شبیه‌خوانی؛
نمایش مقدس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بررسی برخی از ویژگیهای نمایش
مقدس شبیه‌خوانی

محمدحسین ناصربخت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفته می‌شود که یکی از وجوه شاخص هنر مشرق زمین وفاداری بـه خـاطرهٔ قومی است، خاطره‌ای که ساخت‌های ذهنی و کلیت سازندهٔ نظام فرهنگی را همواره حفظ می‌کند. در این نظام الگوها، شکل‌ها و صور دیرینه در هم شکلی دیدی نمایان می‌شوند و نه فقط در تجلیات ظاهری و نمودهای عینی، بلکه در جوهر خود تجدید حیات می‌کنند و چنانکه "بورکهارت" می‌نویسد:

«قدرت سنت، آفریننده سبک تمدن سنتی است. این سـبک کـه از خـارج نمی‌توان آن را تقلید کرد از دولت قدرت روحی و معنوی خویش بی‌هیچ زحمت و کوششی تقریباً به صـورتی حـیاتی دوام مـی‌یابد و پـایینده و پایدار می‌ماند.»[1]

گواه این واقعیت هنرمندان آسیایی‌اند که قرن‌ها همان نقش‌ها و الگوهایی راکه با تجربهٔ درونی‌شان غنی‌تر گردیده، تکرار مـی‌کنند، زیـرا در ایـنجا مـنظور وفـاداری هنرمند به خاطره و احیای گنجینه‌های آن است و نه ابداع فردی و خودنمایی، و به

۱- مقاله "مدخلی بر اصول و روش هنر دینی"، تیتوس بورکهارت، مبانی هـنر مـعنوی (مجموعه مقالات) دفتر مطالعات دینی و هنری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، صفحه ۸۳

همین دلیل است که پردهٔ گمنامی، نام آفرینندگان بیشتر آثار این خطه را پوشانده و به آنها نوعی هالهٔ آفرینندگی جمعی بخشیده است، با هاله‌ای که گویی از روح یکپارچهٔ قوم برمی‌خیزد و در تکوین آن ارادهٔ هیچ فردی دست‌اندرکار نبوده است، زیرا چنانکه آمد این "سنت" آفرینشگر است که با منتقل کردن نمونه‌های معنوی و قواعد کار از نسلی به نسل دیگر ضامن اعتبار روحانی صور و قالب می‌گردد و از همین رو تجربهٔ معنوی هنرمند آسیایی ارجی چنین بی‌همتا یافته است زیرا فقط استغراق در آرمانی ورای اغراض شخصی است که می‌تواند دید هنرمند را به عرصهٔ تشعشع این هاله باز نگاه دارد و این هاله، از سویی دیگر، عرصهٔ شکوفایی خاطره قومی است که همهٔ گنجینه‌های قوم در آن جمع است، خاطره‌ای که گذشته را به حال می‌پیوندد و حال را به آینده و این همه را در افق بی‌زمان لحظه می‌شکوفاند. در اینجا همانطور که منبع الهام تفکر واقعی تجربهٔ "مبدأ" است هنر هم عرصهٔ بروز طرح پذیری این تجربه می‌گردد. و به همین سبب است که برای تحقیق در مورد هر مقوله‌ای از هنر در این منطقه از جهان بهتر آن است که ابتدا از آئین‌ها و سنن آغاز نماییم زیرا آنچنان که "مایل بکتاش" محقق عرصه نمایش‌های ایرانی نیز تذکر می‌دهد:

«آئین، نموداری از یک فضای اسطوره‌ای را وارد زندگی می‌نماید و انسان آئین گذار به انگیزه اسطوره، مستعد پذیرش و ارایه نقشی سوای آنچه که در زندگی روزانه‌اش دارد، می‌شود.» [۱]

و نمایش "شبیه خوانی" (تعزیه) که مد نظر نوشتهٔ حاضر است و به عنوان شاخص‌ترین شکل نمایش مذهبی ایرانی - که در جهان اسلام بی‌همتا است - مطرح است، نیز ریشه در آئین‌ها و مراسم عزاداری شیعیان به مناسبت گرامیداشت یاد شهدای "حماسهٔ عاشورا" دارد.

۱- مقاله "نمایش گرایی و پدیدار نقش در قرن‌های ۹ و ۱۰ هجری"، مایل بکتاش، فصلنامه تئاتر شماره ۲، ۱۳۵۶، صفحه ۳۲.

شبیه‌خوانی هنری دینی است و هنر دینی، هنری است که در ذیل دین محقق شده باشد، هنری که قالب و صورتی دینی نیز داشته باشد، هنری که نتیجهٔ تاریخی تقرب انسان به حقیقت مطلق است و این هنر، هنری است که مستقیماً در کنار مناسک یک دین شکل می‌گیرد و با آیین‌ها مرتبط است چنان که ریشهٔ هنر شبیه خوانی را، به صورتی که به شکل نهایی و نمایشی آن در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری قمری درآمد، باید در فاجعه مذهبی - تاریخی کربلا و شهادت "امام حسین (ع)" و یارانش در جنگ با سپاهیان یزید خلیفه اموی در سال ۶۱ هجری قمری جستجو کرد.

در مورد آغاز اجرای مراسم سوگواری و به تعزیت نشستن در شهادت امام حسین و یارانش، خبرها و نظرات گوناگونی داده شده است و از مجموعهٔ این خبرها و نظرات می‌توان چنین استنباط کرد که گویا با فرمان "معزالدوله دیلمی" در قرن چهارم این مراسم برای اولین بار رسمیت می‌یابند و پس از آن تاریخ هر ساله مراسمی در گوشه و کنار برگزار شده، "دسته‌روی‌ها" و جلسات وعظ برپا گردیده و بعدها در قرن دهم با روی کار آمدن سلسلهٔ صفویه رونق و گسترش بیشتری یافته و شکل نمایشی گرفته و بالاخره، پس از قرن‌ها، شبیه‌خوانی از دل آنها بیرون می‌آید، نمایشی که بسیاری از عناصر خویش را از پدیده‌هایی چون "نوحه سرایی"، "روضه خوانی"، "شبیه سازی"، "شمایل گردانی"، "دسته گردانی" و "نقالی" وام گرفته است. این نمایش بعدها در دوران قاجاریه به شکوه و اقتداری بی‌همانند دست پیدا می‌کند چنان که نخستین تماشاخانهٔ عمومی ایران -"تکیه دولت"- در مقیاسی عظیم برای آن ساخته می‌شود.

مضمون شبیه خوانی، رویارویی دو نیروی خوب و بد، خیر و شر، نیکی و بدی و نور و ظلمت است بنابراین، "شبیه" به عنوان یک "هنر دینی"، طرح ثابت داستانی مختص هنرهای دینی را نیز دارا است. طرحی که در همهٔ مذاهب و در انواع هنرهای

دینی، تقریباً به طور همسان وجود دارد. چنان که این طرح نیز در شبیه خوانی خود را در هئیت "اولیاء" و "اشقیا" و رویارویی این دو گروه در مقابل یکدیگر ارائه می‌نماید.

انگیزه ذهنی ایجاد شبیه‌خوانی را باید در کیفیت پیدایش و چگونگی بسط و گسترش "شیعه" به عنوان یکی از شاخه‌های اساسی دین اسلام جستجو کرد. زیرا "غصب" خلافت از حضرت علی (ع) و خاندان او توسط امویان، و "مظلومیت" ایشان در چنان هنگامهٔ تیره و تاری، در واقع جوهره تفکر مذهبی، فلسفی و اجتماعی، برپایی اسباب شبیه سازی را می‌سازد. چرا که این دو انگیزه، جدای از ارتباط ذهنیت مذهبی آن با تماشاگر شبیه، خود در نزد تماشاگر نمودی اجتماعی، از "غصب" حقوقش توسط حکام و "مظلومیتی" که در این رهگذر بر وی وارد می‌آمد، نیز بود. و با توجه به اینکه اساساً در شرق علاوه بر "نظام قدرت سیاسی"، "نظام دیر پای قدرت مردمی"، که دلیل اصلی استمرار تمدن‌ها است و تولید فرهنگی با آن است، هم وجو دارد و در جهان اسلام نیز "شیعه" تنها فرقه‌ای بود که با تأکید بر اصل "مقتدا کسی است که حق با اوست" -که تلقی انعکاس نظام مردمی است- حکومت را نپذیرفت. بنابراین در هنر شبیه خوانی باورهای مذهبی و واقعیت‌های اجتماعی در هم می‌آمیزد و سبب می‌شود که شبیه به یکی از نادرترین اشکال هنری تبدیل شود که میان ارزش‌های زیبایی شناسی و بینش اجتماعی و فلسفی‌اش هماهنگی کاملی وجود دارد، نمایشی که نظر بسیاری از محققین و مستشرقین غربی را نیز به سوی خود جلب نموده است چنانکه "سر لوئیس پلی" در مورد آن می‌نویسد:

«... اگر موفقیت یک نمایش به میزان تأثیراتی باشد که بر خوانندگان و یا تماشاگران خود می‌گذارد، هیچ نمایشی تا کنون موفق‌تر از تراژدی جهان اسلام یعنی تراژدی حسن و حسین (ع) نبوده است.»[۱]

۱- "تعزیه هنر بومی پیشرو ایران" (مجموعه مقالات)، به کوشش پیتر جی چلکوفسکی.

و یا مستشرقی چون "پیتر جی چلکووسکی" درباره‌اش چنین می‌نگارد:

«... ویژگی این نمایش آن است که صراحت و انعطاف را با حقایق کلی در هم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانهٔ روستایی و شهری متفنن درباری هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، ثروتمند و فقیر، خارق العاده و معمولی، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد، بلکه هر یک شریک و غنابخش دیگری است.»[۱]

شبیه خوانی هنری سنتی است، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با "حقیقت" ازلی بدل به "نمایش مقدس" گشته است و شاخصه‌های هنری سنتی را به طور اجمالی و فهرست‌وار می‌توان چنین دسته بندی نمود:

الف : در هنر سنتی، صورت، مثال و رمز حقیقت برتری است و پیوندی میان این صورت و آن حقیقت وجود دارد پس هنر سنتی هم در مضمون و هم در صورت دینی است.

ب : هنر سنتی، هنری پایدار، جاودانه و مقدس است. چون جوهر آن ثابت بوده و دارای چنین خصوصیاتی است.

پ : در هنر سنتی هنرمند خادم سنت‌های پایدار هنری است و قابلیت خویش را در پاسداری از این سنت‌ها و برای قرب و وصول به حقیقت به منصهٔ ظهور می‌رساند.

ت : در هنر سنتی فردیت هنرمند در اثر ذوب می‌شود و قواعدی غیر مشخص در این هنر حکمرانی می‌کنند زیرا چنانکه عرفا گفته‌اند برای اینکه قابلیت یابد باید فنا

داوود حاتمی شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷، دیباچه - صفحهٔ ۳ (به نقل از "تعزیه حسن و حسین" لندن ۱۸۷۹).

۱- "تعزیه هنر بومی پیشرو ایران"، مقاله "تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایرانی، - پیتر-جی- چلکووسکی، صفحه ۷

شود و همین دلیل است دلیل گمنامی هنرمند سنتی ایرانی. و به همین دلیل است که گزینش شاگرد و سپس رسیدن به استادی به سهولت انجام نمی‌پذیرد زیرا این تنها تکینک نیست که به وی منتقل می‌گردد بلکه وی باید آمادگی و استعداد پذیرش امانت را دارا باشد.

ث : در هنر سنتی کار هنری نوعی عبادت محسوب می‌گردد که برای قرب است و هنر سنتی پیوندی عمیق با مناسک دینی دارد.

ج : هنر سنتی هنری تفننی نیست و کاربردی است، این هنر پیام‌آور معنا است، حضوری رمزگونه دارد و آسایش و آرامش را موجب می‌گردد.

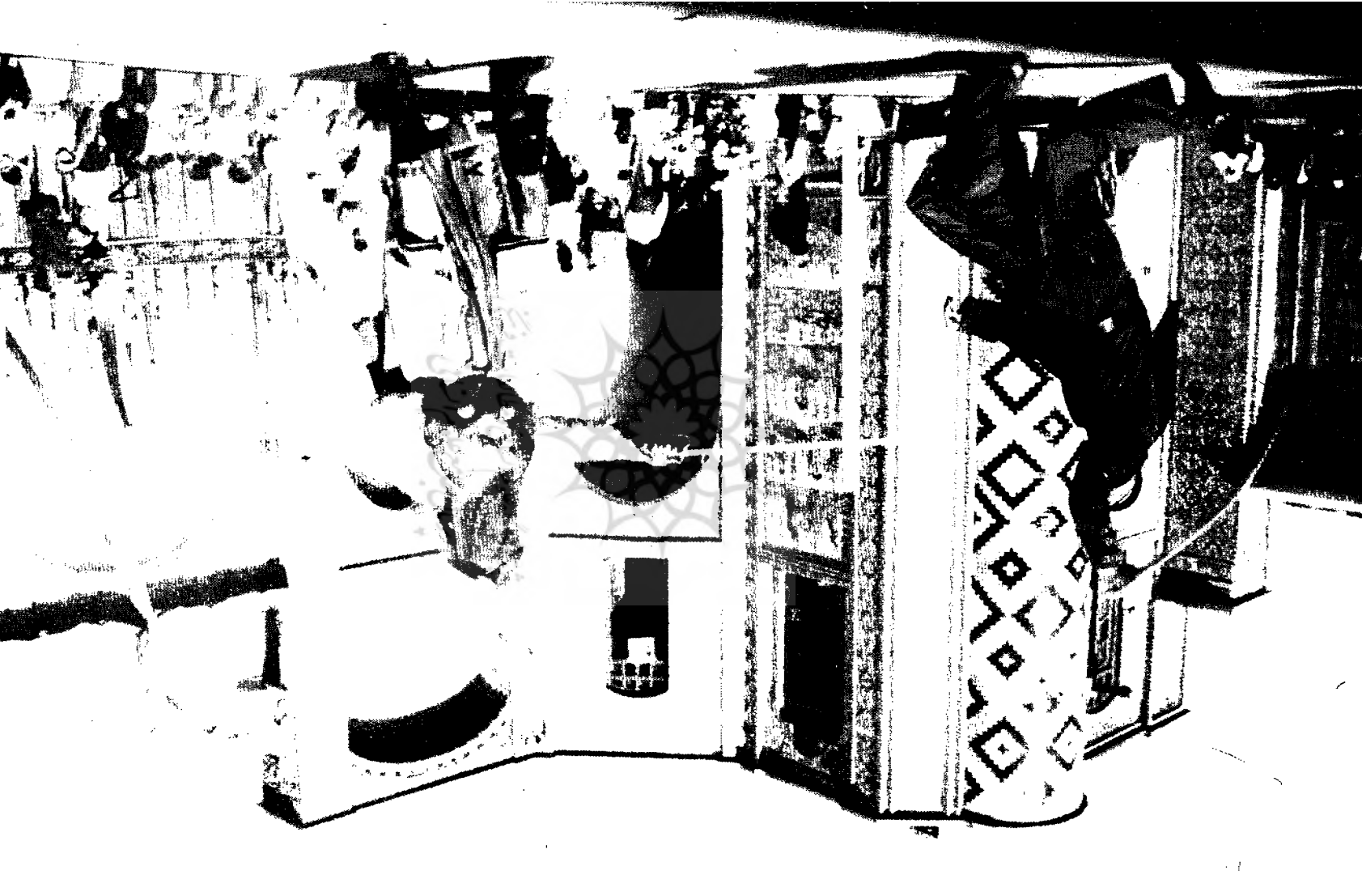
چ : در هنر سنتی زمان و مکان غیر مادی هستند.

حال ببینیم در شبیه خوانی که از آن به عنوان هنری مقدس یاد کردیم چه ویژگی‌هائی موجود است.

"ویژگی‌های نمایش مقدس شبیه‌خوانی"

چنانکه قبلاً اشاره شد شبیه خوانی نیز چون سایر اشکال هنری اصیل سرزمین ما متکی بر سنتها و قراردادهایی از پیش تعیین شده‌اند که این خود ریشه در اندیشه‌ای دارد که اصولاً پدیده‌های عالم خاکی و روابط میان آنها را نتیجه اعمال قدرت نیرویی ماوراء الطبیعی می‌داند، طبق این ایده آنچه ما با حواس خویش درک نموده و "واقعیت" می‌نامیم سایه‌ای است از حقیقتی آن جهانی و خود به تنهایی دارای هیچ ارزشی نیست چنانکه سقراط و افلاطون دو استاد بزرگ حکمت و فلسفه چنین نموده‌اند که:

«... برای هر نوعی از انواع موجوده در این عالم که اسیر ماده و رهین تعلقند فردی است مجرد از ماده و عاری از علائق جسمانی که همواره



جاوید و باقی و بنام رب النوع و یا مثل افلاطونی نامیده می‌شود.»[۱]

عقیده‌ای که "ملاصدرای شیرازی" اندیشمند بزرگ شیعی دوران صفویه آن را تأئید نموده و خود چنین مطرح می‌سازد که:

«... آنچه در این عالم است از حقایق و ذوات و نفوس و ابدان و خطوط و اشکال و هر زیبائی و جمال و حسن و کمال، همگی بمنزله عکوس و اظلال عالم عقل و مثالند و حقیقت هر چیز در این عالم ادنی رقیقه‌ئی است از عالم اعلاء مانند ظل انسان و عکس و رسم حیوان که در هر گوشه و کنار بر در و دیوار منعکس گردد.»[۲]

پس عالی‌ترین هنرها آنهایی هستند که ما را به این سرچشمهٔ ازلی و ابدی رهنمون گردند و موجب وحدتی شوند که غایت آرزوها و آمال انسان دین مدارند، هنری مقدس که در مورد آن گفته‌اند:

«... ریشه و اصل آسمانی یا ملک خصلت دارد، زیرا الگوهایش بازتاب واقعیات ماوراء عالم صوراند. هنر مقدس که زبدهٔ خلقت -"صنیع الهی"- را به زبان تمثیل تکرار و از سر بیان یا اعاده می‌کند، نمودگار سرشت رمزی عالم است و بدین گونه روح انسان را از قید تعلق به "واقعیات" درشتناک و ناپایدار می‌رهاند.»[۳]

هنری که در شرق همیشه مورد توجه بوده است و حتی شاید بتوان گفت که تنها شکل هنری اصیل در سرزمینهای پر رمز و راز شرقی است.

هنر اصیل سرزمین ما نیز هنری مقدس است که بر پایهٔ اندیشه‌های باستانی نسج

۱- "فلسفه عالی یا حکمت صدرالمتألهین" (تلخیص و ترجمه کتاب اسفار جلد اول رساله وجود)، جواد مصلح، دانشگاه تهران، ۱۳۳۷، طهران، صفحه ۶۸

۲- همان کتاب، صفحه ۷۲

۳- هنرمقدس (اصول‌وروشها)،تیتوس بورکهارت، جلال ستاری،تهران ۱۳۶۹، صفحهٔ ۱۰

و نما یافته و پس از اسلام تحت رهنمودهای اندیشمندان "اسلامی - شیعی" پرورده شده‌اند اندیشمندانی که معتقد بودند:

«.... هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعتشان، که خود حاوی زیبایی بالقوه است، زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد، و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است.»[1]

هنر مقدس، هنر "نمادها و نشانه"هاست[2] زیرا چنانکه گفته شد اصولاً تمامی

۱- همان کتاب، صفحه ۱۳۴

۲- چنانکه "ژیلبر دوران" در کتاب "سمبولیسم" می‌نویسد: «در کاربرد اصطلاحات مربوط به تخیل پیوسته آشفتگی وجود داشته است شاید بتوان گفت که این وضع زائیده ارزش تخیل در اندیشه غربی و آثار کلاسیک قدیم [غرب و شرق] است به‌طوری که اغلب نویسندگان با کمال بی‌اعتنائی اصطلاحات "خیال"، "نشانه"، "تمثیل"، "سمبول" (نماد)، "مثل"، "هنر"، "اسطوره"، "صورت بلاغی"، "تمثال" و ... را به جای همه به کار می‌برند.

آگاهی انسان دو شیوه برای تصور دنیا دارد: اول "مستقیم" که عین شیء یا عین امر گویی در ذهن حاضر است مانند ادراک یا احساس ساده، دوم "غیر مستقیم" که امر غایب نمی‌تواند آنچنان که هست به حساسیت انسان عرضه شود، مثلاً تجسم خاطرات کودکی یا تخیل مناظر سیارهٔ مریخ یا تفکر دربارهٔ گردش الکترونها بر گرد هستهٔ اتم و بالاخره تصور دنیایی بعد از مرگ، در تمام حالات این آگاهی غیر مستقیم امر غایب از طریق یک صورت خیالی به مفهوم وسیع کلمه مجدداً به آگاهی ما عرضه می‌شود.

در واقع تفاوت اندیشه مستقیم و غیر مستقیم آنقدرها هم که به خاطر وضوح بیشتر سعی کردیم نشان دهیم قاطع و مشخص نیست بهتر است بگوئیم که آگاهی درجات مختلفی از صورت خیالی در اختیار دارد و بر حسب اینکه صورت خیالی نسخهٔ دقیق آن شیء یا امر محسوس باشد و یا فقط علامتی از آن امر دو انتهای آن عبارت خواهد بود از "تطبیق کامل" یعنی حضور حسی و

"عدم تطبیق بسیار پیشرفته" یعنی که علامت به طور ابد از مدلول خود جدا است، در سطور بعد خواهیم دید که این علامت دور دست همان سمبول (نماد) است.

پس سمبول در درجهٔ اول از مقولهٔ علائم است اما اغلب علائم راه‌حل‌هایی هستند برای صرفه‌جویی و به مدلولی دلالت می‌کنند که می‌تواند حاضر و محسوس باشد به این ترتیب که یک علامت فقط از حضور آن چیزی که دال بر آن است خبر می‌دهد به طوری که یک کلمه یا یک علامت ریاضی می‌تواند با صرفه‌جویی جایگزین چیزی باشد که بیان آن مستلزم شرح و تفسیر است ... علائمی از این قبیل را که فقط وسایلی هستند برای صرفه جویی در اعمال مغزی - دست‌کم در تئوری - می‌توان به دلخواه انتخاب کرد کافی است اعلام کنند که یک دایرهٔ قرمز یا خط پهن سفید در وسط علامت این است که به دیدن آن نباید جلوتر برویم تا آن علامت، علامت عبور ممنوع نامیده شود .... با وجود این مواردی هست که علامت را دیگر نمی‌توان به طور دلبخواهی انتخاب کرد و آن وقتی است که علامت به مفاهیم مجرد مخصوصاً به صفات روانی یا مسائل معنوی که قابل تجسم نیستند اطلاق شود ... زیرا این مفاهیم مانند مفاهیم عینی و ملموس آشکار نیستند در این مورد باید به نوع علامات پیچیده‌تری متوسل شد، تصویر عدالت با شخصیتی که تنبیه می‌کند یا می‌بخشد نمایانده می‌شود، در این حالت ما با "تمثیل" (Allegory) سر و کار داریم، این شخصیت می‌تواند از اشیاء مختلفی احاطه شود یا از آنها استفاده کند، از قبیل میز قانون، شمشیر و ترازو، و این علامات را می‌توان "رمز" یا "اشاره" گفت، برای اینکه این مفهوم عدالت را بهتر بیان کنیم می‌توانیم یک ماجرای قضایی واقعی یا مجازی به عنوان نمونه ذکر کنیم در این صورت یک "مثل" (Apologrue) آورده‌ایم. تمثیل تعبیر متحقق مفهومی است که لمس آن یا بیان ساده‌اش دشوار است، علامات تمثیلی پیوسته عنصری متحقق (concert) یا مثالی از مدلول را دارند.

پس می‌توان دست‌کم در تئوری دو نوع علامت را تشخیص داد نخست علامات دلبخواهی که فقط نشاندهنده و راهنما هستند و به واقعیتی حاضر یا دست کم قابل حضور اشاره می‌کنند دوم علامات تمثیلی که به واقعیت یا مدلولی اشاره می‌کنند که دسترسی به آن دشوار است این علائم به

پدیده‌های این عالم نمادها و نشانه‌هایی هستند برای راهنمایی ما به اصل آن جهانی خود، هنری که جایگاه آن از نظر شرقی به تعبیری:

«... نه عالم مجردات است نه عالم محسوسات، نه بازتاب دنیای آگاه (سورئالیسم) است، نه خواست و قدرت و نه نیروی مضمحل کنندهٔ تجزیه و تحلیل، بلکه شکفتگی، از خود برآمدگی و تجلی‌ای است که در گنبدهای فیروزه‌ای حاشیه کویر می‌درخشد.»[۱]

یک قصه تتاری می‌گوید:

«در مشرق زمین، زبان رمز در میان همه قشرهای جامعه نفوذ کرده است. رازآموختگان رمزهای برتر را پنهان نگاه داشتند، اما مردم رفته رفته، به

ضرورت باید قسمتی از واقعیتی را که به آن دلالت دارند به طور مشخص نشان دهند و سرانجام به تخیل سمبولیک می‌رسیم وقتی که مدلول به هیچ وجه قابل عرضه نیست و علامت فقط به یک مفهوم اشاره می‌کند نه به یک چیز محسوس .... به عبارت دیگر می‌توان سمبول را به نوشتهٔ "لالاند" (در قاموس انتقادی و فنی فلسفه) چنین تعریف کرد: «هر علامت انضمامی (مشخص؛ متحقق concert) که با رابطه‌ای طبیعی به چیزی غایب یا غیر قابل درک دلالت کند.» یا به تعریف "یونگ" بهترین صورت ممکن چیزی نسبتاً ناشناس که انسان در درجهٔ اول نمی‌تواند آنرا به صورتی روشنتر یا مشخص‌تر نشان دهد و یونگ اضافه می‌کند: «تفاوت بین تصور سمبولیک و تصور تمثیلی در این است که تصور تمثیلی یک برداشت کلی یا تصویری به دست می‌دهد که با تصویر اصلی متفاوت است و حال اینکه تصور سمبولیک خود همان تصور اصلی است که محسوستر منجسم شده است. به گفته "پ.گوده" سمبول درست عکس تمثیل است بدین ترتیب که تمثیل می‌خواهد از راه یک اندیشه انتزاعی به یک صورت برسد و حال آنکه سمبول در درجه اول و به خودی خود صورتی است سرچشمهٔ اندیشه.» (مترجم رضا سید حسینی - به نقل از جزوه درسی "اصول نقد" - رضا سید حسینی مرکز آموزش هنر (فرهنگسرای نیاوران) رشته نمایش - سال ۱۳۷۷.

۱- «اسیا در غرب»، داریوش شایگان. امیر کبیر. تهران. ۱۳۵۶. صحفه ۱۱۶

رمزهای فروتر خاصه رمزهای مربوط به عشق، دست یافتند طلا، نقره، میوه‌ها، گلها، حشرات، در یک کلام ساده‌ترین چیزها، معنا یا ارزش طبیعی یا تمثیلی و کنایی خود را دارند.»[1]

و به همین سبب است که ادبیات رسمی (مکتوب) و غیر رسمی (شفاهی) ما، که توصیفات موجود در آن از صحنه‌های تخیلی اتفاقاً تأثیر بسزایی در صحنه‌پردازی نمایش‌های ایرانی داشته‌اند، پر است از تمثیل و نماد و رمز هنر و اشاره و یا در معماری ما همواره سعی در خلق فضایی "رمز آلو" به چشم می‌خورد، فضایی صرفاً کیفی که می‌خواهد پیش از هر چیز خیالی باشد و نتیجه‌اش بوجود آمدن ابهامی است که انسان شرقی در آن غوطه می‌خورد چنانکه در معماری اسلامی نیز هیچ چیز بیانگر جهد و تقلا نیست، نه کشاکشی هست و نه هیچ تضادی میان آسمان و زمین. زیرا همانطور که می‌دانیم در سرزمین ما همواره اندیشه وحدت و ایمان به آفریدگاری یگانه جریان داشته است و از "زرتشت" که این خدای را "اهورامزدا" نامید تا محمد (ص) که ما را به سوی "الله" دعوت نمود همهٔ راهبران دینی بر قدرتی یگانه و لایزال که جهان را در سیطرهٔ خویش دارد تأکید نموده‌اند و بعدها نیز عرفای ایرانی بر پایهٔ همین "نظریه حرکت به سوی وحدت و محو شدن در انوار آفتاب تابان"، که همهٔ پدیده‌های عالم را شعاعی از نور آن می‌دانند، را مقصد خویش قرار داده‌اند.

ز اول روز که مخموری مستان باشد — شیخ را ساغر جان در کف دستان باشد
پیش او ذره صفت هر سحری رقص کنیم — اینچنین عادت خورشید پرستان باشد
تا ابد این رخ خورشید، سحر در سحر است — تا دل سنگ از او لعل بدخشان باشد
ای صلاح دل و دین! تو ز برون جهتی — تا چنین شش جهت از نور تو رخشان باشد

۱- "زبان رمزی قصه‌های پریوار"، م. لوفلر دلاشلو، جلال ستاری، توس، تهران، ۱۳۶۶، صفحه ۷۸

بندهٔ عشق تو در عشق کجا سرد شود؟ چون صلاح دل و دین آتش سوزان باشد

مولوی

نمایش ایرانی نیز چون سایر اشکال نمایشی در شرق، نمایشی است که به جهت تذکر و تأئید وجه دیگری از اندیشهٔ شرقی، اندیشه ایرانی-اسلامی، ساخته و پرداخته شده و از دو شیوهٔ شاخص نمایش در سرزمین ما که توانسته‌اند با بهره‌برداری از عوامل نمایش، به شکل گسترده‌تر، خود را از روایت‌های نمایشی و خرده نمایش‌های دوره‌ای متمایز سازند و تحت عنوان "تقلید" و "شبیه خوانی" شناخته شده‌اند فراهم آمده، یکی (تقلید) با تمسخر امور دنیوی و نشان دادن پلیدی‌های رایج در میان مردمان، در قالب حکایتهای ساده، مادی گرایی و دنیاطلبی را نفی نموده و با به تصویر کشیدن اشتباهات انسان خاکی انسان مداری را باطل می‌شمارد[1] و سپردن خویش به دست قضا و قدر و حکمت خداوندی را توصیه می‌نماید و دیگری (شبیه‌خوانی) با طرح "انسان آرمانی" که عارفی معصوم و برگزیدهٔ خداوند است مخاطب را وارد دنیایی پر رمز و راز می‌نماید و از شرکت او در این نمایش مقدس پلی می‌سازد برای تزکیه دورن و نزدیکی هر چه بیشتر وی با

۱- درست برخلاف غربی‌ها که اصولاً خندهٔ حاصل از کمدی را راهی برای غلبه بر ناکامی‌ها و بر بزرگترین آنها یعنی اصول اخلاقی رایج در جامعه می‌دانند در اینجا بر اصول اخلاقی تأکید می‌گردد، آن هم اصولی که بنا به طبیعت بشر و فطرت خداگرایی او وضع گردیده‌اند و از سوی نیرویی ماوراء الطبیعی، از یک انسان یا جامعه‌ای انسانی، پس **لایتغیرند** و **«مطلق»** همچون خالق خود، و این تفاوتها ریشه در اختلافات دو جهان‌بینی شرقی و غربی دارند زیرا چنانکه «شایگان» نیز اشاره می‌کند: «در جهان‌بینی آسیایی... تعادل ثبات بوده یعنی ثبات بین انسان و طبیعت، بین درون و بیرون، بین جمله تضادهایی که در تفکر بعلت گلاویزبودن مداوم با هم، حرکت بی‌قراری روح فاوستی را ایجاد می‌کردند.»

(«آسیا در برابر غرب» ، صفحه ۹۹)

نیروی لایزال "احدیت". و در این میان بویژه "شبیه خوانی" -که مد نظر مقاله حاضر نیز هست - از شگردهایی بهره می‌جوید که از ویژگی‌های اساسی هر "نمایش مقدسی" به شمار می‌آید شگردهای چون:

۱- عدم تلاش در جهت واقع نمایی، که در تمامی زمینه‌ها انجام می‌پذیرد، و ریشه در این مطلب دارد که اصولاً از دیدگاه اندیشمندان ایرانی این جهان تنها مرحله‌ای از زندگانی انسان است که او را برای ورود به جهان دیگر و زندگی حقیقی‌اش آماده می‌سازد، پس دقت و تأکید بر آن بیش از آنچه واقعاً می‌ارزد کاری است بیهوده، البته در میان اندیشمندان غربی نیز کسانی که تقلید صرف از طبیعت را، برخلاف ارسطو و سایر فلاسفه و هنرمندانی که هر یک به شکلی از آبشخور اندیشهٔ وی تغذیه نموده‌اند، مردود دانسته‌اند، وجود دارند از جمله "هگل" می‌نویسد:

«اگر تقلید را هدف هنر قرار دهیم، زیبایی ذاتی را از بین برده‌ایم، چون در تقلید شیوه کار مطرح نیست، بلکه مهارتی که بتواند تقلید راتا سر حد امکان شبیه به اصل سازد، مورد توجه است. هنر باید هدفی والاتر از تقلید عینی عناصر موجود را دنبال کند، چه تقلید زاینده مهارت سطحی است و هیچ وجه مشترکی با پدیده‌های اصیل هنری ندارد.»[1]

که این نیز البته نتیجهٔ تأثیر جهان‌بینی‌های شرقی و مسیحیت بر آنان بوده است.[2]

۱- به نقل از مقاله "کمال الملک و پیروان او" محسن وزیری مقدم، رودکی، شماره ۳۷ و ۳۸، آبان و آذر ۱۳۵۳، صفحات ۳۶ و ۳۷. شایان ذکر است که افلاطون نیز یکی از این صاحبنظران است (باید گفت پیشوای آنان) که به همین دلیل تبدیل شدن هنر به تقلید محض از طبیعت در زمانهٔ وی، چنانکه ارسطو بعدها بر آن صحه نهاد، حتی دستور راندن هنرمندان از جامعهٔ آرمانی خویش را صادر می‌نماید.

۲- نو افلاطونیان که پیشوای ایشان "فلوطین" پرورش یافته مکتب "اسکندریه" بود و معتقد بودند که هنرمند بهرهٔ خود از احدیت را به مادهٔ خام می‌بخشد نیز جزو این گروه از صاحبنظران قرار

می‌گیرند. ایشان تحت تأثیر عرفان شرقی قرار داشته و به نوبهٔ خویش نیز بر آن تأثیر نهاده‌اند. (از جمله بر شیخ اشراق "شهاب الدین سهروردی")

تمامی نمایشگران شرقی همواره کوشیده‌اند که با یاری تماشاگرانشان، که تخیل‌شان در خدمت نمایش است، فضایی رمز آلود را پدیدار سازند زیرا:

«طبیعت گرایی طابق النعل بالنعل در هنر دینی جایی ندارد، آنچه باید مورد تقلید قرار گیرد نحوهٔ فعل روح قدسی است.»[1]

پس اینگونه از نمایش‌ها از طبیعی‌نمایی پرهیز کرده و حتی صحنه‌های اشکال مختلف نمایش‌های ایرانی که "گرد" و چهار سویه و یا "کمانی" و سه سویه است دائماً یادآور این مطلبند که وقایع روی صحنه نمایشی هستند از اندیشه‌های ما، ضمن اینکه این صحنه‌ها با دور کردن اجرا از حالتی رسمی چنانکه در صحنه‌های قاب عکسی پیش می‌آید نمایشی را به رویدادی مردمی مبدل می‌سازند که این نیز یکی دیگر از اهداف نمایش‌ها ایرانی است.

۲- استفاده از نمادها و نشانه‌ها برای راهنمایی مخاطبان (تماشاگران - اهل مجلس) به سوی حقیقتی چنان بزرگ که خود به تصویر در نیامدنی است زیرا هنر دینی، اصلی آسمانی و ملکوتی دارد و نمونه‌های آن جلوه‌های حقیقی "لاهوتی" است. هنر دینی با تجدید و تکرار "صنع الهی" در قالب نمادها اشاره به ذات رمزی و نمادین جهان دارد و به این ترتیب روح انسان را از قید وابستگی به "وقایع مادی" خام و گذرا رها می‌سازد و چنانکه "بورکهارت" نیز تذکر می‌دهد:

«هدف غایی و نهایی هنر مقدس، فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تأثرات نیست، بلکه هنر مقدس، رمز است و بدین علت جز وسایل ساده و اولین و اصلی، از هر دستاویز دیگری مستغنی است، وانگهی چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند بود، زیرا موضوع واقعیتش مالاً کلام است و

۱- مقاله "ارزش جاویدان هنر اسلامی"، تیتوس بورکهارت، مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات)، دفتر مطالعات دینی هنر، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، صفحه ۸۴

زبان از وصفش، عاجز ...»[۱]

شگردی که در بسیاری از نمایش‌های شرقی به کار گرفته می‌شود چنان که به طور مثال در "اپرای پکن" نیز بسیاری از مفاهیم و اتفاقات با استفاده از حرکاتی قراردادی توسط بازیگر مجسم می‌گردند و یا در "کاتاکالی" هند اساساً زبانی از حرکات نمادین دست‌ها به وجود می‌آید که "مودرا" نامیده می‌شود و اصولاً برخی از صاحب‌نظران ریشهٔ آن را در جوهرهٔ هنر می‌دانند چنانکه "سوزان لنگر" فیلسوف و منتقد آمریکایی می‌نویسد:

«کار هنری خود یک نماد است که معنای خاص خود را دارد، کاری که صرفاً جمع مفاهیم یکایک عناصر موجود در آن نبوده و عناصر واجد به شیوه‌ای خاص ترکیب می‌شوند تا مفهوم و معنای مورد نظر را ابلاغ کنند.»[۲]

استفاده از نمادها و نشانه‌ها در نمایش‌های ایرانی ضمناً تحت تأثیر ویژه سنت بهره‌برداری از نشانه‌ها و نمادها در آیین‌ها و سنت‌های نمایشی این سرزمین، که اکثراً حالتی تمثیلی و نمادین داشته برای ارتباط با نیروهای ماوراء الطبیعه برگزار می‌شده‌اند، قرار داشته است و این اتفاقاً طبیعی‌ترین شکل اجرا است زیرا ما حتی با دقت در روابط روزمره خود نیز مشاهده خواهیم نمود که خود تمامی آنچه را که در ذهنمان داریم و می‌خواهیم به دیگران منتقل کنیم از طریق مجموعه‌ای از نشانه‌ها در قالب یک نظام رمزی که زبان نامیده می‌شود انتقال می‌دهیم همانطور که تمامی وسایل صحنه و اطوار بازیگران نیز در یک نمایش نمادها و نشانه‌هایی برای القاء مفاد نمایش هستند و البته با مراجعه به آراء اندیشمندان شیعی می‌بینیم که آنان نیز

۱- "هنر مقدس" - صفحه ۹

۲- به نقل از: "مقدمه‌ای بر تئاتر، آیئنه طبیعت"، اورلی هولتن، محبوبه مهاجر، سروش. تهران، ۱۳۶۴، صفحه ۳۴

عالم را منقسم بر سه عالم "محسوسات"، "خیال و مثال" و "معقول" دانسته و معتقدند که مطابق با این تقسیم "عالم ادراک نیز منقسم به ادراک حسی و ادراک خیالی و ادراک عقلی"[۱] بوده و به عقیده "صدر المتالهین":

«... ادراک نفس قبل از نیل به مقام عقلانی و اتحاد با عقل فعال یا ادراک حس محض و یا خیالی محض و یا عقلی منسوب به تخیل است و صورت عقلیه را که نفوس متوسطه در علم و عمل بنام صورت عقلیه نامیده و آنرا ادراک عقلی می‌پندارند، عقل محض و خالص از شائبه تخیل و توهم نیست.»[۲]

و تخیل نیز عبارت است از:

«... ادراک صورت موجودی با هیأت و عوارض مخصوصه بدون شرط حضور ماده در برابر مدرک و بدین سبب تجرد صورت خیالیه اقوی است از تجرد صورت حسیه.»[۳]

در حالیکه ماده نیز "شأنی از شئون صورت و مرتبه‌ئی از مراتب نازله او (خداوند)"[۴] است، که این نوع نگرش بی‌هیچ شکی در راهنمایی نمایش‌های ایرانی و بویژه شبیه‌خوانی به سوی نمادها و نشانه‌ها نقشی به سزا داشته است.

گفتی بطلب رسی به کوی ما　　خود کوی تو را نشانه بایستی

خاقانی

۳- می‌دانیم که همچون سایر نمایش‌های شرقی، که به علت آشنایی مخاطبان با موضوع نمایش در آنها "اجرا" اصل است، شبیه خوانی نیز نمایشی مبتنی بر اجرا

۱- "فلسفه عالی یا حکمت صدرالمتالهین". (جلد دوم رساله توحید). صفحات ۱۰۳ و ۱۰۲

۲- همان.

۳- همان.

۴- همان کتاب (جلد اول. رساله وجود). ص ۹۵

است و در این میان مهمترین عنصر در اجرای نمایش فوق بازیگری است زیرا بدون حضور "شبیه خوان" بر صحنه، مجلسی در کار نخواهد بود و این نمایش روایی متکی بر قراردادها، نوع خاصی از نقش آفرینی را طلب می‌نماید زیرا چنانکه قبلاً اشاره شد شبیه پردازان در این گونهٔ نمایشی الگوهایی "مثالی" را عرضه داشته‌اند که همین امر موجب ایجاد تفاوتی ماهوی بین نوع "نقش آفرینی شبیه خوانان" و "بازی" بازیگران تئاتر غربی گردیده است تفاوتی که ریشه در مبانی اعتقادی این نمایشها دارد.

"شبیه خوان" هیچگاه خویش را با نقش خود یکی نمی‌پندارد و هیچ تلاشی در این جهت از خویش نشان نمی‌دهد زیرا "قدیسانی" که بر صحنه نمایش می‌آیند "انسانی آرمانی" را تجسم می‌بخشند، انسانهایی نه از سنخ بشر خاکی بلکه بیشتر مینوی و ملکوتی، و همچنین "اشقیاء" نیز از لشگر مخالفند، اهریمن صفتانی که هیچگاه نباید حتی به یکی شدن با آنها در نقش نیز فکر کرد و اگر کسی عهده‌دار نقش آنان می‌گردد تنها بدین سبب است که باید مجلس شبیه خوانی برگزار شود تا مؤمنین به گریه درآیند و پلیدی ذلیل و خوار گردد و در واقع "شبیه خوانی" (تعزیه) یکی از شگردهای مبارزه با اهریمن است و به همین دلیل موقعیتی بس والا می‌یابد.

۴- خلاصه نمودن جزئیات در صحنه آرایی و لباس و استفاده از نشانه‌های شاخص با توجه به سنتها و قراردادها، که یکی از دلایل عدم گزافه‌گویی و بدعت در هنر اسلامی همین امانتداری و پاسداری از سنتها است، و این ایجاز حتی در مواردی که بنابر احتیاج باید از برخی اشیاء استفاده‌ای واقعگرایانه نمود چون علائمی که برای بیان برخی از اطلاعات راجع به صاحب نقش در لباس‌ها به کار برده می‌شوند نیز رعایت می‌گردد چنان که حتی در پاره‌ای از موارد برای معرفی اشخاص بازی از نشانه‌های امروزین در لباس و صحنه آرائی بهره‌برداری می‌شود مانند استفاده از لباس‌های نظامی و درجات و مدالهای قرن حاضر برای سرداران و پادشاهان که بدین

ترتیب ضمناً "گریز"ی[۱] نیز به صف‌بندی نیروهای متخاصم شر و نیکی در روزگار معاصر زده می‌شود.

۵- ایجاد فضایی مقدس که گاه با ترفند اجرای مجالس شبیه خوانی در مکانهای مقدسی چون امامزاده‌ها، مقابر، حسینیه‌ها و تکایا صورت می‌پذیرد و یا در غیر این صورت ایجاد فضایی خاص جهت آماده کردن ذهن اهل مجلس برای انجام مراسم مقدس نمایش، چون اسفند سوزاندن.

شکل "گرد" یا "کمانی" صحنه این نمایش‌ها نیز یادآور کار برد دوایر در مساجد و آثار و ابنیه مقدس اسلامی است و اینکه:

«هر آنچه قادر متعال عالم می‌آفریند، به شکل دایره است. آسمان مدور است ... باد وقتی به حد اعلای قدرت خود رسید چرخ می‌زند (گردباد)، پرندگان آشیانه‌هایشان را به شکل دایره می‌سازند، زیرا با ما هم مذهب‌اند. ... چادرها و خیمه‌هایمان بسان آشیانه‌های مرغان گرد بودند، و همواره ترتیب برپا داشتنشان دایره وار بود.»[۲]

دایره نقش کلیدی و محوری و مادر دارد و رمز وحدت تقسیم ناپذیر مبدأ اعلی تلقی می‌شود و تصویری است از گردش آسمان زاینده که بویژه با توجه به سابقهٔ کوچ نشینی اقوام ایرانی الگوی طاق و گنبد آسمان را تداعی می‌سازد[۳] و شایان ذکر

۱- "گریز" یکی از شگردهای رایج در انواع نمایش‌های ایرانی (تقلید، شبیه‌خوانی، نقالی و پرده خوانی) است که واقعه‌ای را از گذشته به وضعیت روز پیوند زده و از آن چون وسیله‌ای برای تفسیر وقایع به شکلی کاملاً ساده و عامه فهم استفاده می‌گردد، البته "گریز به صحرای کربلا" در شبیه‌خوانی، نقالی و پرده‌خوانی برای یادآوری این واقعه عظیم و مربوط ساختن سایر وقایع به آن است که چون خاطره‌ای ازلی جلوه می‌نماید.

۲- هنر مقدس، صفحه ۴۹

۳- کوچ نشینان اردوهای خود را نیز حلقه‌وار برپا می‌کردند از جلمه پارتیان که آرمان خود را در

است که:

«در تمدنهای بدوی هر سکنا و ماوا، به مثابه تصویر کیهان تلقی می‌شود، زیرا خانه یا خیمه مانند دنیای کبیر "شامل"، "دربرگیرنده" انسان است.»[۱]

البته گاهی در معماری اسلامی نیز چنان که در شبیه خوانی - که در آن از صحنه‌های مربع - شکل موقت یا ثابت هم استفاده می‌شود، بهره‌برداری می‌شده است،

«کمال ایستا و ساکن مربع یا مکعب با رمز و پویایی دایره ترکیب می‌شود. نمونهٔ آن کعبه است که مرکز قبله آنین طواف به شمار می‌رود و بی‌گمان یکی از کهن‌ترین حرمهاست.»[۲]

البته اصولاً چنانکه "بورکهارت" نیز به فراست در می‌یابد:

«ذهنیات اسلامی در پایهٔ روحانیت با ذهنیات چادر نشینان کوچنده در مرتبهٔ نفسانیات، قرابت دارد. معرفت و وقوف حادّ به ناپایداری و بی‌استواری جهان، ایجاز و فشردگی فکر و عمل، طبع و قریحهٔ وزن، صفات چادر نشین کوچ‌رو است.»[۳]

و این به اضافهٔ قریحهٔ هندسی پس از انتقال به نظام روحانیت دو قطبی هستند که تمامی اشکال هنر اسلامی را تعیّن می‌بخشند.

حتی در هنگامی که مجالس شبیه‌خوانی در منازل نیز برپا می‌گردیدند نیز شکل معماری خانه‌ها موجب ایجاد این فضای مقدس می‌گردید زیرا:

«خانهٔ مسلمانان با حیاط داخلی محصورش از چهار جانب و یا باغ

بیکرانی ذات دایره سراغ می‌گرفتند.

۱- هنر مقدس صفحه ۴۸

۲- همانجا، صفحات ۵۰ و ۱۳۵

۳- همانجا، صفحات ۵۰ و ۱۳۵

محصورش که در آن چاهی یا چشمه‌ای هست باید مشابه این جهان باشد ... خانهٔ اسلامی، به روی دنیای خارج کاملاً بسته است ... و فقط بالای ان به سوی آسمان باز است که آسمان از آن طریق، در پائین، در چشمهٔ آب حیاط، انعکاس می‌یابد.»[1]

۶- سعی در ایجاد مجلسی باشکوه، زیبا و مجلل که به دلیل مقدس بودن اینگونه نمایش‌ها و ارتباط آنها با اعتقادات و اشخاص مورد احترام شرکت کنندگان در این مراسم انجام می‌شود و ریشه در این حدیث نبوی دارد که:

«ان الله جمیل و یحب الجمال»

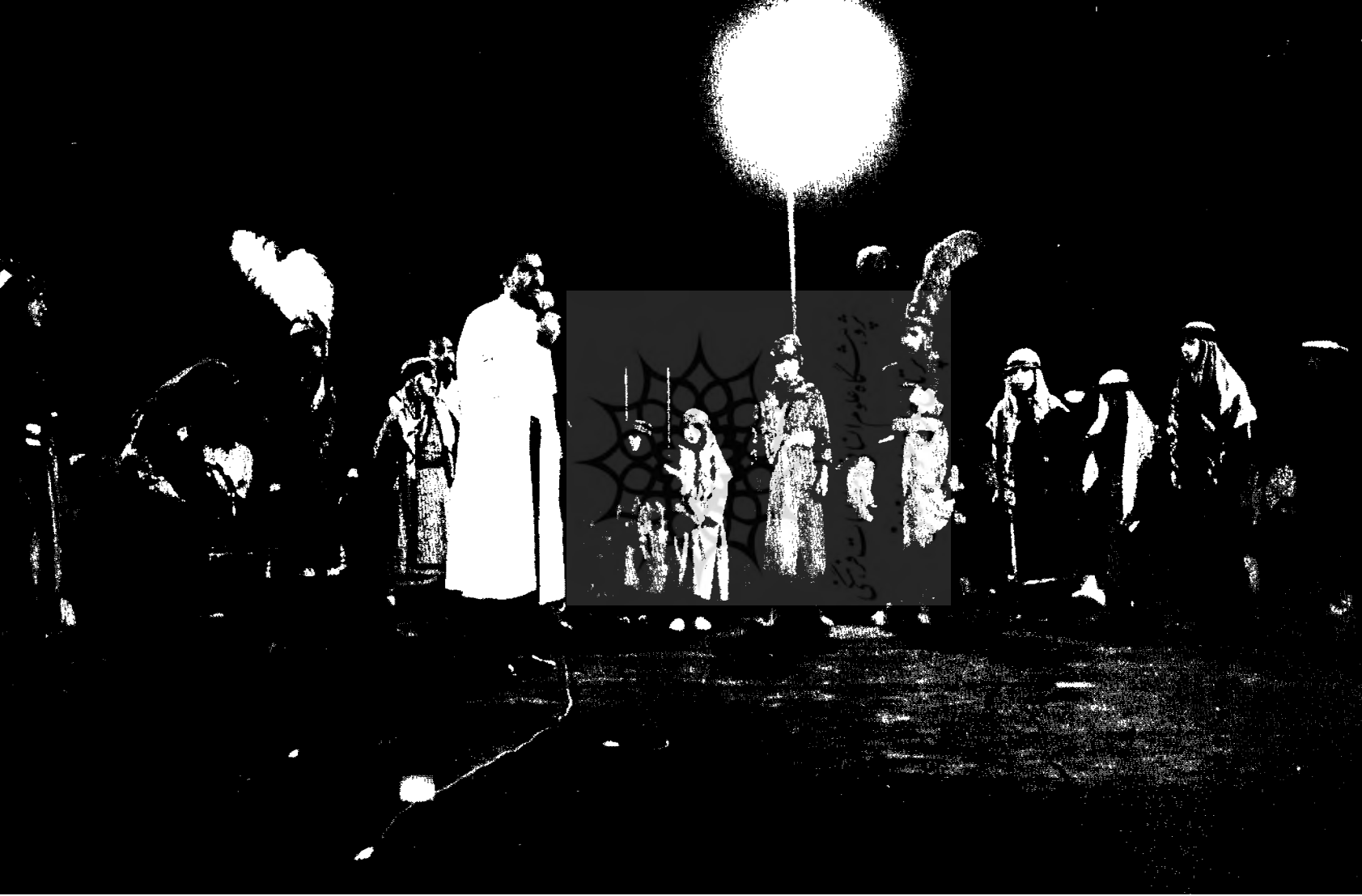
اصولاً نمایش‌های شرقی به ویژه در وجه جدی آن -چون شبیه‌خوانی- مراسمی آئینی برای تجلیل از اولیاء و اهداف عالیه ایشان و همچنین طریقهٔ ایجاد ارتباطی با نیروی لایزال احدیت‌اند و به همین سبب است که شرکت مردم برای شکوه بیشتر آنهاکه بیشتر به انگیزه اداگشتن نذرهایشان و یا ابراز نوعی همبستگی و پیوند صورت می‌پذیرد ابعادی چنین گسترده می‌یابد.

شایان ذکر است که این شکوه و عظمت در شبیه خوانی بر اساس زیبایی شناسی عوامانه‌ای شکل می‌گیرد و سلایق عامهٔ مردم در این آذین‌ها رعایت می‌گردد، سلیقه‌ای که بیانگر خاستگاه پدیدآورندگان این مراسم که اغلب ریشه در خاک و زمین داشته‌اند و روستائیان وابستهٔ به طبیعت بوده‌اند، نیز هست.[2]

---

۱ "هنر مقدس". صفحه ۱۴۹

۲- گفتنی است که اصولاً بنا به نظر برخی از صاحبنظران در مورد شبیه خوانی این نوع از نمایش ایرانی در پائتخت و شهرهای بزرگ که مقر حکومتیان بوده‌اند بیشتر از لحاظ موسیقایی و متون تکامل یافته و تحولاتی که در زمینه اجرا و صحنه‌آرایی آن صورت پذیرفت بیشتر نتیجه تلاش هنرمندان شهرستانها و روستائی بود که مردمانش اعتقاد بیشتری به این مراسم داشته و در ضمن مجبور بودند که با امکاناتی کمتر به اجرای آن بپردازند



۷- رعایت قراردادهایی که در مورد محل استقرار وسایل یا اشخاص بازی در صحنه، بازیگری، صحنه‌آرایی، لباس و ... وجود دارند و در سایر مراسم آئینی و سنتی نیز مشابه آنها دیده می‌شود و اساساً شبیه خوانی نمایشی مبتنی بر قراردادهایی از پیش‌تعیین شده است که بر اثر مرور زمان کاملاً برای اجراکنندگان و مخاطبین آشنا هستند، به طور مثال برای صحنه‌آرایی قراردادهایی وجود دارد که رعایتشان، بنا بر اصل حاکم در تمامی هنرهای سنتی، الزامی است، از جمله در نظر گرفتن شکل استقرار تماشاگران و چیدن صحنه به شکلی که مزاحم دید ایشان نگردد (از نظر فنی) استفاده نمادین از سکوی میانی برای استقرار اولیاء و محل شهادت "شهادت خوانان، بهره‌برداری از فضای پیرامون سکو برای نبردها و همچنین وجود تختی برای استقرار تخت خوانها" (شبیه خوانان نقش‌های معاویه، یزید و ...) در گوشهٔ میدان و استفاده از اشیایی نمادین و علائمی قراردادی برای تصویر نمودن مکانهای گوناگون از جمله شاخه‌ای نخل به‌عنوان نخلستان، تشتی آب به جای رود فرات، جعبه‌ای سبز پوش به‌عنوان مقبرهٔ اولیاء و ... که همهٔ این تمهیدات در نتیجه وجود همان قراردادهای نانوشته اما مقدس و محترم بین تماشاگران و شبیه‌خوانان امکان عرضه می‌یابند و استفاده از اشیاء به سه شکل "واقعگرایانه"، "نشانه‌ای" و "نمادین" و چند منظوره صورت می‌گیرد.

شایان ذکر است که این قراردادها گاه دلیل وجودی‌شان برای اجراکنندگان نیز مشخص نیست که این البته ریشه در سنت‌های پایداری دارد که هنرهای مقدس به آنها پایبندند، سنتهایی که ریشه در اهداف عالیه‌ای دارند که هنر مقدس نظر به آنها دارد و این قراردادها نیز برای رسیدن به آنها وضع گردیده‌اند زیرا سنت از جانب خداوند به انسان رسیده است و از نظرگاه اسلامی زیبایی اساساً تجلی حقیقت کلی است پس:

«نه ممکن است و نه حتی ضرور که هر هنرمند یا صانعی که به هنری

مقدس اشتغال دارد، شاعر به این قانون الهی ملازم با صور باشد، وی فقط بعضی جهات یا برخی از کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفهٔ اوست می‌شناسد ... بی‌آنکه مجبور باشد حقیقت رمزهایی را که بکار می‌برد بشناسد. این سنت است که با نقل و انتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورتها را تضمین می‌کند ...»[۱]

۸- پدید آمدن هاله‌ای از تقدس برگرد برخی از وسایل مورد استفاده و نقش آفرینان "اولیا" تا جایی که به طور مثال از برخی از وسایل برای شفای بیماران بهره‌برداری می‌شود مانند پاره‌های کفن شبیه حضرت علی اکبر یا همچون شیئی مقدس با آنها رفتار می‌گردد مانند تقدس صندلی شبیه حضرت زهرا (س) در "مولودی خوانی: عروسی قریش" و رفتار اهل مجلس با تابوت حامل شهادت خوانان، و این تا جایی می‌رسد که مثلاً در مجلس شبیه‌خوانی شهادت امام حسین (ع) آنها کودک خود را به جای عروسک "شبیه علی‌اصغر" به صحنه نمایش می‌فرستند که این نوع از برخورد در سنتهای کهن ایرانی نیز مشاهده می‌گردد از جمله احترام به لباس و وصله‌های درویشی در میان اهل تصوف که حتی برای استفادهٔ از آنها مراسمی خاص وضع گردیده، و موجب استقبال مردم علاقه‌مند از دعوت به یاری اجراکنندگان این مراسم گردیده است.

۹- استفاده نمادین از رنگها، که در شبیه خوانی ضمن معرفی نقشها به این نمایش جذابیت ویژه‌ای می‌بخشد و تعزیه‌های سیار این گونه از نمایش ایرانی را مبدل به کاروانی از رنگها می‌سازد رنگهایی که هر یک مفهوم ویژه‌ای را القا می‌نمایند "سبز" در این نمایش نشانهٔ اولیاست و "سرخ" معرف "اشقیا" "سپید" زیب پیکر پاکانی است که به ننگ پلیدی و "زرد" را سرداری چون "حر" به تن می‌کند که پس از تردیدهای فراوان سرانجام راه رستگاری و نور را برمی‌گزینند.

۱- "هنر مقدس"، صفحه ۸

۱۰- صحنه پردازی با کلام، یکی دیگر از نکاتی که در صحنه پردازی نمایش‌های ایرانی به چشم می‌خورد. استفاده از کلام و توضیحات اجراکنندگان به شکلی کاملاً موجز است. کلام در شبیه خوانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و این نمایش دینی برای رسیدن به زبانی مناسب و انتقال دهندهٔ حس حاکم بر صحنه راه درازی را پشت سر نهاده است، در شبیه خوانی ما با زبانی آهنگین روبرو هستیم، زبانی منظوم و موزون که از ویژگی‌های نمایش مقدس به شمار می‌آید و ریشه در زبان آهنگین ادعیه، سرودهای دینی و به ویژه کلام آهنگین "قرآن" دارد و در اینجا به دلیل قرار گرفتن در محدودهٔ شعر کلاسیک فارسی به ناچار مجبور به رعایت محدودیت‌هایی بوده است، اما مسئله الزام شبیه‌خوانان در ارائه فضاهای گوناگون و موقعیت‌های مختلف و داشتن مخاطبین گوناگونی از اقشار متفاوت جامعه شبیه نامه نویسان مجرب در دوران اوج این هنر را واداشته است تا در تلفیقی هوشمندانه زبانی ادبیانه را در کنار عبارات و اصطلاحات رایج در میان عامهٔ مردم به کار گیرند و به بیانی پالوده و نمایشی دست یابند و البته برای رسیدن به این وضعیت راهی دراز از تنگنای اوزانی محدود و کلامی مطلول و کسالت‌بار به فراخنای تنوع اوزان و سادگی و ایجاز در کلام پیموده شده است.

اهمیت کلام در شبیه خوانی ریشه در نحوهٔ تفکر مردمان سرزمین ما دارد، مردمانی که معتقدند:

«کلام (کلام خداوند) چون در زمان تجلی یافته و نه در فضا و مکان، از خرابی و فسادی که اشیاء در فضا و مکان بر اثر تصرف زمان می‌پذیرند مصون می‌ماند؛ و کوچ روان نیز این نکته را نیک می‌دانند که در زندگیشان گفتار هست نه تصاویر. اسلام این صرفه کاری در بیان را که نزد اقوام مهاجر و کوچ‌رو، و خاصه نزد چادر نشینان سامی طبیعی است، به نظام روحانی و معنوی منتقل می‌سازد؛ و در مقابل به محیط انسانی و

خاصه به معماری آن ساحت بی‌پیرایگی و شفافیت عقلانی را می‌بخشد که تذکار می‌دهد. هر چیزی، بیانگر حقیقت الهی است.»[۱]

۱۱- **اهمیت تماشاگر:** در شبیه‌خوانی تماشاگر یکی از ارکان اساسی اجرا به شمار می‌آید که این مطلب با توجه به ریشه‌های آئینی و نقش آن به عنوان مراسمی عبادی قابل درک است.

تماشاگر شبیه‌خوانی یک تماشاگر فعال است که خود در بسیاری از موارد با همسرایی‌هایش، اعلام پشتیبانی و حمایتش از اولیاء، شرکتش در دفن نمایشی اجساد شهادت خوانان و شرکتش در برگزاری مجلس از طریق اهدای وسایل و تجهیزات و حتی حضور خود و فرزندانش به‌عنوان سیاهی لشگر در اجرای این نمایش سهیم می‌گردد تا بلکه ثوابی نصیبش گردد.

* * * * * *

و بدین ترتیب مشاهده می‌کنیم که نبوغ هنرمند نمایش مقدس "شبیه خوانی" که از شگردهای فوق‌الذکر سود می‌جوید از راه تفسیر کما بیش کیفی الگوهای قدسی به ظهور می‌پیوندد؛ چنان که "تیتوس بورکهارت" می‌نویسد: «مانند هر هنرمند سنت گرایی "در پناه و ظل حمایت "دور و تسلسل سحر آمیز" شکلی مقدس، در عین حال بسان کودکی و همانند مردی فرزانه هنر می‌آفریند: (چون) الگوهایی که نقش می‌کند، به معنای رمزی و از لحاظ نمادی، سرمدی تعین ازلی و ابدی است.»[۲]

هنری که نه به علت هدفهای فردی بلکه به علت محتویات و معنی رمزی خود

۱- "هنر مقدس"، صفحه ۱۴۹

۲- "هنر مقدس"، صفحه ۱۹۳

مقدس است و همانطور که "شوان" اعتقاد دارد:

«شخص هنرمند خیلی کم امکان دارد بتواند از درون خود چنین صفاتی (حقیقت عقلانی و زیبایی) را بیرون کشد.»[1]

هنری که در برابر هنر متجسد و "انسان مدار" غربی جلوه‌های تخیل خلاقی را، که جهان را مظهر تجلیات فیض اقدس می‌داند، عرضه می‌نماید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- مقاله "اصول و معیارهای هنر جهانی"، فرید هوف شوان، مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات)، صفحه ۱۰۰