تعزیه در ایران

گفت و گو با لاله تقیان

لالهٔ تقیان از جمله صاحب‌نظران تئاتر و نمایش ایرانی است. از وی کتاب «دربارهٔ تعزیه و تئاتر» با همکاری جلال ستاری به چاپ رسیده است. کتاب ماه هنر در گفت‌وگویی با لاله تقیان به بررسی ارتباط میان اسطوره و تعزیه می‌پردازد.

● کتاب ماه: تعزیه در یک برداشت اولیه از نظر مضمون یادآور سه مفهوم تاریخ، اسطوره و مذهب است ،این هنر نمایشی تا چه اندازه با سه نهاد یا مفهوم یاد شده ارتباط می‌یابد و از کدام یک متأثرتر است؟

■ تعزیه این سه موضوع را به ذهن متبادر می‌کند چرا که از این سه موضوع ساخته شده است، البته می‌توان در تعزیه با توجه به ابعاد گسترده و محتوای ژرف آن موضوعات و خاستگاه‌های دیگری هم پیدا کرد. اما ساختار اصلی تعزیه مبتنی بر تصویر تاریخ، بیان اسطوره‌ای و محتوای مذهبی است، یعنی می‌توانیم بگوییم که «تعزیه» یک آیین کامل است. می‌دانیم که همهٔ آیین‌ها نمایشی هستند، اما در این آیین چون قدرت کار نمایشی و دراماتیک بیش از آیین‌های دیگر است، این اثر در ایران هویتی نمایشی و تئاتری هم پیدا می‌کند. اما توجه داشته باشید که در آغاز هدف این نبوده است که یک تئاتر عالی بسازند. هدف این بوده که مراسمی را برای بزرگداشت شخصیتی که به آن احترام می‌گذارند و از لحاظ تاریخی و مذهبی به آن اعتقاد می‌ورزند، برگزار کنند. بعد این به مرور به یک نمایش تبدیل شده و قدرت پیدا کرده است. کسانی که تعزیه را پدید آوردند و خلق کردند، چون آدم‌های هوشمندی بودند متوجه شدند که از طریق نمایش دادن واقعهٔ تاریخی به نحوی که خودشان می‌خواهند و با توجه به محتوا و ساختار دراماتیک تعزیه، می‌توانند مردم را به مذهب بیشتر ترغیب کرده و اعتقادات آنان را هم راسخ‌تر گردانند. از این طریق آنان به زعم خویش هم ارزش‌های الهی را حفظ می‌کردند و صواب آخرت را داشتند و هم آن چیزی را که از دید ما تئاتری‌ها در بررسی این مسئله و موضوع اهمیت دارد، به وجود آوردند، یعنی توانستند حرف خودشان را با یک نمایش تئاتری بسیار قدرتمند و عالی بیان کنند. و به این ترتیب «تعزیه» به پایگاه اجتماعی خاصی در ایران برای هنر نمایش تبدیل شد.

● کتاب ماه: پس می‌شود رابطهٔ آن را با اسطوره مستحکم‌تر از تاریخ دانست، به تعبیر دیگر در اینجا این آیین و اسطوره است که دربرداشت خاص و آزاد و فرهنگی خود تاریخ را به شکلی شگرف و تأثیرگذار تصویر می‌کند و با زبانی بومی و مردم‌فهم آن را بیان می‌نماید؟

■ اسطوره اعتقاد یک قوم را به یک موضوع دربردارد. حالا این موضوع ممکن است زندگی یک انسان اساطیری و مقدس باشد یا هر چیز و امر دیگری که با باور و اعتقاد یک قوم عجین است. اعتقاد قومی در طول تاریخ قوت و قدرت پیدا می‌کند و کانون بسیاری از آیین‌ها و باورها می‌شود. به هر حال بیان قومی واقعهٔ مصیبت‌بار عاشورا و شهادت امام‌حسین (ع) در آیین و هنر بومی ایران بدون تردید بر اساطیر قبل از آن مبتنی است، در این مورد نظریه‌های زیادی عنوان شده که برخی درست، پاره‌ای غلط و گروهی نامعلوم و مبهم است. در این باره هنوز هم باید تحقیق بیشتری صورت گیرد و در حال حاضر نمی‌توانیم حکم قطعی صادر کنیم. ولی به هر حال یک امر مسلم وجود دارد که شخصیت‌های قیام عاشورا در تاریخ دینی ما در روایت هنری تعزیه‌نامه‌هایمان تغییرات زیادی پیدا کرده و با روایات تاریخی‌اش فرق‌هایی می‌کند. و مسلم است که این نمایش از تاریخ را، یک ذهنیت ایرانی و شیعی ساخته و پرداخته است. غیر از این که آن روایت تاریخی را به زبان مردم ما و گویشی آشنا با زبانشان برگردانده، باعث قوت و قدرت اعتقادات مردم هم شده و به این دلیل است که جنبهٔ اساطیری تعزیه بسیار قوی است و من فکر می‌کنم اصلاً حضورش و حیاتش به دلیل همین قدرت و قوت اسطوره‌هایی است که در آن مطرح می‌شود، به خصوص تصاویر پرکشش و گیرایی که دربارهٔ خود امام حسین (ع) در تعزیه ساخته می‌شود.

● کتاب ماه: آیا تعزیه یک تئاتر و نمایش شرقی است و آن را می‌توان با نمایش‌های مقدس در سرزمین‌هایی چون هند و اندونزی مقایسه کرد و رد ساختاری همگون را پیدا نمود؟

دربارهٔ

تعزیه و تئاتردر ایران

به کوشش لاله تقیان

■ ببینید در شرق در کشورهایی مثل هند، اندونزی و حتی ژاپن شما نمایش‌هایی می‌بینید که به صورت سنتی نگهداری شده‌اند، و به لحاظ اینکه آیینی مذهبی به‌شمار می‌آیند مانند خود تعزیه قدرت فراوانی دارند. باید این اصل را بپذیریم که همهٔ تئاترهای سنتی برپایهٔ قراردادهای مشخصی شکل یافته‌اند، یعنی همه آن چه که در آنها انجام می‌شود، از پیش قرارداد معلومی است. مثلاً در خود تعزیه قرار این است که اگر تعزیه‌گردان به دور سکو بگردد، همه بدانند که او دارد در مسیری و از جایی به جایی می‌رود. بنابراین این یک قرارداد است و همه هم می‌دانند و تماشاگر هم به این قرارداد واقف است. یا برخی نشانه‌ها و نمادها که تماشاگر معنای آنها را بر اساس همان قرارداد می‌شناسد مثلاً تشت آب در تعزیه همان رود فرات است یا پارچه‌ای که روی زمین می‌اندازند همان سنگ قبر است، هیچ‌کدام و هیچ‌یک از تماشاگران نه‌تنها در تعزیه که در شرق به قراردادهای نمایشی خود شک نمی‌کنند. این قراردادها پذیرفته شده است و چارچوب کار است و همه هم معانی و مفاهیم آن را می‌دانند به بیان دیگر این قراردادها دیگر در طول تاریخ با معانی خود، جزء فرهنگ عامه و مردم شده‌اند. این یک امر و عنصر ساختاری مشترک است. اما از لحاظ بُعد مذهبی که اگر بگوییم بعد آیینی صحیح‌تر است، به این امر می‌شود بیشتر پی برد. برای مثال ما در اندونزی نمایش آیینی «وایانگ» را داریم که انواع مختلفی هم دارد. در اساس و بنیاد این نمایش یک اعتقاد ماورایی یعنی آنیمیسم (animism) را که همان جاندارانگاری طبیعت است، می‌توان مشاهده کرد، این اعتقاد به زمانی برمی‌گردد که بشر اولیه فکر می‌کند که تمام قدرت‌ها در طبیعت نهفته است و او برای عناصر طبیعی، روح و جان قائل است و این روح و جان را در قالب هرچیز می‌بینند. نمایش وایانگ که نمایش سایه‌بازی است درواقع این اعتقاد به اجرا درمی‌آید که روایتگر، داستانی مذهبی و حماسی را می‌گوید و عروسک‌هایی که نقششان از ورای پرده دیده می‌شود تعلق به دنیای دیگری دارند. این نکته برای تماشاگری که به دیدار وایانگ می‌آید اصل است، چون او از این طریق با دنیای ماوراء ارتباط برقرار می‌کند.

اعتقادات فلسفی و مذهبی هندوستان نیز که سرچشمهٔ همین وایانگ‌هاست به صور مختلف و بسیار مهم شکل یافته که از آن بعداً خود هندوییسم منشعب می‌شود، بودیسم از آن نشاءت می‌گیرد و بسیاری از فلسفه‌های دیگر که اینها مبنای یک تفکر فرهنگی در جامعه می‌شود و همین‌طور اعتقاد آیینی و مذهبی مردم را شکل می‌بخشد. آنچه حاصل فلسفه‌ها و بینش‌های یاد شده است به صورت دو کتاب بسیار مهم رامایانا و مهابهاراته جلوه‌گر می‌شود. این دو کتاب و مضامین و محتوای آن، دستمایهٔ کار نمایش در شرق می‌شود و قصهٔ زندگی «راما» که عنصر و قهرمان اصیل این کتاب‌هاست و نیمه‌خدایی است که به او اعتقاد می‌ورزند و از او کارهای بسیاری برمی‌آید، مضمون و دستمایه آثار نمایشی شرق می‌گردد، می‌بینیم که در هند مضمون نمایش مقدس، زندگی راماست (حال آن که مثلاً در ایران واقعهٔ کربلاست) و هنر نمایشی کاتاکالی از آن ساخته می‌شود. کاتاکالی نمایشی است که درست مثل تعزیهٔ ما قراردادهای دیگری دارد، یعنی نمایشی است که در آن کلام وجود ندارد ولی تمام روایت با ایما و اشاره بیان می‌شود و به تعبیر دیگر جنبهٔ نمادین و سمبلیک آن بسیار قدرتمند است، به گونه‌ای که تمام کلام به واقع حرکت چشم، حرکت انگشتان دست و پا به همراه موسیقی است؛ روایت را یک راوی می‌گوید و آن بازیگران روایت راوی را با بازی صامت خود تصویر می‌کنند. در اندونزی همان‌طور که گفتم این نمایش به صورت «وایانگ» درمی‌آید که نمایش سایه است. وایانگ در صورت اصلی خود نمایش سایه است، تمام تصاویر این نمایش از عروسک‌هایی روی ورقهٔ چرم است که منبع نوری در پشت پرده بر آن می‌تابد و آنها عروسک‌ها را حرکت می‌دهند و داستان را هم یک نفر تعریف می‌کند. در این نمایش مفهوم این سایه، این عروسک، همان روح است. یعنی این عروسکی که با نور لامپ روشن می‌شود، روح آن شخصیت است که در آن‌جا زنده شده است. تماشاگر چنین مفهوم مذهبی‌ای را از نمایش «وایانگ» برداشت می‌کند. این یک آیین است و تنها یک نمایش ساده نیست، در این نمایش آیینی، تماشاگر به عنوان یک آیین شرکت می‌کند، او نمی‌رود تئاتر ببیند زیرا قصه را می‌داند، همه می‌دانند که این سایه‌ها، از عروسک‌هایی است که روی چرم ساخته‌اند، می‌دانند که سایه‌ها از نور چراغی است، ولی لحظه‌ای که راوی داستان را تعریف می‌کند، موسیقی نواخته می‌شود، و لامپ می‌تابد و نور می‌آید. آنان معتقدند که آن روح زنده شده است، آن روح برگشته است. آن روح به زندگیشان، برگشته، به باروری کشت و ورز آنها، در نتیجه مفاهیم آیینی و اعتقادی «وایانگ» همانقدر قدرتمند است که مفاهیم اعتقادی و مذهبی در تعزیهٔ ما و در کاتاکالی. کمی دورتر در ژاپن آنجا هم نمایش آیینی به همین ترتیب و البته به گونه‌ای دیگر است. مفاهیم فلسفی‌ای که از بودیسم سرچشمه می‌گیرد، به صورت اعتقادات اخلاقی است، یعنی بار آسمانی ندارد ولی همهٔ مردم به آن باور دارند. در نمایش آیینی چین هم اعتقاد نقش اصلی را بازی می‌کند، عمدتاً داستان‌هایی که در نمایش‌های نوکابوکی و موناراکو اجرا می‌شود، نمایش‌هایی مبتنی بر داستان‌های اساطیری فلسفهٔ بودیسم است. البته این نمایش‌های مقدس در همهٔ کشورها هست. برای نمونه این سه کشور را با ایران مقایسه کرده‌ایم. این نمایش‌ها را حتی در فیلیپین و تایلند و بسیاری دیگر از کشورهای آسیایی مشاهده می‌نمایید، حتی در کشورهای بسیار کوچک شرق دور.

● کتاب ماه: پس یکی از نشانه‌های تئاتر کهن شرق نشانه‌شناسی و بیان سمبلیک بسیار قوی آن است که در نمایش حتی جای دیالوگ (= گفتار) را هم می‌گیرد؟

■ بدون تردید بله. و قراردادهایی که ساختار نمایش‌ها را می‌سازد.

● کتاب ماه: سفرنامه‌نویسان غرب تعزیه را با نمایش مذهبی اروپا در قرون وسطا چون «میراکل»، «میستر» و «مورالیته» و... مقایسه نموده‌اند. آیا تعزیه با تئاتر و درام مقدس و مذهبی اروپا قابل مقایسه است و از طرف دیگر آیا تعزیه تفاوت ماهوی و ساختاری با تئاتر به مفهوم غربی آن دارد؟

■ خوب این دو مورد مجزاست، تعزیه البته قابل مقایسه با نمایش‌های مذهبی در غرب هست، یعنی نمایش‌هایی که در قرون وسطا در جلوی کلیساها اجرا می‌شد، زیرا آنها هم به هر حال برای بزرگداشت زندگی حضرت مسیح این کار را می‌کردند. آنها می‌کوشیدند روایاتی را که در این باره وجود دارد، به نحوی برای مردم به نمایش بگذارند تا مردم را به دین و آمدن به کلیسا ترغیب کنند. حالا در ایران ما در جلوی مسجد تعزیه برگزار نمی‌کردیم، ما کمی پیشرفته‌تریم و تکیه‌ها را ساختیم که اصلاً ساختمان و جایگاه نمایشی تعزیه است. بله از این نظر که نمایش قرون وسطا در اروپا، آیینی برای بزرگداشت زندگی شجاعانه و شهادت حضرت مسیح (ع) بوده قابل مقایسه است، حتی بسیاری از جزئیات را می‌توانید با هم مقایسه کنید، که در این مورد من شما را به مطلب درخشان آقای دکتر مهدی فروغ در ماهنامهٔ هنر و مردم ارجاع می‌دهم، که دراین باره طرح بسیار بی‌نظیری ارائه داده‌اند. بله به همین دلیل از این نظرگاه این دو قابل مقایسه است. اما مقایسهٔ آن با تئاتر غربی مسالهٔ دیگری است، نه قابل مقایسه نیست و نمی‌توانیم بگوییم که مثلاً تعزیه شبیه تئاتر شکسپیر است. تعزیه آنقدر توانایی دارد که ما آثار شکسپیر را در قالب آن اجرا کنیم ولی نمی‌توانیم قراردادها و قوانین این دو را یکی فرض نماییم، یعنی با تئاتری که از غرب می‌شناسیم، از یونان برخاسته و از غرب آمده است، به‌خصوص در زمان حاضر با تئاتر رئالیستی ایبسن (Ibsen) قابل مقایسه نیست چون تئاتر ایبسن تئاتر اجتماعی و رئالیستی روز با یک فلسفهٔ اجتماعی قوی‌ست، ولی تعزیه یک تئاتر یا نمایش مبتنی بر اسطوره است. شما نگاه کنید مثلاً آثار خیلی مهم شکسپیر مبتنی بر تاریخ است، او مضامینش را از تاریخ می‌گیرد و از آنها تراژدی می‌سازد، پس تئاتر مبتنی بر تراژدی با قوانین غربی آن است، در حالی که ما مضامین تعزیه را از مذهب گرفته‌ایم و از آن تراژدی ساخته‌ایم. آن از تاریخ تراژدی می‌سازد و این از مذهب. از این نظرگاه این دو قیاس‌ناپذیرند. اگر ما عنصر دراماتیک را درست بشناسیم و بدانیم که تقابل دو نیروی مهم تضاد در جایی می‌تواند در شرایطی قرار گیرد که از آن درام خلق شود، این کار در تعزیه شده و تعزیه نمایشی دراماتیک است، حالا خواسته یا ناخواسته این اتفاق در تاریخ ما افتاده است. ما نمی‌دانیم اولین بار چه کسی تعزیه را اجرا کرده است ولی هر کسی بوده و هر که توانسته به این مجموعه چیزی اضافه کند، این نمایش آیینی را به تئاتری در نوع خود بی‌نظیر و قدرتمند از لحاظ دراماتیک تبدیل کرده است، همانقدر که در آن‌جا شکسپیر از لحاظ دراماتیک بی‌نظیر و قدرتمند است.

اما همان‌طور که گفتیم تعزیه با تئاتر معاصر غرب از ایبسن به این طرف قابل مقایسه نیست و این دو هم تفاوت ساختاری با هم دارند و هم به لحاظ هدف نمایشی و موضوع متفاوتند.

● کتاب ماه: بیمن باور دارد که تعزیه سنتی است، نمایشی مابین دو سنت آسیایی (سورئالیستی) و تئاتر ناتورالیستی (طبیعت‌گرایی) غرب، با چنین برداشتی از

تعزیه موافقید؟

■ آقای بیمن را می‌شناسم، ایشان گردآورندهٔ نسخ تعزیه بوده‌اند، اما او را نمی‌توان مفسر و تحلیل‌کنندهٔ قوی تعزیه دانست. حدود ده سال پیش از انقلاب در ایران تب تحقیق روی تعزیه شروع شد و ناگهان خارجی‌هایی که سفرنامه‌ها را خوانده بودند، به ایران روی آوردند تا نسخه‌های تعزیه را جمع کنند، آنها متوجه مجموعه‌هایی از این شمار شده بودند مثلاً مجموعه‌ای که در واتیکان ایتالیاست و چرولی آن را جمع‌آوری کرده و مجموعه‌ای بسیار غنی است همچنین مجموعهٔ باارزش لیختن آلمانی و امثالهم. و آنها دریافتند که در اینجا چیزهای جالب و گرانسنگی می‌توانند بیاندوزند. آنان اکثراً تعزیه را نتوانستند به طور دقیق بشناسند و آن جنبه‌های خیلی اساسی و مهمش را ببینند، چون با دید غربی آمده بودند و با شناختی که از تئاتر غربی داشتند، گروهی از آنان اصرار داشتند که فقط جنبهٔ تئاتری و نمایشی تعزیه را ببینند. اما برای ما ایرانی‌ها و شرقی‌ها یک جنبهٔ ماورای تئاتر هم وجود دارد و آن جنبهٔ اعتقادی است. اما باز این همهٔ واقعیت نیست. بگذارید چیزی را برای شما بگویم. ما سال ۱۹۹۱ یعنی ده سال پیش تعزیه را برداشتیم و برای اولین بار به شهر اوینیون فرانسه بردیم، به آن فستیوال بسیار مهم اروپا. تا آن زمان من تصورم این بود که مردم ایران که پا به پای شخصیت‌های مهم تعزیه گریه می‌کنند و پای تعزیه می‌نشینند، این به خاطر اعتقاد آنها به مسایل مذهبی است، هنوز هم برای بسیاری این ذهنیت وجود دارد. تعزیه در آنجا که تماشاگر با مفهوم «زبان» در آن آشنا نبود، با المان‌های موسیقی‌اش آشنایی نداشت، و اصلاً از داستان آگاه نبود و شاید هیچ شناخت دقیقی هم به امام حسین (ع) نداشت، من دیدم چگونه این تماشاگر گریه می‌کند و اما چرا؟ برای اینکه تعزیه یک اثر دراماتیک است، بار دراماتیک در تعزیه آنقدر قوی است که شما نمی‌توانی خیش نکنی. اما در مورد نظر آقای بیمن باید بگویم که من تئاتر سورئالیستی نمی‌شناسم. هرچیزی در تئاتر می‌تواند مبتنی بر سورئالیسم باشد، برای اینکه این «بازی» که واقعیت نیست، ما وقتی یک تئاتر رئالیستی را بر صحنه می‌بینیم، می‌دانیم که این هنرپیشه، آن شخصیت اصلی و واقعی نیست. اصلاً می‌توان گفت که تئاتر یک هنر رئالیستی نیست، همه‌اش را می‌توانیم بگوییم سورئالیستی است، این قیاس به نظر من غلط است که تئاتر را به عنوان سورئالیسم نگاه کنیم. مخصوصاً نمی‌توان آثار آیینی و سنتی شرق را از منظر سورئالیسم دید. این آثار را باید با دید رمزشناسی و نشانه‌شناسی و سمبل‌شناسی و فلسفی نگاه کرد. در این زمان است که خواهیم فهمید این تئاتری است بسیار قدرتمندتر از تئاتر آن سو و قابل فهم برای این فرهنگ و جامعه. یعنی فرهنگ خالق نمایش است. فرهنگ غالب در شرق که فرهنگی درونی است، فرهنگی فلسفی و بسیار عمیق که در طول سال‌ها و قرن‌ها توانسته آثاری خلق کند که هنوز مایهٔ شگفتی بسیاری است. حتی کسانی که گرایش‌های مذهبی ندارند به آن تمایل دارند. متأسفانه در ایران به دلیل محدودیت‌هایی که وجود داشته است، تعزیه‌پژوهان هنوز مراحل اولیه تحقیق خود را سپری می‌نمایند ما هنوز نتوانسته‌ایم فلسفهٔ تعزیه را تدوین نماییم و یا ساختار آن را به طور دقیق کاویده و نشان دهیم. یک چیزهایی را دائماً تکرار می‌کنیم که مثلاً این رنگ‌ها سمبل چه چیزهایی است، ولی سمبولیسم در تعزیه فقط رنگ نیست. اصلاً خود اصل تعزیه سمبلیک است. اصل و شالوده تعزیه از شعر و موسیقی ساخته شده است. دو هنر بسیار بسیار سمبلیک و بسیار بسیار انتزاعی. این هنرها هنرهای «کنکرت» نیست، مثل موسیقی که شما هر نتش را بتوانید معنا کنید، موسیقی و شعر یک هنر انتزاعی است. زمینهٔ شعری و ادبی که ما در ایران داریم شاید در هیچ کجای دنیا نباشد، ادبیاتی که پر از نشانه و سمبل و تمثیل است. در شعر حافظ شما نمی‌توانید، به معنای سطحی و محدود واژه‌ها توجه کنید، شعر حافظ، سعدی، مولانا همهٔ اینها به یک فلسفهٔ قدرتمند و اندیشه و آیین بزرگ وصل است که این شاعران به یاری کلام آن را به ما منتقل کرده‌اند. تعزیه نیز از این فلسفه آمده است و از این شعر و موسیقی ساخته شده است و ساختار اصلی آن را دربر دارند و بعد اینهاست که جنبه نمایشی و تحول حرکتی پیدا می‌کند.

● کتاب ماه: البته «بیمن» هم به تفاوت قالب و فرم‌های سنن نمایشی اشاره می‌کند و آن را متأثر از اندوخته‌های پیچیدهٔ سمبولیسم فرهنگی و منطق قراردادهای نمایشی می‌داند، به واقع بیمن هم معتقد است که مقایسهٔ تعزیه با تئاتر نابهنجار است، به نظرم منظور ایشان از سورئالیسم «تئاتر مقدس» می‌باشد که از امور قدسی و نه زمینی سخن می‌گوید، و با توجه این محتوا، جنبه‌های صوری ساختار نمایشی آن نیز به گونه‌ای دیگر است مثلاً او به سه زمان کلامی، زمان بازنمایی و بی‌زمانی و سه فضای کلامی، بازنمایی و بی‌فضایی اشاره می‌کند یا او در نمایش «وایانگ» به اشکال موهوم، صدای‌های غلوآمیز و زبان باطنی که هیچیک از تماشاگران به آن تکلم نمی‌کنند، اشاره می‌دارد و آن را سورئالیستی می‌داند... اما بر پایهٔ نظر شما امر قدسی که تئاتر آیینی شرق آن را تصویر می‌کند با سورئالیسم متفاوت است و این دو را نمی‌توان از یک منظر دید.

■ اعتقادات ماوراءالطبیعه، نشانه‌ها، نمادها و قراردادهای نمایشی شرق که از آن حرف زدم، برآمده از «فرهنگ» یعنی فلسفه و تفکر و اعتقادات مردم این سوی جهان است و طبیعی است که مثلاً هر نوع اعتقاد به ماوراءالطبیعه نمی‌تواند ظاهر رئالیستی داشته باشد. اما سورئالیسم یعنی مکتبی غربی که شاخهٔ خاصی در هنر نمایش هم نیست اساساً با چنین اعتقاداتی سر و کار ندارد. و اصولاً نمی‌دانم چرا آقای بیمن یا شما می‌خواهید آنچه که ریشه‌های بسیار دورتر و عمیق‌تری دارد را به زور در یک قالب هنری غربی بگنجانید؟!

●کتاب ماه: بدون تردید همان طور که شما می‌فرمایید تعزیه را نمی‌توان در قالب هنر غربی قرار داد. در تعزیه ساختار نمایشی و روابط ساختاری اجزای آن چون زمان، دیالوگ، شخصیت، موسیقی و نشانه‌ها و بیان سمبلیک تا چه حد از اسطوره متأثر است؟

■ همهٔ آن از اسطوره متأثر است. همهٔ این اجزا در تعزیه عناصری قراردادی هستند که در کانون یک روایت گرد هم جمع شده‌اند، و هر یک مبتنی بر قراردادهایی هستند که مورد پذیرش جامعه‌اند و هنرمند تعزیه آن را در جامعه شکل داده است. تمام مسئله این است که ما می‌خواهیم اسطوره‌ای (اسطوره شهادت) را که به آن اعتقاد داریم و در ذهنیت جمعی و قومی ما مورد احترام است، حفظ کرده و مستمر کنیم. درواقع ملت ما کوشیده است این اسطورهٔ مقدس را همراه با تاریخ، فرهنگ و زندگی خود داشته باشد. بنابراین همهٔ عوامل نمایش در خدمت این اعتقاد قرار دارند. ما از این اساطیر بهره نمی‌بریم که موسیقی را حفظ کنیم، برعکس ما از موسیقی کمک می‌گیریم که این اسطوره و اعتقاد را حفظ کنیم. البته باید توجه داشته باشیم که اعتقاد در اینجا اسطوره را می‌سازد. اگر یک جامعه، یک فرهنگ یا جمعی از مردم به اعتقاد واحدی نرسند، اسطوره‌ای پدید نخواهد آمد. اسطوره مبتنی بر ذهنیتی قومی است، یعنی قوم آن را در طول تاریخ خویش می‌پذیرد. می‌دانید نقش امام حسین (ع) را در تعزیه‌ها به یک جوان بیست ساله می‌داده‌اند، در تعزیه‌های بسیاری که من از حدود سی و پنج سال پیش در تهران، مثلاً در همین دولت‌آباد جنوب دیده‌ام، به این شکل بوده است، خوب این جوان بهتر شمشیربازی می‌کند، صدای زیباتری دارد ولی فقط دلیل انتخاب یک جوان برای نقش امام حسین (ع) این نیست. بلکه علت اساسی آن است که در کشور ما شهید را همواره به صورت و چهرهٔ یک جوان دیده‌اند و برای آنان مرگ یک پیرمرد شهادت‌گون و حماسی نیست. این اعتقاد ممکن است واقعیت تاریخی را تغییر دهد اما این فرهنگ راهکارهایی را که برای هرچه قدرتمندتر کردن و تاثیرگزارتر کردن آن لازم دانسته به کار گرفته است. چون درواقع «اسطورهٔ شهادت» در اینجا مورد نظر بوده و کسی که به این اسطوره جاودانگی بخشیده، شخصیت امام حسین (ع) است.

بنابراین ما در تعزیه هم تاریخ را داریم و هم قلب تاریخ را می‌بینیم. ما در تعزیه تاریخ را به اعتقاد قومی خودمان برگردانده‌ایم تا گیراتر و ماندگارتر شود و در اینجاست که پیوند تاریخ، مذهب و اسطوره را در بیانی هنری و حماسی بازمی‌یابیم.

● کتاب ماه: خوب تعزیه به مرور زمان گذشته از نمایشی که ما می‌بینیم، اجزای دیگری هم داشته یا پیدا می‌کند، مثل پیش‌خوانی...

■ پیش‌خوانی جزء ساختار نمایشنامه‌نویسی تعزیه است.

● کتاب ماه: و گریز که به قصص و تمثیلات قرآن کریم و کتاب‌های مقدس دیگر است

■ گریز هم جزء نشانه‌هاست...

● کتاب ماه: آیا این اجزا را نیز باید در ارتباط با ساختار تعزیه دانست یا نه و نقش آنها در این ساختار نمایشی چه بوده است؟

■ این پیش‌درآمدی که یک گروه تعزیه‌خوان می‌آیند و مطلب و خبری را به شعر و با حالت کُر می‌خوانند و می‌روند، این جزء ساختار نمایش‌نامه‌نویسی تعزیه است یعنی کسی که تعزیه را می‌نویسد این بخش را در ابتدای تعزیه پیش‌بینی می‌کند با این هدف که هم گروه را معرفی نماید و هم موضوع و داستان تعزیه را عنوان نماید. در تعزیه معمولاً در ابتدا موضوع را هم معرفی می‌نمودند و از این طریق در تماشاگر خودآگاهی به وجود می‌آوردند. ولی گریز نکته‌ای بسیار بسیار اساسی در تعزیه است. می‌دانید گریز به جایی گفته می‌شود که موضوع تعزیه قطع می‌گردید و این بیشتر مربوط به تعزیه‌هایی است که موضوع اصلی آن کربلا و امام حسین (ع) نیست، مثلاً در تعزیه امام رضا (ع) یا شهربانو و بسیاری از افسانه‌ها برای ارتباط دادن موضوع با موضوع محوری تعزیه، تعزیه‌خوان دو انگشت را بلند می‌کند و می‌گوید: حالا گوش کن داستان امام حسین (ع) را در کربلا. از لحاظ تاریخی و ساختار نمایش‌نامه‌نویسی این ماجرا مال قبل از جریان کربلاست. مثلاً قصه‌ای دارد اجرا می‌شود و فرض کنید قصهٔ یوسف و زلیخا، اینکه از نظر زمانی به واقعهٔ کربلا مربوط نیست اما موضوع محوری، ماجرای کربلاست، پس او به جمع ماجرای کربلا گریز می‌زند و می‌گوید حالا از لای دو انگشت من ببین که ماجرای شهادت امام حسین (ع) چه ماجرای دردناکی بوده است. بنابراین از لحاظ عنصر زمان این اصلاً با تراژدی غربی نمی‌خواند در تراژدی غربی باید زمان، مکان و موضوع وحدت داشته باشد اگر این سه عنصر اساسی در تراژدی غربی نباشد، از هم می‌پاشد. از داستان یوسف و زلیخا تعزیه سال‌های سال بعد به واقعهٔ کربلا می‌رود و پیش از آن هم نمی‌گوید که در حال نقل خاطرات است یعنی ما در تعزیه شکستن زمان و مکان را می‌بینیم و این کار را با قراردادها که ساختار تعزیه است انجام می‌دهیم. مثلاً فرض کنید که از تخت‌سلیمان به دشت کربلا می‌رویم.

● کتاب ماه: و این برای تماشاگر امروز قابل فهم است؟

■ بله برای اینکه تعزیه هنوز تماشاگر دارد و حتی تماشاگر بیشتر.

● کتاب ماه: این گریزها و یا گوشه‌ها نسبت به نمایش تعزیه پدیده‌ای متاخر یا متقدم بوده است؟ برخی محققان چون آقای عنایت‌الله شهیدی آن را متاخر می‌دانند.

■ دربارهٔ تقدم و تأخر گریز نسبت به تعزیه هنوز جوابی نداریم. ما دراین باره تنها نظریاتی را خوانده‌ایم که بیشترشان هم مال آقای بهرام بیضایی است، چون درواقع وی تنها کسی است که نظریات خود را در این‌باره مدون کرده و نوشته است. دیگران هم تقریباً چیزی اضافه بر آن نگفته‌اند. به واقع حتی به طور مستند از زمان آغاز تعزیه آگاه نیستیم. البته اخیراً آقای عنایت‌الله شهیدی و همزمان با او یک آقای فرانسوی به نام آقای ژان کالمار که محقق تعزیه است سندی پیدا کرده‌اند که تاریخ تعزیه را به دویست سال عقب‌تر می‌برد...

● کتاب ماه: نکتهٔ جالبی که باعث تعجب غربیانی که به ایران سفر می‌کردند، می‌شد این بود که ایرانی‌ها علی‌رغم آگاهی از پایان داستان به تماشای آن می‌روند، اندوهگین می‌شوند، گریه سر می‌دهند و... این قدرت نمایش است یا قدرت اعتقاد؟

■ این ناشی از دو امر تواءمان است یکی قدرت اعتقاد و دیگری قدرت تراژدی و ساختار نمایشی. بی‌شک «اعتقاد» باعث تأثیر افزون‌تر از نمایش می‌شود. اما در موردی که برای شما مثال زدم و در فرانسه هم گفتم که فرد فرانسوی با دیدن تعزیه اشک به چشم می‌آورد، آنجا دیگر ما این تأثر را از قدرت اعتقاد نمی‌بینیم بلکه قدرت تراژدی در اینجامطرح می‌شود. کشش این تراژدی آنقدر است که او هم اشک می‌ریخت.

● کتاب ماه: از نظر لغت‌شناسی «تعزیه» ما را به یاد مفهوم «سوگ» و بنیادهای آیینی و اسطوره‌ای آن در ایران می‌اندازد. آیا در تحلیل واژهٔ «شبیه» نیز می‌توان از دیدگاه لغت‌شناسی به بنیادهای خاصی در این گونه از نمایش دست یافت؟ و آیا میان این دو اصطلاح تفاوتی نیز وجود دارد؟

■ دربارهٔ «شبیه» البته لغت‌شناسی ما را به بنیادهای اسطوره‌ای رهنمون نمی‌سازد، اما ما را به سوی یک باور و اعتقاد پیش می‌برد، در تشیع و در اسلام اساساً تصویر و تمثال کشیدن از معصومین حرام است. می‌گویند «شبیه» و نمی‌گویند عین، یعنی فاصله‌ای بین نقش و واقعیت شخصیت مقدس و به اصطلاح بازیگر آن می‌گذارند و قائل می‌شوند. این هم باز یکی از نکات مهم ساختار تعزیه است.

● کتاب ماه: چلکووسکی در تحلیل اساطیری آیین تعزیه میان از تومار خواندن راوی و بازیگر که نشان می‌دهد آنان «شبیه» شخصیت‌های تاریخی و قدسی‌اند و نه خود آنان با نقش کارکرد ماسک در تئاتر یونان همانندی قائل است. زیرا در آن‌جا هم گویا محدودیت‌هایی وجود داشته است؟

■ آقای چلکووسکی در این تعبیر خود به نظر من به بی‌راهه رفته‌اند. چلکووسکی متأسفانه علی‌رغم شهرتش تسلطی آنچنان که باید و شاید بر شناخت و تحلیل تعزیه ندارد. این را به خودش هم گفته‌ام و اینجا هم می‌گویم. آقای چلکووسکی زمانی در حدود بیست، سی سال پیش به ایران آمده و کارهای میدانی‌ای کرده و نمونه‌هایی از تعزیه را گردآوری کرده است ولی این به مفهوم آن نیست که وی بتواند تعزیه را به طور دقیق بشناسد و تحلیل کند. همانطور که گفتم من با این تحلیل اسطوره‌ای ایشان موافق نیستم. ضمناً مفهوم ماسک در نمایش یونانی کلاً متفاوت از نقش تومار در تعزیه است.

● کتاب ماه: یعنی به هیچ‌وجه نمی‌توان تومار را به عنوان وسیله‌ای که نشان می‌دهد بازیگر یا راوی نمونه و عین تاریخی نیستند بلکه تکراری از آنانند، با صورتک یا نقاب مقایسه کرد؟

■ به هیچ‌وجه، اصلاً «تومار» برای چه آمده است، منظور او از تومار چیست؟

● کتاب ماه: در تعریف ایشان تومار نسخه‌ای بود با پهنای در حدود ۵ و درازای نزدیک به ۲۰ سانتیمتر که به نظر آقای چلکووسکی در آغاز بازیگران آن را در دست می‌گرفتند و می‌خواندند.

■ تومار دستکم در این خطه به چیزی اطلاق می‌شود که نقال از آن استفاده می‌کند که درواقع آن متن کار نقال است. متن کار نقال حماسی است و از شاهنامه گرفته شده و بعضی از قصه‌های عامیانه‌ای که در ایران بوده هم تومار داشته است. این متن در کارهای مذهبی وجود ندارد. تنها چیزی که شبیه به این مورد که شما گفتید داریم و در حال حاضر هم غیرقابل اجراست و می‌توان گفت که اصلاً از بین هم رفته است و آن را می‌توان پایگاهی در آغاز بهره‌جویی از دیالوگ در ایران حساب نمود، سخنوری است آنچه منظور آقای چلکوفوسکی است نسخهٔ تعزیه است.

● کتاب ماه: گروهی بر این باورند که دلیل شکل‌گیری چنین درامی در ایران که از این جهت در میان کشورهای اسلامی یک استثناست به محدودیت‌های موجود بر راه این هنر باز می‌گردد که منجر به شکل‌گیری یک هنر مذهبی می‌گردد، آیا برای تعزیه می‌توان خاستگاه جامعه‌شناختی قائل شد و گفت که از نظر جامعه‌شناسی محدودیت‌ها یا نظام‌های اجتماعی آن را شکل داده است؟

■ دقیقاً مفهوم سؤال را نمی‌فهمم اما در مورد عبارت آخر: «محدودیت‌های نظام‌های اجتماعی آن را شکل داده است؟ باید بگویم: خیر، برعکس و همان طور که قبلاً گفتم از دوران صفویه که شیعه مذهب رسمی اعلام شد به تدریج تعزیه شکل گرفت. بنابراین باید گفت عدم محدودیت‌ها تعزیه را ساخت. هرچند بعدها محدودیت‌هایی برای اجرا پیدا کرد.

● کتاب ماه: شما در مورد قصه‌ها صحبت کردید و سوالی برای من پیش آمد، برای مثال در گیلان قصه‌ای با نام قنبر و علی(ع) داریم و عیناً چیزی شبیه به این قصه را در تعزیه‌ها باز

می‌یابیم. آیا در اینجا می‌توان به تقدم یا تاخر قصه پی‌برد؟

■ نمی‌دانم. یعنی در این مورد هم نمی‌توان حکم و نظر قطعی داد. به هرحال ما الان با پدیده‌ای به نام تعزیه مواجه هستیم. در این تعزیه غیر از مسایل مذهبی و قصه‌های تاریخی مربوط به مذهب شیعه، مضامین دیگری مثل افسانه‌هایی که در ایران رایج بوده و قصه‌های عامیانه دیده می‌شود. مردم علاقمند به نمایشند و می‌بینید که از دل همین تعزیه، تعزیه مضحک بیرون می‌آید. بله برای این که این هنر استمرار داشته باشد، باتوجه به آن که تعزیه و واقعه امام‌حسین(ع) فقط در تاسوعا و عاشورا برگزار می‌شده است، انواع دیگری خلق شد و تعزیه با قصه‌ها و افسانه‌های ایرانی هم آمیخت و همهٔ این موارد، دلیلی بر ظرفیت بالای تعزیه برای اجرای انواع نمایش‌هاست. اما در پاسخ به این که تعزیه متقدم است یا قصه در این شکی نیست که اول قصه بوده است. قصه‌ها بعدها در ساختار نو تعزیه مورداستفاده قرار گرفتند.

● کتاب ماه: شما به داستان‌هایی از شاهنامه اشاره کردید که می‌آید و وارد تعزیه می‌شود. آقای بهرام بیضایی تعزیه را به عنوان یک عنصر فرهنگی حاصل امتزاج دو فرهنگ ایرانی و اسلامی می‌دانند. برای نمونه این امتزاج را به خوبی در تداوم حیات فرهنگی شاهنامه و پرده‌خوانی به صورت شمایل‌خوانی می‌بینیم. تا چه حد شما هنر تعزیه را حاصل امتزاج یاد شده می‌دانید؟

■ بسیار زیاد، همانطور که می‌دانید تعزیه در هیچ کشور اسلامی جز ایران دیده نمی‌شود و تنها مختص ایران است و اصولاً باید گفت که تعزیه را به عنوان یک نوع از نمایش، فرهنگ ایران خلق می‌کند. من باور دارم که اگر فرهنگ غنی ایران، ادبیات منظوم و موسیقی بی‌نظیرش نبود، تعزیه به این صورت خلق نمی‌شد. ما عوامل و عناصری را که بتواند یک تراژدی بزرگ را خلق کند داشتیم و وقتی این مصالح با یک اعتقاد بزرگ جمع آمد تعزیه خلق شد. شما در بررسی تعزیه به هیچ وجه نمی‌توانید فرهنگ ایران را حذف کنید و این به فرهنگ ایران شیعی باز می‌گردد. وقتی تعزیه از ایران به مثلاً پاکستان و یا هندوستان می‌رود، جلوه‌های دیگر و متفاوت می‌یابد. شما هرچه از ایران به عنوان خاستگاه تعزیه فاصله می‌گیرید، تغییراتی را مشاهده می‌نمایید. از قضا همین بحث را با آقای چلکووسکی در اینجا داشتیم. ایشان برای ما فیلمی از کارائیب آورده بودند.

در آنجا آنان مراسمی شبیه به تعزیه دارند آنان چیزی شبیه به حجله می‌سازند و در خیابان‌ها حرکت می‌دهند، آوازهایی می‌خوانند و در پایان تعزیه یعنی این حجله را به آب رودخانهٔ مشهور و مقدس‌شان «گنگ» می‌اندازند. آقای چلکووسکی بر مبنای این فیلم سخنرانی تقریباً مهمی در کرمانشاه کردند. من به ایشان گفتم خوب شما هیچ تعجبی نکردید که تعزیه‌ای بر مبنای آب را مشاهده نمودید. یعنی درست در نقطه مقابل ایران، در ایران آنچه دل شما را در تصویر نمایی واقعهٔ کربلا به درد می‌آورد، بستن آب فرات بر روی امام حسین(ع) و اهل اوست، ولی آنجا حجله را توی آب می‌اندازند. گفتم شما این را چطور تحلیل می‌کنید؟ ایشان پاسخی نداشتند. گفتم حالا من خود دلیلش را برای شما عنوان می‌کنم، برای اینکه تعزیه در سفر به سرزمین جدید، با فرهنگ منطقهٔ مزبور عجین می‌شود. در ایران برای ما چه چیز مهم است خاک و آب، ما تعزیه و تراژدی را بر همین مبنا دوباره خلق می‌کنیم. ما روایت کربلا را به گونه‌ای تعریف می‌کنیم که در آن «آب» نقش محوری دارد.

در تعزیه ایران ما بر سر مزار و قبر امام حسین(ع) نمی‌رویم، در روایت ما این شهادت امام حسین(ع) است که مهم است، اما در پاکستان اصلاً تعزیه یعنی مزار و قبر امام حسین(ع) و برای این تعزیه اصلاً مزار امام حسین(ع) را می‌سازند و یک عروسک را در درون مزار قرار می‌دهند. به تعبیر دیگر نیمی از ذهنیت فلسفی ایرانیان در اینجا صورت عینی می‌یابد و مردم پاکستان برای آن ذهنیت عینی شده و تبلور یافته و جسمیت پیدا کرده گریه سر می‌دهند. اینجا شهادت دیگر اصلاً با آب ارتباط ندارد تا جایی که به آخرین نقطه خاور دور یعنی کارائیب می‌رسیم. در کارائیب چون آب بسیار مقدس است، اصلاً تعزیه در آب اجرا می‌شود. می‌بینید تا چه حد مسئله جغرافیا و فرهنگ تعزیه را تغییر می‌دهد ولی خوب همه به یک اندازه برای امام حسین(ع) دل می‌سوزانند. یکی با آب، یکی بی‌آب، بنابراین باید بگویم که یک شرق‌شناس خوب گاه یک تحلیل‌گر خوب هم لزوماً نیست.

● کتاب ماه: از طرف دیگر خرده فرهنگ‌ها در مناطق مختلف ایران تعزیه‌های خاص خود را دارند. مثلاً در گیلان ذوق و طبع هنرمندان تعزیه در تعزیه شاهزاده ابراهیم که روایت شهادت او به عنوان یک شاه غریب و تنها و همقطارانش است، ساخته می‌شود. نقش خرده فرهنگ‌ها در تنوع و غنای تعزیه چگونه بوده است و اصولا میان نمایش تعزیه در شهر و روستا تفاوتی وجود داشته است؟

■ قبلاً هم گفتم که ظرفیت تعزیه بسیار است و طبیعتاً در هر فرهنگی می‌تواند جایی خاص پیدا کند. بنابراین این خرده فرهنگ‌ها یا صریح‌تر بگوییم سنت‌ها و آیین‌های محلی در بسیاری نقاط در تعزیه وارد می‌شود. به نمونه‌ای اشاره می‌کنم، به رسم سنگ‌زنی به جای سینه‌زنی در بندرعباس که گاه در تعزیه‌ها هم جای می‌گیرد. به همین ترتیب تعزیه در شهر و روستا هم تفاوت‌هایی پیدا می‌کند، به ویژه از نظر زبان و نوع بیان. اما مهم این است که محور تراژدی یکی است: ماجرای کربلا.

● کتاب ماه: برخی از اسطوره‌شناسان ایران به دو نمونه از سرچشمه‌های آیین تعزیه در ایران پیش از اسلام یکی در یادگار زریران و دیگری در سوگ سیاووش اشاره می‌کند. بر این مبنا آیا تعزیه را باید صورت دگرگون شده و متکامل سنت نمایش آیینی در ایران بدانیم و آیا می‌توانیم رد سنتی از نمایش آیینی در ایران را در این مسیر جستجو کنیم؟

■ بله من شک ندارم، البته هنوز ما مدارک مستند و قابل توجهی پیدا نکرده‌ایم. من نمی‌گویم که تعزیه الزاماً از یادگار زریران یا سوگ سیاووش آمد در این زمینه پاسخ درست را نمی‌دانیم. ولی به دلیل ساختار محکمی که تعزیه دارد منطقی نیست که ما در ایران هیچ نمایش و آیین بزرگی نداشته باشیم و یک دفعه تعزیه از خاک بیرون آمده باشد. تعزیه با این قوت و قدرت ساختاری، دراماتیک و نمایشی خود باید ریشه‌های محکمی داشته باشد و باید مبتنی بر برخی از آیین‌ها باشد و همین‌طور باید بر مبنای برخی از جماسه‌ها شکل گرفته باشد. چنان که وقتی به شما می‌گویم در تعزیه از فضا و ساختار شاهنامه استفاده شده است، به روشنی می‌توانید صحنه‌های حماسی تعزیه و حتی ساختار شاهنامه را در آن ملاحظه نمایید. برای اینکه قدرت نمایشی و روایی شاهنامه بسیار بالا بوده

است...

● کتاب ماه: مثلاً این تأثیر و تأثر را در شاهنامه‌خوانی «پرده‌خوانی» و شمایل گردانی می‌بینیم؟

■ البته از شمایل‌خوانی تعزیه منشعب نمی‌شود. زیرا ساختار شمایل‌خوانی در مقایسه با تعزیه بسیار ضعیف است. تعزیه ساختار بسیار غنی و قوی دارد و در آن تمام عناصر تراژدی را می‌بینید. در تعزیه یک بار دراماتیک قوی مشاهده می‌شود و تنها یک روایت خالی نیست. در شمایل‌خوانی شما هیچ عنصر دراماتیک و نمایشی پیدا نمی‌نمایید. این است که به گمان من باید منبع تعزیه را در حرکت‌های نمایشی متقدم دنبال کرد و نه روایتگری صرف. ما چون منبعی قوی‌تر از شاهنامه برای پیدایش نمایش در ایران نداریم، تصورم این است که باید رد ساختار نمایشی تعزیه را در شاهنامه و تحقیق در ساختار آن پی گرفت.

● کتاب ماه: برخی از آیین عامیانه و مربوط به سوگ چون آیین چمر، قالی‌شویان در اردهال، و باز نمایی شهادت در امامزاده حنفیه لوشان و... آنچنان که در بررسی‌های مردم‌شناختی عنوان شده است، نمی‌تواند صورت‌های اولیه و نخستین «تعزیه» را در بر داشته باشد، چون مبتنی بر سوگی آیینی برای قهرمان و عزیز از دست شده است؟

■ در ساختار اجرایی این آیین‌ها، به جز موضوع «سوگ» که مطرح می‌فرمایید هیچ عنصری را که بتواند به تعزیه مبدل شود نمی‌شناسم. الزاماً هر سوگواری به تعزیه ختم نمی‌شود.

● کتاب ماه: بهرحال تعزیه در شکل و صورت فعلی خویش علی‌رغم همهٔ برداشت‌های اسطوره‌شناختی یک نمایش اسلامی و مربوط به این دوره است. معمولاً در سفر هر عنصر فرهنگی چون نمایش از یک دوره به دورهٔ اعتقادی دیگر این عنصر مورد باز تفسیر قرار می‌گیرد یا به تعبیر ادبیات ژورنالیستی معاصر ما بازتولید می‌شود، شریعتی در این زمینه مثال روشنی را مطرح می‌کند، (ثار) در نزد اقوام بدوی اعراب ابتدا مفهوم جاهلانه‌ای داشته و بعد اسلام به آن مفهوم متعالی می‌دهد و امام حسین(ع) خون خدا نام می‌گیرد. سوالم این است که بن مایه‌های اساطیری نمایش در ایران در تطبیق با هنر و ذوق اسلامی چه تحول، تفسیر و بازتولیدی پیدا می‌کند؟

■ قطعاً می‌توان رگه‌های مورد اشاره را سراغ گرفت ولی من کمتر تحقیق جدی را در این زمینه دیده‌ام، اما بهترین تحول بن‌مایه‌های اساطیری در تطبیق با هنر و علاقه‌مندی مسلمانان در ایران همین تعزیه است.

● کتاب ماه: می‌خواهم چشم‌انداز گفت و گو را کمی عوض کنم تعزیه چه ارتباطی با ساختار سیاسی جامعه عصر خود دارد، گروهی به این باورند که صفویه به دلیل ساختار سیاسی‌اش مروج تعزیه می‌گردد...؟

■ چه فرقی می‌کند که چه کسی تعزیه را رواج داده باشد، تعزیهٔ را نمی‌توان صرفاً ساختهٔ مثلاً صفویه دانست، بله صفویه چون تشیع را به عنوان مذهب رسمی پذیرفت و آن را رواج داد باید از آنجا شروع کنیم. به این دلیل صفویه را برای تعزیه شروع تاریخ در نظر می‌گیرند، حالا قبل از آن هم شاید اجرا می‌شده است اما آشکار نبوده است. این را نمی‌دانیم. ولی من اصلاً تعزیه را این طور نمی‌بینم. یعنی زمانی می‌توانم آن را با ساختار و مسایل سیاسی ارتباط دهم که فقط بگویم این ظرفیت در آن هست که به سیاست روز کمک کند و هم با آن مقابله نماید.

● آیا این نقش را داشته است؟

■ بله، دورهٔ رضا شاه داشته که اصلاً تعزیه را تعطیل کردند، دیدند که تعزیه احتمال دارد به نحوی در برابر حکومت سلطنتی قرار بگیرد و به همین خاطر آن را تعطیل کردند. تعزیه در اوایل انقلاب خود ما هم نقش بسیار مهمی داشت بسیاری از مسایل در تعزیه مطرح شد. خوشبختانه یا بدبختانه تعزیه ظرفیتش زیاد است، همه چیز را می‌توانیم در آن بگنجانیم بدون آن که به قرارداد، ساختار و چارچوب اصلی‌اش لطمه بخورد. این خیلی مهم است.

● کتاب ماه: گروهی بر این باورند که نمایش تعزیه در ایران می‌رفت تا از یک نمایش آیینی به یک نمایش ملی بدل شود اما نشد. سؤال من این است که تعزیه آیا در پیدایش یک نمایش و تئاتر ملی در ایران مؤثر بوده است؟

■ این امر البته به تعزیه و تعزیه‌خوان مربوط نیست، بلکه به کارگردانان، نمایشنامه‌نویسان و هنرمندان روزگار ما مربوط می‌شود. ببینید تعزیه یک سنت است، تعزیه یک آیین است و هنوز نیز به زندگی خود ادامه می‌دهد. اگر هنرمندان ما مرد میدان هستند، از تعزیه اثری جدید خلق کنند، اسمش را هم تئاتر ملی یا هر نام دیگری بگذارند، مهم نیست. برای مثال می‌دانید که یکی از تنها کسانی که روی این ساختار خوب کار کرده است، بهرام بیضایی است و نمایشنامه‌های او نمونه‌های بسیار خوبی در این چهارچوب است. این همان روند تکاملی است. چرا ما خودمان را قبول نداریم. من نمی‌دانم چرا چنین اندیشه‌هایی شکل می‌گیرد، این همه نمایش روی صحنه می‌رود و آن وقت گروهی به دنبال تئاتر ملی در کشوی میز خود هستند. مثلاً همین کار آقای بیضایی هشتمین سفر سندباد کار ملی است. همهٔ عناصر یک تئاتر ایرانی را دارد.

● کتاب ماه: بگذارید من این سوال را به شکل دیگر مطرح نمایم. تعزیه در روند تکاملی خود چه مسیری را طی نموده و آیا افولی هم داشته است؟

■ خیر. افولی نداشته است، ببینید سنت را تا وقتی جامعه می‌پذیرد، افولی در کارش نیست و هنوز هم جامعه آن را می‌پذیرد، به شدت آن را قبول دارد. من از شما می‌خواهم در همین عاشورای امسال به مجالس تعزیه بیایید و ببینید چه خبر است.

● کتاب ماه: نمونه‌ای از آن را در روستای «تکرم» گیلان می‌بینیم که جمعیتی چندین و چند هزار نفری برای دیدن تعزیه گردهم می‌آیند. ولی گمان من این بود که مسأله مهم در اینجا احساس نیاز به همنوایی قومی و دینی است. یعنی کانونی که همهٔ مردم را گردهم جمع می‌آورد؟

■ اگر نمایش جذابیت نداشت که مردم از طریق آن به همنوایی قومی و دینی مورد اشارهٔ شما دست نمی‌یافتند. بله. مردم برای آن و جذابیت‌هایش می‌آیند. این را فراموش نکنید که آیین به هرحال امری است که یک قوم خود را موظف به انجام و تمسک به آن می‌داند. سینه‌زنی هم آیین است و خیلی هم جذاب و زیباست، تعزیه تفاوتش با سینه‌زنی آن است که تراژیک است، یک اثر دراماتیک است. این جذابیت یک اعتقاد را از نظر هنری صدچندان می‌کند. بنابراین مردمی که برای تعزیه می‌روند، آگاهانه یا ناآگاهانه چندین کار را با هم انجام می‌دهند، هم تعزیه می‌بینند، هم مشارکت می‌کنند در یک آیین مقدس، و هم آن کانون همگرایی را که شما می‌گویید تشکیل می‌دهند و همهٔ اینها ساختاری مشترک را شکل می‌بخشد و قدرت تعزیه هم در این است، و اینها را باید در کنار هم درک نمود.

● کتاب ماه:به نظرمی‌رسد که تعزیه هنوز کارکردهای‌مردم شناختی‌و جامعه شناختی خود را حفظ کرده است نظر شما دراین باره چیست؟

■ به هیچ وجه کارکردهای‌خود را ازدست نداده است ، از دید مردم شناسی روی‌تعزیه کار به آن صورت انجام نگرفته است، از قضا از دید مردم شناختی‌هنوز ساختار تعزیه مستحکم‌تر است تا مثلا از دید تئاتری‌و هنری. به نظر من تعزیه هنوز کارکردهای مردم شناختی‌و جامعه شناختی خود را حفظ کرده است.

● کتاب ماه: آیا تعزیه در واقع مبنای تئاتر ملی در ایران بوده است و آن طور که شما گفتید می‌توان حتی آثار شکسپیر را در تعزیه پیاده کرد، آیا از ظرفیت‌های تعزیه به خوبی استفاده شده است. و تعزیه می‌تواند تئاتری قوی را در ایران شکل بخشد؟

■ بله. چون هرقصه‌ای در تعزیه اجرا شده است. این چیزی نیست که ما آن را تنها بر مبنای یک نظریه طرح کنیم. وقتی من به شما می‌گویم که یوسف و زلیخا و چهل طوطی و بسیاری از قصه‌های دیگر در تعزیه اجرا شده است، پس نمایشنامه‌های شکسپیر هم می‌تواند در تعزیه اجرا شود و هر موضوع دیگری را هم تعزیه با بافت خود می‌تواند اجرا کند. اما آیین را تئاتر ملی نباید بخوانیم. هنرمندان می‌توانند و برخی توانسته‌اند براساس تعزیه تئاتر خوب بسازند و ماهم می‌توانیم آن تئاتر را ملی بخوانیم.