فصلنامه علمی پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفدهم، تابستان ۱۳۸۹: ۱۱۲-۸۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۷/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۱۲/۱۷

نقد رویکردهای پژوهشی پیشینه نمایش ایرانی تعزیه

علی شیخ‌مهدی*
مصطفی مختاباد**

چکیده

مقالهٔ حاضر در پی تبیین این مسئله است که هرگونه بررسی ریشه‌ای نمایش تعزیه به ناگزیر به جست‌وجوی پیشینه‌شناسی نمایش در ایران منجر می‌شود. از این‌رو، آنچه را که پژوهشگران فرنگی و ایرانی در این زمینه انجام داده‌اند، این مقاله با استفاده از شیوهٔ کتابخانه‌ای و مراجعه به اَسناد و با روش تاریخی - توصیفی به بررسی و نقد دیدگاه‌ها، کتاب‌ها و مقالات پژوهشگران رویکردهای هشت‌گانه مذکور پرداخته است. در پایان، این مقاله به این نتیجه رسیده است که پای‌بندی پژوهشگران رویکردهای مذکور برای یافتن خاستگاهی واحد برای نمایش ایرانی تعزیه باعث گردیده است که آنان از گستردگی ارتباط نمایش با سایر منابع خاستگاهی غفلت بورزند و از این‌رو افق‌های ناگشوده نمایش در ایران همچنان کشف نشده باقی بماند.

واژه‌های کلیدی: شرق‌شناسی، نمایش دینی، تعزیه، ادبیات نمایشی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول: استادیار گروه انیمیشن و سینما، دانشگاه تربیت مدرس
Ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
** دانشیار گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس Mokhtabad@modares.ac.ir

مقدمه

نمایش تعزیه به‌طور مستند بیش از چند صدسال قدمت ندارد، زیرا در آثار هیچ شاعر یا کتاب تاریخ و یا تذکره نامه‌ای که به دوران پیش از صفویه متعلق باشد کوچکترین اشاره‌ای بدان دیده نمی‌شود. رشد سریع و رونق آن به ویژه در دوران قاجار بوجود می‌آید. گرچه نمی‌توان گسترش رفت‌وآمد ایرانیان و فرنگیان را از آن جایی که سنت مسیحی نیز پرورندهٔ نمایش‌های مذهبی بود، بر تعزیه نادیده انگاشت؛ گسترش فراوان تعزیه به ویژه در میان مردم عادی بر این نکته مهم دلالت می‌کند که ریشه‌های عمیقی می‌بایست در تاریخ اجتماعی و فرهنگی مردمان ما داشته باشد که این سرچشمه‌ها برای ما ناشناخته مانده است.

طرح مسئله

معمولاً هر پژوهش‌گری به هنگام جست‌وجوی تاریخ تعزیه (شبیه‌خوانی) در ایران، بلافاصله پیشینه نمایش را در این سرزمین پی می‌گیرد. تعزیه که رنگ و بویی کاملاً متأثر از وقایع تاریخ اسلامی دارد، به شدت از باورهای شیعیان متأثر است. این نمایش سنتی بر تراویده از اندیشهٔ انسان ایرانی، اجرایی ایرانی نیز دارد و عمدتاً در ایران برگزار می‌شود ولی در چند نقطه از سرزمین‌های همجوار که شیعیان در برخی نقاط آن می‌زیند یا مردمانی تحت نفوذ تاریخ و فرهنگ ایرانی دارند نیز اجرا می‌شود. از آن‌جایی که هیچ پدیده‌ای خلق‌الساعه به وجود نمی‌آید، به باور پژوهشگران معتبر، نمایش تعزیه از مراسم آیینی عزاداری سرچشمه گرفته است و به تعبیری در گذشته‌های دور فرهنگی که برای ما خیلی شناخته شده نیست ریشه دارد.[1] از این رو به ناچار با این پرسش مواجه هستیم که آیا در ایران پیش از اسلام، می‌توان گونه‌ای از نمایش را یافت؟ به عبارت دیگر، آیا خاستگاه تعزیه را می‌توان تا دوران پیش از اسلام امتداد داد؟

پیشینهٔ پژوهش

گرچه در دنیای باستان، سرزمین هند و یونان که همسایگان بزرگ سیاسی و فرهنگی ما بودند، نمایش صحنه‌ای وجود داشته است؛ اینکه نتیجه بگیریم پس قاعدتاً

کشور ما با آن پایهٔ تمدنی در رشته‌های گوناگون می‌بایست چنین شکلی از هنر را داشته باشد، سخت مورد تردید است و همگان بر آن موافقت ندارند. قرارگرفتن سرزمین ایران در معرض تاخت و تازهای متعدد، آسیب‌های فراوانی بر نشانه‌ها و شواهد تمدنی وارد ساخته و همین باعث گردیده است که جست‌وجوی پیشینهٔ نمایش در ایران دشوار گردد و هرچه به زمان‌های دورتر برگردیم، دشوارتر نیز می‌گردد.

از آن‌جایی که پژوهش پیرامون موضوع‌هایی تاریخی به ناگزیر نیازمند بهره‌گرفتن از منابع نوشتاری و آثار باستان‌شناختی و اسناد تاریخی است، پژوهشگران پیشینهٔ نمایش در ایران نیز از این طریق چند کتاب معدود فراهم آورده‌اند. برخی دیگر در قالب مقالاتی کوتاه و بلند به این موضوع پرداخته‌اند. آنچه از بررسی آثار آنان برمی‌آید این است که هر یک از منظر و رویکردی خاص به این موضوع توجه کرده و رویکرد آنان نیز تابعی از معنای نمایش در نزد آنان بوده است و بر همین اساس کوشیده‌اند ماهیت نمایش ایرانی تعزیه را نیز مشخص سازند. لذا، نویسنده این مقاله کوشیده است در قالب یک بررسی مبتنی بر مطالعات فرهنگی، رویکردهای گوناگون آنان را دسته‌بندی کند و با نگاهی منتقدانه تفاوت رویکردهای هر یک را در نتیجهٔ اختلاف در معنا و ویژگی‌های نمایش و اینکه کدام الگو را معیار نمایش صحنه‌ای می‌دانسته‌اند مورد بررسی قرار دهد.

روش پژوهش

با مطالعه کتاب‌ها، مقاله‌ها و سایر تحقیقاتی که پژوهشگران دراین‌باره انجام داده یا رسالاتی نوشته‌اند، می‌توان درکی روشن از کوشش آنان برای پاسخ به پرسش‌های مذکور به دست آورد. نکته قابل توجه این است که برای پژوهش تاریخی درباره پیشینه نمایش در ایران باستان، ضرورتا مراجعه به منابع نوشتاری مانند سفرنامه‌ها، تذکره‌نامه‌ها، وقایع‌نگاری‌ها، کتاب‌ها، رسالات دانشگاهی و... بیشترین اهمیت را دارد. بررسی اولیه منابع مذکور نشان می‌دهد که نه تنها پژوهشگران داخلی بلکه خارجی نیز وقتی درباره تعزیه کتاب یا مقاله‌هایی نوشته‌اند، غالبا اظهارنظر و حدس‌هایی درباره نمایش در ایران پیش از اسلام بیان کرده‌اند که به داوری آنان پیرامون نمایش تعزیه مرتبط است.[۲] از این‌رو، برای نگارش این مقاله، منابع مذکور تا آنجایی که در دسترس

قرار داشتند، مطالعه و به ترتیب تاریخی طبقه‌بندی شده‌اند؛ چه بسا آثار دیگر هم بوده باشد که قطعاً هم هست، اما به دلیل عدم دسترسی، به ناگزیر در این طبقه‌بندی لحاظ نشده‌اند. رویکرد پژوهشی نویسنده این مقاله نیز بر مبنای مطالعات فرهنگی است و به تعبیر و تفسیر پدیده‌های گوناگون بیش از سایر عوامل تحلیل اجتماعی اهمیت می‌دهد. از این‌رو دسته‌بندی خاصی در قالب هشت رویکرد پس از بررسی ارزیابی پژوهشگران دربارهٔ نمایش در ایران (به طور کلی) و نیز تعزیه به طور ویژه ارائه کرده است.

۱. رویکرد شرق‌شناسی[1] اروپا محور در فضای گفتمان استیلاجویانهٔ استعماری در قرن نوزدهم میلادی

طی سده‌های ۱۸ تا ۲۰ میلادی، شرق‌شناسی که زاده تمایل علمی دولت‌های استعمارگر اروپایی برای شناخت ویژگی‌های مختلف سرزمین‌هایی که آنها را نامتمدن و ابتدایی می‌خواندند بود، به تدریج شکل گرفت. آنها براساس اندیشه اروپامحوری[2] که بر تصورشان از سیادت فرهنگی، نظامی و اقتصادی سفیدپوستان اروپا بر سایر ملل مبتنی بود، هر پدیده‌ای را که در میان مردمان دیگر سرزمین‌ها می‌شناختند، بلافاصله با میراث تاریخی خویش می‌سنجیدند و با معیارهای خود آن پدیده را ارزیابی و چه بسا پست و نازل محسوب می‌کردند؛ وجود این، معدود پژوهشگران فرنگی نیز بودند که با علاقمندی نسبت به فرهنگ ایرانی اما در همان چارچوب اروپامحوری مطالبی نوشتند. امروزه در مطالعات فرهنگی به این دوره اروپا، استعمارگرایی[3] اطلاق می‌کنند که البته به کلی مورد تردید واقع شده است. (۳)

از قدیم‌ترین کوشش‌هایی که فرنگیان علاقمند به ایرانیان که دربارهٔ نمایش ایرانی آثاری نوشته‌اند، کتاب ***نمایش ایرانی*** (۴) به زبان فرانسه توسط الکساندر خودزکو[4] است که نماینده سیاسی دولت روسیه تزاری و لهستانی‌الاصل بود. او که در اواخر حکومت فتحعلی‌شاه و اوایل بر تخت نشستن محمدشاه قاجار در سال ۱۸۳۰ میلادی در ایران به سر می‌برد، تعداد ۳۳ مجلس از تعزیه‌نامه‌ها را جمع‌آوری و با خود به فرنگ برد. خودزکو

1. orientalism
2. eurocenterism
3. colonialism
4.Alexander B. Chodzko

کتاب ***نمایش ایرانی*** را سال‌ها بعد منتشر کرد و در مقدمه سی‌وشش صفحه‌ای کتابش از همان سطر اول با هیجان به اطلاع اروپاییان رساند که «پارسیان، درام [نمایش] دارند و علاوه بر آن، تماشاخانه‌ها و ادبیاتی کاملاً دراماتیک دارند که شرق‌شناسان را متعجب می‌کند» (خودزکو، ۱۹۷۶: ۵).

آنچه خودزکو اظهار می‌کرد، مقایسه‌ای ساده میان تعزیه و نمایش‌های دینی دنیای مسیحیت بود. نوشته‌های او گزارش یک فرنگی آشنا با نمایش اما غیرمتخصص بود که صرفاً آنچه را از نمایش تعزیه ایرانی به چشم خویش دیده بود، با سنت نمایش دینی نزد فرهنگ مسیحی اروپا مقایسه و برای فرنگیان گزارش می‌کرد (همان). به همین دلیل او هیچ اشاره‌ای به چگونگی تاریخ تعزیه در ایران نکرده است. در واقع، او همانند یک مشاهده‌گر در رویدادی حضور یافته و آنچه را که به‌طور عینی دیده بود به آگاهی اروپائیان رساند. از این‌رو، طبیعی است که او چیزی درباره سابقه تعزیه ثبت نکرده باشد. لذا مطالب خودزکو برای آشنایی با درک یک اروپایی قرن نوزدهم میلادی و میزان تعجب او از دیدن یک نمایش شرقی در ایران قابل توجه است.

شخصیت دیگر، کنت دوگوبینو [۵] فرانسوی بود که او نیز در آن روزگار از ایران دیدار کرد ودرباره تعزیه مطالبی نوشت. او در طی مسافرت به آسیای مرکزی، کشور ما را نیز مشاهده کرده و کتاب ***ادیان و فلسفه‌ها در آسیای مرکزی*** [۶] را در پایان سفرش نگاشته بود. گوبینو درباره فرهنگ و هنر اقوام و ساکنان این سرزمین‌ها، از جمله ایرانیان پژوهش‌هایی کرده و به این ترتیب مطالبی را به‌اطلاع فرنگیان رساند. اظهارات او نیز آمیخته با دیدگاه یک فرد اروپایی قرن نوزدهم میلادی بود که به عجایب جوامع شرقی با شگفتی می‌نگریست.

دوگوبینو تعزیه را با ملاک و معیار تئاتر یونانی (تراژدی) مقایسه می‌کرد و از این نظر که هر دو توانایی کشاندن توده‌های مردم و نه فقط اعیان و بزرگان را به محل نمایش داشته‌اند، مشابه یکدیگر می‌دانست و حکم می‌داد که «تئاتر ایرانی از قماش این جنس تئاتر قدرتمند [یونانی] است و از این‌رو، پروایی نداشتم که اعلام دارم در پی مذهب و حکمت [در ایران]، از تئاتر سخن خواهم گفت» (دوگوبینو، ۱۳۶۹: ۱۰۶). جالب آن‌که دوگوبینو نیز پیشینه‌ای طولانی برای تعزیه درنظر نگرفته و به‌صراحت اعلام کرده بود که

«صحنه تئاتر ایران بیش از شصت سال عمر ندارد و نه‌تنها در روزگار سلاطین صفوی و در زیباترین ادوار شکوه و جلال سلطنت آنان ناشناخته بود، بلکه حتی در آغازین این قرن [نوزدهم میلادی] نیز اهمیتی نداشت» (دوگوبینو، ۱۳۶۹: ۱۰۷).

در مجموع، این گروه شرق‌شناسان با اندیشه‌های یک اروپایی به سایر سرزمین‌ها می‌نگریستند و هر پدیده فرهنگی و هنری در شرق را با میراث اروپایی خویش مانند نمایش‌های یونانی و مسیحی می‌سنجیدند و ملاک ارزیابی آنان نیز همین میراث اروپایی بود.

۲. رویکرد پژوهشگران فرنگی در شرایط پسااستعمار قرن بیستم میلادی

اگر اظهارات اکثر شرق‌شناسان قرن نوزدهم میلادی پیرامون مظاهر فرهنگی و هنری ایرانیان با گونه‌ای اروپامحوری، اعجاب و شگفتی آنان هنگام رویارویی با تعزیه آمیخته بود، در قرن بیستم میلادی آنها جایشان را به گروهی افراد متخصص در زمینه هنر دادند که می‌کوشیدند با رویکردی متمایل به نظریات پسااستعماری[1] تعزیه را بررسی کنند. شاید بتوان انریکو چرولی[2] ایتالیایی را از جمله نخستین افراد مؤثر در این خصوص دانست. او در خلال سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ میلادی به عنوان وابسته سفارت ایتالیا در تهران به سر می‌برد. در پایان این مدت، چرولی نسخه‌های دست‌نویس متعددی از تعزیه‌های ایرانی را با خود به ایتالیا برد. بنا به اظهار چرولی، وی در بازگشت به اروپا، مجموعه‌ای را که بالغ بر ۱۰۵۵ دست‌نویس که اکثرا به زبان فارسی و تعداد کمی به ترکی و عربی بود به کتابخانه واتیکان سپرد تا نتایج جست‌وجوهایش در اختیار شرق‌شناسانی که پژوهش‌هایی در آینده انجام خواهند داد، قرار گیرد (چرولی، ۱۳۶۷: ۳۲-۳۱). گرچه پاره‌ای از این تعزیه‌نامه‌ها تکراری بودند؛ در قیاس با آنچه که کمتر از یک سده پیش خودزکو به فرنگ بُرده بود (۳۳ مجلس) یا لوئیس پلی انگلیسی (۳۷ نسخه) و حتی چند دهه پیش‌تر، ویلهلم لیتن آلمانی (۱۵ متن) معلوم می‌شود که توجه به نمایش تعزیه برای اروپاییان در سال‌های بعد از جنگ دوم جهانی تا چه پایه رشد یافته بود. باوجود این، چرولی قدمت تعزیه را در ایران به روزگار شاه اسماعیل صفوی

1 . post-clonialism
2. Enrico Cerulli

مرتبط می‌دانست که به واسطه مسافرت بازرگانان ایرانی، تحت‌تأثیر نمایش‌های هندی و چینی قرار گرفته بود (چرولی، ۱۳۶۷: ۴۳-۴۱). بنابراین، او پیشینه تعزیه را علاوه بر تأثیر قاره‌ای به گذشته‌ای چهارصد ساله محدود می‌دانست.

درواقع، اروپاییانی که در اوایل صفویه در ایران بسر می‌بردند، فقط از رواج عزاداری و دسته‌های سینه‌زنی مطالبی نوشته و هیچ‌گاه اشاره‌ای به اجرای نمایش تعزیه نکرده بودند، مانند آنچه که تاورنیه، شاردن و دیگران نگاشته‌اند (همایونی، ۱۳۶۸ :۶۹-۶۵). بنابراین، چنان که گزارش سیاحان اروپایی را ملاک قرار بدهیم، نخستین جلوه‌های نمایش تعزیه پس از تحول یافتن مراسم عزاداری از اَشکال ساده بازنمایی و تقلید به اجراهای نمایشی تعزیه یا شبیه‌خوانی را باید به دوران اخیر (زند و افشار به بعد) مرتبط بدانیم (همان: ۶۹).

پس از چرولی، به تدریج اشخاص متخصص دیگری از فرنگیان درباره تعزیه نوشته و پژوهش کرده‌اند. پتر چلکوفسکی از مشهورترین آنان می‌باشد که همچنان کارش را ادامه داده است. چند دهه پیش، او مجموعه‌ای از مقالات گوناگون را در کتابی منتشر ساخت که آرای متفاوت اندیشمندان و پژوهشگران فرنگی و ایرانی را نسبت به تعزیه بیان کرده است. در این مجموع مقالات از کسانی که اساساً تعزیه را تحت‌تأثیر عوامل بیرونی به‌ویژه نمونه‌های نمایش دینی مصائب حضرت مسیح (ع) در سده‌های میانه اروپا می‌دانند. در نظر چلکوفسکی، تأثیر آشکار اما پنهان در ژرفای تاریخ مربوط به مراسم آیینی سوگ‌های ایرانی و ساکنان بین‌النهرین را می‌توان در تعزیه استنباط کرد؛ ضمن اینکه شباهت‌هایی همانند پرده‌کشی و ذکر مصائب مسیح (ع) در اروپای قرون میانه با عزاداری وقایع عاشورا نزد سرزمین‌های اسلامی به ویژه شیعیان نادیده نمی‌توان گرفت. (چلکوفسکی، ۱۳۶۷: ۱۰-۹). اما او در این خصوص که از چه هنگام نمایش تعزیه در ایران شروع شد نکته‌ای روشن‌گر بیان نمی‌کند. در نظر چلکوفسکی دسته‌روی و روضه‌خوانی برای ماجرای غم‌انگیز کربلا در روزگار صفویه که مذهب شیعه رسمیت داشته، رونق می‌گیرد و در عصر قاجار به اوج و کمال می‌رسد (همان: ۱۶-۱۱). اما بالاخره مشخص نمی‌سازد که از چه هنگام گذر از مراسم آیینی به نمایش تعزیه تحول رخ داد. با وجود این، چلکوفسکی در کتاب پژوهشی خویش دیدگاه افراد دیگر که

ریشه‌های تعزیه را در متن عوامل تاریخ ایران مانند مراسم نمایشی و عزاداری‌های آیینی پیش و پس از اسلام مرتبط می‌دانند اظهارنظرهایی را جمع‌آوری کرده است.[۷]

۳ . رویکرد ایرانیان باورمند به تأثیر نمایش دینی اروپایی

همان‌طور که در بخش پیشین اشاره شد، برخی اروپائیان در قرن نوزدهم میلادی تعزیه را با نمایش‌های دینی قرون میانه مسیحی اروپا مقایسه کرده بودند. تعدادی از آنان مانند ادوارد براون پژوهشگر انگلیسی تاریخ زبان و ادبیات فارسی باور نداشت که نمایش تعزیه در ایران اواخر قرن هجدهم میلادی به تقلید از نمایش‌های دینی سده‌های پیشین اروپای مسیحی به وجود نیامده باشد. او در این‌باره چنین نوشته است: «تنها نمایش بومی که می‌توان نام برد همان تعزیه ایام محرم است و حتی مسلم نیست که در تعزیه هم اثری از تئاترهای اروپایی وارد نشده باشد» (براون، ۱۳۴۵: ۳۲۷).

در میان ایرانیان نیز کم نبودند افراد سرشناسی که همین ارزیابی را داشتند. از جمله این افراد می‌توان محمدجعفر محجوب، پژوهشگر ادبیات عامیانه ایران را نام برد.[۸] ابتدا، او در مقاله «نمایش کهن ایرانی و نقالی» که در سال ۱۳۴۶ شمسی برای نخستین جشن هنر ارائه کرده بود نوشت احتمالاً سرآغاز تعزیه در پایان سلسله صفوی و از میان سنت‌های کهن نقالی، روضه‌خوانی، دسته‌گردانی و مرثیه‌خوانی بوده است (محجوب، ۱۲۶۴:۱۳۸۳). اما پس از گذشت نُه سال، نام‌برده تغییر عقیده داد و در مقاله دیگری با عده‌ای از اروپاییان هم‌سخن گردید و نوشت که پس از بررسی‌های مجدد به این نتیجه رسیده که نمایش تعزیه از نمایش‌های مشابه مسیحی گرفته شده است؛[۹] البته با افزودن این توضیح که «وقتی گفته می‌شود بنای تعزیه بر نمایش مذهبی قرون وسطایی مغرب‌زمین قرار گرفته، مقصود این نیست که تعزیه‌خوانی ما تقلیدی بی‌چون‌وچرا از تئاتر مذهبی غرب است. تعزیه نوعی بازآفرینی است. مایه‌ها و عناصر و عوامل تعزیه از هزار سال پیش‌تر یا حتی پیش از آن آماده شده بود» (همان: ۱۲۷۳).

استدلال‌های محجوب برای نشان دادن تأثیرپذیری نمایش تعزیه از نمایش‌های دینی مسیحیت به گونه‌ای تداوم یافت که او در مقاله خویش به روشنی نتیجه گرفت حتی پرده‌کشی و شمایل‌گردانی مسلمانان نیز تحت‌تأثیر نمونه‌های مشابه در میان مؤمنان مسیحی اروپایی بوده است (همان: ۱۲۷۳) از سوی دیگر، میکله ممبره، سفیر ونیز که

در سال ۹۴۵ هـ ق از شهر تبریز در اوایل سلسله صفویه دیدن کرده بود، گزارشی از شمایل‌کشی نزد مردم این شهر ذکر کرده که کاملاً برخلاف نظر محجوب است و ریشه‌دار و مردمی بودن آن را نشان می‌دهد:

«صوفیان پیکره‌هایی را نظیر پیکره علی (ع) تصویر کرده‌اند و به او تعظیم می‌کنند. در میدان، شماری از شعبده‌بازان ایرانی روی قالی می‌نشینند. آنها مقواهای درازی را با تصویر پیکره‌ها در دست دارند و با یک چوبدستی به هر یک از پیکره‌ها اشاره می‌کنند و داستان‌هایی را درباره هر یک از آنها باز می‌گویند. هر کس به قدر وسع خود پولی بدانها می‌دهد» (آژند، ۱۳۸۶: ۳۷).

محجوب و دیگرانی که بر پایه تأثیر قوی عامل خارجی، یعنی نمایش‌های مسیحی اصرار می‌ورزیدند، بر روی هم رویکردی پژوهشی را تشکیل می‌دادند که در سال‌های پیش از انقلاب ۱۳۵۷ ایران واکنشی معترضانه به حمایت‌های کسانی بود که می‌کوشیدند این گونه نمایش‌ها را به عنوان سنت نمایش ایرانی با قدمت طولانی، هم‌پایهٔ نمایش‌های سنتی دیگر کشورهای مختلف معرفی کنند. در سال‌های پس از انقلاب به دلیل ماهیت دینی یافتن حکومت و حمایت گسترده از تعزیه چنین رویکرد پژوهشی بسیار کمرنگ شده است.

۴. رویکرد محققان ایرانی باستان‌گرا[1] در دهۀ سی شمسی

افزایش حضور جوانان ایرانی در فرنگ زمینه‌ساز شد تا برخی از آنان به تحصیل در رشته نمایش یا سایر رشته‌های هنری علاقه‌مند گردند. عده بیشتری پس از سال‌های جنگ دوم جهانی برای فراگرفتن هنر و فنون جدید به اروپا به ویژه فرانسه رفتند. در حال حاضر دو کتاب در دسترس قرار دارد که محصول کار پژوهشی دو نفر از آن دانشجویان ایرانی است. نخست، نظریات افراطی‌تر را که در کتاب مجید رضوانی با نام ***"نمایش و رقص در ایران"*** به زبان فرانسه در سال ۱۹۶۲ میلادی برابر با ۱۳۴۱ شمسی منتشر شده بود، بررسی می‌کنیم. وی فارغ‌التحصیل یکی از مدارس عالی هنری در پاریس بود. اظهارات او را پیرامون آنچه که درباره نمایش در ایران تا قبل از تازش اسکندر بیان شده است، چیزی جز سوءتفاهم‌های آمیخته با شور فراوان ملی‌گرایی

1 . archaist

نمی‌توان دانست. وی از پلوتارک، مورخ یونانی قرن یکم میلادی نقل کرده است که تماشاخانه‌هایی در همدان، کرمان و پرسپولیس به هنگام ورود سربازان اسکندر به این شهرها و سقوط امپراتوری هخامنشی وجود داشته است. (رضوانی، ۱۹۶۲: ۲۶)؛ در حالی که این گزارش به هیچ‌وجه با یافته‌های باستان‌شناسی مطابقت ندارد. همچنین، آنچه را که پلوتارک به اسکندر نسبت می‌دهد که دستور داد تا در بابل تماشاخانه‌ای بر پا شود با تردید فراوان روبروست، زیرا جز ویرانه‌هایی که ده‌ها سال پیش در عراق کشف شد و احتمالاً فقط به شیوهٔ یونانی فضاهای باز مربوط بوده است، نشانه خاصی از وجود صحنه تئاتر به دست نیامده است. در ضمن آشکار نیست که در چنین جایگاه‌هایی آیا مسابقه‌های پهلوانی مانند نبرد انسان با حیوانات وحشی را نمایش می‌دادند یا چیزهای دیگری طبق سنت نمایش‌های آیینی ساکنان بین‌النهرین اجرا می‌شده است. بنابراین نمی‌توان حکم داد که این مکان «تئاتروم» به مفهوم یونانی بوده است. گذشته از این، رضوانی با اعتماد کامل از آنچه که پلوتارک با چند سده فاصله زمانی از حمله اسکندر به ایران نگاشته است، استنباطی عجیب می‌کند و می‌گوید که اگر بنابر روایت پلوتارک در پرسپولیس تماشاخانه وجود داشته است، پس در سرزمین‌های مدیترانه تا باکتریا که زیر نفوذ یا استیلای امپراتوری پارس (هخامنشیان) قرار داشتند، بایستی چنین تماشاخانه‌هایی باز هم بوده باشد (رضوانی، ۱۹۶۲: ۲۷).

با وجود این، روایاتی را که پلوتارک در کتاب خود درباره اشکانیان که هم‌روزگارش بودند نقل می‌کند، برای تاریخ‌نویسان امروزی معتبر است. برای مثال آنچه او «درباره کراسوس و آنتونیوس [سرداران روم باستان] و لشکرکشی آن دو به ایران و جنگ با اشکانیان آورده است، از بهترین و موثق‌ترین اسناد تاریخی درباره آن دوره به شمار می‌رود» (میراحمدی، ۱۳۸۳: ۹۵). از نظر زمانی، روزگار سلوکیان، اشکانیان و نبردهای ایرانیان با رومیان، معاصر حیات پلوتارک بوده است و نه دوره هخامنشیان، بنابراین، طبیعی است که او گزارش‌های صحیح از حوادث معاصرش داده باشد.

برخلاف پلوتارک، تاریخ‌نویسان دیگری مانند گزنفون (۴۳۴-۳۵۵پ.م.)، هرودت (۴۸۵-۴۲۵ پ.م.) و حتی کتزیاس که در قرن چهارم پیش از میلاد می‌زیست و مدتی را هم به عنوان پزشک در دربار هخامنشیان بسر برده بود، معاصر یا نزدیک به روزگار

هخامنشیان می‌زیستند و بهتر از پلوتارک اوضاع ایران هخامنشی را درک کرده بودند، بنابراین استناد به گزارش آنها به حقیقت نزدیک‌تر است. این مورخان، برخلاف نظر پلوتارک، هیچیک از وجود تماشاخانه‌ای در ایران آن عهد گزارشی ننوشته‌اند. تنها، هرودت از اجرای چند مراسم جشن و آیین مانند مگافونیا (مُغ‌کُشی) و میتراکانا که شاه نیز در آن شرکت می‌کرد سخن گفته است.

ابوالقاسم جنتی عطایی، دیگر پژوهشگر ایرانی است که زودتر از مجید رضوانی کتابی را پیرامون نمایش در ایران منتشر ساخته بود اما به دلیل دیدگاه خاصش، او را پس از رضوانی مورد بررسی قرار می‌دهیم. او نیز که از تحصیلکردگان فرانسه بود، اولین کار اساسی را در این زمینه به زبان فارسی در سال ۱۳۳۳ شمسی به همت خویش انجام داد و آن را ***"بنیاد نمایش در ایران"*** نامید. بررسی کتاب او نشان می‌دهد که وی همگام باستان‌گرایی دوران خویش به درستی به تأثیر متقابل فرهنگ و تمدن یونانی بر سایر فرهنگ و تمدن‌های مجاور و نیز وام گرفتن از آنان، از جمله سرزمین ایران، اشاره می‌کند. او این ارزیابی را اشتباه می‌دانست که همچون مستشرقان غربی و پیروان آنان بگوییم «نمایش مانند اغلب علوم و فنون از یونانی‌هاست» (جنتی عطایی، ۱۳۵۶: ۱)؛ ولی تفاوت جنتی عطایی با مجید رضوانی آن بود که او به تعامل دوجانبه میان هر دو تمدن ایران و یونان باستان باور داشت. اما عجیب اینکه او به یکباره نتیجه گرفت چون فرهنگ و هنر ایران باستان همپایه یونان بود، پس نمایش در ایران همانند یونان رواج و رونق داشت. اظهارنظر او نیز آمیخته با ملی‌گرایی افراطی بود اما به هر حال موضع‌گیری‌اش نسبت به رضوانی که معتقد بود، اساساً نمایش از ایران به یونان اشاعه یافته بود، معتدل‌تر به شمار می‌رفت.

با این توجه از این‌گونه اظهارنظرهای جنتی عطایی در آثار سایر پژوهشگران ایرانی باستان‌گرا[۱۰] به فراوانی می‌توان یافت که آمیخته‌ای از حقایق تاریخی با شور وطن‌پرستی شدید است و مدارک و اَسناد باستان‌شناختی تاکنون قاطعانه صحت آنها را تأیید نکرده است.[۱۱]

در اینجا لازم است به برخی پژوهشگران ایرانی نیز که گرایش سیاسی چپگرایانه داشتند اما همچنان در رویکرد پژوهشی باستان‌گرایی قرار می‌گرفتند، اشاره‌ای کوتاه

بشود. پس از انقلاب در روسیه و استقرار نظام سوسیالیستی، سیاست کلان علمی برای شناخت تاریخ ساختارهای اجتماعی بخش‌های مختلف این کشور گسترده در پیش گرفته شد و به تدریج این سیاست در ارتباط با سایر کشورها به ویژه ایران نیز اِعمال گردید.(۱۲)

در میان فعالان ایرانی عرصه تئاتر که به کتاب‌های دانشگاهیان شوروی اعتماد بسیار داشتند، بی‌گمان شخصیت عبدالحسین نوشین قابل توجه است زیرا او مسیر متفاوتی در پیش گرفت و برخلاف اظهارنظر آکادمیسین‌های شوروی معتقد گردید که در ایران باستان تئاتر به معنای یونانی وجود نداشته و نمایش تعزیه نیز پس از اسلام به تدریج بوجود آمده است.(۱۳) مصطفی اسکویی از افراد نسل بعدی این گرایش سیاسی به شمار می‌رفت که برخلاف نوشین با اتکا به منابع مختلف روسی نتیجه گرفته بود که در ایران پیش از اسلام درام و تئاتر وجود داشته است.(۱۴) به نظر او به دلیل ویرانگری‌های متعدد هیچ یک از این آثار به دست ما نرسیده است. او در سال ۱۳۷۰ شمسی کتابی با عنوان ***"پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران"*** منتشر ساخت که چند بخش ابتدای آن به نمایش در ایران باستان اختصاص یافته بود.(۱۵) او نیز همانند سایر افراد رویکرد باستان‌گرایی به گزارش‌های پلوتارک اعتماد کرده و همچنین افزوده بود که یافته‌های باستان‌شناسی در اطراف شهر تهران هرگونه ابهام و تردید را مبنی بر وجود آمفی‌تئاتر در ایران به هنگام ورود اسکندر برطرف می‌سازد (اسکویی، ۱۳۷۰: ۳۰).

در واقع تلاش نویسندگان این رویکرد پژوهشی در دهه‌های دور و نزدیک برای مقایسه میان ایران و یونان نشان‌دهندهٔ غلبهٔ روحیهٔ جانبدارانه آنهاست که گویی در دنیای باستان، فقط ایران و یونان را باید مورد ملاحظه قرار می‌دادند و از حقایق و یافته‌های باستان‌شناختی که مؤید نقش و جایگاه فرهنگ و هنر مصر، خاورمیانه و آسیای غربی به ویژه بین‌النهرین بر سایر سرزمین‌های همجوار، از جمله ایران، حتی آسیای صغیر و یونان باشد، غفلت می‌کردند. البته، این‌طور به نظر می‌رسد که ملی‌گرایی پرشور آنها واکنش طبیعی به پیشداوری غربیانی بود که با بزرگ‌نمایی بیش از حد دستاوردهای تمدن یونان، وانمود می‌کردند که در روزگار باستان فقط از این سرزمین نور معرفت و هنر به سایر نقاط عالم اشاعه یافته بود. در میان نویسندگان ایرانی باید از

امیر مهدی بدیع، پژوهش‌گر مقیم فرنگ، نام برد کـه از او کتـابی بـا نـام ***"یونانیـان و بربرها"*** در دهه چهل شمسی به فارسی ترجمه شد و مقایسه فرهنگ و تمـدن ایـران و یونان را مورد بررسی قرار می‌داد. او بطلان بسیاری از پیشداوری‌های مبتنی بر اغـراق در برتری فرهنگ و تمدن یونان را در کتابش آشکار ساخت [۱۶].

۵. رویکرد انتقادی دهه های چهل و پنجاه شمسی

در فاصله سال‌های دهـه چهـل شمسـی و در فضـای پررونـق هنـر و ادبیـات ایـران، پژوهشگران و مترجمان جوانی به قلمرو فرهنگ و هنر وارد شدند. در زمینه هنر نمـایش نیز افراد مستعدی در عرصه پژوهش و صحنه ظهور کردند. بهرام بیضایی یکی از آنـان و شاید به عنوان برجسته‌ترین از آن گروه باقی مانده است که همچنـان بـه رغـم گذشـت ده‌ها سال و سپری شدن افت‌وخیزهای فراوان، کارش را ادامـه داده اسـت. او در جـوانی علاوه بر داشتن ذوق هنری، دارای شمّ پژوهشگری هم بود که با وجود گذشت سـال‌هـا، همچنان این دو توانایی را در خود حفظ کرده است. وی در آن روزها بـا مسـاعدت چنـد آدم تحصیل‌کرده دست‌اندرکار سینما و تئاتر همانند فرخ غفـاری، مایکـل بکتـاش و نیـز داریوش آشوری که جامعه‌شناس بود و چند نفر دیگر، [۱۷] به کاری پژوهشـی بـا عنـوان ***"نمایش در ایـران"*** پیرامـون پیشـینه نمـایش در ایـران منتشـر سـاخت. او آغـازگر موضع‌گیری مخالف نسبت به ایران‌گرایی افراطـی در حـوزه نمـایش محسـوب مـی‌شـد. بیضایی در دوره‌ای به چنین اقدامی همت گماشت کـه بـرای غـرب در فضـای گفتمـان پسااستعماری، سنت‌های تئاتری شرق در ژاپن، چین، هند و سـرزمین‌هـای تحـت نفـوذ فرهنگی آنان شناخته شده بود. در آن هنگام بر اثر مساعی پژوهشگران غربی تئاتر، پـس از استقلال‌خواهی کشورها از دولت‌های استعمارگر، آشکار شد که علاوه بر سنت تئـاتری یونان در برخی تمدن‌های دیرین آسیایی مانند هند نیز با معیارهای متفاوتی تئاتر وجود داشته است.

بیضایی به دور از اصرار بر اینکه نمایش از ایران باستان به یونان راه یافته باشد (نظـر مجید رضوانی) یا اینکه همپایـه یونـان بـوده باشـد (نظـر جنتـی عطـایی)، بـا صـراحت می‌گوید: «اما در ایران چه شد؟ این دیار که به هر حال از نظر ارزش‌های ذوقی و معنوی گاه مکتب‌های طراز اولی در ادب و عرفان و هنرهای ظریفه به وجود آورده است، چگونه

شد که در برخی زمینه‌ها مثلاً نمایش، آن‌چنان کـه بایـد پیشـرفتی نداشـت؟ (بیضـایی، ۴:۱۳۴۴)». وی سـپس بـا نگـاهی تطبیقـی، علـل رونـق نمـایش در یونـان و برخـی سرزمین‌های شرقی باستان را بررسی کرد و سپس برای پاسخ دادن به پرسش‌های خود، به زمینه‌های عدم رشد نمایش در ایران اشـاره کـرده و فهرسـت دلایـل متعـددی را بـا توضیح صریح خطوط اصلی تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران مطرح ساخت.[۱۸]

به جز سه کتاب پژوهشی مجید رضوانی، ابوالقاسم جنتی عطایی و بهرام بیضایی کـه پیش از انقلاب پیرامون پیشینه نمایش در ایران (پیش و پس از اسلام) منتشر شـده‌انـد، در سال‌های پس از انقلاب چند کتاب دیگر توسط پژوهشگران متأخر و همچنین عنـوان و موضوع پاره‌ای از رساله‌های تحصیلات تکمیلی دانشگاهی دانشجویان ایرانی رشته هنـر وجود دارد که به بررسی جنبه‌های نمایشی در اساطیر ایران باستان و نیـز برخـی متـون اوستایی و پهلوی اختصاص یافته است که نیازمند بررسی جداگانه است[۱۹].

اما گروه دیگری نیز پس از انقلاب در خصوص تعزیه و نمایش در ایـران بـه پـژوهش پرداختند که در اصل پیشینه مطالعات مردم‌شناسانه و فرهنگ عامـه داشـتند. بـه دلیـل قوت و گستردگی کار آنها لازم است آنها در یک گروه ویژه مورد توجه قرار گیرند.

۶ . مطالعات مردم‌شناختی

پس از انقلاب اسـلامی در سـال ۱۳۵۷ و غلبـه باورهـای دینـی در جامعـه، بـه‌رغـم سخت‌گیری‌ها و مخالفت‌های اولیه برخی سردمداران مذهبی و سیاسی، به تدریج اجرای نمایش‌های تعزیه در گوشه و کنار کشور، در روسـتاها و شـهرهای کوچـک و بـزرگ بـه همراه برگزاری چند همایش تعزیه‌شناسی و پژوهش‌های ویژهٔ تعزیه موجـب گردیـد بـار دیگر استقبال عام و خاص به این نمـایش سـنتی ایرانـی گسـترش یابـد.[۲۰] سـپس بـا پشتیبانی مدیران فرهنگی و تئـاتری در مراکـز رسـمی دولتـی، زمینـه مسـاعدی بـرای پژوهشگران فراهم آمد تا به بررسی پاره‌ای از متون تعزیه به نمایش در آمـده و نـه تمـام آنها اقدام کنند.

پاسخ پژوهشگران مذکور به این پرسـش کـه پیشـینه نمـایش در ایـران باسـتان در ارتباط با خاستگاه دیرین تعزیه چیست، به تمامی اشاره به مراسم آیینی و نمـایش‌هـای اسطوره‌ای بوده است و از این نظر چیزی بیشتر از اندیشمندان قبلی برای روشن ساختن

نقاط تاریک و پرابهام نیفزوده‌اند. عنایت‌الله شهیدی کار پژوهشی گسترده‌ای در این زمینه انجام داده و حاصل آن را در کتابی به نام *تعزیه و تعزیه‌خوانی* گردآوری کرده است. بنابر ارزیابی شهیدی، نقطه آغاز تعزیه در خاستگاه اسطوره‌ای و آیینی آن در ایران باستان بایستی قرار دارد که پس از اسلام به ریشه‌های تاریخی برگزاری مراسم عزاداری در سده‌های اول و دوم هجری توسط شیعیان پیوند یافته است. این مراسم در ابتدا به طور مخفی در میان پیروان و علاقه‌مندان خاندان اهل بیت پیامبر (ص) انجام می‌گرفته است اما به شکل آشکار آن در سده چهارم هجری به روزگار آل‌بویه گسترش می‌یابد و در یک کمرنگ شدن تاریخی مجدداً احیا شده و به عزاداری‌های عظیم در دوره صفویه تبدیل می‌گردد؛ سپس تا پیدایی نخستین نمایش‌ها در دوره زندیه و سپس اوج و افول آن در دوره قاجار ادامه می‌یابد و در عین حال از عوامل درون فرهنگی در کنار تأثیرات برون فرهنگی نمایش‌های دینی اروپای مسیحی نیز بهره می‌گیرد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۱-۷۰).

علاوه بر عنایت‌الله شهیدی که پژوهش‌های مردم شناختی‌اش بر پایه مطالعات میدانی، چگونگی اجرای تعزیه در شهر تهران است، صادق همایونی نیز از دیگر افرادی است که در این رویکرد مردم‌شناختی فعال بوده است. چند پژوهش میدانی او درباره تعزیه در شهر شیراز کاملاً شناخته شده است. او کتابی نیز با نام ***تعزیه در ایران*** نوشته است که قدری آشفتگی در تنظیم مطالب و عدم پاکیزگی چاپ دارد. از دیگر کسانی که در سال‌های اخیر پژوهش‌های گسترده در حوزه تعزیه به ویژه مرتبط با موسیقی و نمایش در مراسم آیینی مناطق البرز مرکزی و شرقی انجام داده است، جهانگیر نصری اشرفی است. او کتاب سه جلدی ***"نمایش و موسیقی در ایران"*** را منتشر کرده است.

به این ترتیب همان‌طور که مشخص است مزیت ویژه رویکرد مردم‌شناختی در مطالعات میدانی است که گزارش‌هایی دقیق از موسیقی و آواز، اسباب و لوازم، لباس و تزیینات اجرای تعزیه ارائه می‌کند. این گروه شناخت توصیفی روشنی از آنچه امروز به نام نمایش تعزیه همچنان وجود دارد به دست می‌دهند.

۷ . خاستگاه بین‌النهرینی تعزیه

در سال‌های اخیر بر اثر انتشار کارهای میدانی و ترجمه چند کتاب و مقاله درباره نمایش تعزیه در سایر سرزمین‌ها به ویژه کشورهای اسلامی یا فارسی زبان، کم‌کم این فرضیه مطرح شده است که خاستگاه تعزیه را نه در گسترهٔ فرهنگ ایرانی بلکه باید صرفاً زاده اندیشه مذهبی شیعیان دانست. از این‌روست که رویکرد تازه‌ای برای جست‌وجوی پیشینه نمایش تعزیه شکل گرفته است. پیش از این، سایر پژوهشگران از تأثیرات بسیار مهم تشیع برای پیدایی و تکامل تعزیه سخن گفته بودند، اما هیچ‌گاه تأثیر فرهنگ ایران را نادیده نمی‌گرفتند. رویکرد جدید هر چند به صورت محدود عرضه شده است اما به نظر می‌رسد که تمایل برای عربی کردن مظاهر فرهنگی اسلام و بی‌اعتنایی به نقش تاریخی ایرانیان در ظهور این رویکرد دخالت داشته است.

از میان آثار کسانی که درباره تعزیه اظهارنظر کرده‌اند. کتابی از عربی به فارسی ترجمه شده است که خاستگاه تعزیه را کشور عراق می‌داند و معتقد است که به تدریج تعزیه از این سرزمین به ایران، لبنان و چند کشور دیگر که شیعیان قدرت یافتند، اشاعه پیدا کرده است. (خدوم جمیلی، ۱۰:۱۳۸۵) توضیح بیشتر آن که به نظر خدوم جمیلی، نویسنده کتاب مذکور، سرزمین عراق دارای پیشینه کهن نمایش‌های آیینی برای تعزیت مردوک خدای شهر بابل، حتی پیش از یونان باستان بوده است، از این‌رو، شیعیان که در ابتدا در نواحی عراق به سر می‌بردند اولین نمایش‌های عزاداری واقعه کربلا و مصایب حسین‌بن (ع) را به شکل گسترده و علنی در زمان معزوالدوله با الهام گرفتن از این پیشینه نمایشی عزاداری برگزار کردند (همان: ۲۶).

اما درواقع، سنت گریستن بر شهدای اسلام و برگزاری آیین عزاداری فقط در بین‌النهرین رایج نبوده است و در سایر سرزمین‌ها به منظور حفظ شأن و مرتبت شخص متوفا مراسمی به جا آورده می‌شده است. حتی در صدر اسلام، پیامبر اکرم (ص) نیز پس از آن که توسط جبرئیل از چگونگی شهادت حسین (ع) و محل کربلا آگاهی یافت گریسته بود (ولایتی،۱۳۸۴: ۵۸-۵۷). منقبت‌خوانی و عزاداری اهل بیت پیامبر به ویژه سیدالشهدا نیز تنها به شیعیان اختصاص نداشته بلکه اهل تسنن نیز دارای سابقه‌ای در این کار هستند (همان: ۶۰). گرچه پس از تثبیت حکومت ایرانی آل‌بویه بر بغداد و تابع

ساختن خلیفه، عزاداری در این شهر علنی گشت، اما شهرها و مناطق شیعه‌نشین منحصر به سرزمین عراق نبود بلکه خراسان، قم، کاشان، ساوه در ایران نیز علاوه بر عراق و شام در غم از دست رفتن حسین (ع) و فاجعه عاشورا عزاداری می‌کردند. (همان: ۷۷) بنابراین برگزاری عزاداری عاشورا منحصر به شیعیان و سرزمین عراق نبوده است که خدوم جمیلی نتیجه بگیرد نمایش تعزیه با الهام گرفتن از سنت عزاداری بابل باستان پدید آمده باشد و از آنجا به سایر مناطق شیعه‌نشین پراکنش یافته باشد [۲۱].

گرچه به نظر می‌رسد که مجید سرسنگی، مترجم کتاب مذکور برخلاف نویسنده، معتقد است باورهای شیعه به گونه‌ای است که پرورنده یک نمایش مذهبی ورای وابستگی‌های منطقه‌ای بوده است و این را نباید صرفاً به حساب سنن نمایشی در سایر سرزمین‌ها مانند عراق یا ایران پیش از اسلام گذاشت. (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۳) رواج گونه‌ای عزاداری عاشورا به شیوه نمایشی در میان شیعیان عراق در خدمت خدوم جمیلی قرار گرفته است که خاستگاه نمایش تعزیه را کشور عراق بداند. البته، این نمایش‌ها در قیاس با تعزیه‌های ایرانی که همراه با موسیقی و آواز و حتی حیوانات گوناگون است، بسیار ساده‌تر جلوه می‌کند. ارائه این رویکرد پژوهشی در حال حاضر محدود به ترجمه کتابی کوچک است اما باتوجه به انتشار آن از سوی فرهنگستان هنر ایران، می‌توان آن را در چارچوب سیاست کلان جست‌جوی خاستگاه‌های غیرایرانی تعزیه ارزیابی کرد.

۸ . جست‌وجوگران الگوی نمایشی «جایگزین» [۲۲]

از سال‌های پیش و پس از جنگ دوم جهانی گروهی از پژوهشگران فرنگی تئاتر مانند آنتونی آرتو، برتولت برشت، پیتربروک و به‌ویژه ریچارد شکنر با نظریه اجرا [۲۳] که بسیار شهرت یافته است به جانب نمایش‌های شرقی تمایل بیشتری نشان داده‌اند. البته، ریشه‌های این گرایش تقریبا به سده نوزدهم میلادی برمی‌گشت که اروپاییان متوجه هنر نمایش در ژاپن و سپس چین و هند و بالی شده بودند. در نخستین دهه‌های قرن بیستم میلادی نیز آنتونن آرتو برای آنچه رهایی تئاتر غربی از سلطه ادبیات می‌نامید با شیفتگی از تئاتر بالی سخن گفته بود. پس از استقلال هند از انگلستان، کم‌کم در غرب

با شناسایی بیشتر نمایش‌های هند، این اندیشه قوت گرفت که شرق نیز دارای پیشینه و سنت نمایشی قوی‌ای بوده است.

رویکرد توجه به شرق در ذیل گرایش به نظریات پسااستعمار و در شرایط گفتمان دانشگاهی در سال‌های پس از انقلاب اسلامی کوشیده است به پرسش‌ها، پاسخ تازه‌ای بدهد. این عده همانند پژوهشگران ایرانی پیشین، باقی نماندن نشانه‌های نمایشی را در پیشینه تاریخی ایران را حاصل هجوم‌های ویرانگر بیگانه یا خودی می‌دانند که امروزه امکان دسترسی به اسناد تاریخی و مدارک باستان‌شناختی را بسیار کم یا دشوار ساخته است؛ در حالی که جست‌وجوی پیشینه نمایش در هند و چین و سایر تمدن‌های باستانی به این شدت با سختی همراه نیست. در میان این پژوهشگران افرادی به واسطه گرایش به ادبیات نمایشی کوشیده‌اند در شرایط فقدان یا کمبود مدارک باستان‌شناختی که از چگونگی نمایش در ایران باستان حکایت کند، به سراغ متن‌های باقی مانده از آن دوران در آثار زرتشتی در قالب کتاب دینی اوستا یا متن‌های به زبان پهلوی بروند. جمشید ملک‌پور از جمله این افراد بوده است که در کتابی که به زبان انگلیسی پیرامون تعزیه و ریشه‌های ایرانی آن منتشر ساخته و عنوان آن ***"درام اسلامی"*** (۲۴) است، سعی کرده با بررسی پاره‌ای از گاتاها که به مناظرهٔ روان گاویکتا با اهورامزدا و زرتشت اختصاص دارد، گونه‌ای از منطق یا گفتمان دراماتیک را براساس ثنویت‌گرایی و مقابله روشنایی و تاریکی یا رویارویی اهورامزدا و اهریمن بیان کند (ملک‌پور، ۲۰۰۴: ۸). به نظر ملک‌پور، تعزیه به عنوان یک درام آیینی دینی[1] در فرهنگ شیعی بی‌شباهت با برخی متون باستانی مانند همین قطعه از گاتاها نیست و باید این قطعات را درام‌های دینی پیشااسلام در ایران باستان دانست (همان: ۱۰). علاوه بر این ملک‌پور معتقد است از آنجایی که باورهای میترایی نزد ایرانیان با وجود گذشت سده‌ها بر دین زرتشت و حتی تا روزگار حاکمیت اسلام تأثیر داشته است، بنابراین تعزیه نیز از آن آثار به کنار نبوده است (همان). در مجموع، از آنچه ملک‌پور به عنوان ریشه‌ها و خاستگاه ایران باستان برای نمایش تعزیه دوره اسلامی بیان کرده است، این گونه برداشت می‌شود که

1. ritual religious drama

تعزیه به عنوان یک درام آیینی دینی ریشه‌های عمیق در باورهایی پیشا اسلام ایرانیان داشته است.

البته، در نقد ملک‌پور باید این نکته را اظهار کرد که دشوار است بتوان نبرد دو نیروی متضاد در گاتاها را در قالب گفت‌وگویی تئاتری که در بستر تحمل اندیشه مخالف باشد قرار داد. از این‌رو، چنین مکالماتی را که در اوستا می‌یابیم، بیش از آن که حامل گونه‌ای گفتمان دراماتیک باشد، بیشتر به مقابله‌ای حماسی مشابهت دارد؛ به ویژه آن که هیچ‌گاه در آن نیروهای اهریمنی به قوت سخن نگفته‌اند؛ با این وصف می‌توان با ملک‌پور موافق بود که در بخش‌هایی از اوستا که حاوی سخنان زرتشت است و به گاتاها معروف، گردیده، به واقع بنیان‌های اولیه یک نمایش دینی را یافت.

نتیجه‌گیری

تمامی رویکردهای هشت‌گانه پژوهشی پیشینه نمایش در ایران را می‌توان در یک مورد مشترک دانست و آن اینکه همگی در جست‌وجوی خاستگاهی واحد برای نمایش در ایران برآمده‌اند و غالباً به هنگام اندیشه پیرامون نمایش تعزیه کوشیده‌اند آن را در قالب همان منبع واحد ریشه‌یابی کنند. اما در شرایطی که سرزمین ایران دائماً در معرض آسیب و ویرانگری مهاجمان، اشغالگران، منازعات سلسله‌ها و حتی بلاهای طبیعی قرار داشته است، چگونه می‌توان با یک بررسی تاریخی مستند از یک منشأ واحد در این زمینه سخن گفت؟ با وجود این، به نظر می‌رسد که تعزیه را باید بر مبنای رویکرد مطالعات فرهنگی نه تنها در مراسم آیین ایرانی یا غیرایرانی، اساطیر، کهن الگوها و... به عنوان یگانه خاستگاه، بلکه در شبکه‌ای از فعالیت‌های نمایشگرانه جست‌وجو کرد. این شبکه در نظام و ساختار اجتماعی قرار داشته و کلیه محتواهای فرهنگی را در قالب اَشکال گوناگون و نمادین در بر می‌گیرد.

بر این اساس، آنچه در درجه اولویت قرار دارد، معنا و مفهومی است که از نمایش در نظر داریم. رویکردهای برشمرده شده در مقاله، هر یک با تعریف و پیش‌فرض خویش از نمایش به تحلیل تعزیه و متعاقب آن، پیشینهٔ نمایش در ایران پرداخته‌اند. درحالی که این پیش‌فرض‌ها از آن جایی که خود برخاسته از دیدگاه‌های فرهنگی است، قابل انتقاد

است. رویکرد پژوهشی این مقاله که براساس مطالعات فرهنگی بوده است، کوشیده تا پیوستگی این پیش‌فرض‌ها را با شرایط مختلف اجتماعی نشان دهد.

نکته مهم دیگر آن است که هیچکدام از رویکردهای پژوهشی مذکور که درباره پیشینهٔ نمایش در ایران باستان بررسی‌هایی منتشر کرده‌اند، به ویژگی‌های فرهنگی زبان فارسی توجهی نداشته‌اند که آیا مناسب نمایش صحنه‌ای بوده است یا خیر؟ آنها همواره به لحنی از نمایش در ایران سخن گفته‌اند که گویی زبان فارسی همانند ماده خامی آمادگی به کار گرفته شدن را در یک گفتمان دراماتیک داشته، اما عوامل گوناگون تاریخِ سیاسی ایران مانع از تحقق چنین رخدادی شده است. در حالی که قابلیت‌های ساختاری و کاربردهای ویژه هر زبانی، نقش بسیار مهمی برای پدید آمدن یک متن نمایشی و توسعه آن به صورت اجرای صحنه‌ای بر عهده دارد و هیچکدام از رویکردهای هشت‌گانه مورد بررسی به این موضوع توجه نداشته‌اند. از این‌رو، ضروری به نظر می‌رسد که از چنین منظر و رویکردی، پیشینهٔ نمایش در ایران و جنبه‌های نمایشی تعزیه بار دیگر جست‌وجو گردد.

پی‌نوشت

۱. برای اطلاع بیشتر در این باره نک. علی بلوکباشی، «تعزیه‌خوانی: حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی» (شهیدی،۱۳۸۰: ۲۴-۲۳).

۲. برای آگاهی از اسامی تعدادی از این افراد فرنگی نک. (همایونی، ۱۳۶۸: ۲۱۳ -۲۰۱) و نیز نک. (شهیدی، ۱۳۸۰: ۱۰۰-۷۶) که شرح مفصل‌تری در این خصوص آورده است و همچنین (ملک‌پور، ۱۳۶۶: ۱۴-۱۰).

۳. برای توضیح بیشتر درباره نظریه استعمارگرایی و پسااستعمار و نقش ادوارد سعید، پژوهشگر فلسطینی برای تشریح و توضیح آن در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم نک. (فورتیه، ۲۰۰۲: ۱۹۴ـ۱۹۲)

۴. Theatre Persan;Choix de Teazies, paris, 1878.

۵. Comte Joseph ۱. Arthur de Gobineau (1816-1882)

۶. Les Religions et Philosophies dans L'Asie Central

۷. نک. پتر جی. چلکوفسکی (گردآورنده)، *تعزیه؛ هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷. مقالـه‌ای خاصـی چلکوفسـکی بـرای دفـاع و معرفـی نمایش تعزیه با عنوان «تعزیه، نمایش بومی پیشـرو ایـران» دارد کـه در ابتـدای کتـاب مـذکور آورده است. اصل کتاب انگلیسی و گردآوری مقالاتی بود کـه در سـال ۱۳۵۵ شمسـی برابـر بـا ۱۹۷۶ میلادی در همایش بین‌المللی تعزیه به مدیریت فرخ غفاری و از سوی سـازمان جشـن و هنر برگزار شد. این کتاب تاکنون مهم‌ترین منبع برای پژوهشگران فارسی زبان بوده است.

۸. علاوه بر او که همانند فرنگیان قرن ۱۹ میلادی خاستگاه تعزیه را نه در ایـران بلکـه نتیجـه تأثیرات اروپائیان مسیحی می‌دانستند، می‌توان فهرستی عرضه کرد که در میـان آنـان نـام‌هـای سرشناس مانند محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا)، مهـدی فـروغ، یحیـی آریـن‌پـور، علـی شـریعتی، نصرالله فلسفی و عده‌ای دیگر را یافت.

۹. محجوب، محمدجعفر، «تأثیر تئاتر اروپایی و روش‌های نمایشی آن در تعزیـه» در پتـر.جـی. چلکوفسکی، *تعزیه؛ هنر بومی پیشرو ایـران*، ترجمـه داوود حـاتمی، تهـران، انتشـاران علمـی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

۱۰. توضیح ضروری آن است که باستان‌گرایی (Archaism) اصطلاحاً در مورد کسانی اطـلاق می‌شود که اصرار دارند طرز نگارش، شیوه اندیشیدن و آثار فرهنگی و هنـری سـده‌هـای بسـیار دور را بازسازی یا حفاظت کنند. اصطلاح مذکور در این مقالـه بـه معنـایی خـاص بـرای برخـی پژوهشگران فرهنگ و هنر ایران به کار برده شده است.

۱۱. در یک دوره زمانی خاص، تعدادی از پژوهشگران استثنایی و جنجـالی ظهـور کردنـد کـه مواردی متعدد از تـأثیرات اندیشـه ایرانـی بـر یونـان و غـرب را آشـکار کردنـد؛ افـرادی ماننـد ابراهیم‌پور داوود، حسن تقی‌زاده، محمد مقدم و بی‌گمان از همه پر سروصداتر، ذبیح بهـروز بـود که با بهره‌جستن از دانش ستاره‌شناسی، وجود شخصیتی به نام اسکندر مقدونی را که فاتح آسیا بوده باشد مورد تردید قرار داد و آن را نتیجه دروغ‌پردازی‌ها و گزافـه‌گـویی‌هـای غربیـان اعـلام کرد؛ دیگر اینکه او به یاری محاسبات نجومی و مطابقت آن با منابع دیگـر، روز و سـال تولـد یـا مرگ پیامبران ایرانی زرتشت، مهر و مانی را محاسبه کرده بود. (دیباچه ذبیح بهـروز بـر اصـلان غفاری، *قصهٔ سکندر و دارا*، (چاپ سوم، تهران، موسسه انتشـاراتی و فرهنگـی فروهـر، ۱۳۸۰) و ذبیح بهروز، *تقویم و تاریخ در ایران*، ایران کوده شماره۱۵، تهران، انتشـارات انجمـن ایروانـویچ، ۱۳۳۱)

۱۲. برای آشنایی با بسیاری از این دانشمندان روسیه شوروی که درباره ایران پژوهش کرده‌اند (ایلیا پاولویچ پطروشفسکی، «ایران‌شناسی در شوروی» ویراستهٔ ایلیا پاولویچ پطروشفسکی، ای.م.ارانسکی، *ایران‌شناسی در شوروی و...*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۵۹، صص ۴۹-۳۱).

۱۳. نوشین در مقاله‌ای که برای دایرةالمعارف تئاتر شوروی نوشته بود و این مقاله در کتاب *پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران* که توسط مصطفی اسکویی تألیف شده است، چنین اعلام کرده بود: «برخلاف گزارش پلوتارک هیچ اثر و هیچ اشاره‌ای در هیچ‌یک از اسناد تاریخی وجود ندارد که ثابت کننده این فرضیه [وجود تئاتر در ایران پیش از اسلام] باشد. اما این بدان معنا نیست که در ایران باستان نمایش‌های فولکلوریک هنگام جشن‌های ملی نوروز و سده و مانند آنها وجود نداشته است؛ ولی بازی‌های جشن‌های فولکلوریک با تئاتر و درام به معنای حقیقی آن، چنان که در یونان عتیق وجود داشته و به درجه اعلای تکامل رسیده بود، تفاوت بسیار دارد» (اسکویی، ۲۰۳:۱۳۷۰)

۱۴. دست‌کم از دو کتاب می‌توان نام برد که بنابر فهرست منابع پایان کتاب مورد استفاده اسکویی قرار گرفته بودند. او آن دو کتاب را چنین معرفی کرده است:

- برتلس، یوگنی. *تئاتر ایرانی*، مسکو، ۱۹۲۴.
- کریمسکی، آگافایگل. *تئاتر ایرانی*، مسکو، ۱۹۲۶.

۱۵. با توجه به اهمیتی که فرهنگ عامه سرزمین‌های مختلف برای سیاست‌های علمی رهبران شوروی پیشین داشت، جری سچپک (Jiri Cejpek) پژوهشگر ادبیات عامیانه پارسی‌زبانان تاجیک و ایرانی، در مقاله مفصلی به ویژگی‌های نمایش‌های مردمی پس از اسلام پرداخته است. به نظر او دین اسلام با دستورهای شرعی، هنرمندان را از هرگونه شبیه‌سازی برحذر داشته بود. اما مردم بنا بر ذوق طبیعی و زیرکی خویش به رغم محدودیت‌های فقهی گونه‌های خاصی از نمایش‌های عامیانه را در قالب تعزیه، نمایش عروسکی، سایه‌بازی، نمایش‌های خنده‌آور تحت‌تأثیر سایر سرزمین‌ها پدید آوردند. (نک. جری سچپک، «ادبیات عامیانه دراماتیک در ایران»، یان ریپکا، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه ابوالقاسم سری، ج۲، تهران، نشر سخن، ۱۳۸۲: ۱۱۹۷-۱۱۷۸). این گونه تحلیل‌ها گرچه دوگانگی دیدگاه افرادی مانند مصطفی اسکویی را همانند پاره‌ای دیگر از پژوهشگران دامن زده است اما کماکان بحث تأثیرپذیری یا عدم آن به عنوان موضوعی مبهم در اندیشهٔ بخشی از پژوهشگران نمایش در ایران باقی گذاشته است.

۱۶. در این‌باره نک. امیرمهدی بدیع، *یونانیان و بربرها، روی دیگر تاریخ*، ترجمه احمد آرام، تهران، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۴۳.

۱۷. بهرام بیضایی در پیشگفتار کتابش نام این افراد را به‌طور کامل ذکر کرده است.

۱۸. دلایلی که بهرام بیضایی آورده است به طور خلاصه می‌توان چنین برشمرد: گرایش شدید تنزیهی در توحیدگرایی دو دین زرتشت و اسلام، عدم توسعه شهرها و پدید نیامدن طبقه متوسط گسترده‌ای که حامی هنرمندان نمایش باشد، استبداد حاکمان مانع از پرورش هنر نمایش به عنوان زبان انتقادی نواقص اجتماعی گردید، یورش‌های پی‌درپی و ویرانگر به کشور ایران از ایجاد رشته ارتباط سنت و تحول در هنرها به ویژه نمایش جلوگیری کرده است (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۴ـ۱۲).

۱۹. برای آگاهی دقیق‌تر از عناوین چنین پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی رجوع شود به *فصلنامه چکیده پایان‌نامه‌های ایران* که متوالیاً توسط مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران از سال ۱۳۷۲ تاکنون منتشر شده است.

۲۰. از موارد متعدد در این زمینه می‌توان به چند دوره *همایش آیین‌های عاشورایی*، *همایش پژوهشی نمایش‌های آیینی و سنتی*، *سمینار پژوهش تئاتر ملی* که به طور گسترده توسط مرکز هنرهای نمایشی برگزار شده است و نیز تعدادی همایش مانند *تعزیه، میراث معنوی* که توسط سازمان میراث فرهنگی و یا *تعزیه و نمایش‌های ایرانی* که با پشتیبانی سایر سازمان‌های دولتی به صورت محدود برگزار شده، اشاره کرد.

۲۱. در واقع از قرن پنجم هجری و با قوت گرفتن حکومت‌های ترک بر ایران و سایر سرزمین‌های اسلامی بود که موج تعصب و خشونت نسبت به شیعیان و عزاداری برای واقعه عاشورا بالا گرفت. در قرن هفتم هجری، پس از حمله مغول و سقوط بغداد از فشار اهل سنت بر شیعیان کاسته شد؛ به طوری که از قرن هشتم هجری، امیران تیموری گرچه به ظاهر سنی مذهب بودند برای علما، عرفا و سادات شیعی احترام ویژه قائل می‌شدند. این آسان‌گیری نسبت به شیعیان زمینه اجتماعی مساعدی بوجود آورد تا دولت قدرتمند شیعی صفوی در قرن دهم هجری پدید آمد (علی‌اکبر ولایتی، *تشیع در خراسان عهد تیموری*، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی) علاوه بر آن، در اواخر عهد تیموری بود که ملاحسین واعظ کاشفی مقتل‌نامه‌ای معروف دربارهٔ واقعه کربلا به نگارش در آورد که زمینه‌ساز تقویت ادبی جریان مراسم عزاداری مذکور بود و در فرایند شکل‌گیری نمایش تعزیه نیز تأثیر بسزایی داشت.

۲۲. alternative عنوانی کلی برای کسانی که می‌کوشیدند به جز معیارهای یونانی نمـایش از الگوهای نمایشی دیگری در سایر تمدن‌ها و فرهنگ‌های کهنسال ماننـد هنـد، ژاپـن، چـین و... سخن بگویند.

۲۳. performance theory توضیح آن که این نظریه تئاتری از اواسط دهـه هفتـاد مـیلادی توسط تئاترشناس مشهور آمریکـایی، ریچـارد شـکنر (Richard Schechner) مطـرح شـده اسـت. ایـن نظریـه بـر اثـر مطالعـات مـردم‌شـناختی، جامعـه‌شناسـی کـنش متقابـل نمـادین sociology of symbolic interaction و نیـز انسـان‌شناسـی فرهنگـی cultural anthropology به ویژه پژوهش‌های تئاتری اشخاصی مانند یوجین باربـا (Eugine Barba) گسترش یافته است. ریچارد شکنر همچنان در این خصوص فعالیت می‌کند و مدتی نیز سردبیر مجله پژوهشی بسیار معروف ریویودراما (*The Review Drama*) که بـا علامـت اختصـاری TRD شناخته می‌شود، بوده است.

۲۴. The Islamic Drama, London, Fralcass, 2004

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵) نمایش در دوره صفوی، تهران، فرهنگستان هنر.
اسکویی، مصطفی (۱۳۷۰) پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران، مسکو، آناهیتا.
براون، ادوارد (۱۳۴۵) تاریخ ادبیات ایران، ترجمه رشید یاسمی، ج۴، چاپ سوم، تهران، ابن‌سینا.
بلوکباشی، علی (۱۳۸۰) «تعزیه‌خوانی: حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی»، در عنایت‌الله شهیدی، پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
بیضایی، بهرام (۱۳۴۴) نمایش در ایران، تهران، بی‌نا.
جنتی عطایی، ایرج (۱۳۵۶) بنیاد نمایش در ایران، چاپ دوم، تهران، صفی علیشاه.
چرولی، انریکو (۱۳۶۷) «تئاتر ایران»، ترجمه جلال ستاری، نمایش در شرق (مجموعه مقالات)، تهران، نمایش.
چلکوفسکی، پتر.جی. (۱۳۶۷) تعزیه؛ هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه داوود حاتمی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
خدوم جمیلی، عباس (۱۳۸۵) تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی، ترجمه مجید سرسنگی، تهران، فرهنگستان هنر.
دوگوبینو، ژوزف کنت (۱۳۶۹) «تئاتر در ایران»، ترجمه جلال ستاری، فصلنامه تئاتر، شماره پی‌درپی ۱۲-۱۱.
شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰) پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۳) ادبیات عامیانه ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ دوم، تهران، چشمه.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۶) سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی (تعزیه)، تهران، جهاد دانشگاهی.
میراحمدی، مریم (۱۳۸۳) کتاب‌شناسی تاریخ ایران در دوره باستان، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.
ولایتی، علی‌اکبر (۱۳۸۴) «سنت عزاداری حسینی و منقبت‌خوانی در میان مسلمانان» در محمود تقی‌زاده داوری، سنت عزاداری و منقبت‌خوانی در تاریخ شیعه امامیه، تهران، موسسه شیعه‌شناسی.
همایونی، صادق (۱۳۶۸) تعزیه در ایران، شیراز، نوید.

Chodzko, Alexander B. (1976) Le Theranaziatre Persan, Choix de

Teazies, Islamic Revolution Publications and Educational Organization, Theran.
Malekpour, Jamshid (2004) The Islamic Drama, Fral Cass, London.
Mark Fortier (2002) Theory/theatre; An Incroduction, second edition Rotledge, Lond
Rezvani, Majid (1962) Le Theatre et Danse en Iran, Maisonneuve Larose, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی