آیینی است. کریستن سن که بر نمایشی بودن این یشت تکیه دارد، معتقد است که منشا این اسطوره در مراسم پیوستن به حلقه خواص، آیین تشرف، است.[۹]

از دیگر نمونه‌های متون کهن ایرانی که جنبه‌های نمایشی در خود مستتر دارد، می‌توان به یادگار زریران اشاره کرد. این حماسه درباره جنگی دینی میان ایرانیان و هیونان است.[۱۰] در اصل گوسانی بودن این حماسه که به زبان پارسی میانه است و اصل پارتی دارد شکی نیست. در یشت‌های پنجم و سیزدهم نیز دلاوری‌های زریر برادر گشتاسب ستوده شده است. به گفته بنونیست[۱۱] این متن در اصل شعر بوده است. خانم خجسته کیا در کتاب قهرمانان بادپا برای نمایشی بودن این حماسه چندین دلیل ذکر می‌کنند که به نظر می‌رسد، مهم‌ترین دلیل را می‌توان نداشتن تغییر مکان و زمان در روایت حماسه و برپایی آیین سوگواری در بطن حماسه دانست.

علاوه بر حماسه یادگار زیران، حماسه سوگ سیاوش هم از دیگر حماسه‌هایی است که دلایلی روشن بر نمایشی بودن آن وجود دارد. مهم‌ترین دلیل را می‌توان حفاری‌های شهر سوخته پنجکند، واقع در دره زرافشان تاجیکستان، برشمرد که در بنایی صحنه‌های متعددی از رزم رستم و آیین سوگ سیاوشان بر دیوارهای کاخ و معبد و خانه‌ها نقاشی شده است. در یکی از تصاویر به روشنی دیده می‌شود که شبیه سیاوش بر اریکه‌ای خوابانده شده است و مردم عزادار از پی او روان‌اند. حتی بنای تئاتری مانندی نیز برای برپایی این آیین در آن مکان یافته‌اند.

پس از سقوط ساسانیان و آغاز حکومت اعراب مسلمان شده بر ایران، در طی چند قرن نخستین پس از اسلام، بی‌شک بسیاری از آیین‌های کهن ایرانی یا به طور پنهانی به حیات خود ادامه دادند چنان که گزارش چندانی از آنان در دست نیست، یا آن که به کلی از میان رفتند. اما پس از آن که ایرانیان توانستند هویت خود را دوباره احیا نمایند، آیین‌های کهن را متناسب باورهای نوین خود بازسازی کردند.

گزارش‌های معتبری رسیده است که در دوره سلطان معزالدوله، در تاریخ ۳۵۲ هـ . ق مردم بر سوگ امام حسین(ع) و یارانش، عزاداری می‌کردند. در این دوره که آل بویه مرکز حکومت خود را بغداد نهادند، در طی سوگواری بر حسین(ع) واقعه کربلا به صورت بی‌کلام، در حرکت دسته‌های مردمی اجرا می‌شد. پس از آن که برخی از شاعران سوگ سرودهایی در عزای امام حسین(ع) و شرح واقعه کربلا سرودند[۱۲] این سوگ سرودها همراه نمایش بی‌کلام توسط افرادی که صدایی خوش داشتند خوانده می‌شد و سرانجام با تقسیم ابیات میان چند نفر و ساکن شدن دسته‌ها، این نمایش به تعزیه بدل شد.

نخستین گزارش مکتوب و مستدل از تعزیه به دوران زندیه[۱۳] بازمی‌گردد. به دلیل بهره‌گیری تعزیه از عنصر درام، می‌توان آن را نخستین و اصلی‌ترین گونه تئاتری ایران برشمرد که در کنار و همراه آن نمایش مضحکه یا سیاه بازی شکل و قوام یافت. این دو گونه تئاتر ایرانی، صرف‌نظر از تفاوت‌های گونه‌ای، به دلیل بهره‌گیری از فرهنگ و باورهای مشترک که به هویت سنتی بودن آنها معنا می‌بخشد، شباهت‌های انکارناپذیری دارند.[۱۴]

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر سنتی ایرانی، حفظ برخی از نشانه‌های دیداری نمایش‌های کهن ایرانی است و رنگ و کاربرد نمادین آن یکی از شگردهای محوری تئاتر ایرانی است. در تعزیه رنگ‌های اصلی و تعیین‌کننده به کار گرفته شده، سبز، سفید و سیاه (و گاه آبی) برای انبیا و قرمز برای اشقیاست. اصلی‌ترین‌وجه تمایز دیداری شخصیت‌ها را رنگ جامه آنها تعیین می‌کند و به واسطه همین رنگ‌هاست که به اجراگران هویت بخشیده می‌شود. در سیاه بازی، بازیگر اصلی، چهره را سیاه می‌کند و لباسی قرمز بر تن می‌نماید.

در نزد هند و اروپاییان، سه رنگ سپید، سرخ و آبی (یا آبی = سیاه یا سبز) را به عنوان سه نماد خویشکاری کیهانی و اجتماعی سلطه دینی و سیاسی، نیروی رزمیاری و سرانجام فزونی و باروری به کار می‌بردند. رنگ سیاه در تعزیه و نمایش سیاه بازی به طور ویژه به کار برده می‌شود. این رنگ به خویشکاری سوم بستگی دارد و از نشانه‌های بارز زمین است و در اصل به آیین مادر زمین باز می‌گردد. به همین دلیل با مردگان نسبت دارد و در آیین‌های سوگواری احتمالاً به نشانه نوید رجعت است. در تعزیه برای تأکید بر جنبه روحانی شخصیت‌ها از رنگ سپید (خویشکاری نخست) استفاده می‌شود. رنگ سرخ (خویشکاری دوم) متعلق به اشقیاست. رنگی که بر نیروی رزمیاری تکیه دارد.

ذکر این نکته ضروری است که رنگ سیاه در سیاه بازی، اشاره نژادی ندارد، بلکه بیشتر اشاره‌ای به خویشکاری سوم است و شاید همان پیروز یا خجسته‌ای باشد که در آغاز هر سال به پیشواز سال جدید می‌آید.[۱۵]

دیگر ویژگی تئاتر ایرانی پرهیز از واقع‌نمایی[۱۶] است. چنین گرایشی به طور آگاهانه در تئاتر سنتی ایرانی دنبال می‌شود چنان که در تمامی عناصر نمایش به روشنی این رویکرد قابل ردیابی است. در همین ارتباط، و هم صحنه[۱۷] به

# تئاتر سنتی ایرانی

O مریم نعمت طاووسی

**تعریف**

در تبیین نمایش تعاریف گوناگونی ارائه شده که غالب این تعاریف فراگیر نیستند، اما این امر مانع از آن نمی‌شود که برای تبیین و دریافت حدود این پدیده، آرا و نظرات اندیشمندان را مورد بررسی قرار ندهیم.

نمایش در عام‌ترین تفسیر به «انجام عملی از پیش معلوم»[۱] اطلاق می‌شود که اگر بر آن باشیم تا بدیهه‌سازی را هم در این تعریف بگنجانیم، ناگزیریم که نمایش را چنین تعریف نماییم: «انجام یا تظاهر به انجام امری که خود در هر لحظه بر چگونگی بروز آن واقف هستیم، یعنی پیش از آن که غرایز کور طبیعی، عصاکش ما در این امر باشد، قوه تعقل و ادراک از پیش، مسیرمان را روشن کرده‌اند.[۲]

اما حتی اگر آن نمایش از چارچوب‌های کاملاً مشخصی برخوردار باشد، از آنجایی که در هنگام برپایی هر نمایش باورهای پنهان و درونی نمایشگر و واکنش تماشاگر نسبت به نمایش و بازخوردهای تماشاگر نسبت به واکنش‌های دیگر تماشاگران، در لحظاتی از اجرا بر تعقل و ادراک مورد اشاره پیشی می‌گیرد به نظر می‌رسد که بهتر است بر تعقل و ادراک تأکید کمتری داشته باشیم.

نکته مهمی که از این تعریف استنباط می‌شود این است که نمایشگر نسبت به عملی که آن را انجام می‌دهد آگاه است و از آن جایی که این عمل به نوعی از پیش معلوم شده است، (چه در کلیت و چارچوب و چه در ذکر جزئیات) پس نمایشگر تقلیدی[۳] از آن عمل را ارائه می‌دهد. ذکر این نکته ضروری است که عمل می‌تواند صرفاً در ذهن بازیگر شکل گرفته باشد و بازیگر تقلید عملی را که در ذهن به تخیل آورده است، انجام دهد.

همچنین می‌توان نمایش را پدیده‌ای دانست که برای «دیدن تنظیم و عرضه می‌شود و انسان به قصد دیدن آن می‌رود. به عبارت دیگر تماشاواره است.»[۴] نکته‌ی قابل اعتنایی که در این تعریف گنجانده شده حضور تماشاگر به عنوان یک عنصر است. به این معنی که هر نمایش تنها با حضور تماشاگر کامل و معنادار می‌شود.

در مجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت که در هر نمایش، نمایشگر تقلید از عملی (چه عینی و چه ذهنی) را در برابر دید تماشاگر قرار می‌دهد. از آنجایی که تماشاگر لزوماً انسان است و با قصد و نیت به تماشای عمل نمایشگر می‌نشیند، ارتباطی میان تماشاگر و نمایشگر برقرار می‌شود که با توجه به اراده تماشاگر برای حضور در نمایش، این ارتباط لزوماً در راستای نیازهای روحی انسانی است، مانند: تبادل اندیشه، تبلیغ دینی یا سیاسی، بزرگداشت یک شخصیت یا یک واقعه تاریخی، آموزش، درمان، تفریح و ایجاد نشاط و...

عناصری که برای تعریف و شناسایی نمایش به کار گرفته شده‌اند بسیار نامتعین‌اند، به طور طبیعی چنین برمی‌آید که نمایش، مرزهای بسیار روانی (سیالی) دارد و به دلیل همین نرمش است که می‌تواند به طور پیوسته خود را از منابعی که تا پیش از این خارج از مرزهای آن انگاشته می‌شد، تغذیه و نو کند.

تئاتر صحنه‌ای یکی از انواع نمایش است. گفته شده است[۵] که آنچه تئاتر را از انواع نمایش‌ها متمایز می‌سازد، بهره‌گیری از عنصر درام در داستان است. که این خود به آن معنی است که هر نمایشی که از داستانی دراماتیزه برخوردار باشد، داستانی که در آن دو نیروی متخاصم به گونه‌ای در برابر هم قرار داده شوند که منجر به بروز کشمکش میان این دو نیرو شود و این کشمکش پیشبرنده داستان باشد، به آن تئاتر اطلاق می‌شود. ذکر نکته‌ای در اینجا ضروری است، این که کشمکش می‌تواند به صورت دراماتیک یا روایت، برای تماشاگر ارائه شود، که در نتیجه داستان مذکور لزوماً همه عناصر ساختار یک داستان کلاسیک را در خود مستتر ندارد.

**پیشینه**

در ایران، از دیرباز، همچون دیگر تمدن‌ها، انواع نمایش‌ها متداول بوده است. چنان که برخی از آنها قدمت چندین هزار ساله دارند. برخی از ایران‌شناسان[۶] به ویژگی‌های آیینی گاهان (سرودهای زردشت) تأکید کرده‌اند. اینان معتقدند که این سروده‌ها اشاره به آیینی کهن‌تر از نهضت زردشت در خود مستتر دارد. آیین یاد شده، در حوزه دین‌های ایرانی قرار دارد و نشانه‌هایی از آیین تشرفی در چند بخش آن به چشم می‌خورد.[۷]

یکی از این ایران‌شناسان نینبرگ، با استناد به ساختار نگارش متن، باور دارد که سرود گوشورون (یسنا ۲۹) را باید سرودی دانست که جنبه نمایشی داشته و در آن نقش‌های مختلف؛ روان گاو، اشه (داد یا نظم و راستی) و اهورامزدا، اعضای دسته‌های مختلف را اجرا می‌کردند. نمونه دیگر، اسطوره نبرد میان ایزد تیشتر (ستاره یمانی) و دیو خشکسالی، اپوش است که تا اندازه‌ای چگونگی نظر ایرانیان را در مورد مراسم آیینی بازگو می‌کند. از نظر ایرانیان باستان، تنها زمانی که در قربانی‌ها تیشتر را به یاری بخوانند، خشکسالی شکست می‌خورد و باران می‌تواند به جهان زندگی ببخشد. نتیجه نبرد کیهانی میان نیروهای زندگی و مرگ بستگی به آن دارد که آدمی وظایف آیینی خود را با اعتقاد به جای آورد.[۸] یشت هشتم که درباره تیشتر است، یشتی

به همین جهت است که هیچ‌گاه چنان در نقش فرو نمی‌رود تا هویت شخصی خود را از یاد ببرد.[۲۲]

در سیاه بازی که گرچه به زندگی عادی و روزمره مردم نزدیک‌تر می‌نماید، اما اشخاص بازی به گونه‌ای از شکل افتاده و همچون یک کاریکاتور طراحی شده‌اند. که اگر غیر از این بود امکان خندیدن بر آنها وجود نداشت. اصولاً در تمام نمایش‌های فارسی، که نمایش تخت حوضی را هم می‌توان یکی از آنها دانست، سعی نمایشگران بر ایجاد همذات پنداری میان بازیگر و تماشاگر نیست. چرا که عموماً وسعت بدبختی‌هایی که بر سر اشخاص بازی فرو می‌آید آن چنان است که چنان رغبتی در تماشاگر برای همذات پنداری ایجاد نمی‌شود.

گریزهای سیاه و خطاب قرار دادن گاه و بیگاه تماشاگران توسط وی باعث می‌شود تا حضور تماشاگر به یاد آورده شود. گویی نقش وی چنان طراحی شده است که همه چیز را چه روی صحنه و چه بیرون صحنه، با هم در اختیار داشته باشد. حتی اگر بیرون صحنه سروصدایی باشد، او و گاه دیگر بازیگران، با نکته و لطیفه‌ای سرو صدا را خاموش می‌کنند.[۲۳]

رمز وجودی چنین شخصیت‌هایی آن است که هویت اصلی را در نهایت تماشاگر به آنها می‌بخشد. شخصیت‌ها چنان طراحی نمی‌شوند که باورپذیر باشند در نتیجه در نحوه ادای کلام هم از گفتار روزمره فاصله می‌گیرند و در ژست و اطوار اغراق شده رفتار می‌نمایند. کلام در تعزیه برای اولیا به آواز در دستگاه‌های مختلف خوانده و برای اشقیا به صورت دکلمه بیان می‌شود. اصولاً در تئاتر ایرانی به کارگیری موسیقی یکی از ارکان غیرقابل اجتناب آن است. شاید یادگاری است که گذشته ما، از خنیاگران دوران باستان باقی مانده است. در تعزیه علاوه بر آواز انبیا، سازهای تعریف شده و مشخصی وجود دارند که در لحظات مشخص نواخته می‌شوند، برای تهییج، تأکید بر حس یا حال و هوا، نشانه‌ای با اجراگر برای آن که در چه دستگاهی باید از روی نسخه بخواند و... . در سیاه بازی هم موسیقی تعریف شده است، موسیقی شوخ و شاد است که در میان صحنه‌ها، به هنگام ورود برخی از شخصیت‌ها، ایجاد اصوات لازم، و صحنه‌های رقص و پایکوبی که جزیی از نمایش است، نواخته می‌شود. در این نمایش، شخصیت اصلی سیاه از سر عمد از گلو اصوات را بیرون می‌دهد و به گونه‌ای سخن می‌گوید که در زندگی روزمره شاید هیچ‌گاه با آن مواجه نشویم.

همه بازیگران صرف نظر از زمان و مکان در برخی امور مشترکند: وجه نخست آن که باید جوهر یا محور اصلی نقش را دریابند و دیگر آن که باید وسایل رساندن جوهره نقش را به تماشاگر بیابند. در تئاتر سنتی ایرانی، از آنجایی که هیچ یک از اشخاص بازی در حیطه واقعیت طراحی نمی‌شوند دربازی، اغراق در حرکات و استفاده از حرکات نمایشی قراردادی سهم بسزایی دارد. حالات چهره، حرکات بدن، همه درشت شده‌اند. قراردادهایی همچون کاه بر سر ریختن به نشانه عزاداری و از دست دادن عزیزی (در تعزیه)، کورمال کورمال راه رفتن به نشانه شب (در تعزیه)، زدن بشکن به نشانه گشودن در (در سیاه بازی) و... بسیارند. چنین حرکات قراردادی موجب می‌شود که به صحنه‌ای ساده که تماشاگران در گرداگرد آن نشسته‌اند، با وسایلی اندک بتوان بسنده کرد.

قراردادهای صحنه‌ای به دست اندرکاران نمایش کمک می‌کنند تا به سرعت از زمانی به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر بروند. به طور سنتی گشتن به دور سکو، به طور کامل یا نیم دایره، به معنای نقل مکان از شهری به شهر دیگر یا خانه‌ای به خانه دیگر است که عموماً این عمل با کلامی در گفتار همراه می‌شود. حتی در روی خود سکو بسیار طبیعی است که بی‌آنکه صحنه‌آرایی صحنه‌ای بر هم خورد، صحنه‌ای دیگر در گوشه سکو شکل بگیرد. اما به طور قراردادی برای رفتن از یک صحنه به صحنه دیگر، بازیگر باید حتماً از روی سکو پایین بیاید و چرخی بزند و دوباره به سکو بازگردد.

چنین سادگی موجب شده است که ابزار صحنه به حداقل کاهش یابد و در بسیاری از مواقع یک شیء چندین نقش را بتواند بازی کند. که البته همیشه، تماشاگر و تخیل اوست که به یاری اجراگران می‌آید تا صحنه‌پردازی را کامل نماید.

## سخن آخر

در آخرین سخن باید که از ضعف مشترک تئاتر سنتی ایرانی سخن به میان آورد. متأسفانه شرایط اجتماعی سیاسی هیچ‌گاه چندان سازگاری با تئاتر سنتی ایرانی نداشته است که این گونه‌ی هنری بتواند در برهه‌ای درازمدت از زمان به حیات خود ادامه دهد. این برهه برای تکامل و تبدیل آن به هنری مستقل و قوام یافته ضروری است. تعزیه پس از آن که دوران درخشان خود را در زمان قاجار طی کرد و امید آن می‌رفت که افق‌های نوینی به روی آن گشوده شود، در زمان پهلوی اجرای آن ممنوع اعلام شد و با هجوم مدرنیسم یکسره به پستوخانه‌ها رانده شد. سیاه بازی هم سرنوشت بهتری از تعزیه نداشت. با آن که عنصر بداهه نقش بسیار پررنگی در نمایش تعزیه دارد و به ویژه طرح مسایل انتقادی نسبت به امور جاری زمانه، با فشار حکومت بر الزام داشتن متن پیش از اجرا و وضع محدودیت برای بداهه‌پردازی بر صحنه، اجراها کم‌کم رنگ باختند. به خصوص آن که آنان برای نگه داشتن تماشاگران خود، تماشاگری که برای خندیدن و رها شدن از واپسخوردگی‌هایش به تماشاخانه می‌رفت، مجبور شدند که به شوخی‌هایی که عموماً مستهجن بودند و در بیان ظرافتی در آنها دیده نمی‌شد، روی آورند. چنین رویکردی آنان را از قشر فرهنگی جامعه دورتر و دورتر کرد.

اکنون سال‌هاست که هیچ نسخه تعزیه جدیدی نوشته نشده است و کمتر پژوهش ارزنده‌ای پیرامون سیاه بازی یا هر گونه تئاتر سنتی ایرانی صورت گرفته است.

**پاورقی:**

۱ـ ابراهیم مکی. شناخت عوامل نمایش، سروش، تهران، ۱۳۶۶ ص ۱۲.

۲ـ همانجا

۳ـ در تعریف نمایش‌های مستند که بازسازی واقعیت‌اند، واژه تقلید نارسا می‌نماید.

۴ـ مارتین اسلین. نمایش چیست؟ ترجمه شیرین تعاونی، مؤسسه انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۱، ص ۸.

۵ـ این نگاه نمی‌تواند شامل گونه‌های نوینی که در چند دهه اخیر ظاهر شده‌اند (همچون کارهای گروتفسکی) باشد. به‌هرحال باید در نظر داشت که در حیطه هنر هیچ تعریفی نمی‌تواند همچون یک فرمول ریاضی از قطعیتی جامع برخوردار باشد.

۶ـ ماریان موله. ایران باستان، ترجمه ژاله آموزگار، توس، چاپ دوم، ۱۳۶۳، ص ۲۹ (به نقل از خجسته کیا، قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی، نشر مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۵، ص ۱۲)

۷ـ خسته کیا، همانجا، ص ۱۴.

۸ـ جان هینلز، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، نشر چشمه، ۱۳۶۸، ص ۳۷ (به نقل از خجسته کیا، همانجا، ص ۱۹)

۹ـ برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به خجسته کیا، همانجا، ص ۲۰.

۱۰ـ این حماسه به صورت نثر با تفاوت‌هایی در گشتاسبنامه دقیقی و شاهنامه ثعالبی ذکر شده است. فردوسی هم این داستان را در شاهنامه به نظم آورده است.

۱۱ـ به نقل از خجسته کیا، همانجا، ص ۲۶.

۱۲ـ اولین سوگسرود ـ مقتل ـ به زبان فارسی متعلق است به ملاحسین واعظ

عوض آن که نظر به باوراندن اتفاقات روی صحنه را داشته باشد، بلکه برعکس بر رهایی از قید باور جهان بیرون پای می‌فشارد و در نتیجه روح جمعی تماشاگران به طور مشترک و همنوا نمایش را می‌پذیرند. نتیجه چنین رویکردی، سهیم کردن هر چه بیشتر تماشاگر در روایت داستان و به کارگیری تخیل او در تصویرسازی‌های صحنه‌ای است. با بیشتر شدن نقش تخیل تماشاگر، امکانات صحنه‌ای و تغییرات مکانی و زمانی می‌تواند به وسعت تخیل تماشاگر شود و در دست‌یابی به پیام داستانی، خرد نقش کم‌رنگ‌تری ایفا خواهد کرد و نقش عواطف و احساسات بیشتر خواهد شد. در نهایت می‌توان مدعی شد که تماشاگر چنین تئاتری نقش فعالی در روند نمایش خواهند داشت.

**جنبه‌های داستانی :**

**شخصیت‌پردازی**

نورتروپ فرای، منتقد مشهور کانادایی به چهار سطح متمایز گفتار اشاره می‌کند: اگر قرار است که تماشاگر اشخاص بازی را مانند خدایان و همچون موجوداتی فراتر از خویش بیابد، در قلمرو اسطوره وارد می‌شود، اگر تماشاگر می‌باید که به اشخاص بازی‌ای که نمود انسان‌هایی بسیار برتر و بالاتر از خود اویند، بنگرد به قلمرو حماسه وارد می‌شود. هر گاه تماشاگر می‌بایست اشخاص بازی را هم تراز و همانند خویش بیابد، با سبک واقع‌گرا روبه‌روست و بالاخره اگر تماشاگر شخصیتها را موجوداتی پست‌تر از خود بیابد، در حوزه طنز و لوده بازی قرار داده می‌شود.[۱۸]

در تئاتر سنتی ایرانی، اشخاص بازی یا به حیطه دوم یا حیطه چهارم تعلق دارند که نه تنها پرهیز از واقع‌نمایی، بلکه پیشینه تفکر ایرانی و اصل قرار داشتن جدال نور و ظلمت، باعث شده است که در نمایش‌های ایرانی، میان شخصیت‌های نیک و بد نمایش، یعنی دو نیروی متخاصم نمایشی، مرزی پررنگ وجود داشته باشد و همچنان که میان نور و ظلمت امتزاجی امکان‌پذیر نیست، در نهاد هر شخصیت هم یا نور می‌توان دید یا ظلمت. در چنین نگرشی، شخصیت نمایشی تنها دو بعد دارد، و صحبت از جدال نیروهای روانی درون شخصیت معنایی ندارد.

در تعزیه، شخصیت‌ها همه از نوع نمونه‌ای[۱۹]اند و اشقیا خود می‌دانند که اعمالشان پسندیده نیست. کشمکشی میان نیروهای درونی شخص بازی، وجود ندارد. کشمکش اصلی میان صف‌آرایی دو نیروی نیک و بد است که تجلی آن در دو گروه از شخصیت‌هاست. به همین جهت است که اگر تحولی در یکی از اشخاص بازی روی دهد، یا تحول از قبل پیش‌بینی شده است (حر از همان ابتدا می‌داند که به امام حسین(ع) و یارانش خواهد پیوست) یا بازنگری در شناخت است و نه تحول شخصیتی (در جوانمرد قصاب). در مضحکه (سیاه بازی) هم این نکته درباره اشخاص بازی صادق است. اشخاص بازی یا تیپ هستند و یا از نوع نمونه‌ای و فاقد هر گونه پیچیدگی. برای پرداخت به چنین اشخاص بازی، که تماشاگر نسبت به آنها پیش آگهی دارد، نمایشگران مجازند که از عناصر قراردادی در کلام و اجرا بیشترین بهره را بجویند، چرا که اشخاص بازی تنها به صحنه می‌آیند تا واقعه یا حادثه‌ای را برای تماشاگر روایت کنند و گاه یادآوری نمایند. به همین جهت کلام در تعزیه یکسره به شعر است تا از زندگی روزمره فاصله گرفته شود، یکی از عللی که موجب شده است تا نسخه‌نویسان از شعر بهره جویند عدم توانایی و امکانات کلامی برای بازآفرینی روح واقعه است. چرا که به زعم آنان واقعه در زمان یا مکانی چنان دست نیافتنی رخ می‌دهد که نمی‌توان آن را به سهولت به زبان روزمره بازگو کرد و زبان شعر باعث می‌شود که تماشاگر از حوزه آشنای هر روزه بیرون رود و توجه‌اش از توصیف و ترسیم جزییات یکنواخت و مبتذل زندگی روزمره به کلیات معطوف شود. از سوی دیگر در سیاه بازی به منظور جدا شدن از زندگی روزمره، کلام را چنان به کار می‌گیرند که عمدتاً در خدمت رها کردن تماشاگر و خنداندن او باشد، با تحامق (خود را به نادانی زدن)، تقلیب (بدل کردن حرفی به حرف دیگر و دگرگون کردن معنا)، ستایش اغراق‌آمیز و نامعقول، تشبیه به موجودات پست و نکوهیده و... در این نمایش بازی با واژگان و به کارگیری الگوی کلامی به شدت متداول است با به اغراق کشاندن و تأکیدهای غیر ضروری، از کلام روزمره فاصله گرفته می‌شود. چنان که کلام خاصیت اطلاع‌رسانی‌اش را از دست می‌دهد و صرفاً در خدمت برانگیختن خنده در تماشاگر می‌آید.

از سوی دیگر همواره در ایران حتی اگر نمایشی به رشته تحریر درمی‌آمد، نویسنده آن از میان ادبا و شعرا نبود. در میان انواع نمایش ایرانی، تعزیه تنها نمایشی است که دارای متن نگاشته شده، به منظور اجرا و نمایش است. اما نویسندگان آن همواره از میان مردمی بوده‌اند که عمدتاً به نیت کسب ثواب و نه نیت آفرینش اثر هنری، دست به نگارش برده‌اند. این شاعران همواره ترجیح می‌داده‌اند که گمنام باقی بمانند. با توجه به آنکه سرایندگان این نسخ از میان ادبا نبوده‌اند شعر تعزیه فاقد پیرایه‌های ادبی والاست و از همین رو گستره واژگانی‌اش به سطح واژگان محاوره‌ای نزدیک می‌شود، که البته چنین ویژگی‌ای از زیبایی آن نمی‌کاهد.

در سیاه بازی به طور سنتی متن نمایشی مکتوب وجود نداشت و تکیه بر عنصر بداهه در نمایش بود.[۲۰] در این نمایش از آنجایی که بازیگران خود را مجاز می‌دانستند که در حین اجرا با اشاراتی به وضع موجود انتقاد کنند، انتقادی سیاسی و اجتماعی، در نتیجه خود را بیشتر در امان می‌یافتند که مدرکی از خود به جا نگذارند. آنان در نمایش‌های خود نه تنها از گفتار روزمره بهره می‌جستند بلکه کاربرد هر گونه سخن زشت یا نامناسب را مجاز می‌دانستند. علاوه بر این، دست‌اندرکاران این نمایش هم از میان مردم عادی و عموماً عامی بوده‌اند چنان که باعث شده است تا فاصله میان متن این نمایش با یک اثر ادبی درخور اعتنا همواره زیاد بوده باشد.

**ساختار داستانی**

از آنجایی که ساختار درام سنتی ما از شیوه داستان‌پردازی و داستان‌گویی نقالی کهن ایرانی، متأثر است، تعلیق یا انتظار[۲۱] در نمایش‌های ایرانی، به صورت روایت داستانی در داستان دیگر، یا داستانی در کنار داستانی دیگر که می‌تواند هویت مستقل داستانی نسبت داستان اصلی داشته باشد، ایجاد می‌شود. در نتیجه حوادث و داستان‌های فرعی در تئاتر ایرانی نه تنها حشو و زاید نیست بلکه گاه معنای اصلی واقعه در آن نهفته است. به همین دلیل در تئاتر ایرانی از حرکت خطی رو به جلو درام بهره‌گیری نمی‌شود. در عوض داستان می‌تواند از گریزهای زمانی (به زمان‌های مختلف) و نمایش همزمانی دو واقعه در روایت بهره‌گیری کند.

در سیاه بازی لطایف، نکته‌پردازی و اشارات به اوضاع و احوال اهمیت به سزایی دارد و تسلسل حوادث بیش از نحوه قرارگیری آنها مهم شمرده می‌شود. در تعزیه، از نکته‌پردازی و اشارات خبری نیست چرا که برخلاف سیاه بازی متن مکتوب است و نه بداهه، اما تعدد مکان‌های صحنه‌ای و تعدد زمانی این صحنه‌ها و نمایش وقایع موازی نهایتاً منجر به بازنمایی تسلسل حوادث می‌شود؛ حوادثی که عموماً از دل هم بیرون نیامده‌اند.

**جنبه‌های اجرایی:**

همان‌طور که پیش از این گفته شد، پرهیز از واقع‌نمایی، ویژگی اصلی نمایش‌های ایرانی است. به همین سبب در تئاتر ایرانی همیشه میان نقش و بازیگر فاصله وجود دارد. در تعزیه قداست انبیا از یک سو و شقاوت و پلیدی اشقیا از سوی دیگر مانع از آن می‌شود که بازیگر خود را مجاز بداند که با نقش یکی شود. نه خود را چنان شایسته می‌انگارد که نقش انبیا را به واقع بازی کند، و درونا آن چنان از اشقیا بیزار است که نمی‌خواهد نقش او را به واقع بازی کند.

کاشفی (فوت ۹۱۰ ه. ق) به نام روضه الشهدا.

۱۳ـ رجوع شود به نخستین تعزیه‌ها در ایران، پرویز ممنون، رودکی، شماره ۳، تهران، ۱۳۴۱.

۱۴ـ نمایش خیمه شب بازی با استناد به این تعریف تئاتر است که در داستان‌گویی و حتی گزینش شخصیت با سیاه بازی شباهت‌های بی‌شماری دارد.

۱۵ـ برای مطالعه بیشتر در باره سیاه نمایش سیاه بازی رجوع شود به خجسته کیا، همانجا، بخش سوم.

۱۶ـ باید میان واقع نمایی که اصلی در تئاتر دوران نئو کلاسیک بوده است و واقعگرایی که مکتبی‌در دوران مدرن است تفاوت گذارد. واقع نمایی (Verisimilitude) کوششی است برای تعریف واقعیت و درام‌نویس باید آن را جستجو کند و در آثار خود بنمایاند.

۱۷ـ Stage illusion

۱۸ـ به نقل از مارتین اسلین، همانجا، ص ۴۲.

۱۹ـ Stock character

۲۰ـ به دلیل شکل گرفتن بوروکراسی برای برپایی نمایش اکنون دیگر بداهه نقش بسیار کم‌رنگی دارد.

۲۱ـ خانم شیرین تعاونی در ترجمه کتاب نمایش چیست؟ در برابر واژه Suspension معادل انتظار را برگزیده‌اند که از نظر محتوایی درست‌تر می‌نماید.

۲۲ـ در میان ایرانشناسان نقل است که در تعزیه‌ای یک ژاندارم نقش شیری را بازی می‌کرد. این فرد همین که مافوق خود را سوار بر درشکه می‌بیند، چهار دست و پا، با دستی که مثل پنجه شیر است به او سلام نظامی می‌دهد. (به نقل از آندره زیج ویرث، جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه»، (۵۸ ـ ۶۹)، از کتاب تعزیه هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه داوود حاتمی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۷)

۲۳ـ در خیمه‌شب بازی، حضور استاد در کنار خیمه و عروسک‌ها به عنوان رابطی که میان عروسک‌ها و کودکان برای برقراری ارتباط قرار گرفته است، مانع از شکل‌گیری توهم بی‌فراز و نشیب، جاندارپنداری عروسکان می‌شود.

**منابع:**


ـ اسلین، مارتین، نمایش چیست؟ ترجمه شیرین تعاونی، مؤسسه انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۱.

ـ بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۹.

ـ چلکووسکی، پتر، تعزیه هنر بومی پیشرو ایرانی (مجموعه مقالات)، ترجمه داوود حاتمی، انتشارات علمی فرهنگی چاپ اول، تهران، ۱۳۶۷.

ـ ستاری، جلال، پرده‌های بازی (مجموعه مقالات)، نشر میترا، تهران، ۱۳۷۹.

ـ کیا، خجسته، قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی، نشر مرکز، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۵.

ـ مکی، ابراهیم، شناخت عوامل نمایش، سروش، تهران، ۱۳۶۶.


## سوتیتر:

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر سنتی ایرانی، حفظ برخی از نشانه‌های دیداری نمایش‌های کهن ایرانی است و رنگ و کاربرد نمادین آن یکی از شگردهای محوری تئاتر ایرانی است

در میان انواع نمایش ایرانی، تعزیه تنها نمایشی است که دارای متن نگاشته شده، به منظور اجرا و نمایش است. اما نویسندگان آن همواره از میان مردمی بوده‌اند که عمدتاً به نیت کسب ثواب و نه نیت آفرینش اثر هنری، دست به نگارش برده‌اند

در سیاه بازی به طور سنتی متن نمایشی مکتوب وجود نداشت و تکیه بر عنصر بداهه در نمایش بود. در این نمایش از آنجایی که بازیگران خود را مجاز می‌دانستند که در حین اجرا با اشاراتی به وضع موجود انتقاد کنند، انتقادی سیاسی و اجتماعی، در نتیجه خود را بیشتر در امان می‌یافتند که مدرکی از خود به جا نگذارند

با آن که عنصر بداهه نقش بسیار پررنگی در نمایش تعزیه دارد و به ویژه طرح مسایل انتقادی نسبت به امور جاری زمانه، با فشار حکومت بر الزام داشتن متن پیش از اجرا و وضع محدودیت برای بداهه‌پردازی بر صحنه، اجراها کم‌کم رنگ باختند. به خصوص آن که انان برای نگه داشتن تماشاگران خود، تماشاگری که برای خندیدن و رها شدن از واپس‌خوردگی‌هایش به تماشاخانه می‌رفت، مجبور شدند که به شوخی‌هایی که عموماً مستهجن بودند و در بیان ظرافتی در آنها دیده نمی‌شد، روی آورند. چنین رویکردی آنان را از قشر فرهنگی جامعه دورتر و دورتر کرد