نگاهی به کتاب تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی

رضا کوچک زاده

A Review of the Book Ta'ziyah in Iraq

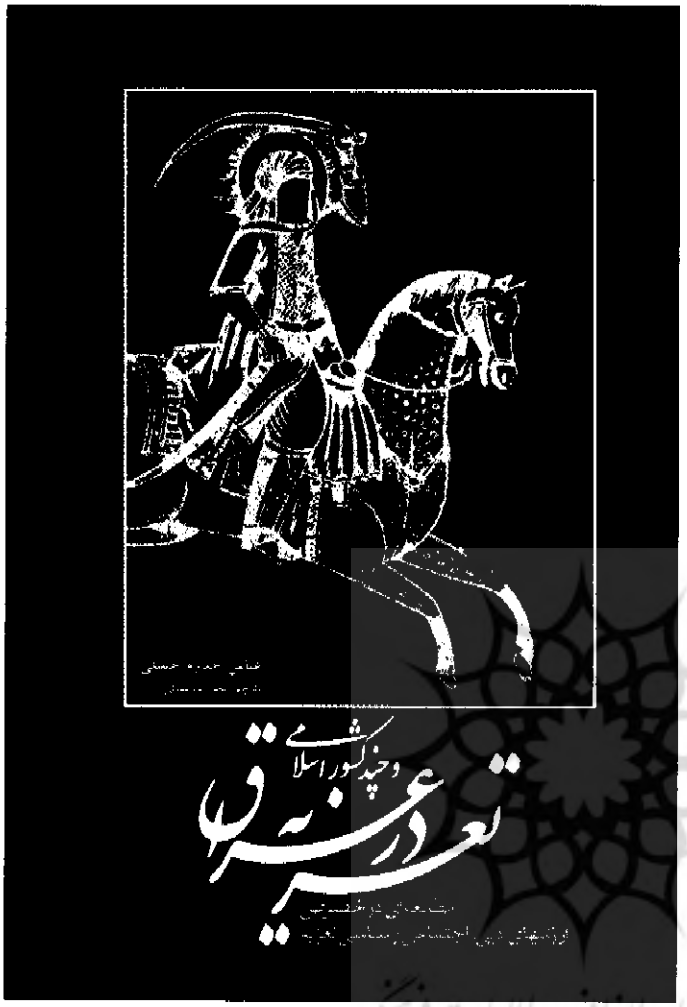
By: Reza Couchakzadeh

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شناسنامه‌ی کتاب
نوشته‌ی عباس خدوم جمیلی (رساله برای دریافت درجه‌ی دکتری دانشگاه اکسفورد، ۱۹۹۹)
برگردان مجید سرسنگی
انتشارات فرهنگستان هنر /چاپ نخست ۱۳۸۵
به انگیزه‌ی گردهم‌آیی بین‌المللی «مکتب اصفهان»
۸۸ صفحه

مروری بر کتاب

تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی از چهار فصل «بررسی اجمالی»، «سنت‌ها و فرهنگ عامه در نمایش تعزیه»، «تعزیه در دیگر کشورهای اسلامی» و «تعزیه و نمایش‌های قرون وسطا در اروپا» تشکیل شده است. نویسنده در فصل نخست، نیم‌نگاهی دارد به پیشینه‌ی تاریخی‌شکل‌گیری تعزیه در عراق و سپس به ماهیت و اهداف آن می‌پردازد و سرانجام با یادآوری فضاهای سنتی اجرای ماتم در عراق کنونی و نشان دادن



رابطه‌ی نزدیک تعزیه و قیام امام‌حسین (ع)، بحث را به پایان می‌برد.

در فصل دوم کتاب، می‌توان نمونه‌هایی از سنت‌ها و آیین‌های عرب را دید که نویسنده معتقد است بر شکل‌گیری تعزیه تاثیر داشته‌اند. در ادامه‌ی این فصل، شیوه‌های گوناگون عزاداری مردم عراق و پیدایش شبیه و نیز اشاره‌هایی به انواع شبیه آمده است.

فصل سوم به تعزیه در ایران، هند، پاکستان، لبنان و بحرین می‌پردازد که به اعتقاد نویسنده از عراق به این کشورها راه یافته است و آخرین فصل این کتاب کوچک، دربرگیرنده‌ی تعاریفی از نمایش‌های رمزی، اخلاقی و اعجازی سده‌های میانه و بررسی همانندی‌ها و ناهمانندی‌های آن‌ها با تعزیه است.

همچنین کتاب، دارای نمایه‌ای ترکیبی (جاها و کسان) در پایان و مقدمه‌ای از نویسنده و نیز پیش‌گفتاری از مترجم در آغاز آن است.

اشاره

نخستین بررسی‌های شبیه‌خوانی در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۳۰ خورشیدی و نخستین سال‌های دهه‌ی ۱۳۴۰ در ایران منتشر شد. موج گسترده‌ی این نوشته‌ها که نخست به شکل خاطرات، گزارش‌ها، سفرنامه‌ها و تک‌نگاری‌های روزنامه‌ای و مجله‌ای و سپس مقاله‌هایی

علمی‌و پژوهشی به چاپ رسیدند، به همراه پافشاری هنرمندان و رایزنی برخی روشنفکران، سبب گسترش دوباره‌ی شبیه‌خوانی ایران پس از سال‌ها محدودیت شد. این رویکرد پژوهشی‌هنرمندان که از مطالعات مجید رضوانی در پایان‌نامه‌ی تحصیلی‌اش (**رقص و نمایش در ایران**، پاریس، ۱۹۶۲) آغاز شده بود، با انتشار نخستین بررسی راستین تئاتر ایران (**نمایش در ایران**، تهران، ۱۳۴۴) به دست بهرام بیضایی به شکوفایی رسید. پس از چاپ این کتاب بود که پژوهش‌های تعزیه‌شناختی، رویکردی علمی و گسترده یافت و کتاب‌های گوناگونی درباره‌ی آن منتشر شد که از آن میان می‌توان به نوشته‌های مایل بکتاش، پرویز ممنون و صادق همایونی‌اشاره کرد. ولی مهم‌تر از همه‌ی این کتاب‌ها و مقاله‌ها، تصمیم فرخ غفاری بود برای برگزاری نخستین همایش (سمپوزیوم) جهانی تعزیه در جشن هنر شیراز (۱۳۵۵) با حضور پژوهشگرانی از ایران و دیگر کشورها که به دبیری پروفسور پیتر چلکوفسکی برگزار شد و سپس مجموعه مقاله‌های ان در کتابی با عنوان **تعزیه؛ آیین و نمایش در ایران** به زبان انگلیسی و بعدها برگردانی‌از آن به زبان فارسی به چاپ رسید. مقاله‌های این کتاب تا دوره‌ی انتشارش از مهم‌ترین منابع علمی شبیه‌خوانی به شمار می‌رفت که افق‌های تازه‌ای در پژوهش‌های این نمایش ایرانی گشود. با گذشت بیش از ۳۰ سال از آن همایش، همچنان برخی از نوشته‌های این کتاب، پژوهش‌هایی ارزشمند شمرده می‌شوند که نقیضه‌ای بر آن‌ها نوشته نشده است. حضور برخی کارگردانان نام‌آور خارجی در دوره‌های گوناگون جشن هنر شیراز همچون پیتر بروک، یرژی گروتوفسکی ، تادئوش کانتور و ... نیز سبب آشنایی هنرمندان جهان با تنها نمایش جهان اسلام شد و آرام‌آرام پای شبیه‌خوانان و شبیه‌گردانان را به اجرای شبیه‌خوانی در کشورهای دیگر گشود.

بررسی کتاب

شک کردن به پدیده‌ها و یافته‌های گذشته، روشی علمی و کارآمد برای یافتن دانسته‌های بیش‌تر، دقیق‌تر و تازه‌تر است. این شیوه که یکی از پی‌آمدهای سده‌ی پیدایش دانش یا عصر روشنگری(سده‌ی ۱۷) است، دریچه‌های نوینی بر ما می‌گشاید تا به درک بهتری از پدیده‌ها برسیم. در این رویکرد، یافته‌ها و سرچشمه‌های آشنا و همگانی پدیده را آگاهانه نادیده می‌گیریم تا با بهره‌گیری از منابعی دقیق‌تر و یا با مسیری روشن‌تر یا دیگرگونه به اثبات آن‌ها بپردازیم. با این نگره شاید بتوان گفت کتاب تعزیه در عراق کوشیده تا در راه تازه‌ای گام نهد. این کتاب بر آن است که تعزیه اساساً در فرهنگ و تمدن عربی عراق پدید آمده و در همان‌جا به رشد و شکوفایی‌رسیده است. ولی مشکل این‌جاست که برای رسیدن به چنین فرضیه‌ای (که اساساً بدیهی شمرده شده و هیچ تلاشی برای اثباتش نشده) حرکت روشمندی ندارد و از منابع مستند و دقیقی بهره نمی‌گیرد.

در این نوشته‌ی کوتاه می‌کوشم برخی لغزش‌های نویسنده و اندکی از اشتباه‌های مترجم را یادآوری کنم و دیگر یافته‌ها را به خوانندگان کتاب واگذارم.

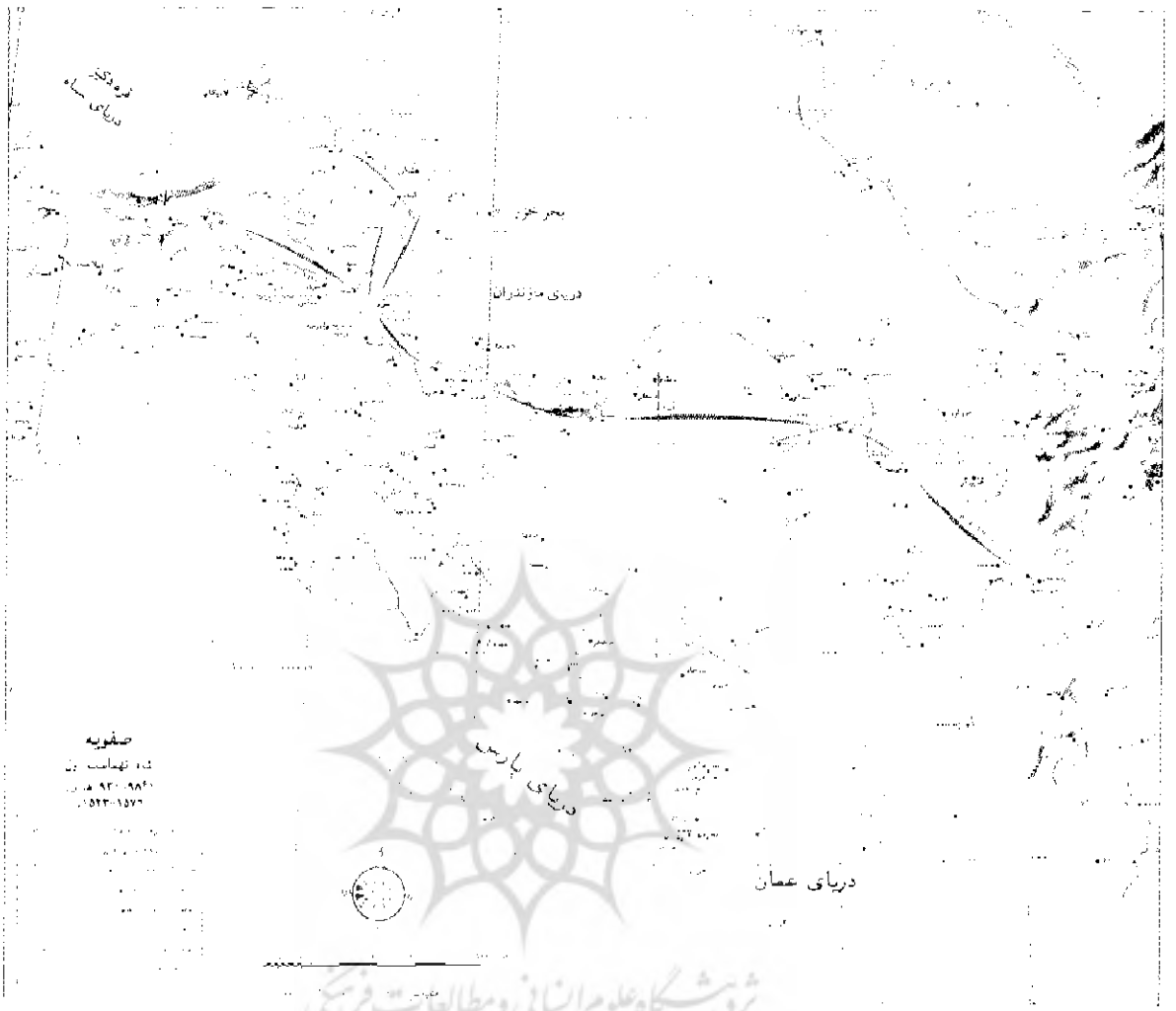
نمای دور؛ نگارش

۱. نخستین کاری که پژوهشگر برای بررسی موضوعش انجام می‌دهد، محدود کردن عنوان آن برای رسیدن به یافته‌های دقیق و شفاف است. **تعزیه در عراق** به عنوان یک موضوع دانشگاهی‌جدید، چنان انرژی و منابع کافی می‌طلبد که دیگر پرداختن به «و دیگر کشورهای‌اسلامی » منطقی و علمی نباشد؛ همان‌گونه که بخش «تعزیه و نمایش‌های قرون وسطا در اروپا» نیز به تشتت و مرکزگریزی رساله انجامیده است. این نخستین آموزه‌ی پژوهشی است که دانشجویان ما در رده‌های پایین‌تری مانند کارشناسی و کارشناسی ارشد فرا می‌گیرند.

۲. پژوهش اساساً به مفهوم جست‌وجوی حقیقت است در حالی که این کتاب می‌کوشد با افسانه‌پردازی، تاریخ‌سازی و جعل حقیقت به نتایج دلخواهش دست یابد. نویسنده تلاش می‌کند که تعزیه را ادامه‌ای بر حرکت‌های عزاداری عراق نشان دهد. راهی که او برای اثبات تکامل شبیه‌خوانی پیش می‌گیرد، همانی‌است که پیش‌تر، استادان گوناگون برای اثبات شکل‌گیری شبیه‌خوانی ایرانی به آن رسیده‌اند: ولی او تنها به ارائه‌ی برگردانی سطحی و بی‌عمق از پژوهش‌های عمیق و علمی آنان بسنده می‌کند و سندهای گوناگون و دقیق ایشان را نادیده می‌گیرد. پرداختن به بخش‌های زائد و ناکارآمدی همچون اجراهای قواسی، استسقا، منافره، آیین‌های عزاداری در عراق [کنونی] به عنوان منابع اصلی ظهور تعزیه [در سده‌های گذشته]، زیارت با پای پیاده و ... خود دلایلی برای اثبات این نگاه سطحی و ناکارآمد است.

۳. در این کتاب، فاصله‌ای میان مفهوم واژه‌ای و کاربردی «تعزیه» دیده نمی‌شود. خواننده‌ی‌کتاب حتا تا پایان هم نمی‌داند منظور نویسنده از تعزیه، مراسم عزاداری حسینی است (که در آغاز تعزیت [ابراز همدردی] یا تعزیه نامیده می‌شد) یا سنتی نمایشی است که

وسعت جغرافیایی فرهنگی ایران در زمان سلسله صفویه



شبیه‌خوانی نام گرفت؟ این اشتباه سبب شده که خود نویسنده هم در بخش‌هایی از کتابی که تلاش می‌کند تخصصی بنماید، مسیر کاری‌اش را از یاد برده، به بی‌راهه بیفتد. یکی از این بی‌راهه‌ها پرداختن به شیوه‌ی عزاداری ماه محرم است. نویسنده تلاش کرده تا شبیه‌خوانی را اساساً مولود این مراسم بداند ولی برای نشان دادن پایه‌های تاریخی تعزیه از منابع و مراسم کنونی بهره می‌گیرد: بی‌آن‌که نشان دهد در زمان شکل‌گیری ، آیا اساساً چنین مراسمی وجود داشته؟ و در صورت وجود، چه تاثیری و در کدام بخش‌ها بر پیدایش تعزیه داشته که بتوان ردی از آن را در اجرای شبیه دید؟

۴. «بغداد»ی که نویسنده از آن سخن می‌گوید (دوره‌ی آل‌بویه ـ سده‌ی ۴ ق.) در میان مرزهای امپراتوری ایران قرار دارد و از حاکمان ایرانی فرمان می‌برد. بنابراین، بهره‌گیری از فرمان «حاکمان سلسله‌ی بویه» که ایرانی بودند برای نشان دادن ریشه‌ی عربی تعزیه چندان درست نیست. نویسنده خود در جایی از کتاب به اشتباه سندی متناقض با ادعایش را در اختیارمان می‌گذارد: «در حالی که حاکمان آل بویه‌ی ایرانی‌تبار با هنر نمایش از سال‌های دور آشنا بودند، حاکمان پیروز عرب نسبت به این شکل هنری، علاقه‌ی چندانی نشان نمی‌دادند». پس دلیلی ندارد که شبیه‌خوانی از فرهنگ عربی مایه گرفته باشد. بی‌علاقگی حاکمان عرب نیز جایی برای رشد و گسترش شبیه باقی نمی‌گذاشته که در سال‌های بعد، چنین پدیده‌ای شکل گیرد.

۵. در مقدمه‌ی کتاب، بخشی از نظر پژوهشگران (بروک، پلی و پتیز) آمده که موضوع بحثشان تعزیه‌ای است که در ایران دیده‌اند. بروک اساساً به روستایی در حوالی مشهد اشاره می‌کند و جمله‌ی پلی از مقدمه‌اش بر شبیه‌نامه‌ی فارسی ایران (شهادت حسن و حسین) گرفته شده است. (لندن، ۱۸۷۹). پتیز نیز با اشاره به جنبه‌ی نمایشی واقعه در تعزیه، آشکارا به روح ایرانی این نمایش می‌پردازد: «ماجرای قتل عام قرن هفتم [میلادی] کربلا برای تماشاگران شیعه‌ی ایرانی، یک رخداد معاصر شد»[۲]. بااین‌همه، نویسنده تلاش می‌کند به دور از بهره‌وری هوشمندانه از این گفته‌ها، آن‌ها را در حکم سندی برای اثبات تعزیه در عراق به کار گیرد. جالب‌تر از همه، نتیجه‌ای‌است که از این سخنان می‌گیرد: «به اعتقاد بیش‌تر مورخان، اولین نشانه‌های عزاداری‌های نمایشی در سوگ حسین (ع) از سال ۶۱ ق. آغاز شد»[۳]. ما نمی‌دانیم منظور نویسنده از «بیش‌تر مورخان» پژوهشگران نمایشی است که جملاتی از آن‌ها آورده یا کسان دیگری را در نظر دارد؟ اگر منظور وی همین افراد و جمله‌ها باشد که ایشان نه مورخ‌اند و نه در این جمله‌ها چنین نکته‌ای گفته‌اند و اگر مورخانی دیگر را در نظر دارد بنا به نیازهای یک اثر پژوهشی می‌باید نام و سندی از آن‌ها منتشر کند که خواننده نپرسد کدام مورخ و بنا به کدام سند؟ از سوی دیگر، اندیشه‌ی محدود انسان هم نمی‌تواند بپذیرد که روایت نمایشی از واقعه در همان زمان رویداد، پی‌ریزی شده باشد؛ زیرا نه ضرورت چنین اتفاقی وجود داشته و نه موقعیت اندوه از دست رفتن چنین اسطوره‌ای از جهان اسلام، فضای روایت را به وجود می‌آورده است. دیگر این‌که فاصله‌ی بسیار زمان واقعه (سال ۶۱ ق.) تا زمان نخستین مراسم رسمی عزاداری (۳۵۲ ق.) که معزالدوله‌ی دیلمی فرمانش را صادر می‌کند، نشان می‌دهد که پیش از این زمان به هر دلیل، این سوگواری‌ها (اگر وجود داشته) نه همگانی بوده و نه تداوم داشته است. پس باید به ضرورت‌های سیاسی و اجتماعی شکل‌گیری آن توجه بیش‌تر کرد تا اعتقادات مذهبی‌اش.

۶- شیوه‌های به کار گیری واژگان، حرکات و مهم‌تر از همه، نشانه‌ها و ضرورت‌های شبیه‌خوانی به فرهنگ چندهزار ساله‌ی پارسی وابسته‌اند نه فرهنگ عربی. نشانه‌هایی که از فرهنگ مهرپرستان و زرتشتیان در شبیه‌خوانی تنیده شده، نشانه‌شناسی رنگ‌ها و حرکاتی که می‌تواند به دوره‌ی ساسانیان بازگردد و نیز خوانش عامیانه، اسطوره‌ای و گاه تصوف‌گونه از رخدادهای کربلای ۶۱ هجری که زاییده‌ی نگاه

عوام‌پسند صفویان است، همه می‌تواند دلیلی بر وام‌گیری این نمایش از فرهنگ کهن ایران باشد.

۷. شکل نهایی شبیه‌خوانی برگرفته از شیوه‌های گوناگون نقالی و ترکیب آن‌هاست: نقالی حماسی (مانند شاهنامه‌خوانی) که مبنای حرکات و گفتار اشقیا می‌شود و نقالی مذهبی (مانند روضه‌خوانی) که شیوه‌ی رفتار و آواز اولیا را می‌سازد. بنابراین، درست‌تر آن است که شبیه‌خوانی در جایی پدید آمده باشد که این دو سنت و سنت‌های سازنده‌ی دیگر، پیش‌تر وجود داشته باشند و می‌دانیم که برخوانی یا نقالی پارسی و نیز «سخنوری» در جغرافیای ایران گسترش داشته است.

۸. نمایشی شدن سوگواری امام و تبدیل آن به نمایش در ایران مناسب‌تر بوده تا عراق؛ زیرا در ایران سنت‌های نمایشی بستر خوبی برای شکل‌گیری و رشد اندیشه‌ی نمایشی ایجاد کرده بود. از سوی دیگر، از دوره‌ی بهرام گور (سلطنت ۴۲۱ تا ۴۳۸ م.) کولیان، نمایشگران و رامشگران هندی به ایران و دربارهای شاهان می‌آمدند[۴]. پس طبیعی است که نمایش از کشوری مانند هندوستان که خدای نمایش و رقص دارد به ایران وارد شده باشد. ولی در عراق (که فاصله‌ی بسیاری با هند داشت) چنین فضایی نمی‌توانست به وجود آید. از سوی دیگر، امپراتوری ایران، وارث همه‌ی سنت‌های بابلی، میان‌رودانی (بین‌النهرین) و ایرانی بود که به دلیل لشکرکشی‌های کورش هخامنشی[۵] از زادگاهشان به سوی ایران سرازیر شدند و پس از پایان آن تمدن‌ها، ویژگی‌ها و برخی آیین‌های‌شان در ایران ماند و به فرهنگ ایرانی پیوست. از آن میان می‌توان به آیین بزرگداشت و رستاخیز «بعل/مردوک» اشاره کرد که رستاخیز را به آیین‌های ایران پیش از اسلام وارد کرد و مراسم آیینی «قالی‌شویان مشهد اردهال» بازمانده‌ای از آن است.

۹. سوگواری هندی هم متأثر از فرهنگ ایرانی است. از یاد نبریم که از دوره‌ی افشاری، هند زیر نفوذ فرهنگ ایرانی بود و حتا زبان رسمی این کشور نیز پس از این دوره فارسی شد و بسیاری از کتاب‌های ملی آن‌ها در آن زمان به فارسی نوشته و حفظ شد. هند فاصله‌ی بیش‌تری با عراق دارد تا ایران. بنابراین، انتقال این سنت از ایران به هند که در همسایگی بودند، منطقی‌تر به نظر می‌رسد تا از عراق به هند. این تاءثیر دوسویه‌ی فرهنگی حتا در شبیه‌نامه‌های فارسی نیز ثبت شده؛ مجالس گوناگونی همچون عباس هندو، دختر شاه حیدرآباد هند، بت‌پرست هندی و ... نشان می‌دهند که این همنشینی فرهنگی، زمانی وجود داشته است.

۱۰- همان‌گونه که نویسنده هم در بخشی یادآوری کرده «اطلاعات تاریخی مربوط به تعزیه‌های‌ایرانی به وفور در نوشته‌های جهانگردان، سفیران، بازرگانان و شرق‌شناسانی که در آن زمان با ایران سر و کار داشتند، دیده شده است».[۶] ولی ظاهراً هیچ نشانی از شبیه‌خوانی عراق در این گونه نوشته‌ها نیامده که نویسنده بتواند از آن‌ها سندهای محکمی برای هدفش بسازد و یا آن که اساساً او به دنبال چنین سندهایی نرفته است! این نیز دلیل دیگری بر ریشه‌ی ایرانی و کهن شبیه‌خوانی است.

۱۱- شبیه‌خوانی اساساً نمایشی تاریخی نیست بلکه دیدگاه و تخیل اجراکنندگان و تماشاگران را درباره‌ی چنین واقعه‌ای نشان می‌دهد. برای نمونه، رویارویی طرح لباس‌های شبیه‌خوانی با لباس‌هایی که از دوره‌های صفوی و افشاری باقی مانده، نشان می‌دهد که این لباس‌ها اساساً ماهیت عربی ندارند و به اکنون اجراکنندگانش نزدیک‌ترند تا تاریخ واقعه. بنابراین، اشاره‌ی این کتاب به اتفاقات دوران بنی‌امیه چندان کارآمد نمی‌نماید.

۱۲- بسیاری از بخش‌های کتاب/رساله از بیان منطور خویش ناتوان‌اند. برای نمونه، در بخش پیشینه‌ی تاریخی تعزیه به عناصری اشاره می‌شود که اصلاً روشنگر چنین پیشینه‌ای نیستند و برای همین است که این پیشینه (که احتمالاً باید بستر مناسب را برای پیدایش تعزیه بسازد) تنها در دو صفحه پایان می‌یابد. او با آن‌که در این بخش اشاره‌ی کوتاهی به بعل (خدای بابلی) می‌کند، ولی از درک رابطه‌ی احتمالی مراسم رستاخیز وی با روح تعزیه ناتوان است و بیش‌تر به پی‌جویی مکان اجرای نمایش برای این رابطه می‌پردازد که همانند بسیاری دیگر از بخش‌ها، بی‌هیچ سند یا دلیلی، سرانجام رهایش می‌کند.

۱۳- در بخشی از کتاب آمده: «دوره‌ی آل بویه را باید عصر توسعه‌ی عزاداری‌های واقعه‌ی کربلا دانست».[۷] ما بر اساس پژوهش‌های دیگر می‌دانیم که این گفته درست است ولی این «باید» نویسنده را بنا به کدام سند ارائه‌نشده می‌توانیم بپذیریم؟ او گرته‌برداری ناقصی از مقاله‌ی بکتاش **تعزیه و فلسفه‌ی** آن کرده بی‌آن‌که اسناد و دلیل‌های او را با خود همراه کند. سپس نویسنده با اشاره به اجرایی تازه با نام «تشابیه» می‌نویسد: «این گونه اجرا عمدتاً بازگوکننده‌ی چگونگی شهادت حسین (ع) بود».[۸] ما از این نوشته نمی‌دانیم که این اجراها چگونه و به چه شکلی شهادت امام را بازگو می‌کرده است؟ و مهم‌تر این‌که چه مرحله‌ای از تکامل شبیه‌خوانی را دربر می‌گرفته؟ رساله‌نویس محترم هیچ پاسخی در رساله‌اش نیاورده است.

۱۴- کتاب در بسیاری بخش‌ها، دچار کمبود منابع مناسب و کافی است. بسیاری از سندها هم منطقی به نظر نمی‌رسد و یا نتیجه‌ی

مفیدی از آن‌ها گرفته نشده. برای نمونه، نویسنده در صفحه‌ی ۵۹ کتاب خود با روایت غیرمستقیم از ژان کالمار آورده است: «در ابتدا در تکایا، برخی مراسم آیینی و افسانه‌ای نمادین به صحنه می‌رفت اما به‌تدریج و در نیمه‌ی دوم قرن یازدهم یا اوایل قرن دوازدهم هجری، این مکان‌ها برای نمایش‌های مذهبی استفاده شدند».[۹] این نکته که در بخش تعزیه‌ی ایران آورده شده است، چنان ما را به اشتباه می‌اندازد که بیندیشیم پیش از شبیه‌خوانی نیز شکل نمایشی کاملی در ایران تداوم داشته است؛ در حالی که این نمونه هم یکی از سندسازی‌های دیگر نویسنده است. در نوشته‌ی کالمار با اشاره به گسترش عزاداری در سده‌ی‌دهم آمده: «به موازات این امر، روضه‌خوانی گسترش می‌یابد و از سده‌ی یازدهم موجب افزایش خیرات برای پذیرایی جمع زیادی می‌شود که به این مجالس روی می‌آورند [...] پس از آن‌که در نیمه‌ی دوم سده‌ی یازدهم، تدارک چشمگیری برای برگزاری عزای حسینی و تعزیه‌های سیار آغاز می شود، حمایت رسمی از این مراسم باید اهمیتی کسب کرده باشد. [...] در سده‌ی دوازدهم، عزاداری به نحوی نایسته، عمری دوباره می‌یابد که با نوآوری‌هایی در اجرای مراسم همراه است».[۱۰] کالمار در هیچ بخشی از نوشته‌اش به اجرای مراسم آیینی و افسانه‌ای در تکایا نپرداخته مگر آن‌که نشانی آن‌ها در منبع به اشتباه نوشته شده باشد.

۱۵. «به طور کلی می‌توان گفت تعزیه‌های اسلامی هم از نظر بنیاد مذهبی و هم از جهت ویژگی‌های هنری با نمایش‌های مقدس اروپایی در قرون وسطا قابل قیاس است و مشابهت‌های زیادی بین این دوگونه‌ی نمایشی وجود دارد.»[۱۱] این جملات نیز همانند دیگر مطالب این کتاب کلی و بی‌بنیاد است. هیچ تلاشی برای اثبات چنین ادعایی نمی‌شود و ضرورت طرح چنین مسئله‌ای هم نامشخص می‌ماند.

۱۶. «شیعیان نیز با اجرای تعزیه، تنها شکل راستین تئاتر عربی را به وجود آوردند.»[۱۲] این عبارت‌سازی، کتاب‌سازی و جعل تاریخ (که شاید بتوان آن را شکلی از مصادره به مطلوب نامید) در ادامه‌ی همان حرکتی است که شاعرانی ایرانی مانند مولوی، نظامی و ... را اهل ترکیه و دیگر کشورها می‌دانند و یا بوعلی‌سینا را دانشمند عرب می‌گویند. همان حرکتی که «هزار افسان» را از ریشه‌های پارسی‌اش می‌بُرد و آن را «برگردانی از الف لیل و لیله» می‌داند و همان‌گونه که خلیج فارس را خلیج عربی می‌نامد. عباس خدوم جمیلی هم کوشیده در حد توان اندکش برای شبیه‌خوانی ایرانی، شناسنامه و ریشه‌های عربی بتراشد. ولی این کار گرچه با پژوهش‌های نکرده و کوتاهی ما از ثبت این میراث فرهنگی شدنی است و بسیاری هم بدان می‌پردازند، ولی دلایل محکم و آگاهی بسیاری برای انجامش نیاز است. به نظر می‌رسد که برای هر کاری حتا جعل و تاریخ‌سازی نیز به دانستن تاریخ واقعی آن پدیده نیازمندیم ولی پیداست که نویسنده و استادان ناآگاه دانشگاهشان، درک درستی از آن نداشته‌اند.

در اوج دوره‌های طلایی و آغازین تئاتر، سوفوکل به تماشاگرانش می‌آموخت «بجویید تا بیابید. آن را که باز نجویند، باز نیابند». (ادیپ شهریار) ما که خود را بُستاده بر دوش‌های آنان می‌دانیم، همچنان گفته‌هاشان را ناشنیده وامی‌نهیم. اگر در پی آنیم که در جهان بی‌نظم و چاولگر کنونی‌پدیده‌ای را از آن خود کنیم، نیاز است که حتماً به جست‌وجوی بسیار دلایلش پرداخته، سپس مهر خود را بر آن زنیم وگرنه بازش نخواهیم یافت.

نمای نزدیک؛ برگردان فارسی

۱. سنت ترجمه در ایران با دانشی همراه بوده که کمابیش فرهنگ این فن را ساخته است. بسیاری از برگردان‌ها به زبان فارسی ، نمونه‌های مثالی ادبیات و ادبیات نمایشی جهان بوده‌اند که همواره ما را به حرکتی بهتر در مسیر دانش هنری رهنمون می‌شدند. نگاه به آثاری که شاملوی بزرگ به فارسی درآورد یا برگردان‌های ابوالحسن نجفی، فرنگیس شادمان، داریوش آشوری و ... همه از دقت انتخاب آن‌ها از میان انبوه کتاب‌های خارجی نشان دارد و نیز ضرورتی‌که می‌توانستند در فرهنگ و خواننده‌ی ایرانی بیابند. **تعزیه در عراق** اصلاً نمونه‌ی‌خوبی برای زبان فارسی نیست ولی تنها ضرورت ممکن برای ما می‌تواند چنین باشد که به مثابه‌ی زنگ خطری بر بقای فرهنگمان بدان بنگریم. این‌که چه آسان در زیر گوشمان و در کشوری که تلاش می‌کند استقلالی برای خویش بیابد، چه اتفاقات هولناکی می‌تواند بیفتد. آگاهی‌از این موضوع نیز تنها زمانی چاره‌ساز است که اندیشمندانمان بیدار باشند و البته به دور از کم‌کاری و رخوت.

۲- پژوهش‌های گوناگون و تحلیل‌های فراوان استادانی چون بهرام بیضایی، مایل بکتاش، صادق همایونی، پیتر جلکوفسکی، جعفر شهیدی و ویلیام بیمن نشان می‌دهد که در شبیه‌خوانی، برداشت و خوانشی ایرانی از آن واقعه‌ی اسلامی وجود دارد. پس برخلاف پیش‌گفتار نمی‌توان باور داشت که هر جا مذهب شیعه راه یافته، شبیه‌خوانی هم به وجود آمده است. برای نمونه، به کشورهایی مانند اندونزی، ترکیه، فلسطین، سوریه، عربستان (که خود مهد اسلام است) و الجزایر و مصر بنگرید. آیا تعزیه‌ای نمایشی در آن‌جا می‌بینید؟ یا این‌که آنان اساساً شیعه ندارند؟

۳. به نظر می‌رسد که مترجم محترم متاءسفانه پژوهش‌های ایرانی شبیه‌خوانی را نخوانده یا آن‌ها را بی‌ارزش شمرده است. چنان‌که در دیباچه‌ی خویش آورده «محقق [!] در این بخش از رساله‌ی خود، توجه بسیاری به عزاداری‌های محرم و نقش آن‌ها در پیدایش تعزیه داشته است. این توجه از آن‌جا که ریشه‌یابی شکل‌گیری تعزیه را هدف قرار داده، بسیار مهم می‌نماید و می‌تواند زمینه‌ی تحقیقات بیش‌تر را برای محققان داخلی فراهم کند»[۱۳].

برخلاف خدوم جمیلی، بسیاری از پژوهشگران داخلی و خارجی، پیش از این و با اسناد کافی، ریشه‌های شبیه‌خوانی را که یکی از آن‌ها هم به سوگواری‌های محرم بازمی‌گردد، بررسی کرده‌اند. آگاهی مترجم از این یافته‌ها می‌توانست به درک استفاده‌ی کورکورانه‌ی نویسنده از اسناد ایرانی بینجامد. یکی از این سندها که از مهم‌ترین و دقیق‌ترین منابع نویسنده است، یافته‌های علمی مایل بکتاش در مقاله‌ی «تعزیه و فلسفه‌ی آن»[۱۴] است. در همین نوشته، آشکارا و با دلیل‌های روشنی از ریشه‌های ایرانی شبیه‌خوانی و دگرگونی‌های آن در دوره‌های متفاوت زندگی ایرانی یاد شده است و نویسنده تنها از بخش‌هایی که به کارش می‌آمده، سوءاستفاده کرده است.

۴. مترجم در پایان صفحه‌ی ۲۶ کتاب، نخستین و تنها تردید خویش را به گفته‌های نویسنده در موضوع تشابه نشان می‌دهد: «تعدادی از مورخان تعزیه و تعزیه‌شناسان، استفاده از واژه‌ی تشبیه [شبیه؟] را برای معرفی تعزیه به عنوان گونه‌ای از نمایش دینی، مربوط به دوره‌ی قاجار می‌دانند. عنایت‌الله شهیدی در کتاب **تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا دوره‌ی قاجار در تهران** (۱۳۸۰: ۶۱) چنین می‌نویسد: «در دوره‌ی قاجاریان که از بعضی داستان‌ها و وقایع تاریخی و مذهبی، غیر از واقعه‌ی کربلا، تعزیه ساخته شد و بر جنبه‌های نمایشی یا درامی تعزیه‌های شهادت نیز افزوده گشت، برخی از نویسندگان و ادیبان ما واژه‌های شبیه و تشبیه و مانند آن‌ها را که از دیرباز در نوشته‌ها و منابع کلامی و اسلامی وجود داشت و مفهوم شکلی و نمایشی تعزیه را نیز بهتر افاده می‌کرد به جای تعزیه به کار بردند...»[۱۵].

باز هم مترجم دچار خوانش اشتباه شده است. در همین سندی که ایشان آورده‌اند عبارت «از دیرباز» برای بهره‌گیری از واژه‌ی شبیه آمده که می‌رساند این واژه اساساً برساخته‌ی دوره‌ی قاجار یا متداول این دوره نیست. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد تنها سند مرحوم شهیدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای نگارش این نکته از سوی «برخی نویسندگان و ادیبان»، نوشته‌ی مایل بکتاش باشد که در بخش نهم از مقاله‌ی «تحول موقع اجتماعی و جهات ارزیابی تعزیه» با توجه به دگرگونی‌های موضوعی شبیه‌خوانی تکیه‌دولت یادآور می‌شود: «می‌توان گفت که برای معرفی آن، واژه‌ی شبیه که از اول هم متداول بود و مفهوم شکلی را افاده می‌کرد، رساتر بود از کلمه‌ی تعزیه که مفهوم موضوعی را تداعی می‌کرد»[۱۶]. اشاره‌ی بکتاش به این که واژه‌ی **شبیه** «از اول هم متداول بود» به نخستین نمایش‌های بی‌کلام دینی در دوره‌ی بویه و صفوی بازمی‌گردد که آن را «شبیه» می‌نامیدند و نخستین حلقه‌ی جسمانی شکل‌گیری شبیه‌خوانی بود. این شبیه‌ها با خود نشانه‌هایی داشتند که بازتاب نقش آن‌ها بود و عبارت «شبیه‌خوانی» در زمانی گسترش یافت که کلام به این‌شبیه‌ها وارد شد. از سوی دیگر، از جمله‌ی بکتاش، نمی‌توان نتیجه گرفت که این اصطلاح از دوره‌ی قاجار به کار گرفته شده است. از این‌ها که بگذریم و عبارات بی‌سند تشبیه و تشابیه را که نادیده بگیریم، نویسنده برخلاف بسیاری از ادعاهای بی‌سندش، (و برخلاف توضیح اشتباه مترجم) این‌بار سخنی کمابیش درست گفته ولی‌مشکل این است که باز هم نمی‌تواند ارتباطی میان این نکته و سیر دگرگونی شبیه‌خوانی‌برقرار کند.

۵ ـ این کتاب می‌توانست به گونه‌ای دیگر در راه گسترش دانش گام بردارد. تصور کنید اگر مترجم محترم که استاد تعزیه‌شناسی دانشگاه تهران است، با پانویس‌های دقیق خود واژه به واژه آن را تحلیل می‌کرد و اشتباهاتش را یک به یک برمی‌شمرد، چه نقش پرمایه و آموزنده‌ای از آن به جا می‌ماند! ما می‌توانیم در هر پدیده‌ای خواست خویش را ببینیم و در هر چه می‌بینیم، نکته‌هایی‌بسیار برای آموختن بیابیم: «دل هر ذره را که بشکافی/ آفتابیش در میان بینی».

۱. خدوم جمیلی، عباس، **تعزیه در عراق**، برگردان مجید سرسنگی (تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵)، ص ۲۶.
۲. همان، ص ۱۰.
۳. همان‌جا.
۴. بیضایی، بهرام، **نمایش در ایران**، (تهران: روشنگران، ۱۳۷۹)، چ۲، ص۴۶.
۵. رضوانی، مجید، «پیدایش نمایش و رقص در ایران» از کتاب **خاستگاه اجتماعی هنرها** (تهران: فرهنگ‌سرای نیاوران، ۱۳۵۷)،ص ۱۶۴.
۶. خدوم، همان، ص ۵۸.
۷. همان، ص۲۶.
۸. همان، ص۲۶.
۹. همان، ص۵۹.
۱۰. کالمار، ژان، «اقامه‌ی تعزیه» از کتاب **تعزیه: آیین و نمایش در ایران**(تهران: سمت،چاپ دوم،۱۳۸۴)، صص ۱۵۲ و ۱۵۳.
۱۱. خدوم، همان، ص ۷۵.
۱۲. همان، ص ۳۸.
۱۳. همان، ص ۸.
۱۴. بکتاش، مایل، «تعزیه و فلسفه‌ی آن» کتاب **تعزیه: آیین و نمایش در ایران** پیشین، صص ۱۲۸ تا ۱۵۰.
۱۵. خدوم، همان، ص ۲۶.
۱۶. بکتاش، مایل، «تحول موقع اجتماعی و جهات ارزیابی تعزیه» مجله‌ی **بامشاد** (۱ بهمن ۱۳۴۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی