قسمت اول

درآمدی به نمون‌شناسی[1] تعزیه

حسین اسماعیلی

• اگر نخواهیم همچنان به تعزیه همچون یک پدیدهٔ فولکلوری نگاه کنیم و در پیچ و خم سندهای تاریخی برای باز پس بردن نخستین نمایش تعزیه به چند سال دورتر سرگردان بمانیم و گفته شده با آرایشی دیگر بازگوییم، ناگزیر به تعزیه می‌باید با دیدی دیگر بنگریم.

آنچه تاکنون دربارهٔ تعزیه نوشته‌اند از دو ویژگی برخوردار است، در ویژگی متضاد: یکی، فراوانی این نوشته‌ها در عین پراکندگی، و دیگر فقر نوشته‌ها با اینهمه منابع سرشار. نگاه به تعزیه که در کلیات مانده است. به جرأت می‌توان گفت که پس‌از نمایش در ایران[2] آنچه نوشته‌اند چیز تازه‌ای دربر ندارد و بازگویی همان یافته‌های بیضایی است با کم و بیش دستکاری. امّا، علت فقر بازشناخت و پژوهش در زمینهٔ تعزیه نه کم کاریست که، از یکسوی، دیدگاهِ پژوهشگران است و از سوی دیگر، روش پژوهش آنان. نگرش بیشتر پژوهندگان به تعزیه برپایهٔ همان زاویه دیدِپیشین است که بر تعریف بنا شده نه بر تحلیل. در روش پژوهش نارسایی بیشتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به چشم می‌خورد: از یک سو، تلنبار کردن منابع بدون نتیجه‌گیری رضایت بخش و از سوی دیگر، در نظر نداشتن روش‌های پژوهش نوین از ویژگیهای آنهاست.(۳)

تعزیه کُنشی است اجتماعی با قانونمندی‌های بسیار پیچیده که دامنه و بُردِ آن از هر برداشت و مفهوم ممکن از واژهٔ نمایش فراتر می‌رود. اگرچه به لحاظ فقر واژگان، نیز ناگزیر در این بحث از همین واژهٔ نمایش استفاده می‌کنیم. تعزیه یک ساختار است که با زمینه‌های اقتصاد، آموزش، هنر، فرهنگ و روان‌شناسی اجتماعی گره می‌خورد. هدف ما در این پژوهش تنها بررسی پیوندی است که تعزیه با مخاطبِ خود، یعنی تمامی جامعه، برقرار می‌کند و ما از آن به نام «رسانش» (communication) یاد می‌کنیم. اگرچه نقش تعزیه، همچون بیان عاطفی، هنری و آیینی تنها به کارکرد رسانشی محدود نمی‌شود، برای کوتاه کردن سخن به‌همین جنبه‌اش بسنده می‌کنیم.

نخست نگاهی به نمون‌شناسی (sémiologie) و چند اصطلاح در این زمینه می‌اندازیم و مصداق‌های آن را در تعزیه باز می‌یابیم. شناختِ ماهیتِ رسانش و توضیح و سنجشِ بخش‌های آن موضوع بخش دیگر کار است و تحلیل تعزیه از این دیدگاه عمده‌ترین موضوع این گفتار.

نمون شناسی چیست؟

به دنبال گامهای بلندی که زبان‌شناسی در آغاز سدهٔ بیستم برداشت، روش‌های بررسی تازه‌ای پدید آمد که دست‌آوردهای عملی و نظری آن از مرزهای زبان‌شناسی گذشت و به علوم اجتماعی رسید. پژوهندگان و نقدگران برای بازتر کردن میدان دید و بهره‌گیری از روش‌های پژوهشی نو دست به کار شدند و ابزارهای زبان شناسان را برای بررسی و بازشناسی دیگر پدیده‌های اجتماعی و هنری دستمایهٔ خود قرار دادند.

روش نوین پژوهشی، که از زبان‌شناسی الهام گرفته شده و در چار چوب علوم‌اجتماعی قرار گرفته بود، نمون‌شناسی (semiologie و یا semiotique) نامیده شد. البته بنیان‌گذار دانش نوین زبان‌شناسی، فردیناند دُ سسور (Ferdinand de Saussure و یا پیرس (CH.S.Peirce) خود چنین راهی را گشوده بودند و سسور زبان‌شناسی را بخشی از نمون‌شناسی به شمار می‌آورد. نمون‌شناسی عبارت است از بررسی نمون‌ها (signes) در زندگی اجتماعی، یعنی پدیده‌هایی که زندگی اجتماعی بر اساس آنها شکل گرفته و ادامه می‌یابد و محور اصلی پیوندهای افراد با یکدیگر و با تمامی جامعه است. از آن پس زبان گفتاری، ادبیات موسیقی، سینما، تئاتر و دیگر رشته‌ها و زمینه‌ها در چارچوب این دانش تازه بررسی گردید.

با بازشدن این دریچه تازه در قلمرو علوم انسانی بحث و گفتگوی بنیادی تازه‌ای درگرفت. به عنوان نمونه، کشاکش بر سر اینکه آیا تئاتر را می‌توان از دریچهٔ نمون‌شناسی بررسی کرد یا نه هنوز هم داغ است. در این جا وارد این گفتگو نمی‌شویم و پایه را براین می‌گذاریم که نمایش در کلیت خویش ویژگی‌های یک زبان (language) را دارد، یعنی از یک سوی همچون زبان گفتاری از نمون تشکیل شده و نمون‌های نمایش را نیز، همچون نمون‌های زبان‌شناسی، می‌توان به نماد (symbole)، نشان (indice)، و شبه (icone) گروه‌بندی کرد و از سوی دیگر، نمایش نیز وسیله‌ای است برای پیوستگی با دیگر افراد جامعه. نیاز به پژوهش و ارزیابی دیگر گونه‌ای از پدیدهٔ نمایش برای نخستین بار از سوی کسانی مطرح شد که خود از نوآوران و نظریه‌پردازان تئاتر بودند و ضرورت چنین چشم‌اندازی را از درون نمایش و در کار عملی خود حس می‌کردند. برشت و آرتو رامی‌باید از بنیان‌گذاران این روش نوین پژوهشی در تئاتر دانست.

نمون‌شناسی تئاتر روش تحلیل متن و اجرای نمایش است که به ویژه به سازمان نمایش و متن، نظم‌درونی منظومه‌های نمون (systemes des signes)، تحرک روند نمودش (signification) برقراری معنا از راه کُنش تئاتری و انتقال یا رسانش پیام در نمایش توجه دارد. به عبارت دیگر، نمون‌شناسی نمایش از دو بخش پیوسته به یکدیگر تشکیل شده‌است: نمون‌شناسی نمودش (semiologie de signfication) و نمون شناسی رسانش (semiologie de communication) اگر بپذیریم که نمایش همچون یک زبان عمل می‌کند، پس باید در قالب رسانش جای بگیرد. به بیانی دیگر، در پیوند فرد با فرد، فرد با گروه، و گروه نقش رساندن مفاهیم را بازی کند، یعنی نقش زبان به معنی ویژهٔ آن را. اگر صحنه نمایش را مکانی برای رسانش اندیشه و احساس از راه‌های گوناگون (زبان، جابه جایی، کردار، نور، لباس و جز آنها) بدانیم، این گفته بارت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که تئاتر را نیز «پیام‌هایی همزمان و در عین حال با ضرب های گوناگون به سوی ما می‌فرستد، چنانکه در یک لحظه ما شش نفت آگاهی دریافت می‌کنیم (از صحنه‌پردازی گرفته تا لباس و ورپردازی و جابه جایی بازیگران و کردار و گفتار و حرکات چهره‌هاشان)».[۴] هر زبانی یک «منظومهٔ نمون» است. در زبان گفتاری «نمون» عبارتست از یک واژه. در زبان کرداری نمون رکت است. مثلاً، می‌توان واژه سیگار را بر زبان نیاورد و با نزدیک کردن دو انگشت‌سبابه و میانی به لب همان مفهوم را با حرکت ادا کرد. در نمایش با نمون‌های گوناگون سروکار داریم: نمون گفتاری (متن)، نمون کرداری (بازی)، نمون آذینی (دکور) و جز آنها

به این دلیل، گذاراندیشه و احساس در نمایش پیچیده‌تر و کامل‌تر است. بر پایهٔ این مقدمات به نمون‌شناسی تعزیه می‌پردازیم و تنها به یک کارکرد آن، یعنی کارکرد رسانشی آن تا طرحی ابتدایی از آن به دست دهیم:

در تعزیه گذشته از نمون‌های گفتاری و کرداری نمون‌های دیگری نیز دست‌اندرکار است که به آن گستردگی و ژرفای بیشتری می‌بخشد. تعزیه برای ایجاد هماهنگی در جامعه بینش مذهبی ویژه‌ای را از راه گزارش یک ایده (تقدس اولیاء و انبیاء و برحق بودنشان) و برانگیختن یک احساس (ترحم همگانی به ابراز اندوه بر مظلومیتشان) تبلیغ می‌کند. البته اندیشه‌ها و احساس‌های دیگری نیز در تعزیه وجود دارد، ولی همه برای باز رسیدن به این دو هدف پایه‌ای است. برای نمونه، کوشش در نشان دادن حمق و مسخره کردن سه خلیفهٔ نخست، در نهایت برای پرآب و رنگ‌تر کردن نقش داهیانه خلیفه چهارم و فرزندان او است. برای رسیدن به این هدف، تعزیه نمون‌های گوناگونی را به کار می‌گیرد که منظومه‌هایی را می‌سازند، منظومه‌هایی که نمون‌ها در آنها بخوبی جا افتاده و مفاهیم خود را یافته‌اند. هر منظومهٔ نمون جداگانه و در همان حال هماهنگ با دیگر منظومه‌ها در روند رسانش تعزیه عمل می‌کند.

در تعزیه چندین منظومهٔ نمون می‌توان یافت: منظومهٔ نمون گفتاری (systeme de signes linguistiques: شامل نسخهٔ نوشته و یا متن شفاهی تعزیه و آن هر آن چیزی است که بر زبان تعزیه‌خوانان جاری می‌شود، یعنی کلام بازیگران تعزیه که آرایش ویژهٔ خود را دارد.

-منظومه نمون موسیقایی: از یکسو، می‌توان آوای سازهای گوناگون (مانند طبل، دهل، شیپور، کرنا و قره‌نی) را در این منظومه یافت و از سوی دیگر، آواز تعزیه‌خوانان را. یعنی چگونگی بیان متن ـ همانگونه که پس‌از این اشاره خواهد رفت ـ از رمزهای ویژهٔ تعزیه است: آواز جان‌افزا و ملکوتی برای شخصیت‌های دلنشین (اولیا و انبیاء و دوستدارانشان) و صدای خشن پرخاشگر شیطانی برای شخصیت‌های بد (دشمنان دودمان پیغمبر). دو منظومه نمون گفتاری و موسیقایی با هم بر حس شنوایی اثر می‌گذارند.

منظومهٔ نمون کرداری (gestuels): حرکت‌ها، جابجایی‌ها و شکلک‌های تعزیه‌خوانان در همهٔ ابعادش از این دسته است.

منظومه نمون آذینی (decoratifs): نمون‌های کرداری و آذینی بر حس بینایی اثر می‌گذارند، با این فرق که نمون‌های کرداری ناپایدار و پیوسته در دگرگونی است. اما نمون‌های آذینی پایا هستند و در تمام مدت اجرای تعزیه با اینکه جابه جا می‌شوند دگرگونی ندارند. تعزیه صحنه‌ای میانی دارد که آذین‌بندی گسترده آن مزاحم تماشای نمایش است، اما فضای پیرامونی اجرای تعزیه بسیار پرآذین است. دیوار تکیه یا حسینیه پراست از نمون‌های آذینی مانند پارچه‌های سیاه، پرچم‌ها، علامت‌ها و تصویرهایی از صحنه‌های واقعه کربلا. اینگونه آذین‌بندی به تعزیه کلیتی عام می‌بخشد و در نتیجهٔ آن تعزیه در تمامی فضای تکیه می‌گذرد که خود تصویری است که فضای جامعه و یا فراتر از آن تصویری است نمادین از تمامی جهان. نکتهٔ دیگر در این صحنه‌پردازی آنست که با دوره کردن تماشاگر در این فضا او را در اجرای تعزیه شرکت می‌دهند. فضاسازی برای صحنه‌پردازی تعزیه بسیار هوشمندانه انجام می‌گیرد. بیشتر فضای حسینیه را با چادری بزرگ می‌پوشانند که خود پر از تصویرهای آذینی است. این چادر بزرگ، گذشته از

4-R. Barthes, Essais critiques, Seuil, Paris, 1964,

آنکه پوششی است برای فضای نمایش، همچون یک نماد صحنه را به درون چادر حسین و یارانش در صحرای کربلا می‌برد. چادر بزرگ تعزیه سخن از خیمه‌های کربلا می‌گوید که در لحظهٔ اجرا نه‌تنها تعزیه‌خوانان، بلکه همهٔ شیعیان در آن جای گرفته‌اند. نقش‌های شیر، علمدار سپاه و شهیدان بر این چادر بازتابی است از ملموسات صحنه بر پهنهٔ آسمان و نیز تصویرهای صحنه‌های کربلا بر روی پرچم‌ها و تابلوها بر در و دیوار تکیه از یک سو یک پیکربندی (configuration) ای است از از پیام تعزیه و، از سوی دیگر، چون آیینه‌ای اجرای تعزیه را بازتاب می‌دهد و چون وجدان جامعه آن را ثبت و پیوسته بازگو می‌کند.

وضعیّت صحنه، اشیاء، لباس تعزیه‌خوانان با رنگها و معانی نمادی آن (که از آن بسیار گفته‌اند و برای پرهیز از تکرار از آن در می‌گذریم)، جنگ افزارها، نعش‌های افتاده بر صحنه، سرهای بریده، و به زبانی دیگر اسباب مجلس، همه نمون‌های آذینی هستند که همچون نمون‌های کرداری بر حس بینایی تماشاگران اثر می‌گذارد.

همهٔ منظومه‌های چهارگانهٔ بالا کم و بیش در بیشتر نمایش‌ها دیده می‌شوند. امّا در گذشته‌های نه‌چندان دور از منظومه‌های نمون دیگری نیز در تعزیه استفاده می‌شده و یا هنوز هم بهره‌گیری از آن با دامنهٔ کمتری ادامه دارد. می‌توان گفت که این منظومه‌ها در تعزیه نمایندهٔ ویژگی این نمایش است.

-منظومهٔ نمون بویایی (olfactifs): فضای تعزیه از نظر بویایی خالی از معنی نیست. مجلس تعزیه پر است از بوهای گوناگون، پاره‌ای خواسته و برخی ناخواسته. بوی گلاب و اسفند و کندر، اگرچه در از بین بردن بوهای زننده در مجلس سودمند است، کارکرد نمادی ویژه‌ای نیز دارد، از جمله یکدست کردن فضای بویایی مجلس و همچنین دورکردن ارواح ناپاک. در نهایت، گلاب و اسفند بوی فضاهای آیینی اسلامی و بویژه تشیّع ایرانی است، همانگونه که بخور بوی فضاهای آیینی بودایی و مسیحی است. بوی عرق تن نیز پس از یکی - دو ساعت از آغاز مجلس ویژگی دیگر این فضا است. از آن گذشته، بوی تند تنباکو و توتون و گرد و خاک برخاسته از صحنه‌های جنگ و سوارکاری، چای دم کرده، و در مجلس‌های باشکوه‌تر، بوی جانوران، مانند اسب و شتر، همگی نقشی در ساختن فضای بویایی تعزیه دارند. عنصر بویایی در نمایش - که در تئاتر امروزه به فراموشی سپرده شده‌است - در نمایش‌های سنتی در آسیا، بویژه هند و اندونزی، هنوز در کار است.

منظومهٔ نمون چشایی (dégustatifs): خوچکو، از نخستین اروپاییانی که در نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم به نمایش تعزیه توجه ویژه کرد، در مقدمه‌اش بر تئاتر ایرانی می‌گوید، در مجلس تعزیه شاهدانهٔ بو داده به تماشاگران می‌داده‌اند، چون به گمانشان آنها را در گریه و زاری یاری می‌داده‌است. اما دست کم از چندین دههٔ پیش در تعزیه از شاهدانه نشانی دیده نمی‌شود و به جای آن به تماشاگر چای می‌نوشانند. از همه مهمتر نوشاندن آب به تماشاگران است که سقاهای داوطلب، با لباس ویژهٔ خود، این نقش را به عهده دارند و تأثیر آن را در رساندن پیام تعزیه (تشنگی امام حسین و اهل بیت او) نمی‌توان نادیده گرفت. از سوی دیگر، نباید از نظر دور داشت که تعزیه نمایشی است ادواری و در ماههای سوگواری، یعنی دورهٔ داغ تعزیه‌خوانی، جامعهٔ شیعه - مذهب در تب و تاب مراسم و آیین‌هایی است که اگر مهمترین ویژگی آن سوگواری است، یک عامل مهم و جلب‌کنندهٔ آن شکل جشنواره‌ای و کارناوال گونه آنست بر اساس جا به جایی گروهی و خوراک دادن جماعت (خرج). اجرای تعزیه بیش‌از اینکه با خوراک هم زمان باشد، با آن هم‌نشین است. تماشاگر پیش یا پس‌از نمایش تعزیه به خوراک گروهی آمده‌است. عطر غذا یا در فضای تعزیه حاکم است یا بردست و دهان تماشاگر نشسته. همه این عوامل برای یک دست کردن گروه تماشاگر و آماده ساختن او از راه قوهٔ چشایی برای رسانش‌پذیری است. در تئاتر امروزی از خورد و نوش جمعی خبری نیست و تنها گروه تئاتری نان و عروسک (Bread and puppet) به شکل نمایشی به خوراک گروهی توجه داشته و از این‌رو به تماشاگران خود نان می‌خوراند.(۵)

گذشته از این‌ها، در تعزیه یک حس دیگر نیز در کار است و آن حس بسوایی (لامسه) است. در تئاتر امروزین بازیگر از تماشاگر جدا است و این فاصله پرناشدنیَ به نظر می‌رسد. تماشاگران همه می‌دانند که بازیگران انسان‌هایی هستند با گوشت و پوست و رگ و پی واقعی و آنها را با تصویرهای سینمایی reresentateme = نمایک) اشتباه نمی‌گیرند. اما هیچ تماس‌بدنی بین آنها وجود ندارد در صورتی که بازیگر تعزیه به میان تماشاگران می‌آید وتماشاگران می‌تواند قدم روی صحنه بگذارد. بین بازیگر و تماشاگر تماس بدنی صورت می‌گیرد، تا جایی که پاره‌ای از تماشاگران، بازیگرانی را که نقش امام و اهل بیت‌اش را به عهده دارند در رفت و آمدشان به عنوان افرادی نیمه مقدس با دست لمس می‌کنند. اشک بازیگران را نیز در شیشه می‌ریزند و نگه می‌دارند.

اگر ریشه‌های مذهبی و فرهنگی اثرگذاریِ تعزیه بر تماشاگرانش راکنار بگذاریم، یکی از عوامل پایه‌ای این اثرگذاریِ شگفت‌آور - که در گذشته شاهدان اروپایی را به حیرت انداخته بود - بهره‌گیری از حس‌های گوناگون تماشاگر و در نتیجه دامنهٔ بسیار گستردهٔ رسانش است. در این نمایش تماشاگراگذشته از چشم و گوش، از راه بویایی و چشایی و بساوایی برای دریافت پیام نمایش و شرکت در آن آماده می‌شود.

رسانش (communication): گذارِ خود خواستهٔ یک آگاهی از جایی به جای دیگر (یا از شخصی به شخص دیگر) را رسانش می‌گوییم. در این گذار اندیشه‌ای از راه یک پیام که به شکل رمز (code) درآمده است، در یک مجرا (canal) از کسی به کس دیگر انتقال داده می‌شود. بنابراین، نخستین ضرورتِ فرایند رسانش آن است که پیام به گونه‌ای مشخص و دریافتنی به صورتِ منظومهٔ نمون درآید که ویژگی‌های اساسی آن پیشاپیش پذیرفته شده و بی‌چون و چرا باشد. رمز مشترک (که پیام را در بر می‌گیرد) میان فرستندهٔ اندیشه و گیرندهٔ آن پیش شرطِ دیگری برای گذار پیام و برقراری رسانش است.

یکی از کارکردهای نمون «رساندنِ» اندیشهٔ نهفته در یک پیام است و «رسانش» کاری است ارادی. برای مثال، دود نشانهٔ وجود آتش است. امّا نمون‌شناسیِ رسانش آن را «نمون» نمی‌داند دود

مکـــایت از آتش مـــی‌کند، امّـــا ایـــن درجـــهٔ صـــفرِ نـــمودش (signification) است و پیام و اندیشه‌ای را دربر ندارد. در حالی که دود را سرخپوستان قارهٔ آمریکا بـه صـورت یک نـمون بـرای رساندن آگاهی از فاصله به کار می‌بردند. انبوهی از دود یعنی دیدن یک ستون از سربازان یانکی. با دیدن این دود دیگر کسی به آتش می‌اندیشید، بلکه از حضورِ دشمن آگاه مـی‌شد. ایـن از دیـدگاه نمون‌شناسی یک نـمون است و بـررسی آن هـمچون یک زبـان مکان‌پذیر، چراکه دود از نشان طبیعی به نـمون فـرارفته و در آن خواستِ رسانش پیام هست. در تعزیه نیز چـون خـواستِ رسـانش هست، یک وضع طبیعی همچون سرخی آسمان نمونی نـمادی از خون امام شهید و یارانش به شمار می‌آید.

رسانشِ اجزائی دارد که با هم یک منظومهٔ رسانشی را می‌سازند

ین اجزاء عبارتند از:

۱ ـ فرستنده (émetteur):

فرستنده کسی یا چیزی است که پیام از وی به زبان رمز برمی‌آید. بنابراین، کار فرستنده پیش از فرستادن پیامِ ریـختنِ مـعنی در درون قالبی ویژه است، یعنی یافتن رمزهای مناسب برای مفاهیم.

فرستنده‌ی تعزیه کیست؟ تعزیه همچون آیین مذهبی کلِ جامعه را به عنوان فرستنده پشت سر دارد. همچون هنرِ گروهی افرادی را دربر می‌گیرد که به نام جامعه و برای جامعه هر یک در ایـن کـنشِ ذوقی نقشی را پذیرا می‌شوند. و دست آخر، همچون بازی گروهی بازیگر را شامل می‌شود که به قالب شخصیت‌ها در می‌آیند. این نکته در شناخت تعزیه بسیار مهم است. با نگاه انداختن از این سه بعد، یعنی آیین، هنر، و بازی پاسخ بسیاری از چراهای تعزیه را می‌توان یافت.

در نگاه نخست، فرستندهٔ تعزیه بازیگرانی هستند که بر صحنه بازی می‌کنند (نسخه‌خوان‌ها). تعزیه‌گردان را هم بر صحنه می‌بینیم. اینها، اغلب در زمان خود شهرتی بهم می‌زنند و احترامی دارند. نام شـماری از نسـخه‌خوانـان و تـعزیه‌گـردانـان سـدهٔ نـوزدهم (اوج تعزیه‌خوانی) را هم می‌دانیم. یکی از دلایل آن که نـام بسـیاری از آنان را نمی‌دانیم اینست که تعزیه‌خوان اجراکنندهٔ آیین مذهبی است و در پی شهرت نیست. نسخه‌نویسان تعزیه نام خود در پای نسخه‌ها نمی‌نوشته‌اند، چـون در کـاری مـعنوی و دینـی و جـمعی شـرکت داشته‌اند که وظیفه بشمار می‌آمده است و در آن فرد و خودنمایی فردی جایی ندارد.

شبیه یا نسخه‌خوان (بـازیگر) نـخستین فـرستندهٔ تـعزیه است. شمایل شبیه‌ها کم و بیش قراردادی است. بـرخـی از انـدام‌هـا تـنها مناسب پاره‌ای از نقش‌هاست. شرط نخستین داشتن صدایی رسا و خوشایند برای «موآلف‌خوانان» و صدایی خشن و زنگ‌دار و بلند برای «مخالف‌خوانان» است. در کل شکل و شمایل هر شبیه با شکل و شمایلِ فرضیِ شخصیت اصلی هماهنگی دارد. به زبـانی دیگـر، شبیه در مورد شخصیت‌های اصلی در بیشتر موارد باید به راستی شبیه باشد. برای شخصیت‌های درجهٔ دوّم آزادی عمل بیشتر است. شبیه سکینه، دختر خردسال امام، از پسر بچهٔ شش ـ هفت ساله تا چهارده ـ پانزده ساله را شامل می‌شود. امّا، امام باید میانه سال باشد و «خوش صورت بوده و ریشی به قدر یک قبضه داشـته و از جـیث قـامت متوسط...»[۶]. این همان شمایلی است که جامعه در ذهن خویش از امام حسین دارد. در دو نسخهٔ تعزیه به نام عباس هندو ـ که بـهرام بیضایی منتشر و استادانه بررسی کرده است ـ شکل و شمایل شبیه (حضرت عباس) در نسخه توصیف شده است:

پسر هندی:مـراست صـوتِ خـوش و
حرب را همی دانم
شبیه حضرت عباس را نیک می‌خوانم

ودیگر:

تعزیه‌ساز:بلی خوش است که عباس‌خوان
نکو باشد
کجا رواست که هر کس به جای او باشد؟
درین دیار بود نوجوان بلی زیبا
لطیف قامت و نیکو نهاد و خوش سیما.[۷]

پس از شبیه‌خوان‌ها و تعزیه‌گردان، نوازندگان موسیقی نـیز از فرستنده‌های پیام هستند. شمار نوازندگان به تناسب اجراکم و یا زیاد می‌شود. دست کم دو ساز (شیپور و طبل) تا ده‌ها نوازنـده و سـاز (نی، قره‌نی، شیپور، سنج، دهُل، طبل، کرنا، و جز آنها). آذین بندان مکـان اجـرای تـعزیه، بـرپا کـنندگان چـادر، دوزنـدگان لبـاس و سازندگان اسباب مجلس همگی در رساندن پیام تعزیه نقش دارند: «ز دوستان و محبّان سیّدالشّهدا/به دستیاری هر کس شدست تکیه به پا.»[۸]

دست آخر، تعزیه همچون آیینی مذهبی گروه گسترده‌تری را به عنوان فرستنده دربر می‌گیرد، تا جایی که تماشاگران را نیز شامل می‌شود. تماشاگر که گیرندهٔ پیام نـمایشیِ تـعزیه است در کـارکرد آئینی آن جزو گروه فرستنده‌های تـعزیه در مـی‌آید، کـه در یک هماهنگی کامل با عنصرهای صحنه‌ای، از طریق نـوحه‌خوانـی‌های گروهی، سینه‌زدن‌ها، شیون و های‌هوی و دعا خواندن‌ها پیام‌هایی می‌فرستد.

فرستنده‌های نامرعی دیگری نیز در رسانش تعزیه وجود دارند:

بانی: که زمینهٔ مالی مناسب را بـرای گـذار پـیام تـعزیه فـراهـم مـی‌سازد و گـاه مکـان اجـرای تـعزیه را در اخـتیار مـی‌گذارد. امّـا تماشاگران تعزیه کمتر او را می‌بینند و بیشتر از او به نام بانی اسم برده می‌شود. از جهت بُعدِ آیینیِ تعزیه از دست‌اندرکاران کمتر نام برده می‌شود. بانی، بنابر نذری که کـرده است، خـود را بـه جـامعه بدهکار می‌بیند و تنها بدهی‌اش را می‌پردازد و بس.

مقتل‌نویس (یا به زبان امروزی نـمایشنامه‌نویس): کـه در نـقطهٔ کانونی این فرستنده‌ها قرار دارد. بر محور نسخهٔ اوست که دیگران دست‌اندرکار می‌شوند. مقتل‌نویس نیز هـیچگاه دیـده نـمی‌شود و بسیاریشان چه بسا در زمان اجرا دیگـر زنـده نـیستند. البـته بـیشتر نسخه‌های تعزیه و ساختمان آنـها بـرداشت آزاد و گـاه مـوبه‌مو از روضة‌الشّهدای حسین واعظ کاشفی و طوفان البکاء محمد ابراهیم مروزی متخلّص به جوهری است. کمابیش هیچ نسخهٔ تعزیه نیست که دست‌کم چند بیتی ازاین دو اثر نداشته باشد. بیشتر نـسخه‌نویس‌ها نامی از خود به جای نگذاشته‌اند، چون کار خود را جز انجام وظیفهٔ مذهبی نمی‌دانسته‌اند. کار نسخه‌نویس نیمی از پیام تـعزیه است. او بیشتر پیام خود (یعنی واقعه) را به شکل رمز (یعنی به خـط و زبـان

پارسی) از طریق یک مجرا (برگهای کاغذ و یا طومار) به گیرندگان خود (تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوان) انتقال داده است. به زبان دیگر، در هنگام اجرای تعزیه، یعنی آغاز فرایند رسانش، یک رسانش نخستین انجام گرفته است. در هنگام اجرا تعزیه‌خوانان و دیگر فرستندگان، پیام خود را به شکل رمزهای آوایی، حرکت‌ها، رنگ‌ها و جز آنها در می‌آورند.

۲ - پیام (message):

به مجموعه عنصرهایی که دربرگیرندهٔ آگاهی است پیام می‌گوییم. در تعزیه، مانند هر گونه نمایش دیگر، پیام از دو بخش متن و اجرا تشکیل شده است. تعزیه‌ای سراغ نداریم که پیامش تنها در اجرا خلاصه شود (مانند اجرای یک پانتومیم). تا چند دهه پیش متن‌های تعزیه را نخست به صورت جزوه‌های کوچک چاپ سنگی می‌کردند و از چند سال پیش که به متن‌های تعزیه توجه تازه‌ای شده است نسخه‌هایی از تعزیه‌نامه‌ها به چاپ رسیده است. بدیهی است که خوانندگان از راه این جزوه‌ها و کتاب‌ها تنها بخشی از پیام تعزیه را دریافت کنند. این گونه رسانش با آنچه در نمایش می‌گذرد، بسیار تفاوت دارد متن و اجرا دو پایهٔ پیام است. امّا، در مورد متنِ تعزیه‌نامه باید به نکته‌هایی اشاره کرد. نخستین نکته که در متن تعزیه‌نامه به چشم می‌خورد کمبود اشاره‌های صحنه‌ای (didascalies) در آنست. در تعزیه‌نامه تنها به گفتن نام شخصیت‌ها و نام بردن «اسباب مجلس» بسنده می‌شود و به فضای صحنه، فاصلهٔ شخصیت‌ها، دگرگونی شخصیت‌ها، لحن گفتگوها، حرکت بازیگران، مرزبندی پرده‌ها، دکور و وضعیّت لباس اشاره‌ای نمی‌شود. حتّی زمانی که یک شخصیت همزمان با دو شخصیت دیگر گفتگو دارد (برای نمونه، زینب در دو بیت با شمر گفتگو می‌کند و سپس خطابش با امام حسین است) به عوض شدن مخاطب اشاره‌ای نمی‌شود. این کمبود اشاره‌های صحنه‌ای بیانگر این واقعیت است که از آغاز نسخهٔ تعزیه را اثر نوشتاری و ادبی به شمار نیاورده‌اند و در خدمتِ اجرای صحنه‌ای است. چاپ‌های سنگی پسین‌تر همان متن‌هایی است که در صحنه اجرا می‌شده است، برخلاف نمایشنامه‌های اروپایی که هر یک به عنوان اثر ادبی نخست به چاپ می‌رسد. امّا، متن تعزیه دارای یک ویژگی است که تئاتر اروپایی تازه بدان دسترسی پیدا کرده است و آن توضیح تعزیه از راه خودِ تعزیه است. یک متن تعزیه شرایط اجرای تعزیه را توضیح می‌دهد. به زبان دیگر، تعزیه‌ای است که در تعزیه می‌گذرد. نمونهٔ گویای متن‌های این چنینی عباس هندوست که متن آن در واقع یک «فرامتن» (métatexte) است یا متنی که از متن تعزیه سخن می‌گوید؛ اجرایی که به اجرای تعزیه می‌پردازد؛ نمایشی که نمایش تعزیه است. این فنواره چیزیست که در تئاتر اروپایی «نمایش در نمایش» (mise en abyme) نام گرفته است. از اینگونه فرامتن‌ها در تعزیه بسیار سراغ داریم: مجلس قاینا پادشاه فرنگ، تعزیهٔ پسر فروختن و نمونهٔ بسیار جالب آن، حالات گرفتنِ معین البکاء است که آگاهی‌های جالبی دربارهٔ روان‌شناسی و جامعه‌شناسی تعزیه و تعزیه‌خوانی به دست می‌دهد. پژوهشگر تعزیه در بررسی خود بی‌نیاز از تحلیل این فرامتن‌ها نیست.

رجزخوانی و جنگ داستانی، میان این دو شخصیت، جنگی پنهانی برای نفوذ کردن در قلب تماشاگران میان این دو بازیگر و به گونه‌ای عام میان همهٔ تعزیه‌خوانان در جریان است. عباس با ظرافت‌های آواز و شمر با کوبیدن دست، پای کوبیدن، فرمان دادن به طبّال و بلندی و درشتی صدایش به زودرویی هم می‌روند.

در جایی که امام حسین و شمر فرماندهان اسمی و رسمی اردوگاه خود هستند، ارتباط سلسله مراتبی نیز میان هر یک از این دو بازیگر و افراد اردوگاهشان برقرار است. شمر به آسانی به سپاه لشکر فرمان می‌دهد. این فرمان گاه بروشنی از چهارچوب داستان بیرون آمده و حالت امر و نهی در زمینه جابه‌جایی صحنه‌ای (میزانسن) به

خود می‌گیرد. از آنجا که در تعزیه میزانسن از پیش تعیین شده به مفهوم امروز وجود ندارد،ق این امر و نهی طبیعی به چشم آمده و تماشاگر می‌پذیرد. همین وضع را در رابطهٔ امام حسین با بازیگران نقشهای کم اهمیت‌تر مشاهده می‌کنیم. این رابطه نه متقارن و دوسویه، بلکه یک‌سویه و تابع سلسه مراتب است. لازم به یادآوری نیست که همه تعزیه‌خوانان در صحنه و پشت‌صحنه، تابع فرمان تعزیه‌گردانند.

تماشاگر با تماشاگر: رسانش درونی تماشاگر با تماشاگر بیشتر از مقولهٔ روان‌شناسی و جامعه‌شناسی تماشاگرِ تعزیه است. نخستین انگیزه‌ای که تماشاگران را به مجلس تعزیه می‌کشاند جذابیت نمایشی آنست، سپس انگیزه‌های دیگری چون وظیفهٔ شرعی، استخوان سبک کردن، سرگرم شدن و جز آنها بسیج کنندهٔ تماشاگران است. اما یک انگیزهٔ روان‌شناختیِ دیگر نیز بسیجندهٔ تماشاگر می‌شود، و آن اینست که تماشاگر به تعزیه می‌آید تا خود را نیز به دیگران بنمایاند. دیگران را نیز ببیند. میل به دیدن و دیده شدن در نمایش محرّک بسیار قویست و در نمایش آیینی به تماشاگر خرسندی بیشتری می‌بخشد. باید به دیگران نشان بدهد که او نیز مسلمان راستین است. حتی نزول‌خواران و چپاولگران جامعه نیز واپس نمی‌مانند و به مجلس تعزیه آمده تا درین فضای بدون امتیاز (که برای چند ساعتی فاصلهٔ طبقات اجتماعی از میان رفته است) به دیگران بفهمانند که آنان نیز در سطح دیگرانند و گاه به زور هم شده بیشتر از دیگران گریه و شیون می‌کنند. گاه برای خریدن روح در عذاب خویش بانی هم می‌شوند و سرمایه‌گذاری در جهت سلامت وجدان می‌کنند. برخی به صحنه نیز می‌روند و می‌آیند. پاره‌ای در میان پابرهنه‌ها می‌نشینند. بدیهی است که یک بازی پنهان و آشکار از نگاه و حرکت و گفتار برای ارتباطی پنهان و درونی میان تماشاگران جریان می‌یابد تا هر یک جواز همرنگی با جماعت را بگیرد.

پس تماشاگر به حالات گوناگون از توجه، رهایی از نمایش، و لحظه‌های شدید حس و جذب نمایش می‌رسد. تماشگر تعزیه در هنگامهٔ یکی شدن با شخصیت واقعه در تب جذبه بی‌دریغ شیون می‌کند و از خود بی‌خود می‌شود و در لحظه‌های فاصله‌گیری از نمایش باز به خود می‌آید. وی جان خود را به عنوان تماشاگر تعزیه می‌شناسد، و در لحظه‌های رها کردن نمایش، دیگر خود را همچون تماشاگر نیز به خاطر نمی‌آورد،بلکه با همسایه‌اش گپ می‌زند، به دیگران نگاه می‌کند نه به نمایش؛ و باز به توجه و جذبه و رهایش برمی‌گردد. در هر یک از این لحظه‌ها ارتباطی ویژه با دیگر تماشاگران دارد. در لحظه‌ای که از نمایش رها شده است، با تماشاگر دیگر، چون همسایهٔ حجرهٔ بازارش ارتباط پیدا می‌کند، گفتگوی روزانه باب می‌شود. پس با دعوت شدن به ذکر صلوات به نمایش بر می‌گردد، مرحلهٔ توجه آغاز شده است و با تماشاگر پهلو دستی چون همنشین مجلس تعزیه ارتباط دارد. اگر گفتگویی پیش آید از شقاوت شمر، مظلومیت امام و گرمی مجلس است. تعزیه اوج می‌گیرد و تماشاگر به جذبه می‌رسد، از خودبیخود می‌شود، تماشاگر دیگر را فراموش می‌کند یا بهتر بگویم، در او ادغام می‌شود. درین لحظه صدای گریهٔ او چون ندای درونی در دل همسایه عمل کرده او را به گریه بیشتر می‌اندازد. فریاد همسایه او را از درون به شیون می‌خواند. این سه حالت برخورد با نمایش رفتار و پیوند او را با تماشاگران دیگر تعیین می‌کند. ضروری نیست که همهٔ تماشاگران تعزیه با هم به این سه مرحله پای بگذارند. ولی با ضبط حال و هوا و تنش واکنش‌های تماشاگران می‌توان به لحظه‌هایی از هماهنگی رسید که بیانگر حالات اوج و افتِ تعزیه است.

۱- نمون، اشاره، رمز و... سخن نگویی با مردمان سه روز الاّ رمزاً، مگر نمونی و اشارتی» (کشف الاسرار۲:۹۷) - فرهنگ فارسی (محمد معین).

۲- بهرام بیضایی، نمایش در ایران، تهران، ۱۳۴۴.

۳- بدین ترتیب نوشته‌های پراکنده دربارهٔ تعزیه همچنان پراکنده می‌ماند و یک سیر بالنده در آنها دیده نمی‌شود. پژوهندگان گویی از کار یکدیگر بی‌خبر می‌مانند و یا میخواهند چنین نمایند که گویی تنها به کار خود متکی هستند. شش سال پیش بهرام بیضایی مقاله‌ای به نام «عباس هندو» (کتاب چراغ، جلد ۵، تهران، مهر ماه ۱۳۶۳، صص۴۴ - ۷۹) نوشت که اندیشه‌های تازه‌ای در آن بود و می‌توانست راهگشای پیشرفت‌های بعدی باشد، امّا در کارهایی که پس از آن بر تعزیه نوشته شده و من دیدم بازتابی از این مقاله ندیدم.

۵- کمابیش در همه‌جا «نمایش» با «خوراک» پیوند نزدیک دارد. در تئاتر اروپایی عادت «خوردن» جزیی از کنش «تئاتر رفتن» است. رفتن به رستوران پیش و یا پس از نمایش، نوشیدنی و ساندویچ در میان پرده‌ها پیش از آنکه نشانگر پاسخ دادن به گرسنگی باشد، گرایشی است به پر آب و رنگ کردن «شب تئاتری»، که شاید بازماندهٔ مراسم کهن نمایشی باشد. در نمایش‌های آیینی قبایل استرالیا و آفریقا کنش خوردن در قلب «نمایش» جای دارد. این کنش نه تنها کارناوال بلکه «دوره‌های شکار» را در جامعه‌های ابتدایی به خاطر می‌آورد که پخش کردن خوراک و نمایش و بازسازی صحنه‌های شکار و رقص از عنصرهای بنیادی و به هم گره خوردهٔ آن‌ها برد.

۶- عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه، جلد اوّل، «از آقا محمدخان تا آخر ناصرالدین شاه»، چاپ دوّم، تهران - کراچی - لاهور، ۱۳۲۱، ص۲۸۹.

۷- بهرام بیضایی، «عباس هندو»، کتاب چراغ، ۵، ص۵۱ و ۶۰.

۸- همان.

طهران فیلم
میکس - مونتاژ - ساخت تیتراژ - صداگذاری با CD
تلفن ۸۶۰۱۷۱۰ - ۸۶۲۰۶۰