مجلهٔ علمی ـ پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان
دورهٔ دوم، شماره چهل و نهم
تابستان ۱۳۸۶، صص ۱۸-۱

شعر کهن پارسی درمجالس تعزیه

دکتر محمود طاووسی * - دکتر محمود عزیزی **
دکتر سید حبیب اله لزگی *** - محمد حسین ناصربخت****

چکیده

تعزیه نمایشی آیینی، منظوم و موسیقایی است که از دل عزاداریهای شیعیان ایرانی بر پیشوای سوم خود امام حسین (ع)، که به اتفاق یارانش در سال ۶۱ هجری در صحرای کربلا به شهادت رسید، پدیدار گشته است. این نمایش تنها نمایش سنتی ایرانی است که دارای متن مکتوب است؛ متونی که تأثیر فراوانی از ادبیات کلاسیک ایران گرفته‌اند. مقالهٔ حاضر به بخشی از این تأثیر - که حضور مستقیم و بی‌واسطهٔ ابیاتی از شاعران کلاسیک پارسی‌گوی در مجالس تعزیه است - می‌پردازد و پس از بحث و بررسی پیرامون اشکال گوناگون بهره‌برداری تعزیه‌سرایان از این اشعار، به این نتایج دست می‌یابد که تعزیه سرایان به هنگام استفادهٔ مستقیم از آثار شاعران مشهوری چون حافظ، مولوی و سعدی، در بعضی از موارد تنها به معنای صوری اشعار توجه داشته و ضمنا فریفته زیبایی شکل ظاهری گردیده‌اند و در برخی از گوشه‌ها نیز به معنای درونی شعر توجه داشته‌اند؛ ضمن اینکه به هنگام استفاده از این اشعار نیز هر چند که در موارد اندکی آنها را بدون دخل و تصرف به شکل درج یا تضمین از شاعر به کار برده‌اند، اما در غالب موارد با تغییراتی در واژه‌ها و اضافه و یا کم نمودن قطعاتی متناسب با موقعیت نمایشی موجود در مجلس تعزیه بهره برده‌اند و بدین ترتیب، شعری غنایی را به شعری نمایشی بدل نموده‌اند. در پایان نیز به برخی از تأثیرات ادبیات حماسی و اساطیری ایران بر مجالس تعزیه نیز اشاراتی می‌شود.

واژه‌های کلیدی

تعزیه، نمایش، شعر، اسطوره، شعر کلاسیک فارسی، شعرغنایی، شعر دراماتیک.

---

* - استاد دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس.
** - دانشیار دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
*** - استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس.
**** - دانشجوی دکتری گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس.

تاریخ وصول ۸۵/۵/۲۱ تاریخ اصلاحات ۸۵/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش ۸۶/۲/۱۱

مقدمه

تعزیه (شبیه‌خوانی) نمایشی آیینی است که به سبب استفاده از متنی مکتوب در میان نمایشهای سنتی ایرانی - که عمدتا حول یک قصه و تکیه بر تجارب گذشته و بازی فی البداهه بازیگران حرفه‌ای و ثابت گروه شکل می‌گیرند[۱] - نمایشی منحصر به فرد به شمار می‌آید. تعزیه نمایشی روایی، منظوم و موسیقایی است که از دل عزاداریهای ایرانیان شیعه مذهب برای پیشوای سوم خود پدیدار گشت؛ عزاداریهایی که با شبیه‌سازی، دسته روی و مرثیه‌خوانی همراه بود و سپس با تحول و تطور مضامین طی زمانی حدود سیصد سال - از اواخر دورهٔ صفوی تا دورهٔ اوج آن که همزمان با ساخت و تخصیص «تکیه دولت» و حمایت رسمی زمامداران کشور در دوران قاجاریه است - به تنوعی خیره کننده در مجالس دست یا فت. در این مورد عبدالله مستوفی می‌نویسد:

«همین‌که اعیانیت در تعزیه وارد شد، نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شده و پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط بعزاداری نبود، مانند تعزیه دره الصدف و تعزیه امیرتیمور و تعزیه حضرت یوسف و عروسی دختر قریش در آن وارد گردید و برای اینکه جنبه عزاداری آنهم بالمره از بین نرود، در مقدمه یکی ار این حکایات نیمه تفریحی و نیمه اخلاقی و در آخر یکی از واقعات یوم الطف نمایش گذاشته می‌شد» (۱۲/ ج ۱ / ص ۲۸۸).

چنانکه آمد، مکتوب بودن مجالس تعزیه ویژگی منحصر به فردی است که برای پژوهشگران علاقه‌مند، امکان بررسی بیشتر پیرامون این نمایش را فراهم می‌آورد؛ به طوری که از طریق مطالعهٔ این مجالس می‌توان به بسیار از ویژگیهای این شیوهٔ نمایشی پی‌برد و تأثیر فرهنگ کهن ایرانی را در شکل‌گیری آن بررسی نمود که از جمله مهمترین این تأثیرها، تأثیر ادبیات کلاسیک ایران زمین بر نمایشهای یاد شده است؛ تأثیری که بویژه با توجه به منظوم بودن مجالس تعزیه و قدرت شعر کلاسیک فارسی - که پرطرفدارترین شکل ادبی در این سرزمین به شمار می‌آید - از اهمیت فراوانی برخوردار است.

برای خوانندگان ناآشنا با هنر نمایش و ادبیات نمایشی، که ممکن است بپرسند چرا ما تأثیر شعر را در متون تعزیه - که خود منظوم است - بررسی می‌نماییم؟ این توضیح ضروری به نظر می‌رسد که: شعر تعزیه شعری است که مانند هر متن نمایشی دیگر برخلاف آنچه در ادبیات و شعر غیرنمایشی دیده می‌شود، تنها هنگامی به کمال دست خواهد یافت که به اجرا درآید و در واقع نگارش آن نقطهٔ شروعی برای شکل‌گیری یک اثر نمایشی است. پس برخلاف آنچه در عرصهٔ ادبیات صرف با آن روبه‌روییم تنها متکی به خود نیست و به همین جهت است که چون تأثیر شعر فارسی را بر مجالس منظوم تعزیه بررسی می‌کنیم، در واقع به تأثیر این پدیده‌ها بر شکل‌گیری تعزیه به مفهوم یک نمایش پرداخته‌ایم که کاملا از جنسی دیگر و مستقل از ادبیات است.

در مقالهٔ حاضر پس از مطالعهٔ مجالس گوناگون تعزیه، ابتدا نمونه‌هایی از حضور روشن شعر کلاسیک فارسی، بویژه اشعار حافظ، سعدی و مولانا استخراج گردیده و در گام بعدی با بررسی نحوه عمل شاعر چگونگی استفاده از این اشعار توسط سرایندگان متو: و رویکردهای گوناگون تعزیه سرایان به شعر فارسی در استفاده بی‌واسطه از اشعار کلاسیک دسته‌بندی و شرح داده شده و در پایان نیز توضیحاتی پیرامون برخی از تأثیرات منظومه‌های حماسی و اساطیری ایران بر تعزیه آمده است.

جایگاه شعر و گستره بحث حاضر

شعر در نزد ایرانیان از جایگاه والایی برخوردار است؛ به طوری که در تمامی جهان، این سرزمین و ملت ساکن در آن را با شاعرانش می‌شناسند؛ شاعرانی که تا پیش از پیدایش متون تعزیه طی قرون متمادی در سایر انواع شعر طبع آزمایی نموده و خلاقیت و تبحر خویش را در معرض دید همگان قرارداده و جهانیان را به تحسین واداشته بودند. پس بسیار طبیعی است که وقتی در چنین سرزمینی نمایشی منظوم شکل می‌گیرد، متون آن از سایر تجارب و دستاوردهای این فرهنگ در زمینه شعر و شاعری بی‌بهره نباشد و این تأثیر چنان عمیق و گسترده است که برای بررسی تمامی جوانب آن نیاز به پژوهش‌ها و تحقیقات فراوانی دارد، زیرا تاکنون با توجه به شواهد موجود و اسنادی که خبر از اجراهای مستمر تکیه دولت در سراسر ایام سال می‌دهند و همچنین گنجینه‌های فعلا شناخته شده، پژوهشگران گمان بر وجود چهارصد عنوان مستقل از مجالس تعزیه را دارند که هرگاه این تعداد را در کنار نگاشته شدن برخی از قصص از سوی تعزیه‌سرایان متعدد، مثلا نگارش مجلس شهادت سیدالشهدا (ع) توسط تعزیه‌سرایان گوناگون ایران (زمینه‌های مختلف)[۲] قرار دهیم، به رقمی حدود دو هزار مجلس کاملا مستقل تعزیه - از نظر متن - خواهیم رسید که پژوهش در مورد آنها کاری وقت‌گیر و گسترده است؛ تحقیقاتی که می‌تواند پژوهش‌هایی پیرامون درونمایه‌ها، قصص، شخصیت‌پردازی و تصویرسازی برگرفته از منظومه‌های کهن، نحوه استفاده از اوزان و بحور عروضی و... را نیز شامل گردد؛ بررسیهایی که بی‌شک همگی آنها مؤید تأثیر غیرقابل انکار شعر ایرانی بر این نمایش برجستهٔ آیینی خواهد بود و البته این خود تنها بخشی از تأثیری است که ادبیات و فرهنگ سرزمین ما بر این هنر یگانه جهان اسلام داشته است.

شایان ذکر است که مجالس تعزیه تنها محدود به مجالس فارسی نیست، بلکه مجالسی به ترکی و عربی نیز توسط تعزیه‌نویسان آذری و عرب ساکن در مناطق آذربایجان و خوزستان پدید آمده است که هرگاه بخواهیم تأثیر ادبیات ایرانی را بر این مجالس تعزیه مد نظر قرار دهیم، بی‌شک باید این متون را نیز بررسی نماییم، لذا نکاتی که پیش از این آمد، در مورد تمامی مجالس تعزیه صادق است که در این میان تأثیر شعر و ادب مکتوب فارسی بر مجالس تعزیه فارسی کاملا مشهود است، تأثیری که تمامی جنبه‌هایی را که قبلا به آنها اشاره شد، در برمی‌گیرد، چنانکه گاهی مصرعها یا ابیاتی از شاعران شناخته شده و مشهور پارسی مستقیما در مجالس تعزیه به کار گرفته می‌شود. البته، چنانکه آمد. ظهور و حضور شعر کلاسیک فارسی در مجالس تعزیه جلوه‌های گوناگونی داشته است که یکی از این جلوه‌ها استفاده مستقیم و گسترده از اشعار شاعران شناخته شده در مجالس شبیه‌خوانی است. البته برای رفع هرگونه ابهامی در این زمینه شایستهٔ ذکر است که این استفاده نسبت به کل مجلس بسیار اندک بوده، عمدتا به شکل بهره بردن از چند بیت و مصرع رخ می‌نماید و کلیت مجلس، سرودهٔ تعزیه سرای آشنا به هنر نمایش است.

چرا تعزیه به شعر است؟

همان‌طور که آمد، متن مجالس تعزیه مانند اغلب نمایشنامه‌های کلاسیک که تا پایان قرن هجدهم میلادی در اروپا به طبع رسیده‌اند، متونی منظوم‌اند که می‌توان دلایل گوناگونی را برای این زبان شاعرانه مطرح نمود، اما بی‌شک مهمترین دلیل انتخاب زبان شعری برای تعزیه حضور شخصیت‌هایی در مجالس شبیه‌خوانی است که الگوهای خیر و شر به شمار می‌آیند و نمی‌توانند یا بهتر است بگوییم، که با توجه به اعتقادات مردم، تصور نمی‌شود که بتوانند به زبان مردم عادی

سخن بگویند و این زبان شعری تذکاری دوباره است بر فاصلهٔ آنها با مخاطب، و البته به این دلیل نیز که نظم بیشتر از نثر می‌توانسته است در اذهان شنوندگان اثرگذار باشد؛ ضمن اینکه زبان شعر باعث ایجاد فاصله با رویداد و مخاطب می‌گردد که خود از ویژگیهای شاخص این نمایش آیینی است.

شعر فارسی چه امکاناتی را در اختیار سرایندهٔ مجلس می‌گذارد؟

استفاده از زبان شعری در تعزیه، آن هم در کشوری چون ایران که با حدود سی هزار شاعر صاحب دیوان «سرزمین شعر و شاعری» به شمار می‌آید، باعث شده است که شاعران تعزیه‌سرا یا گاه تعزیه‌خوانان و تعزیه‌گردانان دارای طبع شعر، گنجینه‌هایی از اشعار را در اختیار داشته باشند تا در تنگناها یاریگرشان باشد و با توجه به آشناییهای ذهنی مخاطب با این آثار، امکان ارتباطی بهتر با مجالس را فراهم آورند؛ ارتباطی که تنها در سایهٔ آن یکپارچگی عاطفی مجلس - که نهایت آمال تعزیه‌سرایان و تعزیه‌خوانان است - فراهم می‌آید و اجر معنوی ایشان را در پی خواهد داشت. به همین سبب است که گاه شعر شاعران نامداری چون، حافظ، سعدی، مولوی و... به طور کامل یا ناقص در لحظاتی از یک مجلس تعزیه، برای مثال، در مناجاتها، ساقی‌نامه‌ها، هنگام ارایه حال و هوایی عرفانی و... به سرودهٔ شاعر تعزیه سرا راه می‌یابد و یا به شکل درج یا تضمینی در شعر تعزیه رخ می‌نماید، اما با بررسی نمونه‌های موجود در این زمینه در می‌یابیم که بهره برداری مستقیم و بی‌واسطه از اشعار شناخته شدهٔ فارسی در مجالس تعزیه به دو صورت عمده ذیل انجام پذیرفته است:

۱- استفاده از اشعار مشهور با توجه به معنای صوری آنها

در این نوع از بهره برداری، اشعار شناخته شده با توجه به همخوانی معنای صوری آنها با موقعیت مجلس و نقش و گاه شیوهٔ استفاده از آنها در نقل قولها، زندگی روزمره و سرگرمیهای عوام یا خواص انتخاب می‌شده‌اند؛ به شکلی که تنها معنای صوری و لایه‌های بیرونی اشعار مد نظر قرار می‌گیرد و به لایه‌های درونی آنها توجه نمی‌شود؛ چنانکه در ساقی نامه شبیه بن زیاد[۳] - از گروه اشقیا - در مجلس خروج مختار زمینه تهران چنین می‌آید:

«ساقی بیار باده و تر کن دماغ ما
مطرب بزن که کار جهان شد به کام ما
ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
ای بی خبر ز لذت شرب مدام ما»

(۹/ صص ۲۰ و ۲۱)

گفتاری که کاملا از روی این غزل معروف حافظ شیرازی گرته برداری شده است:

«ساقی به نور باده بر افروز جام ما
مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما
ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما»

(۵/ ص ۹۲)

چنانکه در جای دیگری از مجلس فوق، شبیه بن زیاد به هنگام شرابخواری ابیات ذیل را می‌خواند و بروشنی می‌توان دریافت که تعزیه‌سرا در اینجا بدون توجه به معنای عرفانی شعر حافظ به کارکرد این اشعار در بزمهای قشرها و طبقات گوناگون مردم (عوام و خواص) توجه داشته است:

«ساقی هلال باده پر از آفتاب کن
دور فلک درنگ ندارد شتاب کن
ساقی نقاب از رخ خاتون خم بگیر
خون در روان سلسلهٔ بوتراب کن»

(۹/ ص ۲۸)

ابیاتی که یادآور این ابیات غزل مشهور حافظ است:

«صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن
دور فلک درنگ ندارد شتاب کن»

(۵/ ص ۴۶۳)

البته، بدون توجه به مفهوم عمیق نهفته در شعر که بنا بر دسته‌بندی شخصیت‌های تعزیه به دو گروه خیر و شر (اولیا و اشقیا) و حضور ابن زیاد در گروه اشقیا نمی‌توان از سوی شخصیتی چون او انتظار درک آن را داشت.

در مثالهای فوق و موارد شبیه به آنها استفاده از اشعاری با معانی عمیق و بیشتر عرفانی، تنها با توجه به ظاهر و به دلیل حضور واژه‌هایی چون مطرب، ساقی، می، باده، خم، پیاله و... که می‌تواند یک مجلس شرابخواری را مجسم سازد، صورت پذیرفته است؛ استفاده‌ای که بیشتر در صحنه‌های حضور اشقیا و ساقی‌نامه‌های ایشان رخ می‌دهد که البته چنانکه اشاره شد این نکته ریشه در واقعیت استفاده از شعر کلاسیک در مجالس بزم، تنها به سبب زیبایی و استحکام ساختار و موسیقی جاری در آن نیز داشته است؛ نکته‌ای که شاعر تعزیه‌سرا در زندگی روزمره خویش با آن روبه‌رو بود و می‌توانست آن را در بزمهای اشرافی مشاهده کند؛ یعنی می‌توان گفت که تقلید از این واقعیت موجود یا بهتر بگوییم تأثیر واقعیت موجود در زمان حیات شاعر تعزیه‌سرا و توجه به زیبایی نهفته در ساختمان ابیات، موجب چنین استفاده‌ای از شعر کلاسیک در تعزیه شده است که به دلیل تناقض با لایه‌های درونی ابیات نابجا به نظر می‌رسد. البته، استفاده از معنای ظاهری شعر کلاسیک تنها محدود به همین موارد نیست؛ چنانکه شبیه شمر در صحنه گفتگو با شبیه حضرت عباس در مجلس شهادت حضرت عباس (ع) زمینه کاشان منسوب به میرعزا،[۴] تعزیه‌سرای معروف کاشانی، شعر حافظ را چنین وارد ابیات خود می‌کند:

«شمر منم که کرده‌ام ورد زبان ثنای تو
جور همه جهانیان می‌کشم از برای تو
گاه میان لشگرم گاه به گرد خیمه‌ها
این همه نقش می‌زنم در طلب هوای تو»

(نسخه خطی، قرن ۱۴ هـ ۰ ق – فرد شمر[۵])

که در آن، مصرعهای دوم و چهارم از این غزل حافظ گرته‌برداری شده است:

«من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قال و مقال عالمی می‌کشم از برای تو
خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه درخور هم‌اند
اینهمه نقش می‌زنم از جهت (در طلب) رضای تو»[۶]

(۵/ ص ۴۸۰)

و یا بهره‌برداری از این بیت معروف سعدی در گلستان که می‌گوید:

«عاشقان کشتگان معشوقند
بر نیاید ز کشتگان آواز»

(۷/ ص ۲۴)

در مجلس به چاه انداختن یوسف زمینهٔ تکیه دولت تهران آنجا که تعزیه‌سرا از زبان شبیه یهودا چنین می‌سراید:

«علاج این است با نیرنگ و افسون
بریمش جانب صحرا و هامون
چو گردد کشته پنهان ماند این راز
ز کشته برنیاید دیگر آواز»

(نسخه خطی، قرن ۱۴ هـ ق – فرد یهودا)

که البته در مورد اخیر تأثیر کمی پنهان‌تر است.

شایان ذکر است که استفاده از معنای ظاهری شعر کلاسیک تنها برای تنظیم گفتار اشقیا خوانان صورت نمی‌پذیرد؛ چنانکه در مجلس سوم خروج مختار، زمینهٔ تهران، در گفتگوی شبیه مختار با شبیه زن خولی - که از میانه حالان [۷] متمایل به اولیاست - اشعار ذیل از زبان وی جاری می‌گردد.

«دفع ظلمت می‌شوم ای زن به دوران غم مخور
کار مشکل را نمایم بر تو آسان غم مخور
راز خود را آشکارا کن، مکن از من نهان
تا نمایم دفع ظلمت را، به خلاق جهان»

(۹/ ص۹۹)

اشعاری که تأثیرساختاری غزل معروف حافظ - «یوسف گمگشته باز آید به کنعان غم مخور» - برآنها کاملا هویداست و یا این بیت از گفتار زلیخا به یوسف در مجلس یوسف و زلیخا «زمینه تهران»:

«منم که دیده به دیدار تو نمودم باز
تو هیچ لطف نکردی به حق بنده نواز»

(نسخه خطی، قرن ۱۴ هـ ق – فرد زلیخا)

که با تغییر اندکی این بیت از غزل حافظ است:

«منم که دیده به دیدار دوست کردم باز
تو هیچ لطف نکردی به حق بنده نواز»

(۵/ ص ۳۳۲)

و در آن تنها استفاده از معنای صوری با توجه به نیاز تعزیه‌سرا مد نظر بوده است.

۲- استفاده از اشعار مشهور با توجه به معنای درونی آنها

چنانکه به طورضمنی اشاره شد، بهره‌برداری مستقیم از اشعارکلاسیک تنها به معنای صوری و شکل ظاهری محدود نبوده است و گاه شاعر تعزیه‌سرا با توجه به معنای درونی شعر و آنچه در بطن آن پنهان است، مجلس خود را به زیور آثار شاعران بلند پایهٔ ایرانی آراسته است. برای مثال، در مجلس شهادت «سعید» غلام امام زین العابدین (ع)[۸] - که در جای جای آن عشق عرفانی و دلبستگی غلام به مولای خود موج می‌زند - از غزلیات خواجه حافظ شیرازی با این رویکرد بهره‌برداری می‌شود؛ از جمله در این گفتار غلام:

«گرچه غلامم و به غلامی درگهش
دامان زده به خدمت و برپا ستاده‌ام
آقای من حسین پسرخاتم رسل
روبرگشا به من که دل از دست داده‌ام
گر باب عافیت به رخم بسته مانده است
راه امید برروخ دلبر گشاده‌ام
بی‌خود شدم ز باده ز سر شادی و وهن[۹]
آبی بزن به آتش جانسوز باده‌ام»

(۹/ ص ۲۵۱)

که مشخصا تحت تأثیر این غزل معروف سروده شده است:

«ما بی‌غمان مست دل از دست داده‌ایم
همراز عشق و همنفس جام باده‌ایم
بر ما بسی کمان ملامت کشیده‌اند
تا کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم»

(۵/ ص ۴۳۴)

و یا این گفتگوی شبیه سعید و شبیه امام حسین (ع) در همین مجلس، سعید:

خوش آن شخصی که سر در پای تو ای شاه دین دارد
گر اهریمن بود ملک سلیمان در نگین دارد

به درباری که مثل من سیاهی رو سفید آید
چرا باید سفیدش دل ز غم اندوهگین دارد
زهی تخت و زهی طالع، زهی رسم و زهی آیین
زهی عشق و زهی عاشق که معشوقی چنین دارد
به جان من بلایت ای حسین ای سرور خوبان
بده اذنم که صیادم کمانی درکمین دارد

امام حسین (ع):

به تو اف ای زمانه شهد مهرت زهرکین دارد
گهی افلاک سازد تخت شاهی گه به خاکستر
چه مهر و کین بود گه آنچنان گه این چنین دارد
ایا تاریک روی روشنین دل در چنین مطلب
خیار و اختیار امروز زین العابدین دارد
برو از او اجازت جو ز تیمارش به بیماری
اگر دستش نهی بر دل، غمی در آستین دارد»

(۹/ ص ۲۵۴)

که تأثیر وزن و قافیه غزل ذیل در آن کاملا هویداست:

«هر آن کو خاطری مجموع و یاری نازنین دارد
سعادت همدم او گشت و دولت همنشین دارد
حریم عشق را در گه بسی بالاتر از عقل است
کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد...»

(۵/ ص ۱۹۶)

و همین سان است بهره‌جویی کاملا بی‌واسطه از بیتی مشهور در دیوان حافظ در مجلس امام رضا (ع) از زبان شبیه امام به ترتیب ذیل:

«تو واقفی ز من و حال من ایابی چون
که من ز خانه به اکراه می‌روم بیرون
هزار دشمنم ار می‌کنند قصد هلاک
گرم تو دوستی از دشمنان ندارم باک»

(۹/ ص ۲۳۷)

که در این گفتار بیت دوم دقیقا و بدون هیچ تغییری از دیوان حافظ گرفته شده است؛ بیتی که با اندک تغییری درگفتار جرجیس در مجلس جرجیس پیامبر نیز می‌آید:

«روم به شام کنون از کلام ایزد پاک
ز زنگ کفر کنم قلب داد نامه[۱۰] پاک

هزار دشمنم ار می‌کنند قصد هلاک
ولی تو دوستی از دشمنان ندارم باک»

(۱۱/ ص ۹۶)

و از همین سنخ است استفاده از این بیت معروف سعدی؛

«سر که نه در پای عزیزان رود
بارگرانی است کشیدن به دوش»

(۷/ ص ۴۸۳)

در این گفتار شبیه زن شمر با شبیه شمر در مجلس تعزیه شهادت زن شمر «زمینه تهران[۱۱]»:

«ای سگ بی‌رحم به من ده تو گوش
خوف نباشد به من از این خروش
سر که نه در راه عزیزان بود
بارگرانی است کشیدن به دوش
ز انکه بدیدم به عزای حسین
مادر او فاطمه را نیل پوش»

(نسخه خطی، قرن ۱۴ هـ ق، فرد زن شمر)

یا خطاب شبیه بلال به مردم مدینه در مجلس وفات حضرت فاطمه (س) «زمینه تهران» (تکیه دولت):

«ای محرمان کعبه دین التجا برید
از آشنا سخن به بر آشنا برید»

(نسخه خطی – قرن ۱۴ هـ ق، فرد بلال)

با بهره از این بیت حافظ:

«ما محرمان خلوت انسیم غم مخور
با یار آشنا سخن آشنا بگو»

(۵/ ص ۴۰۴)

و این گفتار شبیه مسلم در مجلس شهادت مسلم زمینه تهران (تکیه دولت) با شبیه امام:

«جانا هزارت آفرین بر جانت از سر تا قدم
صانع خدایی کاین وجود آورد بیرون از عدم
خورشید بر سرو روان هرگز ندیدم در جهان
وصفت نیاید در بیان نقشت نگنجد در قلم»

(نسخه خطی، قرن ۱۴ هـ ق، فرد مسلم)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که با تغییرات اندک از سعدی گرفته شده است:

«جانا هزارآفرین بر جانت از سر تا قدم
صانع خدایی کاین وجود آورد بیرون از عدم
خورشید بر سرو روان، دیگرندیدم در جهان
وصفت نگنجد در بیان نامت (نعتت) نیاید در قلم»

(۷/ ص ۴۸۹)

در موارد فوق چنان که مشاهده می‌شود، تصویر نمودن حال درونی قهرمان - که عمدتا از اولیا خوانان است - مدنظر است و از قطعاتی استفاده می‌شود که متناسب با اندیشهٔ پدیدآورندگان تعزیه و موقعیتی است که اشخاص بازی مثبت - اولیاخوانان - در اکثر مجالس تعزیه با آن درگیر هستند، نقشهایی که معمولا حال و هوایی عرفانی دارند. پس در اینجا با ا نتخابی روبه‌رو هستیم که بر اساس درونمایهٔ اصلی مجلس و لایه‌های درونی اشعار مورد استفاده صورت پذیرفته است.

شعر غنایی در خدمت شعر نمایش

با نگاهی به مثالهایی که قبلا آمد، و بررسی انواع استفاده‌هایی که گاه سرایندگان مجالس تعزیه از ابیات شاعران بلند آوازه‌ای چون حافظ در یک مجلس مشخص تعزیه می‌نمایند، می‌توا ن به این نکته پی‌برد که این بهره‌برداریها به صورت آگاهانه رخ داده است؛ چنانکه در «مجلس پادشاه مغرب» سراینده با بهره بردن از ظرفیتها وامکانات گوناگونی که در شعرحافظ شیرازی وجود دارد و با توجه به آشنایی عمیق خود با معانی نهفته در این اشعار، از آنها برای بخشهای متنوع مجلس نمایش - که در آن نیاز به تجسم حالات گوناگون و رفتارهای متنوعی است - بهره می‌جوید؛ یعنی شعری غنایی (Lyric) را درخدمت شعری نمایشی (Dramatic) قرار می‌دهد؛ استفاده‌ای که ضمنا تحول قهرمان را نیز باز می‌نمایاند، به مانند شبیه شاه که ابتدا تضمین کلام حافظ را برای مجلس بزم به کار می‌گیرد و به ظاهر معنای صوری آن را در نظر دارد.

وزیر: شاها بنوش باده جهان شد به کام ما
ساقی بیار باده که شد لعل جام ما
مطرب بزن که ز صهبای معرفت
امروز هست دولت دنیا به کام ما

شاه: خوشخوان بخوا ن تو از اشعار شیخ ما
زان شعرهای معرفت آمیز پر بها
ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما
خوشخوان همان کلام بخوان ز آن که خواجه گفت
افتاد گوی طالع و عزت به دام ما»

(۱۰/ ص ۶۱)

سپس از کلام همین شاعر برای بیان انقلاب درونی خود استفاده می‌کند؛ آنجایی که سراینده تعزیه با بهره‌بردن از این ابیات حافظ:

«سحرم دولت بیدار به بالین آمد
گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد...
... مرغ دل باز هوادار کمان ابرویی ست
ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد»

(۵/ ص ۲۵۰)

از قول «شاه» مجلس چنین می‌آورد که:

«کوکب بخت مرا طالع آیین آمد
سحرم دولت بیدار به بالین آمد
این سخن گفت بگویم ز کلام حافظ
ای کبوتر نگرا ن باش که شاهین آمد
وه چه فرخنده شبی بود که وقت سحرم
شه گلگون کفنم حال به بالین آمد»

(۱۰/ص ۶۸)

و بدین ترتیب بر انقلاب درونی شخص بازی (Character)[۱۲] تأکید می‌نماید؛ تحولی که در بیت پایانی قطعه فوق بوضوح بیان می‌گردد.

مجالس متأثر از شاعرانی خاص

حضور و ظهور ادبیات کلاسیک ما، بویژه در دوران اوج تعزیه - که تفنن طلبی مخاطبان و اجرای این نمایش در ایامی جز ایام خاص و مناسبتهای مذهبی باعث تنوع مضامین و موضوعات می‌گردد - چنان است که می‌توان مجالسی را که در کلیت خود تحت تأثیر شاعر یا شاعرانی خاص سروده شده‌اند نیز یافت؛ چنانکه برای مثال، در مجلس منصورحلاج ردپا و حضور شخصیت و آثار مولانا بویژه **مثنوی معنوی** و **تذکره الاولیا** غیرقابل انکار است و ما گاه از زبان قهرمانان اثر، ابیات مولوی را که هماهنگ با مضمون عرفانی مجلس انتخاب شده‌اند، می‌شنویم؛ مثلا شبیه منصورحلاج چنین می‌خواند:

«عشق اندر قالب بی‌روح شد
قالب بی‌روح از او ذی‌روح شد
هر که عینک زد به چشم خود کبود
زین سبب عالم کبودش می‌نمود
علم صورت [را] تو رفتی خوانده‌ای
علم سیرت [را] نخواندی رانده‌ای»

(۴/ص ۱۷۰)

قطعه‌ای که علاوه بر بهره بردن از اندیشه مولانا در بیت دوم مستقیما از این بیت مثنوی با اندکی تغییر بهره می‌جوید:

«پیش چشمت داشتی شیشهٔ کبود
زان سبب عالم کبودت می‌نمود»

(۱/ دفتر اول ، بیت ۱۳۲۹)

و یا در جای دیگری از این متن مصرع اول این بیت معروف مثنوی:

«آفتاب آمد دلیل آفتاب
گر دلیلت باید از می رو متاب»

(۱/ دفتراول، بیت ۱۱۶)

در ابیات ذیل از زبان شبیه زوجه مولوی مورد استفاده قرار می‌گیرد:

«آفتابی گشت طالع از وجود
حاصل هر کار را باید درود
از افق گویا منور آفتاب
آفتاب آمد دلیل آفتاب
نام او شمس است شمس الدین حق
می‌برد از ماسوا گوی سبق»

(۴/ص ۱۷۴)

و گاه با توجه به مضمون عرفانی و پدید آوردن شخصیتهایی چون مولوی، شمس تبریزی و منصورحلاج - که از قله‌های شناخته شدهٔ عرفان ایرانی به شمارمی‌آیند - بوضوح وارد فضای آثار این شاعر بلند آوازه می‌گردیم.

حضور شخصیت‌هایی از منظومه‌های اساطیری در مجالس شبیه خوانی

اما تأثیر ادبیات کهن در مجالس شبیه‌خوانی تنها محدود به استفادهٔ از اشعار شناخته شده در این مجالس نیست و در جای جای مجالس تعزیه رد پای این تأثیر را می‌توان دید؛ چنانکه با توجه به آشنایی ذهنی مخاطبان با فرهنگ و اساطیر ایرانی در بسیاری از قطعات تعزیه از این آشنایی برای رسیدن به زبانی فاخر و مطنطن و همچنین ایجاد فضایی حماسی استفاده می‌شود؛ مثلا در این ابیات از زره‌پوشی شمر:

به تن پوشم همی جوشن برای حفظ از آسیب
میان را تنگ می‌بندم در این دم همچو گرشاسب
نهم در سر کله خودی بسان تاج لهراسب
از این چکمه ز من رنجد حسین آن یحضرالحاسب

(نسخه خطی مجلس تعزیه حر قرن ۱۴ هـ ق- فرد شمر)

که گرشاسب و لهراسب از شخصیتهای اساطیری ایران‌اند و برای تماشاگران ایرانی خوگرفته به شاهنامه و حماسه‌هایی که نقالان می‌گویند، آشنا هستند. علاوه براین، گاهی اوقات شخصیت‌ها و داستانهای اساطیری مورد استفادهٔ تعزیه‌سرایان قرار می‌گیرند. برای مثال، در مجلس «رستم و سلیمان»[۱۳] - که گاه با عنوان بارگاه سلیمان نیز از آن یاد شده است - شخصیت رستم قهرمان اساطیری ایران مورد استفاده تعزیه‌سرا قرارگرفته است:

رستم : غلامان و خاصان بی ماجرا
بیارید این دم سلاح مرا
(رستم زره را بردارد و گوید:)
تو ای زره نگاه دار تن مرا ز کارزار
ز خصم بیشمار به حین کارزار
دوال طبل برقرار
بزن توطبل زرنگار

(نسخه خطی تعزیه سلیمان ورستم قرن ۱۴هـ ق)

این مجلس تمثیلی است از آشتی ملیت و مذهب بدون توجه به فاصله زمانی قهرمان که در آن اسطوره، پهلوان ایرانی «رستم»، به مرید اسوهٔ جوانمردی شیعیان امام (ع) بدل می‌گردد و بدین ترتیب، تعزیه‌سرا در واقع برای بیان اتفاقی که به پدیدارگشتن ایرانی شیعه مذهب می‌انجامد جامه‌ای نمایشی می‌پوشاند.

رستم : الامان ای امیر هر دو جهان
کن مسلمان مرا تو از احسان
امیر (ع): گو تو رستم کنون بلااکراه
اشهدان لااله الاالله ...
هم محمد بود چوختم رسل
گو تو من را علی ولی اله
رستم : می‌دهم من شهاده بی‌اکراه
وحده لااله الا الله ...
بر محمد که پیک و یار خداست
می‌کنم سجده من که رهبر ماست
یا علی ولی، امام تویی
رهبر جملهٔ خاص و عام تویی
گو به من بعد خویش از نسلت
که امامت کند بلافصلت ؟

(نسخه خطی تعزیه سلیمان و رستم قرن ۱۴ هـ ق)

یا در مجلس «شست بستن دیو»[۱۴] – که حضور نقش «دیو» که از اساطیر ایرانی اخذ گردیده است– در کنار شخصیت‌هایی چون «آدم»، «سلیمان» و آصف که از تاریخ و اساطیر سامی گرفته شده‌اند و مربوط ساختن آنها با شخصیت‌های تاریخ صدر اسلام، بویژه پیامبر (ص) و امام علی (ع) و اندیشهٔ شیعی، اثری را پدید آورده است که از ورای آن می‌توان بروشنی پیوند ملی‌گرایی ایرانی و دین خواهی اسلامی را دریافت.

پیغمبر: دیو محزون چرا پریشان شد
در میان صحابه پنهان شد
دیو را آورید ای اصحاب
تا نمایم از او سؤال و جواب
از چه‌ای دیو مثل مور شدی
از حضور علی تو دور شدی

دیو : به فدای تو ای شه دو سرا
این جوان بسته است دست مرا
بر بنا گوش من زده سیلی
رویم از سیلی‌اش شده نیلی
گر چه خواهانش از دل و جانم
لیک از ترس او هراسانم
بندهٔ او شوم ز جان اکنون
که ازین بندم آورد بیرون

پیغمبر: جز علی نیست این غم از اصحاب
منمایید فکر در این باب
که علی بود سابق از دو جهان
بعد ذات خدای عالمیان
جز علی نیست سر رب جلیل
جز علی نیست مرشد جبریل
یا علی بند را بگیر از شست
چون تو افکندیش بگیرش دست

امیر: بیا ای دیو دلشادت نمایم
از این بندغم آزادت نمایم
ز رویت رفع سازم این جراحت
پیمبر را اطاعت کن اطاعت

(نسخه خطی قرن ۱۴ هـ ق تعزیه شست بستن دیو)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توجه به ویژگیهای شخصیت‌های اساطیری و حماسی ایران زمین در ترسیم نقشهای حماسی علاوه بر آنچه گفته شد، در ترسیم برخی از چهره‌های مجالس شبیه‌خوانی، بویژه مجالس حماسی که در آن ماجراهای قهرمانان و سلحشوران به تصویر کشیده می‌شود، از مجالس آشنایی چون شهادت حر بن یزید ریاحی، شهادت حضرت ابوالفضل، شهادت حضرت علی اکبر و شهادت حضرت قاسم گرفته تا مجالسی که به جنگهای صدر اسلام و بویژه نبردهای تاریخی حضرت علی (ع) می‌پردازد، مجالسی چون «جنگ خندق»، «مرحب خیبری» و یا برخی از مجالس که در آنها نتیجهٔ قوهٔ خیال تعزیه‌سرایان مؤمن است، چون «فضل و فتاح» و «شیرافکن»، «مالک اژدر»، «دره الصدف».

در این مجالس از قدیسان و اولیا چهره‌هایی ترسیم می‌گردد که ما را به یاد پهلوانان اساطیری می‌اندازد. دلاوریهای شبیه حضرت عباس چهرهٔ زریر[۱۵] سپهسالار را زنده می‌سازد، جسارت شبیه قاسم «بستور» نوجوان را تداعی می‌سازد، پاکی شبیه علی اکبر جوان فرشید ورد رابه خاطرمان می‌آورد و شبیه علی (ع) چون رستم جهان پهلوان به نبرد تن به تن با حریفان می‌پردازد، چنانکه زنان دلاور مجلس «دره الصدف» - که به نبرد رویارو با اشقیا می‌پردازند - خاطرهٔ زنان سلحشوری چون گردآفرید و بانو گشسب، دختر رستم را در داستانهای حماسی و اساطیری زنده می‌سازند؛ ضمن اینکه تقابل همیشگی میان اولیا و اشقیا در تعزیه یادآور جدال همیشگی میان خیر و شر در اسطوره‌های ایرانی است؛ جدالی که در اساطیر ایران با نبرد اهورامزدا و اهریمن آغاز می‌گردد و تا پایان زمانی کرانه مند و ظهور «سوشیانت» منجی تداوم می‌یابد[۱۶] و در این رهگذر به مفاهیمی چون «انتظار»، «شهادت» و«ایثار» می‌پردازد؛ مفاهیمی که از درونمایه‌های اصلی مجالس تعزیه به شمار می‌آیند.

نتیجه

با توجه به آنچه که آمد می‌توان نتیجه گرفت که تأثیر ادبیات ایران زمین تنها به تقویت زمینه‌های لازم برای پدیدآمدن شبیه‌خوانی و همچنین تأثیراتی در ساختار، پرداخت اشخاص بازی، گسترش موضوعات و مضامین و ... محدود نمی‌گردد، بلکه با توجه به منظوم بودن مجالس تعزیه درتعزیه نامه‌ها - بویژه تعزیه‌نامه‌های فارسی، علاوه بر بهره‌گیری از اوزان و بحور عروضی، گاه حتی حضور مستقیم گوشه‌هایی از آثار شاعران مشهور این سرزمین نیز مشاهده می‌گردد؛ حضوری که گاه تنها با توجه به معنای ظاهری شعر و کارکرد روزمرهٔ آن و تنها برای زیبایی اثر صورت پذیرفته است و گاهی علاوه بر زیبایی ظاهری لایه‌های درونی شعر را هم مورد توجه قرارداده است، ولی در هر صورت استفاده از تجربه شاعران بلند آوازه ایرانی ضمن افزودن به غنای مجالس به سبب آشنایی ذهنی مخاطب با اشعار، باعث ایجاد ارتباطی تنگاتنگ با اثر شده است و بدین ترتیب، می‌توان گفت که در تعزیه شعر غنایی درخدمت شعر نمایشی قرارگرفته است.[۱۷] ضمن اینکه، چنانکه اشاره شد، مجالس تعزیه در عناصری چون درونمایه، اشخاص بازی، طرح و گفتگوها از اندیشه و داستانهای اساطیری چنان بهره‌ای برده‌اند که می‌توان این نمایش را نمایشی اساطیری نیز نامید، و وجود تمامی این ویژگی‌ها باعث ایجاد ارتباطی مناسب بین این نمایش سنتی و مخاطب ایرانی گشته است؛ مخاطبی که ناخودآگاه جمعی وی، او را در این ارتباط یاریگراست.

پی‌نوشتها

۱- از جملهٔ این نمایشها می‌توان به نقال بازی، سیاه بازی و خیمه شب بازی اشاره نمود.

۲- نسخ تعزیه با توجه به محل تولد و با فعالیت شاعر تعزیه‌سرا منسوب به آن منطقه می‌گردد و از اصطلاح «زمینه» برای شناسایی دو (یا چند) نسخهٔ گوناگون از یک عنوان واحد در میان مجالس تعزیه استفاده می‌شود؛ چنانکه می‌گویند مجلس شهادت حر زمینهٔ تهران یا زمینهٔ کاشان و ... اتفاقی که در مورد سایر هنرها نیز در جامعهٔ سنتی رواج داشته است؛ مثل مکتب خراسانی در شعر یا مکتب هرات در نقاشی.

۳- شبیه‌خوانان و تعزیه‌سرایان از واژهٔ «شبیه» برای احترام به شخصیت‌های اولیا و احتراز از یکی پنداشته شدن با نقش در مورد کلیهٔ اشخاص نمایش در کنار عنوان نقش استفاده می‌نمایند که این خود نوعی فاصله‌گذاری را القاء می‌کند.

۴- مرحوم سید مصطفی کاشانی، شاعر تعزیه‌سرای دوران ناصری - که پس از شهرت در منطقهٔ خود به تهران نقل مکان نمود و مدتی نیز شبیه‌گردان تکیهٔ دولت بود - از تخلص میرعزا در تعزیه‌ها و مرثیه‌های خود استفاده می‌نمود. مجالس تعزیهٔ وی به سبب ویژگیهای نمایشی شان از پرطرفدارترین مجالس تعزیه به شمار می‌آیند.

۵- فرد به نسخهٔ دست نویسی اطلاق می‌گردد که مجموع ابیات مربوط به یک نقش در آن به ترتیب آمده‌اند و شبیه‌خوان از روی آن گفتگوهای خود را می‌خواند.

۶- البته در نسخهٔ دیوان حافظ، معروف به نسخهٔ قدسی که از سوی انتشارات اشراقی با مقدمهٔ علی اصغر حکمت و مهدی قدسی در تهران چاپ افست شده است، این ابیات بدین صورت آمده‌است:

دشمن و دوست گو بگو هر غرضی که ممکن است　　جور همه جهانیان می‌کشم از برای تو

خرقهٔ رند و جام می گرچه نه درخور هم‌اند　　این همه نقش می‌زنم در طلب هوای تو

که طبق این نسخه می‌توان گفت تعزیه‌سرا این بخش را با استفاده از صنعت تضمین در شعر فارسی سروده است.

۷- در مجالس تعزیه به نقشهایی که در هیچ یک از گروههای اولیا یا اشقیا نمی‌گنجند، میانه حال اطلاق می‌گردند؛ نقشهایی چون پیک، خطیب و ... .

۸- این مجلس که به غلام ترک نیز مشهور است، ماجرای شهادت غلام حضرت زین العابدین (ع) فرزند و جانشین امام حسین (ع) در روز عاشورا را به تصویر می‌کشد. این مجلس به سبب رابطهٔ مرید و مرادی میان غلام و آقایش بدل به مجلسی عرفانی گشته است.

۹- وهن = سستی، ضعف.

۱۰- «دادنامه» نام حاکم در مجلس جرجیس پیامبر است.

۱۱- مجلس شهادت «زن شمر» یکی از مجالس غریب (مجالسی که کمتر خوانده می‌شوند) تعزیه است که داستان آن پس از واقعهٔ عاشورا رخ می دهد و در آن زن مؤمنهٔ شمر به علت اعتراض به اعمال شوهر خود توسط وی به شهادت می‌رسد.

۱۲- در بعضی متون از واژهٔ «شخصیت» برای ترجمهٔ «Character» استفاده شده، اما نظریه‌پردازان تئاتر در ایران این واژه را «شخص بازی» معنا نموده‌اند.

۱۳- مجلس «رستم و سلیمان» یکی از مجالس تخیلی تعزیه است که قصهٔ آن در روزگارحضرت سلیمان رخ می‌دهد و در آن، حضرت سلیمان برای مقابلهٔ با رستم از حضرت علی (ع) مدد می‌جوید و رویارویی این دو قهرمان به ایمان آوردن رستم و بدل شدن وی به مرید علی (ع) می‌انجامد. این مجلس، مجلسی تمثیلی است که ارادت ایرانیان به حضرت علی (ع) را در قالب داستانی تخیلی به تصویر کشیده است.

۱۴- مجلس «شست بستن دیو» یکی از مجالس تخیلی تعزیه است که قصهٔ آن در روزگار پیش از آفرینش آدمی و با سرکشی‌های یک دیو آغاز می‌شود که برای آرام نمودنش حضرت علی (ع) سالها پیش از تولد واقعی و تاریخی‌اش ظاهر شده، شست وی را می‌بندد و این دیو طی قرون متمادی برای گشودن شست خویش به پیامبرانی چون آدم و سلیمان رجوع می‌نماید، اما کسی درد وی را چاره نمی‌کند. تا اینکه با ظهور پیامبر اسلام از وی یاری می‌جوید و پس از تلاش چند تن از سرداران مسلمان که نمی‌توانند او را از بند برهانند، سرانجام با میانجیگری پیامبر، حضرت علی (ع) که خود دیو را به بند کشیده، وی را آزاد می‌سازد. مراد تعزیه‌سرایان از ساختن این مجلس کاملا تخیلی به تصویر کشیدن شخصیت فرا زمانی حضرت علی (ع) بوده است.

۱۵- یادگار زریران یکی از کهنترین منظومه‌های اساطیری ایرانی است که نگارش آن به خط پهلوی در دوران ساسانی صورت پذیرفته، اما پاره‌ای از محققان معتقدند که در دوران پارتی سروده شده است. در این منظومه ایرانیان که آیین زرتشت را پذیرفته‌اند، به رهبری گشتاسب شاه مجبور به مقابله با تورانیان معتقد به آیین کهن به رهبری ارجاسب می‌گردند و طی نبردی خونبار - که در آن سردارانی چون زریر برادر پادشاه و فرشیدورد (فرشادورد) پسرگشتاسب کشته می‌شوند - سرانجام با دلاوریهای اسفندیار و بستور (نستور) فرزند زریرو... به پیروزی می‌رسند.

۱۶- «اهورامزدا» به معنی سرور دانا، نام خدای زرتشت در اوستاست. او قادر متعال و خالق اعلی است و وجودش عین قدرت و دانش اوست. «اهریمن» که در اوستا به صورت انگره مینو (angra mainyava) آمده است، گوهر پلیدی معرفی می‌شود که با «سپند مینو» یا خرد نیک، همزمان پیدا شده و هستی و نیستی را با هم بنیان گذاشته‌اند. او در مقابل اهورامزدا قرار دارد و همراه با آفریدگان و پیروانش همواره با اهورامزدا و آفریدگان و پیروان وی در جنگ است. زمانهٔ تقابل و صف‌آرایی اهورامزدا و اهریمن و سپاهیانشان که در آیین مزدیسنا مدت دوازده هزارسال به طول می‌انجامد و سرانجام آن شکست اهریمن و سپاهیانش و فرارسیدن روز رستاخیز است، را زمانهٔ کرانه‌مند گفته‌اند. «سوشیانت (سوشیانس)» موعود نجات دهندهٔ زرتشتیان و فرزند آخرین زرتشت از تخمهٔ اوست که بنابه نظر زرتشتیان در آغاز رستاخیز متولد می‌شود و با ظهور او اهریمن نیست می‌گردد و زمانهٔ کرانه مند به پایان می‌رسد.

۱۷ – البته، باید توجه داشت که این نوع استفاده از شعرهای شاعران بزرگ تنها منحصر به تعزیه نیست، بلکه پدیده‌هایی چون اقتباس، درج، تضمین، تصرف و نقیضه سرایی شاعران متقدم بوسیلهٔ شاعران متأخر در ادبیات فارسی رواج بسیار داشته است که چنانچه بخواهیم برای نمونه اشاره‌ای داشته باشیم، این شعر سعدی خود بسیار گویاست:

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد که رحمت بر آن تربت پاک باد

«میازار موری که دانه‌کش است که جان دارد و جان شیرین خوش است»

و یا بیشتر شعرهایی که شیخ اطعمه شیرازی در دیوان خود آورده است و یا برخی از شعرهای عبید زاکانی و بسیاری دیگر از قبیل نقیضه هستند، لکن کاری را که تعزیه‌سرایان می‌کنند، عمدتا می‌توان از مقوله « تصرف» دانست.

ضمنا قابل ذکر است که استفاده از این مواد خام توسط شبیه‌نامه‌نویسان و شبیه‌خوانان گهگاه همراه با سکته‌های ملیح یا قبیح در شعر است که برخی نتیجه دست به دست شدن نسخه‌ها و تغییراتی در آنهاست، برخی نتیجهٔ شتابزدگی نسخه‌نویسان و نسخه‌برداران است و بعضی نیز به سبب ضرورتهای نمایشی و موسیقایی است. به هرحال، باید به یاد داشت که شعر تعزیه شعری نمایشی است، که در نهایت وظیفه، هدف آن پیش بردن وقایع، معرفی شخصیت‌ها و ایجاد حال و هوا و فضای روحانی مورد نیاز این نمایش برای ایجاد ارتباطی بهتر با مخاطبان است و به همین جهت، چگونگی استفاده از اشعار شعرای متقدم نیز در همین راستا قابل تبیین و توجیه است.

منابع

۱- بلخی رومی، مولانا جلال الدین محمد بن محمد بن الحسین: **مثنوی معنوی**، به تصحیح رینولدا. نیکلسون، به کوشش نصراله پورجوادی، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳.

۲- بهار، مهرداد: **پژوهشی در اساطیر ایران** (پاره نخست)، چاپ اول، توس، تهران، زمستان ۱۳۶۲.

۳- بیضایی، بهرام: **نمایش در ایران**، چاپ دوم، روشنگران، تهران ۱۳۷۹.

۴- تقیان، لاله: **فصلنامه تئاتر** (شماره‌های ۶، ۷ و ۸)، تهران، تابستان، پاییز و زمستان ۱۳۶۸.

۵- حافظ : **دیوان**، به سعی سایه، چاپ هفتم، نشر کارنامه، تهران ۱۳۷۷.

۶- ـــــ : **دیوان**، افست از نسخهٔ قدسی با مقدمهٔ علی اصغرحکمت و مهدی قدسی، اشراقی، تهران، بی تا.

۷- سعدی: **کلیات سعدی**، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، چاپ سوم، دوستان، تهران، ۱۳۸۱.

۸- شهیدی، عنایت اله: **تعزیه و تعزیه خوانی در تهران از آغاز تا پایان دوره قاجار**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی و کمیته ملی یونسکو، تهران ۱۳۸۰.

۹- فتحعلی بیگی، داود و ... : **دفترتعزیه ۱ و ۲** ، چاپ دوم، نمایش، تهران، ۱۳۸۲.

۱۰- ـــــــــ : **دفتر تعزیه ۴** ، نمایش، ۱۳۸۰.

۱۱- فیاض، هاشم : **دفترتعزیه ۵** ، نمایش، تهران ۱۳۸۰.

۱۲- مستوفی، عبداله: **شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه**، زوار، تهران ۱۳۶۲.

۱۳- ناصربخت، محمدحسین : **نقش پوشی در شبیه خوانی**، نمایش، تهران ۱۳۸۰.

۱۴- نوابی، ماهیار: **یادگار زریران**، اساطیر، تهران ۱۳۷۴.

۱۵- یاحقی، محمد جعفر: **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی**، سروش، تهران ۱۳۶۹.

۱۶- نسخه خطی مجلس شهادت حضرت عباس زمینهٔ کاشان.

۱۷- نسخه خطی مجلس به چاه انداختن یوسف زمینهٔ تهران (تکیه دولت).

۱۸- نسخه خطی مجلس یوسف و زلیخا زمینهٔ تهران.

۱۹- نسخه خطی مجلس شهادت زن شمر زمینهٔ تهران.

۲۰- نسخه خطی مجلس وفات حضرت فاطمه (س) زمینهٔ تهران (تکیه دولت).

۲۱- نسخه خطی مجلس شهادت مسلم زمینهٔ تهران (تکیه دولت).

۲۲- نسخهٔ خطی مجلس شهادت حر.

۲۳- نسخهٔ خطی مجلس رستم و سلیمان.

۲۴- نسخهٔ خطی مجلس شست بستن دیو.