یا برعکس کم‌مایگی شبیه‌خوان‌ها، شعرها طی آواز چندان به وضوح ادا نمی‌شد.

تعزیه به عنوان منبعی مهم و پر محتوا در حوزه حفظ و ترویج آوازهای مذهبی ایران و یکی از مهم‌ترین منابع آوازی در حوزه اعتقادات مردم است که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. نوحه و مرثیه زبان حال اولیاء و اشتلم‌های اشقیاء ـ نثر و نظم آوازی ـ به مناسبت‌های گوناگون، انواع صورت‌هایی را می‌سازد که اکنون در تمامی نواحی ایران گسترده و زنده به حیات خود ادامه می‌دهد. اساساً آدمی به هنگام شنیدن تمایل دارد از اصوات منظم بهره‌مند شود.

بدین تقدیر می‌توان حضور نواهای فوق‌العاده جذاب و در عین حال، معنوی در تعزیه را دریافت.

تعزیه ایران بی‌شک یکی از برجسته‌ترین انواع نمایش‌های مذهبی جهان است و به طبع آن موسیقی تعزیه دارای قانون‌مندی‌ها بی‌نظیری است. این قانون‌مندی‌های به نوبه خود از شیوه‌های تکوین موسیقی‌های مقامی ایران تبعیت می‌کنند. یکی از مهم‌ترین اصول، نسبت آواز در هر تعزیه، سکوت هر آواز در مقابل ساز و سکوت ساز در مقابل آواز است. به دیگر سخن، هنگامی که آوازخوانان آواز می‌خوانند، نوازنده نمی‌نوازد و بالعکس. هنگامی که قرار است صحنه‌ای تغییر نماید یا نقطه عطفی ایجاد شود، ساز و نقاره به صدا درمی‌آید. ساز و آواز در نسبت با یکدیگر نه تنها در تعزیه بلکه در اغلب موسیقی‌های مقامی رعایت می‌شود و همواره نوازندگان از خوانندگان فرمان اجرا می‌گیرند. این نسبت همواره سبب می‌شود تا قداست کلام حفظ شود. تعزیه ایران سبب شد تا نوعی آواز به عنوان «موافق خوانی» باب شود. بعدها نوعی دیگر از آواز نزدیک به نوحه و حتی ملهم از ردیف‌های آوازی که خود بر آمده از تعزیه است تکوین می‌یابد.

در تعزیه معمولاً به شکل «سازی» و «آوازی» از موسیقی استفاده می‌شود که این بهره‌گیری از موسیقی در تعزیه را به‌طور کلی در سه مورد می‌توان عنوان کرد:

الف ـ مقدمه و توصیف

ب ـ تقطیع صحنه‌ها

ج ـ موسیقی گفت و گو

الف ـ مقدمه و توصیف

در ابتدای هر تعزیه به دو منظور غالباً قطعاتی نواخته می‌شود که ما اصطلاحاً آن را مقدمه یا پیشخوانی می‌نامیم. مقدمه یا پیش‌خوانی یک نوع همسرایی است. پیش‌خوانی به همراهی موسیقی در ابتدا آغاز می‌شود که مقدمه‌ای برای شروع است. یکی از شرایط پیش‌خوانی، حضور تمام بازیگران و اجرای همسرایی یا کر می‌باشد. به‌طور کلی پیش‌خوانی نوحه‌ای است که قبل از تعزیه به وسیله تعزیه‌خوان‌ها اجرا می‌شود و در حقیقت زمینه را برای اجرای کامل تعزیه مهیا می‌کند. پیش‌خوانی به نوعی پرولوگ [۶] اپرایی شباهت دارد. در پیش‌خوانی شخصیت‌های ارایه کننده معلوم نیستند برای اجرای پیش‌خوانی می‌توان هر گوشه یا دستگاهی را انتخاب نمود که بستگی به تعزیه‌گردان و گاهی به متن تعزیه دارد. به‌طور معمول پیش‌خوانی‌ها دارای میزان‌بندی هستند و به‌ندرت به صورت متر آزاد اجرا می‌شوند. در پیش‌خوانی کمتر اتفاق می‌افتد که دستگاه تغییر کند. معمولاً در یک خط ملودی و توالی نتهای یکنواخت اجرا می‌شود که از محدوده چند نت تجاوز نمی‌کند. فقط بنابه اشعار و سیلاب‌ها، گاهاً بر روی بعضی از نت‌ها تأکید بیشتری می‌شود.

مقدمه غالباً به دو منظور نواخته می‌شود:

۱ ـ برای آگاهی مردم و گردآوری

۲ ـ برای القای فضای واقعه و ایجاد حالت آمادگی در تماشاگر. بدیهی است که به سبب اختلاف‌های روحی در نقاط مختلف ممکن است در یک تعزیه، هر دو مورد اول و دوم رعایت و یا تنها به یکی اکتفاء گردد. اما در سراسر نمایش، در مواردی سازها ایفای نقش می‌کنند:

۱ ـ وقتی که یکی از شبیه‌خوان‌ها عزمش را برای رزم جزم می‌کند، موسیقی‌ای که در آن لحظه نواخته می‌شود، از نوع موسیقی رزمی است و می‌کوشد تا حالت اراده و عزم به جنگ را اعلام کند. در این‌گونه موقعیت‌ها که معمولاً در خاتمه یک صحنه واقع می‌شود. این موسیقی رزمی، ضمناً کار تقطیع صحنه را انجام می‌دهد.

۲ ـ در مواردی مثل پوشیدن لباس رزم و غیره موسیقی می‌کوشد تا به پیش‌بینی حوادث بپردازد. هم‌چنین در صحنه‌های جنگ، نقش سازها در القای فضای درگیری نقش توصیفی دارد و موسیقی غیر آوازی تعزیه، شامل

سر و صداهای موزون است که جمعاً به نسبت احتیاج هر صحنه تقویت کننده و گاه بیان کننده حس کلی صحنه است. پس تابعی است از متغییر موقعیت‌های نمایشی. این عامل، نقشی بیش از یک پر کننده خلاء را دارد، جنبه تزیین کننده با شکوه اصوات آن یادآورنده موسیقی جنگی بوده و جنبه تقویت کننده و تحرک آن یک حالت القایی دیگر به صحنه‌ها می‌افزاید. همسرایی نوحه‌خوان از یک طرف و هم صدایی کوس و شیپور و منبع از سویی دیگر، گاه لحظه‌های اندوه‌آور جدایی و شکست و بردگی و گاه صحنه‌های رزمی را مجسم می‌کند.

در صحنه‌های جنگ با شمشیر، سنج نقش عمده‌تری دارد تا صدای برخورد سلاح‌ها را القاء کند. طبل خصوصاً هنگام ورود اشخاص یا هنگام بروز یک حادثه نقش قطعی دارد. در مورد دوم طبق نقش پیش‌بینی حوادث را ایفاء می‌کند. نقش قره‌نی و شیپور در صحنه‌های غم‌انگیز با نوای سوزناک‌تر مؤثر و قطعی‌تر است.

ب ـ تقطیع صحنه‌ها

در اینجا ممکن است موسیقی برای تغییر زمان و مکان، عمل کند و نیز ممکن است با ایجاد احساسی مناسب فضای دلخواه صحنه بعدی را ایجاد کند. در مورد اول مکث‌هایی که برای تغییر لباس یا وسایل صحنه بعد پیش می‌آید معمولاً با موسیقی پر می‌شود و جایی که شبیه از یک نقطه عازم به نقطه دیگر می‌شود. همانطور که گردیدن بر دور صحنه، طی شدن فاصله زمانی را تشدید می‌کند؛ در مورد تغییر فضا آشکار است. اگر در صحنه بعدی صحنه اسارت خاندان نبوت است موسیقی غم‌انگیز است. اگر قیام علیه کفار و ظالمین باشد مهیج است و اگر نبردی در پیش باشد موسیقی رزمی است.

ج ـ موسیقی گفت و گوها:

در این قسمت موسیقی مهم‌ترین نقش خود را در تعزیه ایفا می‌کند. در تمام طول تعزیه به جز اشقیاء که از صدای «اشتلم» استفاده می‌کنند، بقیه شبیه‌گردان‌ها از دستگاه‌ها و گوشه‌های آوازی موسیقی ایرانی برای ادای جملات خود بهره می‌گیرند.

دستگاه‌ها وگوشه‌ای که در طول مجلس تعزیه خوانده می‌شود. متغیر است که در واقع شکل مرکب‌خوانی را در ردیف موسیقی داراست. از نظر نمایشی تعزیه دارای اپیزودهای مختلفی است که هر اپیزود، موسیقی مخصوص دارد. به عبارت دیگر هر اپیزود، در یک گوشه یا دستگاه اجرا می‌شود و یا به صورت گفت و گو دو نفره بین اولیاء و اشقیاء می‌باشد.

موسیقی خادم متن است. توالی متر غیرمنظم میزان‌ها و جملات آوازی و سازی از پیوند هجایی کلام و موسیقی شبهه می‌گیرد. هر قسمت به اقتضای هدف و مبنای شعر در دستگاهی خوانده می‌شود. بعضی از قطعات آوازی قابل اجرا در تعزیه، در قالب دستگاه جایی ندارد و نمی‌توان جزء ردیف موسیقی محسوب کرد و در بسیاری از موارد گوشه‌هایی که در تعزیه اجرا می‌شود، بخصوص در آمد و فرود را می‌توان جزء با ردیف موسیقی محسوب کرد و در بسیاری از موارد گوشه‌هایی که در تعزیه اجرا می‌شود، بخصوص درآمد و فرود با ردیف موسیقی قابل مقایسه است. رجعت به فرود در اکثر گوشه‌ها با وجود استقلال انفرادی به تسلسل قسمت‌ها در قالب دستگاه تحقق می‌بخشد.

تعزیه‌هایی که در تکیه دولت از نظر موسیقی بسیار دقیق وملودی‌های هر شعر درست مثل آهنگی که موسیقی‌دان اروپایی روی اشعار یک اپرا می‌ساخته، مشخص یا ثابت بوده است. اغلب شعرایی که شعر تعزیه را می‌سرودند خود با موسیقی آشنایی کافی داشتند یا دست کم زیر نظر یک موسیقی‌دان اشعار تعزیه خود را می‌ساختند. بنابر این از همان ابتدا برای

آن‌ها مشخص بوده است که تک‌تک ابیات در کدام دستگاه و کدام گوشه، در چه وزن یا چه لحنی باید خوانده شود.

بدیهی است که احتمال اعمال سلیقه و ایجاد تغییرات جزیی در جهت بهبود کیفیت موسیقی اشعار به هنگام تمرین از جانب معین‌البکاء و شبیه‌گردان‌ها کاملاً قابل تصویر است. نباید فراموش کرد که در تعزیه علاوه بر دستگاه‌ها و گوشه‌ها که قالب کلی موسیقی آن را تشکیل می‌داده، آهنگسازی هم جای مهمی دارد. اینک فلان ابیات در فلان گوشه و فلان دستگاه اجرا می‌شده در غالب موارد، برپایه ملودی‌هایی بوده است که شاعر یا تعزیه‌گردان برای آن ابیات می‌ساخته‌اند. آنچه شایسته حفظ و نگهداری و گردآوری است، همین ملودی‌ها هستند که همه جا یکسان نیستند و اغلب فراموش شده‌اند و تنها چیزی که از موسیقی اشعار این تعزیه‌ها با اندکی اختلاف هنوز مراعات می‌شدند، همان دستگاه‌ها هستند که قالب کلی اشعار را تشکیل می‌دهند. حضرت عباس چهارگاه می‌خواند، اما چهارگاه تعداد زیادی گوشه دارد که بر مبنای این گوشه‌ها هزاران ملودی می‌توان ساخت.

ملودی‌های بسیار زیبایی که هنوز تعداد کمی از آن‌ها را از گوشه و کنار می‌توان شنید و نشانه‌هایی از یک گنجینه پر بها هستند که به مرور زمان از دست می‌روند و اگر ترتیبی فراهم بشود و امکاناتی باشد که بتوان آن‌ها را از لابه‌لای سینه‌ها بیرون کشید و به نت در آورد و همراه متن، آن‌ها را حفظ کردکار ارزنده‌ای شده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ موافق خوان اشعار را به آواز در دستگاه‌ها می‌خوانند

۲ ـ مخالف‌خوان‌ها که شعر را به نثر و بریده می‌خوانند

۳ ـ اُشتلم کردن: سبکی از خواندن در تعزیه می‌باشد که معمولاً کسانی که شبیه مخالفین را بازی می‌کنند با نثر خشن و بریده، آهنگ و کلمات را آهنگ‌دار و کشیده ادا می‌نمودند و در حقیقت مطالب را بین محبت و آواز ادا می‌کنند.

۴ ـ اسب دیگری که شبیه اسب قبلی است از قبل آماده نقاشی می‌کنند. مانند کفن که از قبل آماده شده بر تن شبیه می‌پوشاند.

۵ ـ هر مخالف‌خوان به عنوان یک شیعه به نفرت‌انگیز بودن شخصیتی که می‌خواهد بازی کند، ایمان دارد. پس سعی می‌کند با درندگی و قصوری او به خود لعنت مردم را علیه شمر یا یزید که بازی می‌کند برانگیزد و از طرفی برای حفظ موقعیت خود در بیرون گاهی از نقش جدا شود تا به تماشاگران یادآوری کند که شمر نیست و تنها یک بازیگر است و در آن لحظه که قرار است رفتار سوئی نسبت به جاندان داشته باشد. شخصیت مؤمن او ظاهر می‌شود و در حین بازی به عنوان یک شیعه برای شهدای کربلا گریه می‌کند.

۶ ـ پرولوگ اکثراً مقدمه‌ای است تمثیلی یا آلگوریگ، در اشعار دراماتیک، اپرا و باله. هدف معنوی پرولوگ مشتمل است بر معرفی و اعلام قطعه و آمادگی حضار یا تجلیل از حضار

منابع:

۱ ـ بنیاد نمایش در ایران ـ ابوالقاسم جنتی عطایی

۲ ـ تراژدی و تعزیه ـ عباس سعیدی

۳ ـ تعزیه و تعزیه‌خوانی در ایران ـ صادق همایونی

۴ ـ تعزیه، نمایش و نیایش ـ پتروجی، چلکوسکی

۵ ـ دارالخلافه تهران ـ ناصر نجمی

۶ ـ درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران ـ جابر عناصری

۷ ـ دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران ـ مری بویس، جورج هنری فارمر

۸ ـ خاطرات اعتمادالسلطنه ـ صنیع‌الدوله اعتمادالسلطنه

۹ ـ سرگذشت موسیقی ایران ـ روح‌الله خالقی

۱۰ ـ شبیه‌خوانی، کهن الگوی نمایشی ایران ـ جابر عناصری

۱۱ ـ شبیه‌خوانی، گنجینه نمایش‌های آیینی و مذهبی ایران ـ جابر عناصری

۱۲ ـ شرح زندگانی من، یا تاریخ اداری دوره قاجار ـ عبدالله مستوفی

۱۳ ـ مراسم آیینی و تئاتر ـ جابر عناصری

۱۴ ـ موسیقی مذهبی ایران ـ محمدتقی مسعودیه

۱۵ ـ موسیقی مذهبی ایران ـ حسن مشحون

۱۶ ـ یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه دوستعلی معیرالممالک

۱۷ ـ نمایش در ایران ـ بهرام بیضایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی