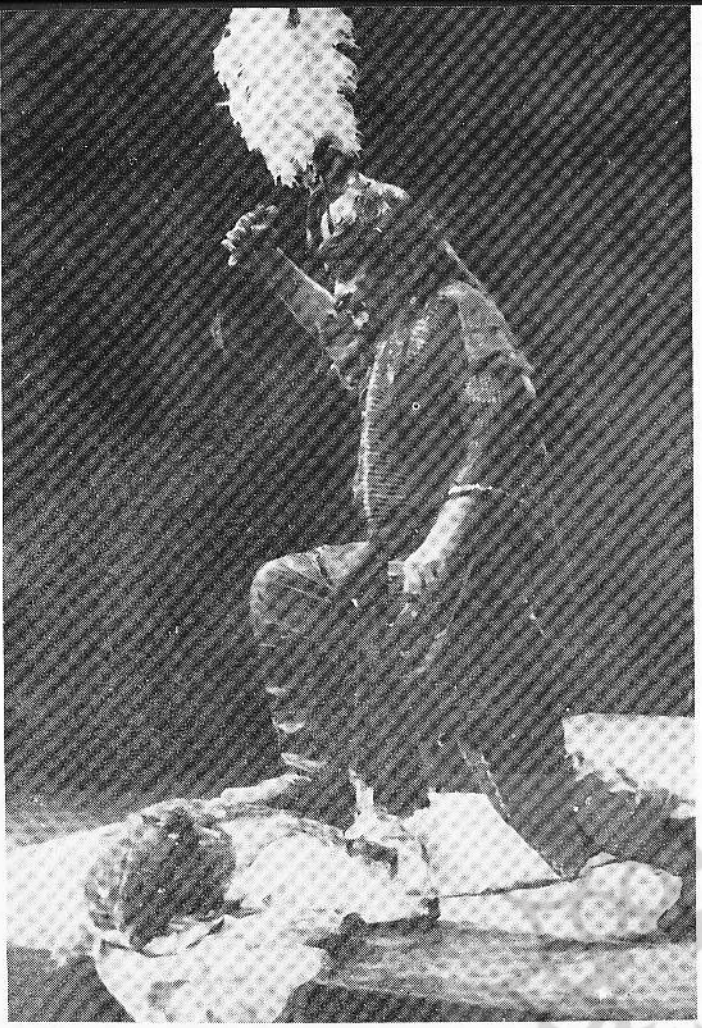


تعزیه تراژدی ایرانی

به کوشش رخنده غروی

از میان تمامی هنرهای نمایشی توده‌ای — مذهبی، در ایران اگر شبیه خوانی را بعنوان شکل متکامل و جامعی از هنرهای نمایشی سنتی ایران برگزینیم، از چارچوب تاریخی ای که «شبیه» درآن شروع به رشد می‌کند آگاهی یابیم، و به ارتباط و پیوندهای این هنر دینی، که بعدها کوشید تا راهی مستقل ازدین رابپماید، پی ببریم وآن را با ساخت طبقاتی جامعه در ایران ارتباط دهیم، و به آن بعنوان یک شکل نمایشی نگاه کنیم که ارزشهایش در شیوه اجرای آن نهفته و کاستی هایش را در زمینهٔ پرداخت ادبی نادیده گیریم، و از ارزشیابی آن بعنوان یک شکل ادبی پرهیز کنیم، آنوقت پی می بریم که «شبیه» یگانه شکل هنری ایرانی است که میان ارزشهای زیبائی شناختی آن و بینش اجتماعی — فلسفی اش، هماهنگی کاملی وجود داشته و برخلاف هنرهائی که از فرنگ به سوغات آورده شدند، از حمایت وسیع و گستردهٔ طبقات مختلف اجتماعی هم برخوردار بوده است.

اگر به جستجوی ریشه‌های اصلی این نمایش بپردازیم، شاید مجبور شویم که به دوران پیش از اسلام و به حماسه های «اوستائی»، «پهلوی»، «ملی» و «تاریخی»، و به مراسمی همچون: «گریستن مغان»، «کین سیاوش» «مویه زال»، «کین ایرج» و... یادرزمانی بس دورتر به مراسم مرگ ورستاخیز «بعل» که همه ساله در بگوئیم «شبیه»، به آن شکلی که اعتلایش را در نیمهٔ دوم قرن ۱۳ هجری مشاهده می‌کنیم ریشه در فاجعهٔ تاریخی — مذهبی «کربلا» و «شهادت امام حسین(ع)» و یارانش در جنگ با سپاهیان یزید خلیفهٔ اموی در سال ۶۱ هجری دارد.

از قرن دوم هجری به بعد در نتیجه تضاد اعتقادی دین اسلام با سایر ادیان آریائی، شکل نوینی از نمایش در ایران شکل گرفت و نضج پیدا کرد که واژهٔ تعزیه و شبیه خوانی را به خود اختصاص، و در دفتر ادبیات فارسی درج نمود.

بدین ترتیب آئین ها و نمایشهای آئینی پیشین که در سایهٔ خواص ادیانی آریائی خاصه دیانتهای قدیمی مانند: برهمائی، بودائی، مهر پرستی، زردشتی و مانوی، که همواره همراه با رقص، ساز و آواز، و انواع ورزشها و بازیها و خنیاگریها بود جای خود را به سطوررثاء مذهبی — حماسی، و مضامین مربوط به شرح دلاوریها و فداکاریهای شهدای کربلا بخشید که البته همچنان ویژگیهائی از آن مناسک را حمل می نمود.

در مورد آغاز اجرای مراسم «شبیه» خبرها و نظرات متفاوتی ابراز شده است. از قرائن چنین به نظر می رسد که «معزالدوله دیلمی» با فرمانی که در قرن چهارم (۳۵۲هـ.ق) صادر کرد، به مراسم تعزیه و سوگواری شهادت امام حسین رسمیت داد و از آن پس بود که هرساله مراسمی در سوگ شهادت امام حسین و یارانش در گوشه و کنار مملکت برگزار شد و جلسات روضه خوانی و وعظ بر پا گردید.

نوشته های بسیاری وجود دارد که چگونگی تحول این جلسات وعظ و سخنرانی را به مراسم نمایشی «شبیه» توضیح می دهد و از جملهٔ آنها می توان به چند نمونه که در پی خواهد آمد اشاره نمود.

آقای دکتر جنتی عطائی در کتاب بنیاد نمایش در ایران به نقل از تاریخ ادبیات ایران نوشتهٔ ادوارد براون در این مورد می نویسد:

«در تاریخ ابن کثیر شامی آورده که معزالدوله احمدبن بویه در بغداد در دههٔ اول محرم، امر کرد تمام بازارهای بغداد را بسته، مردم سیاه عزا پوشیدند و به تعزیه سیدالشهدا پرداختند، چون این قاعده در بغداد رسم نبود لهذا علماء اهل سنت آنرا بدعتی بزرگ دانستند و چون بر

معزالدوله دستی نداشتند چاره جز تسلیم نتوانستند بعد از آن هر ساله تا انقراض دولت دیالمه شیعیان در ده روز اول محرم در جمیع بلاد رسم تعزیه بجای آوردند و در بغداد تا اوایل سلطنت طغرل سلجوقی برقرار بود[1].»

همچنین آقای جمشید ملک پور به نقل از هرمان اته می نویسد:

درست از آغاز این قرن (یعنی قرن نوزدهم میلادی) درایران نیز مانند یونان و آلمان و اکثر ملل مغرب زمین بمناسبت بعضی ازمراسم مذهبی نمایشهای صحنه ای پیدا شده و مقدمه اشعار نمایشی فراهم آمده است. از آن موقع که در دورهٔ صفویان مذهب شیعه مذهب ملی ایران گشته، رسم عزاداری بنام خلیفهٔ چهارم، حضرت امام علی(ع) که پیشوای ملی ایرانی محسوب است و فرزندان مصیبت دیدهٔ او، حسن و حسین(ع) و سایر ائمه متداول شده، و مخصوصاً شهادت حسین(ع) در کربلا که در تاریخ ۶۱ هـ.ق (۶۸۰ میلادی) اتفاق افتاد موضوع ذکر مصیبت در ده روز اول محرم است که موقع حدوث این فاجعه بود.[2]

البته باید در نظر داشت که وجود نقلهائی از این دست بدان معنا نیست که در آن روزگار تعزیه شکل متکامل نمایشی خود را یافته بوده است.

اساسی ترین منبع تغذیهٔ «روضه خوانی» و «تعزیه» در طول تاریخ اشعار حماسی دینی بود که در طی آنها داستان اهل بیت و شهادت امام حسین بازگو می‌گردید و ازمیان شعرا و نویسندگانی که در شکل گیری این آثار مؤثر بوده اند می توان به: ملاحسین کاشفی (روضة الشهدا)، رفیعای قزوینی (حملهٔ حیدری) محتشم کاشانی، کمال غیاث شیرازی، بابا سودائی ابیوردی، ابن حسام قهستانی (خاورنامه—)، خواجه اوحد شیرازی، وصال شیرازی و محمودخان ملک الشعرا که از متاخرین می باشد، اشاره نمود.

با روی کار آمدن دولت صفویه در قرن دهم (۹۰۷هـ.ق) و رسمیت یافتن «تشیع» که در واقع حکومت بر پایه آن استوار می شد و همینطور نزدیکی حکومت و دیانت، جریان سرودن اشعار دینی و به نظم داستانی در آوردن واقعهٔ کربلا، گسترش عظیمی یافت. بطوریکه در کوچه و برزن دسته های سینه زن و زنجیرزن و نوحه خوان براه می افتادند و در سوگ واقعهٔ کربلا عزاداری می‌کردند. نطفهٔ نمایشی تعزیه در همین آئین های عزاداری بسته شد زیرا تنظیم داستانی اشعاری که دربارهٔ واقعهٔ کربلا بود زمینهٔ دراماتیک را از لحاظ ادبی برای نمایش تعزیه در قرن دهم هجری فراهم می ساخت و این همان چیزی است که در طول تاریخ تئاتر دنیا اتفاق افتاده است زیرا در حقیقت در همهٔ دنیا تئاتر از دل آئین و مذهب رشد کرده است.

بنابراین می توان چنین نتیجه‌گیری کرد که نظم داستانی واقعهٔ کربلا از سوی شاعران، و جریان گرایش به سوی «نقش سازی» در روضه خوانی، زمینه را جهت پدیدار شدن یک نمونهٔ کامل تظاهر نمایشی — دینی، یعنی تعزیه، فراهم ساخت و آنچه باقی می ماند، پیمودن راهی کوتاه از لحاظ زمانی و انجام تحولی عظیم از نظر ویژگیهای نمایشی بود.

چنین بنظر می رسد که سرایندگان تعزیه ها که به «مقتل نویس» شهرت دارند خود تعزیه گردان نیز بوده و هستند. این مقتل نویسها از آنجا که هرگز زیرمتنها را امضا نمی‌کنند عموماً ناشناخته اند.

اولین منابع اطلاعاتی ما دربارهٔ تعزیه، همان اطلاعاتی است که فرنگیان داده اند علی الخصوص سیاحان و دیپلماتهائی که در زمان صفویه و قاجاریه به ایران مسافرت کرده و مقالات و کتابهائی در این باب به زبانهای مختلف نوشته اند:

شارل ویروللود، دانشمند معاصر فرانسوی که آثاری ذیقیمت در مورد تعزیه نگاشته است در کتاب خوب، «درام ایرانی» چندتن از محققان اروپائی را که دست به جمع آوری و ضبط تعزیه نامه های ما زده اند نام برده و مشخصاتی از آثار آنان را ذکر کرده است. و از سه مجموعه تعزیه سخن بمیان می آورد.

۱— مجموعهٔ جنگ شهادت (متعلق به فتحعلیشاه قاجار) دارای سی و سه مجلس، که مجالس: یک، دو، سه، پنج، و سی و دوم آن بوسیلهٔ خوچکو و مجلس بیست و چهارم آن توسط ویروللود. و مجلس هیجدهم آن بوسیلهٔ کشیشی بنام روبرت— هانری ژنه ره ترجمه و بچاپ رسیده است.

۲— مجموعهٔ ویلهلم لتین (کنسول اسبق آلمان در بغداد) دارای پانزده مجلس می باشد که عیناً عکس برداری و چاپ شده است و بطوریکه از مقدمهٔ کوتاه مجموعه برمی آید لتین مصمم بوده آنها را ترجمه کند ولی معلوم نیست که آیا ترجمه صورت گرفته است یا خیر؟

۳— مجموعهٔ سرهنگ سرلوئیس پلی، دارای سی و هفت مجلس می باشد که تمام آنها به انگلیسی ترجمه و منتشر گردیده است. چون متن فارسی ندارد تصور می رود مفقود شده و از آن جهت به طبع نرسیده است.

از دیگر افرادی که در کتابهایشان بنوعی از تعزیه و شبیه خوانی یاد کرده اند می توان افرادی همچون بنجامین فرانکلین، براون، ارنست رونان، شولز، تاورنیه، اولئاریوس، شوالیه شاردن و جیمز موریه را نام برد که هریک بخشی از کتاب یا خاطرات خود را به تعزیه اختصاص داده اند.

تعزیه از نظر لغوی بمعنای عزاداری است و در عمل به نمایشهائی اطلاق می شود که عموماً موضوع آنها شرح مصائب و شهادت شخصیتهای مذهبی، و خصوصاً شرح ماجرائی است که در کربلا برای سومین امام شیعیان امام حسین(ع) رخ داده است و گوشه هائی از نبرد طرفداران امام حسین(ع) را با دشمنان در روز عاشورا و صحرای کربلا به نمایش درمی آورد. اما ازآنجا که در طول تاریخ تعزیه هائی نیز در ارتباط با دیگر رویدادها و رخدادهای مذهبی نوشته شده، به سبب حفظ این ریشه سنتی حتی در تعزیه هائی که پس از دوران شکوفائی و تحول تعزیه به سمت درام غیرمذهبی، نوشته شده و در ارتباط با این واقعهٔ تاریخی نیست، موضوع طوری طرح می شود که به مناسبت یادی نیز از وقایع مذکور برود.

از دیگر افرادی که در کتابهایشان بنوعی از تعزیه و شبیه خوانی یاد کرده‌اند می توان افرادی همچون بنجامین فرانکلین، براون، ارنست رونان، شولز، تاورنیه، اولئاریوس، شوالیه شاردن و جیمز موریه را نام برد که هریک بخشی از کتاب یا خاطرات خود را به تعزیه اختصاص داده‌اند.

تعزیه ایران و تراژدی یونان

اعتقاد به ثنویت، به معنای اعتقاد به دو نیروی خیر و شر، در طول تاریخ ایران و در کلیه ادیان آریائی وجود داشته است به نحوی که تمامی آئینها و مناسک مردم این مرز و بوم ریشه در این باور داشته‌اند: تقابل خدا و شیطان یا اهورمزدا و اهریمن.

در درام‌های مذهبی یونان باستان مشاهده می‌کنیم که هستهٔ درام در برخورد خدایان با خدایان نطفه می بندد. زیرا اعتقاد یونانیان به خدایان متعدد که با ویژگیهای انسانی مافوق تصور می شدند این امکان را پدید می آورد که یونانیان در درام به شخصیت، گفتار، کردار، طرح و... بپردازند و از آنجا که این خدایان از نیروی مساوی برخوردار بودند نه تنها مطلق گرائی در نیکی و بدی در این آثار پدید نمی آمد بلکه عنصر کشمکش قویتر و نیرومندتر می شد.

اما در ایران چنانکه گفته شد این اعتقاد وجود نداشت و در نتیجه تضاد دراماتیک مطلق میان خیر و شر خودنمائی می‌کرد که در تعزیه نیز همین امر مضمون و درونمایهٔ اصلی اثر را پدید آورد.

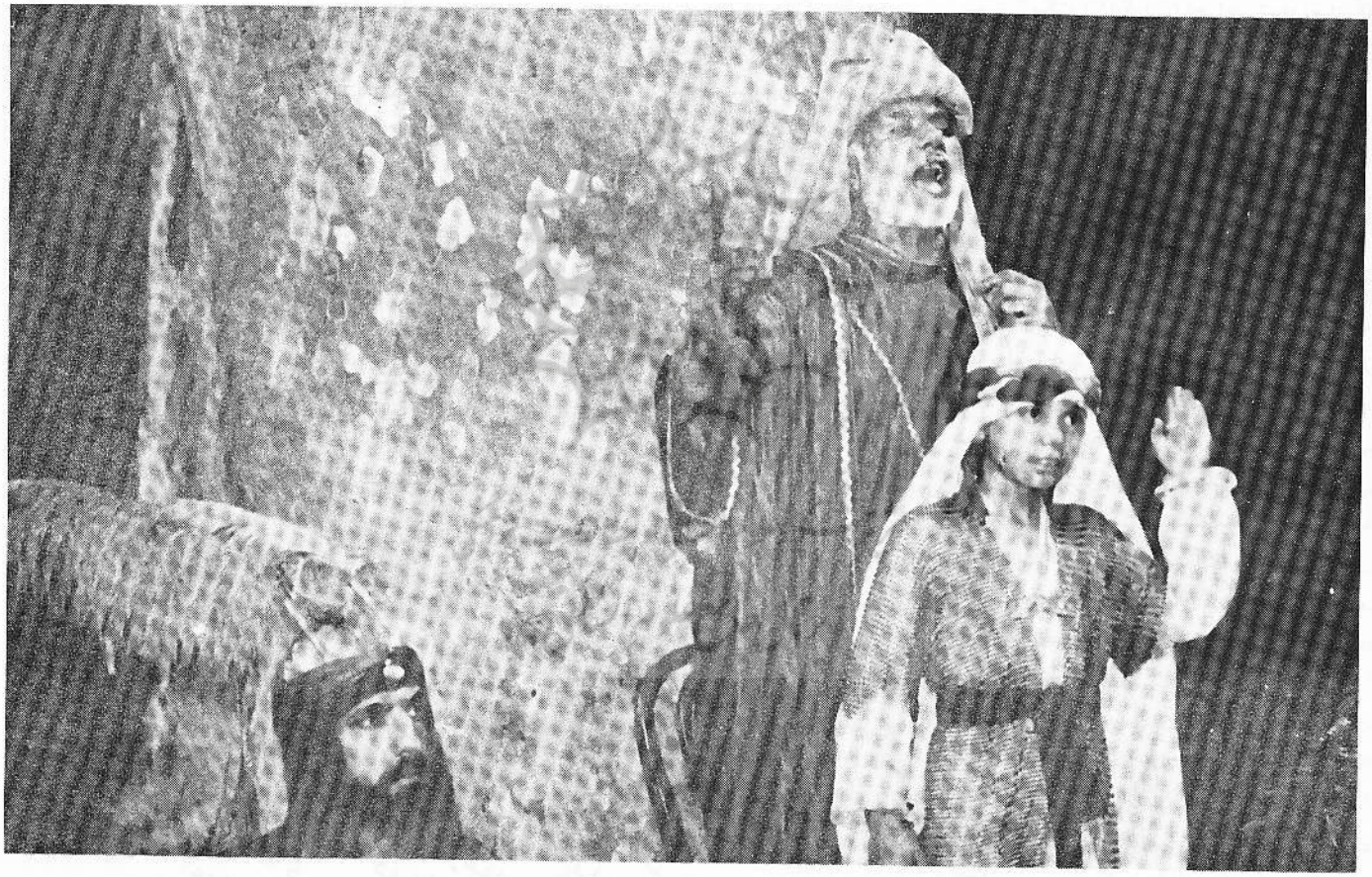
تعزیه از آن نظر که تضاد نور و ظلمت را در بردارد نمایشی مذهبی است اما با این وجود ویژگیها و خصائل خاص اسلامی، عرفانی و... آن سبب می‌گردد که این هنر دینی از نظر بیان مسائل تاریخی، اجتماعی، و فلسفی از سایر هنرهای مشابه آن متمایز گردد.

تفاوت اساسی دیگری که در میان تراژدی یونان و تعزیهٔ ایران برقرار است و بازهم منشاء اعتقادی عقیدتی دارد اینست که در درام یونان و حتی در درام‌های مذهبی قرون وسطی، انسان به جنگ با تقدیر برمی خیزد و در این درامها مبارزه، شکست و پیروزی توامان وجود دارد حال آنکه در نمایش ایرانی، انسان نمایانگر تسلیم محض در مقابل سرنوشت است و مقاومتش تنها در حد نوحه‌ای است بر مظلومیتش. برای دریافت بهتر این مطلب شاید بهتر باشد مثالی بیاوریم.

در تراژدی ادیپ شهریار مشاهده می‌کنیم آنچه نیروی محرکه قهرمان اثر را پدید آورده در حقیقت همانا گریز از سرنوشت و تلاش برای دگرگون ساختن آنست. ادیپ شهریار بعد از تولد، توسط پدر و مادرش که شهریار و ملکه آن دیارند به چوپانی سپرده می شود تا او را سر به نیست سازد زیرا هاتفان گفته‌اند که او چون بزرگ شود پدر خویش را خواهد کشت و با مادر زناشوئی خواهد کرد.

چوپان بچه را به کوه می برد اما دلش بر او به رحم می آید و او را در کوه به سنگی می بندد. چوپانی دیگر که از خادمین شهریار سرزمین مجاور است برحسب اتفاق کودک را پیدا می‌کند و او را نزد شهریار خود که از داشتن بچه محروم است می برد.

بدین ترتیب ادیپ به فرزندی شهریار جدید در می آید اما چون بزرگ می شود و هاتفی او را از سرنوشتش آگاه می سازد برای گریز از آن سرنوشت راهی سرزمینی می شود که در حقیقت ملک پدری اوست در راه چون با کاروان پدرش برخورد می‌کند بر اثر یک درگیری لفظی میان پدر و پسر، پسر خشمگین می شود و پدر را به قتل می رساند و سپس چون به شهر می رسد در دروازهٔ شهر با حل معمای ابوالهول و رهانیدن مردم از چنگال وی به محبوبیت می رسد، مردمان که از بازگشت پادشاه خویش ناامید گشته‌اند او را به شاهی پذیرفته و ملکه را که در حقیقت مادر اوست به عقد ازدواج وی در می آورند.



تنها با مقایسهٔ همین بخش از داستان ادیپ و هریک از افسانه های کهن ایرانی و یا هریک از موضوعهای تعزیه، تفاوت ریشه‌ای و اساسی میان این دو نگرش را در می یابیم زیرا در هیچیک از آثار ایرانی وجود چنین نگرشی را مشاهده نخواهیم نمود.

در پایان تراژدی ادیپ شهریار، قهرمان پس از آنکه

حقیقت را درمی یابد هم سرتعظیم بر سرنوشت فرود نمی آورد چرا که او سرنوشت خود را خود دگرگون ساخته مجازات خود را که تنها تبعید و دوری از وطن است دگرگون ساخته و با چشمانی کور— که خود به دست خویشتن آنها را بیرون آورده— و با حالتی نزار اما توام با قهر با خدایان صحنه را ترک می‌کند و هرگز بر سرنوشت خویش اشک نمی ریزد در حالیکه آنچه در پایان درام مذهبی ایران با آن روبرو می شویم نوحه ای است براین مظلومیت تاریخی، اجتماعی و فلسفی.

در تعزیه پروتاگونیست و آنتاگونیست جای خود را به اولیاء و اشقیا می دهند و در پایان امر نیز همیشه قضیه ظاهراً به نفع اشقیا پایان می پذیرد. اما اعتقاد تماشاگر تعزیه به رستاخیز و جهان آخرت سبب می شود که در ذهنیت تماشاگر تعزیه، برندهٔ واقعی اولیا باشند و این یک بینش فلسفی، مذهبی است که بازیگر و تماشاگر هر دو بدان واقفند. زیرا موضوع و مضامین تعزیه از دل جامعه، با تمام ابعادطبقاتی،روانی و فلسفی اش گرفته شده است. و نمایش جهانبینی و توقعات انسانهائی است که در شرایط استبدادی مطلق و معضلات پیچیدهٔ اقتصادی و اجتماعی زیست می‌کرده‌اند. نمایش ذهنیات جامعه‌ای است که از نظر شیوه های تولید شهری، روستائی، و ایلی، و درهم آمیختگی این شیوه ها بر اثر حمله های مکرر اقوام مختلف عرب و تاتار و ترک و... و هجوم ارزشهای فرهنگی آنان، دائماً دریک عقب‌ماندگی تاریخی بسربرده است. جامعه‌ای که در یک سویش، تودهٔ فراوان خانوارهای روستائی وجود داشته است که هستی شان وابسته به آب وزمین بوده ودر سوی دیگرش، یک دستگاه فاسد دیوانسالار تنبل که حاصل کار را با بی رحمی همواره از آن خود کرده و برفراز آن همواره خانی یا سلطانی نشسته بوده است.

در چنین شرایط دهشتبار اجتماعی است که تعزیه، عناصر زیبائی شناختی خود را از درون جامعه و طبیعت می‌گیرد و تبدیل به نمایشی مردمی می شود.

تعزیه نامه های ما اگرچه بنظر می رسد که از نظر ادبی فاقد ارزشهای لازم هستند، می توانند بخوبی معرف آثار دراماتیک ابتدائی ایران باشند و نام اولین تراژدیهای ایرانی را بخود بگیرند چرا که بسیاری از قواعد و ویژگیهای درام را در بطن خود دارا می باشند. تعزیه بدون در نظر گرفتن عوامل اجرائی آن، یعنی متنی ضعیف از لحاظ ادبی و بدون در نظر گرفتن ضعفهای ادبی آن یعنی متنی سرشار از عوامل نمایشی قابل بحث که بخاطر همین ویژگی در مقابل انواع درامن Closet قرار می‌گیرد.

اجرا:

«تعزیه روی سکوئی که وسط تکیه ساخته شده و بجای سن بود بازی می شد. پرده و دکور در این سن وجود نداشت. سبک نمایش (رئالیزاسیون) به سبک سمبولیسم بود، بدین معنی که مثلاً رود فرات بوسیلهٔ یک دوستکامی پر از آب و یا یک نخلستان بواسطهٔ یک شاخهٔ درخت که در گلدانی قرار داشت نمایانده می شد تماشاچیان نیز کاملاً با این سبک آشنائی پیدا کرده بودند و ابداً از این «سمبل» ها تعجبی نداشتند. نمایش غالباً مانند تئاترهای یونان قدیم با آواز دسته جمعی که به منزلهٔ مقدمه «پرولوگ» نمایش بود شروع می شد. (پرسناژهای سمپاتیک) پس یا به اصطلاح تعزیه «امام خوانها» رل خود را با آواز ادا می‌کردند و برای این رلها آوازه خوانهای ماهر و معروف انتخاب می شدند. (پرسوناژهای انتی پاتیک) یا «شمرخوانها» برعکس رل خود را با صدائی خشن و ترکیبی از آواز و دکلاماسیون ناموزون ایفا می نمودند[1].»

تعزیه نمایشی آرمانی، با ساختاری خطابه‌ای است که با اصطلاحات نشانه شناختی، بعنوان یک سیستم ارتباطی مبتنی بر دو رمز «شنیداری— دیداری» و «ادراکی» قابل تجزیه و تحلیل است.

رمز اول معرف نشانه های نمایش یا همهٔ آن چیزهائی است که در اجرا بکار گرفته می شود و رمز دوم همانا ذهن تماشاگر است. بعبارت دیگر در این سیستم تماشاگر مؤمن خود به یک راوی بدل می شود و رابطهٔ متقابل بین بازیگر و تماشاگر، اصلی ترین جنبهٔ تعزیه را تشکیل می دهد.

اعتقاد عمیق تماشاگران و نمایش دهندگان به معصومیت امام، از اساسی ترین پیش شرطهای این گونهٔ نمایشی است که فهم متقابل بازیگر و تماشاگر را پدید می آورد و اجرای اعترافی آن را امکان‌پذیر می سازد.

تعزیه به شیوه اقراری یا اعترافی، و با خطابهٔ آغازین معین البکاء (کارگردان) اجرا می شودو اجرای آن حماسی یا دراماتیک نیست.

الف) کارگردانی:

در تعزیه کارگردان را معین البکاء می خوانند و او کسی است که سردمداری و گردانندگی نمایش را برعهده دارد.

بطوریکه تحقیق شده، اغلب تعزیه گردانها در ابتدا آوازخوانهائی ماهر و معروف بوده‌اند که با استفاده از حسن صورت و صوت رسا و پرطنین و جذاب خود و در سایهٔ کار مدام در دورهٔ بردستی [زمانی که هنوز به درجهٔ تعزیه گردان نرسیده و در کنار مرشد و معین البکاء اصلی آموزش می بینند] به «فوت و فن» کار آشنا شده‌اند.

این افراد چنانکه پیشتر نیز اشاره شد خود «مقتل نویس» یا بعبارت دیگر نویسندهٔ تعزیه‌نامه ها بوده‌اند اغلب ناشناخته‌اند اما از میان آنها میتوان به افراد زیر اشاره نمود: میرزا محمدتقی تعزیه گردان، سیداحمدخان، و سیدعبدالباقی بختیاری، که از تعزیه گردانهای معروف و بنام زمان خود بوده‌اند.

تربیت تعزیه خوانها و آموزش ژستهای مناسب به آنان، تعیین لباس اشخاص، میزانس نمایش و بطورکلی تمامی وظائفی که ما امروزه برای یک کارگردان نمایش قائل می شویم برعهدهٔ این فرد —معین البکاء— بوده است.

ب) بازیگری:

در تعزیه نقش آفرینی و بازیگری بازیگران براساس کیفیت صدا و در قالبی ادراکی صورت می‌گیرد و «ارزشهای اخلاقی» کیفیت صوت را مشخص می‌کند. بهمین سبب در تعزیه، آنان که در نقش اولیا بازی می‌کنند، اصوات آهنگین و نتهای بم را بکار می‌گیرند در

اعتقاد عمیق تماشاگران و نمایش دهندگان به معصومیت امام، از اساسی ترین پیش شرطهای این گونهٔ نمایشی است که فهم متقابل بازیگر و تماشاگر را پدید می آورد و اجرای اعترافی آن را امکان‌پذیر می سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حالیکه اشقیا با صوت زیر مضامین بدون وزن و خشن خود را بیان می دارند.

بازیگری در تعزیه تمثیلی است و از طریق همین بازیگری تمثیلی است که امامان و ائمه اطهار موجودیتی مافوق انسانی می یابند و از افراد معمولی متمایز می شوند.

همهٔ اشکال بازی چه امام خوان و چه شقی خوان در تعزیه به نحوی غلوآمیز عرضه می شوند زیرا: اولاً بازیگر تعزیه همواره می‌کوشد تا میان خود و نقشی که بر عهده دارد فاصلهٔ مشخصی را حفظ نماید زیرا در تمام موارد بازیگر همواره از یکی شدن با نقش ابا دارد چه آنان که نقش اولیاء را برعهده دارند، بعلت قداست این نقشها، و چه آنان که نقش اشقیا را بر عهده دارند به سبب شرارت این نقشها، بنابراین بازیگر تعزیه یک انسان معمولی است که بین دو قطب مثبت و منفی ایستاده، و هرگز به مطلق نمی رسد.

ثانیاً: از آنجا که تعزیه گردانان در آغاز، جا و مکان مشخصی برای ارائه هنر خود نداشتند و بحکم اجبار در میادین و معابر گرد می آمدند، به سبب ازدحام مردم و دشواری دید برای تماشاگری که از فاصلهٔ دور به تماشا می نشست، استفاده از رنگهای مشخص، ماسک و... لازم بود تا این مشکل برطرف گردد.

ج) زبان در تعزیه:

چنانکه قبلاً نیز ذکر شد در تعزیه یک نوع زبان ادراکی در ورای زمان موضوعی نمایش در جریان است که فرا زبان یا (meta language) خوانده می شود و عبارتست از ادراک تماشاگر از اجرای صحنه‌ای که این ادراک بر پایهٔ اعتقادات و باورهای مذهبی، و در سایهٔ مشاهدهٔ بیان و حرکت کاملاً مشخص و بازیگر حاصل می‌گردد.

در حقیقت در تعزیه آنچه بر صحنه اتفاق می افتد نمادی از یک واقعهٔ تلخ تاریخی است که تنها در قالب رمز و به گونه‌ای ادراکی به تصویر می آید و حکایت از اعتقاد عمیق مجریان آن (بازیگر و تماشاگر هر دو) در برخورداری از ثواب اخروی حضور در واقعهٔ کربلا، در صورت احیاء و دوباره سازی آن دارد به عبارت دیگر هریک از افراد حاضر در میدان تعزیه (بازیگر و تماشاگر) خود را همچون یکی ازیاران حسین می بیند که در راه او و ایمانش شهید می شود.

فرازبان، در واقع تمثیلهائی است که در ذهن بازیگر و تماشاگر تداعی کنندهٔ اصل واقعه است و «همزاد پنداری» را بمعنای اخص کلمه امکان‌پذیر می‌گرداند.

از جمله تمثیلها و کنایات مورد استفاده در تعزیه می توان به موارد زیر اشاره نمود:

— کفن سفید به نشانهٔ نزدیک بودن مرگ پوشندهٔ کفن

— انگشت بر لب گزیدن شمر به نشانهٔ حیرت و بهت و به پازدن خود به علامت خشم و انگشت بر پیشانی نهادن به مفهوم اندیشیدن — اطوار و حرکات نمایشی ضمن رجز خوانی

— حرکات اغراق‌آمیز و تصنعی ضمن خطاب قرار دادن بیت امام

— دستمال به دست گرفتن بمعنای گریستن

— پیاله یا مشک آب برای نشان دادن بی آبی و عطش

— قرار دادن ظرف آب بمعنای رودخانهٔ فرات

— لکه های قرمز خون بر صحنه برای نشان دادن جراحات

— استفاده از تقابل رنگ سرخ و سبز بعنوان بازآفرینی نمادین شر (یزیدیان) و خیر (حسینیان)

— اما در میان همهٔ این علائم و نشانه‌ها «سینه زنی» مهمترین آنها و رسم رایج عزاداری شیعیان است که ضرب‌آهنگ و نوحه‌های آن اساس و پایهٔ تعزیه را شکل می دهد و خصلت صحنه گردانی دارد.

سینه‌زنی از نظر زبان موضوعی نماد محسوب می شود و بهنگام ادای آن تماشاگر نیز با بازیگر همگام می شود و در نتیجه در یک لحظه آئین بعنوان نمادی فرازبان توسط عموم به اجرا درمی آید.

— بخش تنقلات در میان تماشاگران نیز نمونهٔ دیگری از این علائم است که بعنوان غذای اهل بیت امام حسین(ع) در مدت محاصرهٔ صحرای کربلا تصور می شود.

بنابراین باید بگوئیم که تعزیه در حقیقت متمرکز بر علائم نمایشی اعتقادی است و این تمرکز تا جائی است که حتی در آن «نقطهٔ اوج» نیز بصورتی نشانه‌ای، و نه نمایشی، به اجرا در می آید.

مرگ جسمانی امام در اثر ضربات (ضد نمایشی) که بر صحنه متحمل می شود صورت نمی پذیرد بلکه در حقیقت امام در آن هنگام که کفن برتن بر صحنه ظاهر می شود شهادت خویش را اعلام می دارد.

د) دکور، لباس و آرایش نقشها

در نمایشهای مذهبی پرده و دکور نقشی نداشتند و در تعزیه نیز چنانکه پیشتر گفتیم نمایش بر روی یک سکو و بدون پرده و دکور اجرا می شد.

حوادث تعزیه‌نامه‌ها، خواه واقعهٔ دشت کربلا بود و

«تکیه دولت» در آن روزگار تنها تماشاخانه مذهبی نبود و تکایای دیگر همچون تکیهٔ بر تخت، تکیه عزت الدوله، تکیه سرچشمه و دهها تکیه دیگر وجود داشت که مجالس مختلف تعزیه داری و روضه خوانی در آنها به اجرا در می آمد. امّا تکیه دولت مجلل ترین و مهمترین این تکیه ها بود.

خواه حادثه خرابهٔ شام، همه پشت سرهم، روی تخت وسط تکیه بدون تعویض دکور نمایانده می شد.

آقای دکتر جنتی عطائی در کتاب بنیاد نمایش در ایران به نقل از عبدالله مستوفی در کتاب «شرح زندگانی من» در مورد نقش، لباس و آرایش شبیه خوانها می نویسد:

«لباس شبیه سیدالشهداء قبای راسته سفید، شال و عمامهٔ سبز، عبای شانه زری سبز یا سرخ بود. درموقع جنگ چکمه یا شمشیر داشت و در مواقع عادی نعلین زرد بپا می کرد. شبیه پیغمبران و سایر امامان را بیش و کم همینطور لباس می پوشاندند. شبیه زنها: پیراهن سیاهی که تا پشت پا می رسید برتن می کرد، پارچه سیاه دیگری بسر می افکند، فراخی این روسری بقدری بود که دستها را هم تا سرانگشتها می پوشاند. یک پارچه سیاه دیگری صورت را تا زیر چشم می پوشاند بطوریکه جز نی نی چشم و سرانگشتان تمام بدن بوسیلهٔ این سه پارچه لباس پوشانده می شد. اگر در بعضی نمایشها پای زنهای مخالفین هم بمیان می آمد این لباس به همین کیفیت منقها از پارچه سرخ بود.

لباس دختربچه و پسربچه ها پیراهن عربی بلند مشکی با سربند، و قرص صورت آنها پیدا بود. امیرهای مخالفین مانند یزید و ابن زیاد و ابن سعد یا خلفای جور، مانند معاویه و هارون و مأمون را جبّهٔ ترمه و عمامهٔ شال رضائی یا شال کشمیری مجسم می کردند.

جنگجویان طرفین اعم از مخالف و مؤالف همگی با زره و کلاه خود ابلق بودند. منتها مؤالفین قبای سفید و مخالفین قبای سرخ در زیرزره می پوشیدند. لباس ملائکه جبه ترمه و تاج بود و برای اینکه جنبه روحانی خود را ظاهر کنند پارچهٔ تورسفید یا گل بهی یا آبی هم بصورت می افکند.

چون شبیه ها چهره آرائی (Grimage) نداشتند ناگزیر بایستی شمایل آنها با نقشی که بازی می کردند متناسب باشد، مثلاً امام باید خوش صورت بوده و ریشی بقدر یک قبضه داشته واز حیث قامت متوسط باشد و شبیه علی اکبر جوان هیجده نوزده ساله خوش قیافه و خوش قد و قامت و شبیه قاسم از حیث صورت مثل علی اکبر، واز حیث سن از او کوچکتر باشد.

گذشته از شمایل باید آواز هم داشته و بتواند نقش خود را چه در هنگام مبارزهٔ جنگی و چه در محاوره و خواندن اشعار بخوبی ایفا کند. دختربچه و پسربچه ها هم باید با صوت بوده و بقدری هوش داشته باشند که بتوانند از عهده انجام نقش خود برآیند و بهمین جهات هر آوازه خوانی تعزیه خوان نمی شد و تعزیه خوان خوب خیلی کم و طرف توجه بود. و باز بهمین جهت بود که گاهیکه قافیه تنگ می شد کسی که در تعزیه نقش حضرت عباس را بازی می کرد می توانست حُرّ شده و قاسم هم در موقع لزوم یوسف می شد. یا امام ممکن بود نقش پیغمبر را هم بازی کند. در مخالف خوانها هم همانکس که شمر می شد منقذبن مره و یاحارث هم می توانست بشود. آنکه یزید می شد نقش ابن زیاد و ابن سعد را هم بازی می کرد ولی گاهی اتفاق می افتاد که وجود هر دو سه شبیه در یک تعزیه لازم بود. در این صورت باید برای هریک، یکنفر را داشته باشند زیرا چنانچه گفتیم چهره آرائی در کار نبود و نمی شد یکنفر که مثلاً نقش ابن زیاد را بازی کرده نقش ابن سعد را هم بازی کند.

دوران اوج و شکوفائی

تعزیه از همان آغاز پیدایش در کوچه و برزن و در میادین شهر، بهنگام ایام عزاداری محرم و تاسوعا، عاشورا در میان مردم اوج داشت تا اینکه در عهد قاجار با ایجاد «تکیه دولت»، و با حمایت ناصرالدین شاه و درباریان از یکسو و پذیرش و استقبال آن، از طرف توده های مردم به اوج شکوفائی خود رسید.

البته «تکیه دولت» در آن روزگار تنها تماشاخانهٔ مذهبی نبود و تکایای دیگری همچون تکیهٔ سرتخت، تکیهٔ عزت الدوله، تکیه سرچشمه و دهها تکیهٔ دیگر وجود داشتند که مجالس مختلف تعزیه داری و روضه خوانی در آنها به اجرا در می آمد اما تکیه دولت مجلل ترین و مهمترین این تکیه ها بود که ساموئل بنجامین نخستین نمایندهٔ دولتی ایالات متحده امریکا که یکی از نخستین تماشاگران اجرای تعزیه در این تکیه بوده است درمورد مشاهدات خود از این تکیه و اجرای تعزیهٔ «شبیه مختارو ظفر او بر عبیدالله محرک قتل امام حسین» در کتابی تحت عنوان «ایران و ایرانیان» گزارش مفصلی داده است.

تعزیه از این پس بعنوان شکل درام ملی ایرانی که مورد علاقهٔ توده هاست به رشد خود ادامه می دهد و حتی همچون درامهای مذهبی سایر ملل در طول زمان دچار تحول و دگرگونی شده، بسوی درام غیرمذهبی سیر می کند و مضامین متفاوت و گوناگونی را بخود راه می دهد که می تواند تحولی عظیم در این نوع نمایشی بحساب آید.

گرایشهای طنزآمیز و مضحک و ریشه های کمدی در آن نمودار می شود و عاقبت شبیه مضحک پا به عرصهٔ حیات می گذارد اما در نهایت با آغاز نهضت ترجمه در دوران مشروطیت و ترجمهٔ آثار و متون نمایشی غرب، نمایش ملی ایرانی در اذهان روشن فکران این مرز و بوم به باد فراموشی سپرده می شود و نه تنها کوششی در جهت اعتلای ادبی آن صورت نمی گیرد بلکه گرایش به فرهنگ و تمدن غرب و غربزدگی در معنای کل آن این هنر سنتی را بکل کنار می زند اگرچه توده ها هنوز با اشتیاق تمام آنرا در اعماق وجود خود حفظ می کنند و بر دلها جای می دهند.

با وقوع انقلاب اسلامی و توجه مجدد به هنرهای ملی و سنتی کشورمان امید داریم که بر اثر توجه بیشتر به این هنرها امکانات تحول و رشد آنها فراهم آید، و یک درام ملی که بتواند معرف و دربرگیرنده جهانبینی، وآئینه فرهنگ و تمدن امروز ایران باشد شکل گیرد چه آنچه ما امروز در دست داریم یک درام تاریخی (تعزیه) و یک درام مدرن (وارداتی) است که هیچیک تجلی گر درام ملی امروز ایران نمی تواند بود.

منابع

۱ــ جنتی عطائی، ابوالقاسم. بنیاد نمایش در ایران. انتشارات صفی علیشاه، چاپ دوم بی جا ۲۵۳۶ ص ۱ الی ۴۷

۲ــ ملک پور، جمشید، ادبیات نمایشی در ایران، ج ۱، انتشارات طوس تهران ۱۳۶۳. ص ۲۱۱ الی ۲۴۲