دوفصل‌نامهٔ تخصصی پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی
سال دوم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۸۷-۱۰۲

پیشینهٔ نمایش در ایران
با تمرکز بر یسن ۲۹ *اوستا* و شباهت‌های آن به تعزیه

سیمین دخت گودرزی*

چکیده

در توضیحات و معرفی یسن ۲۹ *اوستا* که یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین بخش‌های گاهان به شمار می‌آید اشاراتی از سوی اوستاشناسان به نمایشی بودن این متن شده است اما درمورد ویژگی‌های نمایشی متن و این که به طور دقیق بر چه اساس این نظریه مطرح می‌شود یا با کدام نوع از گونه‌ها و سبک-های نمایشی مطابقت می‌کند، تحقیق و توضیحات مفصلی وجود ندارد. آنچه مسلم است اینست که متن با توجه به موضوع و درون‌مایهٔ آن نوعی تعزیه به شمار می‌آید که در این پژوهش سعی شده با پیگیری تعاریف نمایش به طور

* دانشجوی دکترای زبان‌های باستانی ایران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،
simindokhtgoodarzi@gmail.com

کلی و مروری بر پیشینهٔ آن در ایران، ابتدا به احتمال وجود نمایش‌های آیینی از این دست در آن روزگار کهن پرداخته شود و سپس با بررسی تعزیه و ریشه های آن در فرهنگ، اسطوره و نمایش‌های آیینی ایران باستان و همچنین بررسی ویژگی‌های تعزیه در یسن ۲۹ /*وستا* آن را نه تنها به عنوان یک متن دینی بلکه به عنوان یک نمایشنامهٔ آیینی و دست‌مایه‌ای برای اجرای نوع خاصی از تعزیه متناسب با آنچه در آن روزگار مرسوم بوده است، بپذیریم.

واژگان کلیدی: نمایش، یسن ۲۹/*وستا*، تعزیه، نمایش آیینی

مقدمه

یسن ۲۹ /*وستا* یکی از پیچیده‌ترین سرودهای گاهان است و به همین علت پیرامون درک موضوع، واژه‌ها و نکات دستوری آن پژوهش‌های زیادی از سوی اوستاشناسان ایرانی و غربی صورت گرفته است. یکی از نکاتی که تقریباً به طور مشترک در توضیحات مقدماتی این محققان دیده می‌شود اشاره به نمایشی بودن متن یا به اصطلاح غربی‌ها درام بودن آن است (Humbach, 1991: 29-30؛ Insler, 1975: 134-136 ؛ نیبرگ، ۱۳۸۳: ۲۰۷). درام یا دراما که از زبان یونانی باستان وارد زبان لاتین و از آن به زبان‌های اروپایی راه یافته است در اصل از مصدر "dran" یونانی به معنای به کار پرداختن، انجام دادن و کارپرداخت بر صحنهٔ نمایش و یا کارپرداخت بر بازیگاه است» (ناظرزادهٔ کرمانی، ۱۳۸۵: ۳۰). در ترجمهٔ فارسی، درام علاوه بر نمایش، معادل مفاهیمی چون نمایشنامه و غمنامه نیز به کار می‌رود. به اعتقاد نگارنده کاربرد این اصطلاح از سوی اوستاشناسان برای یسن ۲۹ می‌تواند همهٔ این مفاهیم را در خود داشته باشد. از این منظر شاید بتوان این متن گاهانی را غمنامه‌ای دانست که طی آن روان گاو با شکوه نزد پدیدآورنده‌اش از ظلم و ستمی حکایت می‌کند که در این جهان به او روا داشته می‌شود و در این راه به هیچ پشتیبان نیرومندی امید ندارد. با توجه به درون‌مایهٔ متن و نوع روایت آن می‌توان بیشتر بر این نظریه تأکید کرد که یسن ۲۹ نوع خاصی از تعزیه است. برای بررسی این ویژگی‌ها پس از نگاهی اجمالی به تعاریف نمایش ابتدا باید

پیشینهٔ این هنر و بعد قدمت و ریشه‌های تعزیه در ایران را مرور کرد، سپس ویژگی‌های تعزیه در یسن ۲۹ را از نظر گذرانده و بن‌مایه‌های این متن نمایشی را بررسی می‌کنیم.

روش گردآوری اطلاعات برای این پژوهش کتابخانه‌ای بوده که با رویکرد تحلیلی-تاریخی به کار گرفته شده‌اند.

چیستی نمایش و پیشینهٔ آن در ایران

تاکنون دربارهٔ هنر نمایش، مانند هنرهای دیگر، کتاب‌هایی به وفور نوشته و انواع گوناگونی از تعاریف برای آن ارائه شده است که اغلب آنها بنا به گفتهٔ اهل این فن جامع و مانع نیستند. با این همه شاید بتوان گفت ساده‌ترین تعریف و توضیحی که مطرح شده و می‌تواند با اهداف این نوشتار همسویی‌هایی داشته باشد، از سوی مارتین اسلین، منتقد و نمایشنامه‌نویس معاصر است که می‌گوید: «می‌توان به نمایش به صورت مظهری از مراسم آیینی یا شعائر و مناسک که یکی از ابتدایی‌ترین نیازهای اجتماعی بشریت است، نگریست؛ مراسمی چون رقص‌های قبیله‌ای، مناسک مذهبی و رویدادهای ملی همگی از عناصر نمایشی قوی برخوردار است. همچنین می‌توان نمایش را پدیده‌ای دانست که برای *دیدن* تنظیم و عرضه می‌شود و انسان به قصد *دیدن* آن می‌رود» (اسلین، ۱۳۸۲: ۱۰).

تأکید بر فرآیند *دیدن* در این تعریف یادآور آن است که نمایش لزوماً روایتگر داستان‌هایی نیست که برای تماشاگر، قصه و پایانی نادانسته داشته باشد بلکه نمایش می‌تواند ماجراهایی را به عینیت درآورد که برای مخاطب بارها و بارها در قالب گفتار یا نوشتار مطرح شده است اما آنچه که به طور عینی پیش چشم او شبیه سازی می‌شود بی‌تردید تأثیر بیشتری در ذهن و روانش می‌گذارد و همین تأثیرگذاری مطلوب او را به این نتیجه می‌رساند که اگر باورها و روایت‌های مذهبی را نیز به عرصهٔ نمایش بکشاند قطعاً در اجابت دعاها و به ثمر رسیدن نیایش‌هایش مؤثرتر خواهد بود.

توضیح دیگری که مارتین اسلین در کتاب *نمایش چیست* آورده و برای این تحقیق قابل توجه به نظر می‌رسد، آن است که «نمایش کنشی تقلیدی است برای تقلید و یا بازنمایی رفتار بشر... بنابراین نمایش یک قالب ادبی نیست (گرچه زمانی که گفتار نمایش به صورت

نوشتار درآورده شود، می‌توان آن را ادبیات شمرد). عنصری که نمایش را نمایش می‌سازد دقیقاً بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و عبارت از منش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورندهٔ اثر را تحقق کامل می‌بخشد.» (همان: ۱۵).

با این توضیح می‌توان به چرایی تأکید پژوهشگرانی که یسن ۲۹ *اوستا* را نوعی نمایش دانسته‌اند، بیشتر پی برد؛ چرا که گاهان *اوستا* اگرچه به طور کلی یک اثر ادبی ارزشمند به شمار می‌آید اما یکی از دلایلی که این یسن را از دیگر بخش‌های آن متمایز می‌کند همین امر است که مفاهیم آن فراسوی واژه‌ها قرار دارد و تلاش می‌کند یک اندیشهٔ دینی و باور مذهبی را با شخصیت پردازی، تحقق کامل بخشد.

حال باید دید که این نظریه تا چه حد می‌تواند درست و قابل بررسی باشد. حقیقت آن است که در دنیای باستان سرزمین‌هایی چون یونان و روم – که در حوزهٔ نمایش وامدار یونان بود – در این زمینه یدی طولا و سابقه‌ای درخشان داشته‌اند[1] اما در ایران، در عین حال که یکی از تمدن‌های هنرپرور بوده، از هنر نمایش صحبت چندانی به میان نیامده است. با این حال شواهدی در دست است که نشان می‌دهد در ایران نیز نمایش‌هایی با ریشه‌های دینی و یا حتی دستمایه‌های غیرمذهبی در میان طبقات مختلف جامعه به اجرا در می‌آمده است. در واقع وقتی صحبت از «نمایش» که معادل واژهٔ یونانی درام و تئاتر است، به میان می‌آید باید به این نکته توجه داشت که این مقوله مفهوم گسترده‌ای را در بر می‌گیرد که اجرای صحنه‌ای به شیوه‌ای که در ذهن مخاطب امروز با شنیدن یا دیدن واژهٔ «تئاتر» متبادر می‌شود، تنها بخشی از آن را شامل می‌شود «بسیاری از مردم ممکن است این شکل‌های هنری ابتدایی را لزوماً به عنوان اجرای تئاتری تشخیص ندهند، زیرا اکثر مردم

---

[1]. در این جا بد نیست اشاره ای کنیم به تاریخ نمایش در هرکدام از این سرزمین ها؛ «تمدن یونان که اولین دوران بزرگ تئاتر را عرضه کرد، به تدریج از سدهٔ هشتم تا ششم پیش از میلاد شکل گرفت» (براکت، ۱۳۸۴: ۵۶). «در ۲۴۰پم بسیاری از رومی‌ها با هنر تئاتر آشنایی یافتند و درام (ترجمه یا تقلیدهای تئاتر) یونان به روم معرفی شد. از این رو سال ۲۴۰پم را عموماً سال پیدایش تئاتر رومن یا تئاتر رومی وار می شناسند.» (همان: ۱۲۹). تاریخ‌هایی که در اینجا آورده شده همگی بر اساس مستندات تاریخی و شواهد مکتوب است اما بی‌تردید نمایش‌ها با منشأ آیینی از سده‌های پیش در میان مردمان سرزمین‌های گوناگون مرسوم بوده است.

در قرن بیستم از ریشه‌های فرهنگ باستانی خود جدا شده‌اند و از این که نمایش‌ها معمولاً روی صحنهٔ تماشاخانه اجرا نمی‌شده‌اند آگاهی ندارند» (فلور، ۱۳۹۶: ۱۷).

موضوعی که طرح این مبحث را حائز اهمیت می‌سازد دیدگاه برخی از پژوهشگران است که معتقدند پدیدهٔ تئاتر مانند همین واژه، اساساً کالایی وارداتی، غربی و محصول دنیای مدرن بوده و باید بپذیریم که تئاتر در ایران وجود خارجی نداشته است (پورحسین، ۱۳۹۶: ۵۶؛ باقرزاده، ۱۳۸۷: ۸۶). این در حالی است که بسیاری از پژوهشگران با استناد به نوشته‌های مورخان یونانی، دستاوردهای باستان‌شناختی و تحلیل‌های تاریخی آشنایی ایرانیان با هنر نمایش و اجرای آن را به شیوه‌های رایج در دوران خود، قریب به یقین می‌دانند (نفیسی، ۱۳۸۳: ۲۲-۲۳؛ جنتی عطایی،۱۳۵۶: ۱-۷). همچنین پژوهش‌های دامنه‌داری که مری بویس در زمینهٔ خنیاگری حرفه‌ای، موسیقی، رقص و نمایش در دوره‌های ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی انجام داد (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۲۷-۴۷) در کنار مطالعات تاریخی ویلم فلور که پیشینهٔ نمایش در ایران را مشخصاً به بخش‌های کهن *اوستا* می‌رساند (فلور،۱۳۹۶: ۱۸) و تحقیقاتی که یافته‌های باستان‌شناختی را با موارد مشابه در هند مطابقت داده و قدمت نمایش در ایران را تا هزارهٔ سوم پیش از میلاد پی گرفته‌اند (زرشناس و شمسی، ۱۳۹۳: ۵۱-۷۵) تا حد زیادی ابهامات در این زمینه را برطرف می‌سازد.

برای بررسی پیشینهٔ نمایش در ایران ناگزیر باید گریزی به تاریخ این سرزمین و چگونگی ورود اساطیر به آن زد؛ چرا که اسطوره‌ها مهم‌ترین عناصر شکل‌گیری نمایش در همهٔ سرزمین‌های دارای تاریخ کهن بوده‌اند و آیین‌ها یکی از خاستگاه‌های اصلی تئاتر به شمار می‌آیند.

«تئاتر در ابتدا ماهیتاً یک مراسم و آیین مذهبی بود؛ نوعی به نمایش درآوردن رابطهٔ انسان با طبیعت، خدایان و دیگر انسان‌ها. تئاتر از آیین‌های مقدس که توسط بازیگران روحانی و غیر روحانی که اسطوره‌ها و افسانه‌ها را در زمان و مکان‌های مشخص به صورت نمایش اجرا می‌کردند، متولد شد.» (فلور،۱۳۹۶: ۱۸)

در میان یافته‌های باستان‌شناسان سفال‌های منقوشی که حرکات موزون و نمایشی به صورت انفرادی و دسته جمعی را نشان می‌دهد و در اغلب موزه‌های ایران و جهان قابل بازدید و تشخیص هستند اجرای نمایش‌های آیینی را در نقاط گوناگون ایران پهناور تأیید می‌کند:

«بر تکه سفال کوچکی که تاریخ آن را حوالی نیمهٔ اول هزارهٔ دوم پیش از میلاد قرار داده‌اند تصویر دو تن از اجراکنندگان یک رقص دسته جمعی با صورتک‌های بز کوهی دیده می‌شود که بین خود شاخه‌هایی با برگ‌های متقارن دارند. نقش این رقص که طبعاً باید گرداگرد ظرف سفالین تکرار شده باشد ظاهراً نشان دهندهٔ یک اندیشهٔ مذهبی رایج در آن دوره-هاست که توسط تصاویر دیگری هم بارها بازگو شده است و آن ماجرای ستایش درخت زندگی است توسط دو بز کوهی. نظیر این نقش‌ها و صورتک‌ها در بخش‌هایی از ایران قدیم از جمله خوارزم به دست آمده است» (بیضایی، ۱۳۸۷: ۲۸).

در این میان نمی‌توان از اشتراکات فرهنگی میان هندیان و ایرانیان باستان به سادگی گذشت. بهاراتا (۲۰۰پ‌م) نمایشنامه‌نویس مشهور هند باستان علاوه بر آثار دراماتیکی که در آنها نشانه‌هایی از وجود نمایش تا هشت قرن پیش از میلاد وجود دارد، خلق کرده رسالهٔ ارزشمندی نیز به نام ناتیاشاسترا دارد که در آن ضمن تقسیم‌بندی درام به انواع و دسته‌های مختلف، نکاتی دربارهٔ قواعد و اصول رقص، موسیقی، پوشش، صحنه‌سازی، منظرسازی، سخن‌پروری و هنرپیشگی در نمایش را شرح داده است (علی آبادی، ۱۳۷۲: ۲۰۶؛ جنتی عطایی، ۱۳۵۶: ۱۰).

مهاجرانی که در طول هزاره‌های اول و دوم پیش از میلاد وارد فلات ایران شدند، اعتقادات، اساطیر و هنرهایی را که در آن با برادران آریایی خود مشترک بودند وارد سرزمین جدید کرده و این بار با ساکنان قدیمی فلات ایران به اشتراک گذاشتند.

همان‌طور که این همزیستی پس از طی یک (یا چند) دوره زد و خورد در نهایت به یک آرامش و اتحاد در برابر هجوم قبایل دیگر رسید، اساطیر و باورهای آنها نیز در هم آمیخت و کم کم این مردمانِ چند نژاد به آرزوها و افق‌های مشترک رسیدند.

اتحاد و نبرد در برابر قبایلی که از اطراف حمله می‌کردند سبب شد تا افسانه‌های قهرمانی و اساطیر ایرانی گسترش بیشتری پیدا کنند. این روند ادامه یافت تا آن که در

سایهٔ شکل‌گیری حکومت‌های کوچک و سپس امپراتوری‌های بزرگ، داستان‌های ملی انسجام بیشتری گرفت. این داستان‌ها در آغاز به شکل نقالی -که می‌توان آن را نوعی نمایش فردی در نظر گرفت- بوده است؛ برخی این نقالی‌ها را در کنار سرودها و رقص-های ستایش، قدیمی‌ترین و ساده‌ترین شکل نمایش و مقدمهٔ پیدایش نمایش‌های چند نفری می‌دانند (بیضایی، ۱۳۸۷: ۳۰). پس از این عصر وارد دوره‌های روشن‌تری می-شویم که دست کم حضور گوسان‌ها درآن، وجود نوع خاصی از نمایش و خنیاگری را تأیید می‌کند. آن‌طور که مری بویس در پژوهش‌هایش عنوان کرده، نه تنها رد پای گوسان‌ها را تا دورهٔ ماد می‌توان پی گرفت بلکه در آن روزگاری که *اوستا* شکل گرفته نیز نوعی ادبیات روائی سرگرم کننده داشته‌اند که همه اینها می‌توانسته دست‌مایه‌هایی برای اجرای نمایش باشند (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۵۰).

تماشاخانه‌های ایرانی

یکی دیگر از موضوعاتی که در ارتباط با اجرا و پیشینهٔ نمایش در ایران باستان ایجاد پرسش و کنجکاوی می‌کند، چگونگی تماشاخانه‌ها است. امروزه یکی از مهم‌ترین ابزار برای اجراهای صحنه‌ای، نورپردازی است که به شکل‌های مختلف تأثیرگذاری نمایش را تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهد اما بدیهی است که چنین امکاناتی در دورهٔ مورد بحث ما وجود نداشته و اجرا در فضاهای سربسته را ناممکن می‌ساخته است. از سوی دیگر این نمایش‌ها جنبهٔ آیینی و عبادی داشته‌اند و همان‌طور که مورخان باستان و معاصر همچون هرودوت و هینلز اشاره کرده‌اند عبادت نه در عبادتگاه‌های بزرگ یا معبد بلکه در فضای باز بر روی کوه‌ها انجام می‌گرفت و ایرانیان عادت داشتند بر بلندترین قله‌های کوه‌ها بالا روند و برای اهورامزدا قربانی کنند (هرودوت، ۱۳۶۲: ۱۰۴؛ هینلز، ۱۳۸۵: ۳۲).

بر اساس آنچه گفته شد و با توجه به آن که آیین‌های نمایشی و عبادی مردمان آن زمان هر دو در یک راستا بوده‌اند پس باید به دنبال میدانگاه‌ها و فضاهای باز برای اجرای نمایش در آن روزگار باشیم.

از سوی دیگر پلوتارک در جای‌جای سرگذشت اسکندر به برپایی جشن و اجرای نمایش‌های طرب‌انگیز در ایران اشاره می‌کند (پلوتارک، ۱۳۴۶: ۴۰۸-۴۳۴) که با توجه به مدت زمان کوتاهی که خود اسکندر در ایران مانده و همچنین الویت‌های او در کشورگشایی، بعید به نظر می‌رسد شخصاً در ایران تماشاخانه‌ای برپا کرده باشد. بنابراین تماشاخانه‌ها و میدانگاه‌های اجرای نمایش‌های آیینی و غیره ظاهراً پیش از ورود اسکندر در ایران وجود داشته‌اند و بعدها جانشینان او نیز ساخت و برپایی تماشاخانه‌ها را ادامه دادند که در این زمینه نیز شواهد زیادی به ثبت رسیده است از جمله نوشته‌های محمد حسن خان اعتمادالسلطنه، نویسنده و جغرافی‌دان قاجاری: «یک اردوی نظامی هم در حوالی دوشان تپه ساخته بودند و آن را آپامه نامیده و این اسم خاص است. توضیح آن که این قلعه را چنان که معروف است سلوکوس نیکاتر اول پادشاه سلوکیهٔ سوریه از خلفای اسکندر ساخته و تماشاخانه که یونانیان در شهر حسب‌الرسم می‌ساخته و آثار آن باقی است... عامهٔ ناس گنج آباد و سنگر افراسیاب می‌گویند و نگارنده خود این محل را کشف کرده و به دقت آن را دیده و جای شبهه و تردید نمانده است» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۸ ه. ق. : ۱۹۳-۱۹۴). در مورد این که جانشینان اسکندر چند نمایش‌خانه به سبک یونانی در ایران بر پا کردند مورخان دیگری نیز به صراحت سخن گفته‌اند (دورانت، ۱۳۶۵،ج۲: ۶۴۱-۶۴۲؛ خاراکسی، ۱۳۹۰: ۱۷؛اسکویی، ۱۳۷۰: ۳۰).

بنابراین به نظر می‌رسد اجرای نمایش‌ها به سبک‌ها و در موقعیت‌های گوناگون امری متداول بوده است. شاید بتوان یسن ۲۹ /*وستا* را نیز یکی از همین نمایش‌ها به شمار آورد هرچند که با توجه به محتوا و موضوع این یسن، قاعدتاً باید نوع اجرای آن با آنچه که در زمان اسکندر و جانشینانش به عنوان نمایش و بازی صورت می‌گرفته متفاوت باشد. همان‌طور که پیش از این اشاره شد یسن ۲۹ نوعی غمنامه یا رنجنامه است که نحوهٔ پرداختن به آن بیشتر باید شبیه به آنچه که ما امروز با عنوان تعزیه می‌شناسیم، باشد. حال باید دید که پیشینهٔ این نوع نمایش در ایران چگونه است.

پیشینهٔ تعزیه

«تعزیه» در لغت به معنی دعوت به صبر کردن و نوعی نمایش سنتی است که با نام‌های دیگری چون «شبیه گردانی» و «شبیه خوانی» نیز شناخته می‌شود و در اصل نقل حزن‌انگیزی است از قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و به خصوص وقایع و فجایعی که در واقعهٔ کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۵: ۶۸۰۷-۶۸۰۸) اما بارها گفته و پژوهش شده که این آیین نمایشی ریشه در آیین‌های ایرانی چند هزار ساله دارد و از جمله پدیده‌هایی است که در گذار از سده‌های متمادی تحول یافته است. تقریباً در تمامی جستارهایی که دربارهٔ پیشینهٔ تعزیه در ایران صورت گرفته به آیین‌هایی چون سوگ سیاوش و آیین‌های میترایی و همچنین تعزیه‌نامهٔ *یادگار زریران* به عنوان شواهدی معتبر از ریشه‌های کهن آیین سوگواری برای قهرمانانی که مورد بی‌مهری قرار گرفته‌اند، اشاره شده است (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۱-۷۰) حتی کسانی که معتقدند قدمت تعزیه به طور مستند در ایران بیش از چند صد سال قدمت ندارد، بدین موضوع اذعان می‌کنند که ماندگاری و رشد تعزیه به‌ویژه در میان مردم عادی دلالت بر ریشه‌های عمیق آن در تاریخ اجتماعی و فرهنگی مردمان ما داشته و دارای سرچشمه‌هایی است که ناشناخته مانده‌اند (مختاباد و شیخ محمدی، ۱۳۸۹: ۸۸؛ دوگوبینو، ۱۳۶۹: ۱۰۷). همان‌طور که گفته شد یکی از مهم‌ترینِ این سرچشمه‌ها نمایش آیینی سوگ سیاوش است که ابوبکر محمد بن جعفر نرشخی (۲۸۶-۳۴۸ ق.) مؤلف *تاریخ بخارا* در چند جای کتاب خود به برگزاری این آیین و علت و چگونگی آن پرداخته است. او این کتاب را در قرن چهارم هجری و به زبان عربی نوشته است و آن طور که نقل می‌کند در زمان او مردم بخارا همچنان این آیین را به جای می‌آورده‌اند. او می‌نویسد: «و مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست، چنان‌که در همهٔ ولایات معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند. و قوّالان آن را گریستن مغان خوانند. و این سخن زیادت از سه هزار سال است.» (النرشخی، ۱۳۶۳: ۳۰) حدوداً دویست سال بعد از نرشخی فردی به نام ابونصر قبادی *تاریخ بخارا* را به فارسی ترجمه کرده و مطابق شیوهٔ آن دوره، مطالبی را نیز به کتاب

افزوده است. او در جایی از ترجمه‌اش می‌نویسد: «و اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجب است و مطربان آن سرودها را کین سیاوش گویند و محمد بن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سال است و الله اعلم» (همان: ۲۶).

از این گفته چنین به نظر می‌رسد که مترجم کتاب نسبت به طول تاریخ آیینِ یاد شده چندان اطمینان خاطر ندارد و تصور می‌کند که شاید این عدد صرفاً مانند نشانه-های کثرت برای نشان دادن قدمت اجرای این مراسم ذکر شده است اما در دوره‌های اخیر و با پیدایش دانش و شواهد باستان‌شناختی می‌توان به این نتیجه رسید که نرشخی چندان مبالغه نکرده و اجرای تعزیه نه تنها تاریخ طولانی داشته بلکه اجرای آن محدود به بخارا نبوده و در مناطق دیگری از ایران آن روزگار نیز برگزار می‌شده است. از مهم‌ترین این شواهد می‌توان به نگاره‌های یافت شده بر دیوار شهر باستانی و سغدی پنجکنت واقع در درهٔ زرافشان اشاره کرد. در این تصویر «مردان و زنان گریبان دریده‌اند و به سر و سینهٔ خود می‌زنند. یک عماری بر دوش چند نفر است که آن را حمل می-کنند. اطراف عماری باز است و سیاوش یا شبیه سیاوش[۱] در آن خفته است. به نظر می-رسد نقاش اصل دیواری این نقش این ماجرا را دیده بوده و سپس آن را ترسیم کرده است. این مجلس شبیه به ماجرای حمل عماری در دسته‌های دوره‌های اسلامی است.» (بیضایی، ۱۳۸۷: ۳۱) این تصویر حدوداً سیزده قرن پیش از نرشخی به وجود آمده و بر این اساس تاریخ سه هزار ساله نمی‌تواند چندان دور از واقعیت باشد.

پیتر چلکووسکی از جمله شرق‌شناسانی است که تاکنون آثار پژوهشی بسیاری درباره تعزیه و ریشه‌های تاریخی آن در ایران پیش از اسلام منتشر کرده است. به اعتقاد او روایت سوگواری برای مهر، اسفندیار، ایرج، سیاوش و بسیاری از قهرمانان دیگر و گریستن مغان در *شاهنامه* و *گشتاسب‌نامه* حکایت از موارد متعدد سرودن مرثیه برای سردار یا قهرمان پس از مرگ وی و باستانی بودن رسم مرثیه‌نگاری در رثای عزیزان است که در قالب آیین‌هایی برخاسته از فرهنگ ایرانی اجرا می‌شدند. او می‌نویسد: «سوگسرود و یادکرد قهرمان از دست رفته، مدت‌های مدید

---

[۱] منظور از شبیه سیاوش کسی است که نقش سیاوش را بازی می‌کند.

جزء مهمی از فرهنگ ایرانی بوده است و پیام رهایی از طریق فدا شدن در افسانه‌های ماقبل اسلامی همچون مرگ سیاوش و مراسم آیین تموز یا دموزی در فرهنگ بین‌النهرین باستان دیده می‌شود» (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۹-۱۰). در میان این پژوهشگران کسانی که احاطهٔ بیشتری به متون اوستایی داشته‌اند، مناظره‌های میان اهورامزدا و اهریمن یا میان روان گاو و اهورامزدا را گونه‌ای از منطق یا گفتمان دراماتیک می‌دانند (ملک‌پور، ۱۳۹۹: ۸؛ فلور، ۱۳۹۶: ۱۸).

نکتهٔ دیگری که در این جا باید مدّ نظر قرار داد آن است که برگزاری تعزیه در میان مسلمانان عرب و سنی مرسوم نبوده بلکه بدعتی بوده است متعلق به شیعیان (همایونی، ۱۳۵۳: ۱۶-۱۷) و می‌دانیم که شیعه در واقع شاخهٔ ایرانی دین اسلام است که پس از انشعاب، بسیاری از آیین‌های گذشته را با پوششی از دین جدید در خود نگه داشت.

به واقع باید اذعان داشت که چنین آیین ماندگاری می‌بایست در بستر تاریخی خود از آبشخورهای متعدد و به لحاظ اعتقادی از سرچشمه‌های مقدسی سیراب شده باشد که اگر یسن ۲۹ *اوستا* را با توجه به اهمیت‌های گوناگون آن در میان گاهان و بنا به دلایلی که در پی خواهد آمد، یکی از این منابع سرشار بدانیم، به بیراهه نرفته‌ایم.

ویژگی‌های تعزیه در یسن ۲۹

پیش از بررسی و تطابق عناصر تعزیه با آنچه که در یسن ۲۹ دیده می‌شود، یادآوری این نکته لازم است که آیین‌های مذهبی اعم از نمایشی و غیره به فراخور زمان و شرایط و به ویژه با تغییر دین رسمی هر قلمروی دچار تحول و دگرگونی می‌شوند بنابراین، نمی‌توان انتظار داشت که میان نقش‌ها، نمادها و رخدادهای تعزیه و آنچه در یسن ۲۹ روایت می‌شود تناظر یک به یک و دقیق برقرار شود. اما به لحاظ موضوعی، علاوه بر نشان دادن رنج قهرمانی که به بیداد دچار شده است، درون‌مایهٔ مشترک دیگری که میان تعزیه و یسن ۲۹ به چشم می‌خورد موضوع خشونت زدایی است؛ چه در یسن ۲۹ و چه در نمایش تعزیه می‌توان به وضوح درک کرد که هدف مهم از به تصویر کشیدن آن رنج‌ها و توصیف آنچه بر سر نیکان می‌آید، چیزی جز نکوهش خشونت و دعوت مخاطبان به پرهیز از آن نیست.

حال به بررسی شخصیت‌هایی می‌پردازیم که در این یسن ایفای نقش کرده و هر یک به نوعی در شکل دادن این تعزیه مؤثر بوده‌اند:

- راوی که احتمالاً زرتشت است
- سازنده یا خالق چهارپا (گاو) که اهورامزدا یا جلوهٔ او یعنی سپند مینوست
- اشه
- وهومنه
- روان گاو که به دین نیک نیز تعبیر شده است.

هریک از این شخصیت‌ها با توجه به میزان اهمیتی که در آیین مزدیسنا دارند در پیشبرد این درام (تعزیه) نقشی را ایفا می‌کنند. این شخصیت‌ها با موالف خوانان[۱] و مظلوم خوانان[۲] تعزیه که از سوی اشقیا مورد ظلم واقع می‌شوند، قابل قیاس هستند. نقش این اشقیا را خشم و غضب بازی می‌کنند که دارای تشخص بوده و به گفتهٔ اینسلر مانند اشه (راستی)، وهومنه (اندیشهٔ نیک) و خود اهورامزدا به شکل سمبلیک در این نمایش ظاهر می‌شوند. (Insler,1975 : 134)

راوی که احتمالاً همان زرتشت است به شیوهٔ دانای کل داستان را آغاز می‌کند. قرار است او یک ماجرای تاریخی[۳] دربارهٔ روا داشتن ستمی در حق مظلومی را روایت کند. راوی از گله و شکایت روان گاوی حکایت می‌کند که انگار در مهلکه‌ای بی‌پشتیبان و بی‌شبان رها و به دست اشقیا اسیر شده است.

آن طور که از گلایه و تضرع روان گاو بر می‌آید در ابتدای خلقت بنا بوده حمایتگر (اهورامزدا) یا حمایتگرانی (فرستادگانی از سوی اهورامزدا) داشته باشد اما هنگامی که

---

[۱] اصطلاحی است برای بازیگر تعزیه که شبیه موافقان و خاندان پیامبر را در می‌آورد.

[۲] مظلوم خوان شبیه یکی از خاندان امام حسین را بازی می‌کند.

[۳] زمان و تاریخ این واقعه مربوط به دوران آفرینش مینوی است که اگرچه ما آن را دوران اساطیری می‌نامیم اما برای باورمندان این آیین چنان مطابق با واقعیت است که هریک از این رخدادها را با روزها و زمان‌هایی در گاهشماری خود مطابقت داده و آیین متناسب با آن زمان را برگزار می‌کردند.

انواع ستم‌ها بر او روا داشته می‌شود خود را یکه و تنها و بدون پشتیبانی‌های وعده داده شده می‌یابد: «روان گاو نزد شما گله می‌کند که برای چه مرا آفریدید؟ که مرا آفرید؟ خشم و فشار و غضب و ستم، مرا بسته دارد. مرا شبانی غیر از شما نیست. پس با کار خوب شبانی بر من ظاهر شو.» [بند یک] (Humbach, 1994: 27)

در بندهای بعدی دانای کل ابتدا از نبود پاسخ از سوی آفرینندهٔ گاو و سپس از نبود توان لازم برای آزادسازی ضعفا ازاسارت و بیداد می‌گوید. در این میان راوی گاهی گریزی به مداحی می‌زند و جملاتی را بیان می‌کند که علاوه بر ستایش مزدا، او را بهترین نظاره‌گر اعمال می‌داند و به نوعی ستمگران را از عقوبت کارشان آگاه می‌کند: «باشد که مزدا، بهترین به یاد سپارندهٔ کارهای وحشیانه، آنچه را به راستی به وسیلهٔ مردان و دیوان انجام شده است بداند، نیز آنچه را در آینده انجام خواهد شد. او اهورای گزیننده (دارای قدرت داوری) است. چنان باد ما را که او خواهد.» [بند ۴] (Humbach, 1994: 27)

پس از آن، روند درام دوباره به سمت گفت‌وگوهایی میان اهورا مزدا و روانِ ستم دیدهٔ گاو پیش می‌رود؛ به این شکل که اهورامزدا از راست کرداری و توانایی زرتشت برای نجات روان گاو می‌گوید و روان گاو همچنان از ناامیدی خود و ناتوانی کسی که قرار است ناجی او باشد، می‌نالد. پس از آن که این شرحِ درد و تضرع به اوج خود می‌رسد به بندهای پایانی این یسن نزدیک می‌شویم که درست مانند تعزیه با دعایی که به نظر می‌رسد برای مردم یا حضار طلب نیکی می‌کند، فرجام می‌یابد: «ای اهوره به آنها (حاضران یا میرایان) نیرو را از طریق اشه و آن توان را از طریق اندیشهٔ نیک بدهید که با آن، خانه‌ها و آرامش را بنا نهند. ای مزدا به راستی من تو را نخستین پدیدآورندهٔ (فراهم کنندهٔ) اینها (خانه و آرامش) می‌دانم.» [بند ۱۰] (Humbach, 1994: 28)

علاوه بر این تطابق‌ها، باید به شباهت دیگری میان تعزیهٔ شیعی و متن یسن ۲۹ اشاره کرد که همانا لحن سرشار از خطابه است؛ چراکه خطابه بیش از هر چیز احساسات و عواطف مخاطب را درگیر می‌کند و این لحن مناسبت زیادی برای وصف حال و شرح رنج قهرمان ستم‌دیده دارد.

نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام شده در آغاز این پژوهش نشانگر آن است که ایرانیان در روزگاری که متون اوستایی به ثمر نشسته است با پدیدهٔ نمایش آشنا بوده و آن را با اهداف گوناگون در غم‌ها و شادی‌های خود به شیوه‌هایی که خاص همان روزگار بوده، به کار می‌بسته‌اند. در این میان نمایش‌های آیینی که بر پایهٔ اعتقادات عامهٔ مردم شکل می‌گرفته با نمودهای مختلفی در طول هزاره‌های پس از خود همچنان باقی مانده‌اند. یکی از همین نمودها نمایش سنتی و دینی است که ما امروز با نام تعزیه می‌شناسیم.

یسن ۲۹ */وستا* مطابق با نظر اغلب اوستاشناسان و متناسب با برخی از ویژگی‌های دراماتیک، متنی کاملاً نمایشی با قابلیت‌های اجراست اما نکتهٔ حائز اهمیت آن است که وقتی صحبت از اجرای نمایش در هزاره‌های پیش به میان می‌آید باید ذهنیت‌مان را نسبت به نمایش تغییر دهیم؛ زیرا آنچه که در آن روزگار به نمایش در می‌آمده، نه تنها در نحوهٔ اجرا بلکه در چیستی اهداف آن، با آنچه که امروز زیر عنوان تئاتر با انواع و امکانات گوناگون و یکی از شاخه‌های هنر می‌شناسیم، متفاوت بوده است.

یسن ۲۹ یک متن دینی است که اجرای آن نیز با اهداف مذهبی صورت می‌گرفته و به نظر می‌رسد کارکرد آن به عینیت درآوردن شخصیت‌ها برای باورپذیری بیشتر و ایجاد فضا و شرایطی مناسبِ عبادت و دعا بوده است.

از سوی دیگر درون‌مایهٔ متن با توجه به وصفی که از رنج گاوِ قربانی شونده و بی‌پناهی او به عنوان موجودی بی‌گناه به میان می‌آید شباهت این متن به تعزیه را بیشتر قوّت می‌بخشد. پس از این بررسی‌ها می‌توان با اطمینان بیشتری گفت که یسن ۲۹ */وستا* یک متن نمایشی از نوع آیینی - مذهبی بوده و به شیوه‌ای خاص در حضور تماشاگران معتقد، به اجرا در می‌آمده است.

کتابنامه

اسلین، مارتین (۱۳۸۲). *نمایش چیست*. ترجمه شیرین تعاونی (خالقی). چاپ چهارم. تهران: نمایش.

اسکویی، مصطفی (۱۳۷۰). *پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران*. مسکو: آناهیتا.

اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان (۱۳۰۸ ه. ق.). *درر‌التیجان فی تاریخ بنی‌الاشکان*. چاپ سنگی.

باقرزاده، محسن (۱۳۸۷). *مقالات فروغی*. جلد یک. تهران: طوس.

براکت، اسکار گروس (۱۳۸۴). *تاریخ تئاتر جهان*. ترجمه هوشنگ آزادی‌ور. جلد یک. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۷). *نمایش در ایران*. چاپ ششم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بویس، مری و فارمر، هنری جورج (۱۳۶۸). *دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران*. ترجمه بهزاد باشی. تهران: آگاه.

پلوتارک(۱۳۴۶). *حیات مردان نامی*. ترجمه رضا مشایخی. چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پورحسین، نیایش (۱۳۹۶). *سیری در تاریکی‌های نمایش و ادبیات نمایشی ایران در عصر قاجار*. جلد یک. تهران: کوله پشتی.

جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۵۶). *بنیاد نمایش در ایران*. چاپ دوم. تهران: صفی علیشاه.

چلکووسکی، پیتر (۱۳۶۷). *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران*. ترجمه داوود حاتمی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

خاراکسی، ایزیدور (۱۳۹۰). *ایستگاه‌های پارتی، کهن‌ترین متن مکتوب جغرافیای ایران باستان*. ترجمه فیروز حسن عزیز. تهران: گنجینهٔ هنر.

دورانت، ویل (۱۳۶۵). *تاریخ تمدن*. ترجمه امیرحسین آریانپور و دیگران. جلد ۲. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

دوگوبینو، ژوزف کنت (۱۳۶۹). «تئاتر در ایران». ترجمه جلال ستاری. *فصلنامه تئاتر*. پاییز و زمستان ۱۳۶۹. شماره پی در پی ۱۱-۱۲. صص: ۱۶۳ تا ۲۰۴.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغتنامه دهخدا*. جلد ۵. چاپ دوم از سری جدید. تهران: موسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

هرودوت (۱۳۶۲). *تاریخ هرودوت*. ترجمه به انگلیسی جرج راولینسن. ترجمه به فارسی غلامعلی وحید مازندرانی. چاپ سوم. تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.

زرشناس، زهره و شمسی، فاطمه (۱۳۹۳). «پیشینه‌ی نمایش در ایران باستان». *مجله زبان‌شناخت*. پاییز و زمستان ۹۳. شماره ۲. صص: ۵۱ تا ۷۸.

شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه خوانی*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

علی آبادی، همایون (۱۳۷۲). «تئاتر هند». *فصلنامهٔ هنر*. پاییز ۱۳۷۳. شماره ۲۳. صص: ۲۰۳ تا ۲۱۲.

فلور، ویلم (۱۳۹۶). *تاریخ تئاتر در ایران*. ترجمه امیر نجفی. تهران: افراز.

مختاباد، مصطفی و شیخ مهدی، علی (۱۳۸۹). «نقد رویکردهای پژوهشی پیشینه نمایش ایرانی تعزیه». *نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۱۷. صص: ۸۷ تا ۱۱۲.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۹). *درام اسلامی*. ترجمه فرزام حقیقی. تهران: بیدگل.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. چاپ دوم. تهران: سمت.

النرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر (۱۳۶۳). *تاریخ بخارا*. ترجمه مدرس رضوی. چاپ دوم. تهران: توس.
نفیسی، سعید (۱۳۸۳). «تئاتر در دوره پیش از اسلام». *مجله کلک*. شماره ۱۴۸. صص: ۲۲ تا ۲۳.
نیبرگ، هنریک ساموئل (۱۳۸۳). *دین‌های ایران باستان*. ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی. تهران: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
همایونی، صادق (۱۳۵۳) *تعزیه و تعزیه خوانی*. تهران: جشن هنر.
هینلز، جان‌راسل (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ دهم. تهران: چشمه.

Insler, S. (1975). *The Gathas of Zarathushtra (Acta Iranica* 8). V.I, Tehran: Tehran-Liege Bibliotheque. Pahlavi.

Humbach, H. (1991). *The Gathas of Zarathushtra and the other Old Avestan Texts. 2 Vols*., Heidelberg: Carl Winter-Universitatsverlag.

_____ (1994). *The Heritage of Zarathushtra: A new Translation of his Gathas*, Heidelberg: Universitatsverlag C. Winter.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی