

بررسی و ساختار نمایش گلابیاتور در آمفی تئاتر کلوستوم روم و نمایش تعزیه در تکیه دولت ایران بر اساس نظریه ارسطو

راضیه محمدی / دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
raziehmo1377@gmail.com

چکیده

در یک جامعه، نمایش‌ها مانند دیگر هنرها، از آیین‌ها، آداب و رسوم، مسابقات ورزشی - تفریحی رقص‌ها، مبارزات سیاسی و مراسم مذهبی شکل می‌گیرد و بر همین اساس، رابطه تنگاتنگی با زندگی اجتماعی مردم دارد. نمایش در درون خود، نوعی کنش‌ها و واکنش‌ها و تضاد خیر و شر را جای داده است. این نمایش‌ها در سنن مختلف و دوره‌ها و موقعیت‌های اجتماعی شکل گرفته است. می‌توان گفت که نمایش‌های شکل گرفته، تصویر بسیار کوچک و بازسازی شده از زندگی مردم، اساطیر، قهرمانان و دیگر حوادث به‌شمار می‌روند. به همین جهت، فهم وقایع گذشته آن هم به صورت نمایش برای مردم نقش بسزایی دارد. به‌عنوان نمونه‌ای از این تئاترها، می‌توان به نمایش گلابیاتوری در آمفی تئاتر کلوستوم روم و نمایش تعزیه در تکیه دولت ایران اشاره کرد. قبل از این که گلابیاتوری جزئی از دنیای نمایش باشد، ابتدا مسابقه و سرگرمی بوده است. مقاله حاضر قصد دارد با تعریف نظریه ارسطو در باب نمایش، به ساختار تشکیل دهنده اجزای دو نمایش گلابیاتوری و تعزیه بپردازد. هدف دستیابی به ساختار و قراردادهای موجود در نمایش است که اهمیت بسزایی در شکل‌گیری نمایش دارد. این نوشتار با روش گردآوری اسنادی انجام گرفته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در نمایش گلابیاتوری آمفی تئاتر کلوستوم روم، بیشتر جنبه سرگرمی داشته و از لحاظ ساختاری نیز چندان به صحنه و گریم توجه نمی‌شده است، اما از لحاظ البسه و ابزار، توجه بیشتر بوده است. در تعزیه تکیه دولت نیز به ادوات و لباس‌های جنگی توجه می‌شود. تفاوت این نمایش با نمایش گلابیاتوری آن است که در این نمایش واقعه را در وجه بسیار کوچک به نمایش می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: نظریه ارسطو، نمایش، ساختار، نمایش گلابیاتوری، تعزیه.

Investigation and Structure of the Gladiator Show in the Amphitheater of the Colosseum in Rome and the Ta'zieh Show in Iran's Tekyeh Dowlat based on Aristotle's Theory

Razieh Mohammadi / Master's student in Art Research, Faculty of Arts, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*

raziehmo1377@gmail.com

Abstract

In a society, shows, like other arts, are formed from rituals, customs, sports-entertainment competitions, dances, political campaigns, and religious ceremonies. Accordingly, it has a close relationship with people's social life. The show contains a kind of action, reaction, and conflict between good and evil. These shows have been formed in different traditions, periods, and social situations. It can be said that the developed shows are tiny and reconstructed images of people's lives, myths, heroes, and other events. For this reason, understanding past events in the form of a show is crucial for people. As an example of these theaters, we can mention the gladiatorial show in the arena of the Colosseum in Rome and the Ta'zieh Show in Iran's Tekyeh Dowlat. Before gladiator was part of the entertainment world, it was the first competition and entertainment. The present article aims to define the theory of Aristotle about the show and deal with the structure of the components of the gladiatorial and Ta'zieh shows. The goal is to achieve the structure and conventions of the show, which is very important in the formation of the show. This writing was done by document collection method. The results of this research show that in the gladiatorial show of the arena of the Colosseum in Rome, there was more entertainment aspect. In terms of structure, not much attention was paid to the stage and make-up, but more attention was paid to clothes and tools. In Ta'zieh of the state's reliance, attention is also paid to the tools and war clothes. The difference between this show and the gladiatorial show is that it shows the event in a small way.

Keywords: Aristotle's theory, show, structure, gladiatorial show, Ta'zieh.

مقدمه

واژه تئاتر (theater) از زبان یونانی اخذ شده به معنای نگاه کردن به چیزی می باشد که در فرهنگ فارسی به نمایش معروف است. حال عناصر تئاتری و دراماتیک را می توان در هر جامعه یافت. بدون در نظر گرفتن پیشرفت های آن جامعه، از آن جایی که همه نمایش ها مانند همه هنرها از آیین ها، آداب و رسوم، مسابقات ورزشی - تفریحی، رقص ها، مبارزات سیاسی و مراسم مذهبی شکل می گیرد. بر همین اساس، رابطه تنگاتنگی بین زندگی اجتماعی مردم و تئاتر وجود دارد. این هنر در درون خود، نوعی کنش ها و واکنش ها و تضاد خیر و شر را جای داده است که در سنن مختلف، دوره، زمان، موقعیت های اجتماعی، دین و مذهب از هم متمایز می شوند. بنابراین می توان گفت نمایش های شکل گرفته تصویر بسیار کوچک و بازسازی شده از زندگی مردم، اساطیر، قهرمانان و دیگر حوادث می باشد. برای همین است که فهم از وقایع گذشته آن هم به صورت نمایش، برای مردم نقش بسزایی دارد. چنان چه که اغلب تماشاگران در هنگام تماشای تئاتر گمان نمی کنند در فعالیت های تئاتری حضور دارد.

به عنوان نمونه ای از این تئاترها یا نمایش ها، می توان به نمایش گلابیاتوری در آمفی تئاتر کلوستوم روم و نمایش تعزیه در تکیه دولت ایران اشاره کرد. قبل از این که گلابیاتوری جزئی از دنیای نمایش باشد، ابتدا مسابقه و سرگرمی بوده است. مسابقات مرگبار که در خفا انجام می شد. این نوع از مسابقات در سال ۲۶۴ پیش از میلاد معرفی شد، اما تا سال ۱۰۵ پیش از میلاد از جمله جشنواره های رومی رسمی به شمار نمی رفت. به گفته مورخان، هنگامی که رومیان باستان با فرهنگ مندرس یونانی روبه رو شدند، تصمیم گرفتند که مسابقات گلابیاتوری در مقابل تراژدی را باز گردانند. اما نمایش های ایرانی تأثیر تابع دیدگاه آرمان گرایانه و غایت انگار آن است که در آن نمایش ها، هنرمند صرفاً به مشخصات قراردادی موجود در نمایش می پردازد که این قراردادها نیز حول یک محور ثابت و آرمانی همچون زیبا و زشت و خوب و بد قرار دارد.

مقاله حاضر قصد دارد با تعریف نظریه ارسطو در باب نمایش، به ساختار تشکیل دهنده اجزای دو نمایش گلابیاتوری و تعزیه بپردازد. هدف دستیابی به ساختار و قراردادهای موجود در نمایش است که اهمیت بسزایی در شکل گیری نمایش دارد. این نوشتار با روش گردآوری اسنادی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

تا به حال پژوهش‌گران تحقیقاتی در زمینه قراردادهای نمایش آن هم در نمایش تعزیه انجام داده‌اند، اما تاکنون به صورت تطبیقی و پرداختن به ساختار و نمایش گلادیاتوری در آمفی تئاتر کلسئوم روم و تکیه دولت ایران پژوهشی به عمل نیامده است.

روش پژوهش

ماهیت تحقیق بیشتر به صورت توصیفی می‌باشد و از لحاظ جامعه آماری، گزینشی بوده و اکثر مطالب به روش گردآوری اسنادی جمع‌آوری شده و از نظر تحلیل نیز به صورت کیفی انجام شده است.

نظریه ارسطو

قدیمی‌ترین تعریفی که از دیرباز تا امروز درباره نمایش وجود دارد، مربوط به ارسطو است. ارسطو نمایش را این‌گونه تعریف می‌کند که «تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کردار شگرف و تمام؛ دارای درازی و اندازه‌های معلوم و معین، به‌وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزای مختلف، و این تقلید و محاکات به‌وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد؛ نه این‌که به‌واسطه نقل روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (زرین کوب، ۱۳۴۳: ۳۶-۳۷). تراژدی اجزای شش‌گانه دارد که عبارت است از: «افسانه مضمون، سیرت، گفتار، فکرت یا اندیشه، منظر نمایش و آواز» (همان: ۳۸).

تراژدی تقلید و محاکات کار و کردار است و لازمه انجام چنین کاری را باید بر عهده اشخاص یا افرادی که این خلق و خوی از آن سر می‌زند، داد که این‌گونه افراد به سیرت‌ها و فکرت‌های خود سرشته می‌آیند. یک عامل اصلی وجود دارد که با آن بتوان کردارها و افعال موجود در افراد را تشخیص داد. عامل اول، فطرت و عامل دوم سیرت و خلق است که به‌واسطه همین افعال‌ها و کردارها است که باعث کامیابی و ناکامی می‌شود، ولی تقلید و محاکات کردار و فعل همان افسانه است که از ترکیب و تعریف افعال و کردارها به‌وجود آمده و مقصود از خود و سیرت، آن است که زمانی فرد را می‌بینیم که در حال انجام کاری می‌باشد، او را به آن کار متصف می‌سازیم و منظور از اندیشه یا فکرت، چیزهایی است که تمام شخصیت‌های

نمایش جهت بیان مطالب خود می‌گویند و به دلیل ماهیتی که دارد، ارسطو آن را جزو اجزای شش‌گانه تراژدی معرفی می‌کند و می‌گوید که وسایل تضمین‌کننده دو جزء می‌باشد و شیوه و روش در تقلید، تضمین‌کننده یک جزء است. موضوع نیز تضمین‌کننده سه جزء از این شش می‌باشد و غیر از این موارد، دیگری در تراژدی وجود ندارد (همان: ۳۸).

تئاتر و درام رومی

بنا به روایات تاریخی، شهر رم در سال ۷۵۳ پیش از میلاد بنا نهاده شد و این شهر در ابتدا تحت سلطه و فرمان‌روایی اتروریا بوده است. تا این که رومیان توانستند در سال ۵۰۹ با سرنگونی امپراتوری اتروسکی و ایجاد دموکراسی در یونان، جمهوری مستقلی به پا کنند. در سده چهارم، روم توسعه خود را آغاز کرد. در نتیجه، این توسعه باعث شد که رم در سال‌های ۲۷۰ تا ۲۴۰ پیش از میلاد، بخش‌هایی از یونان را که در آن تئاتر صورت می‌گرفت، از آن خود کند؛ تا این که رومیان در سال ۲۴۰ پیش از میلاد، با تئاتر یونان آشنا شدند و تئاتر از یونان وارد رم شد. شروع پیدایش تئاتر رومی‌وار، سال ۲۴۰ پیش از میلاد بود، ولی نمی‌توان گفت که آغاز فعالیت‌های تئاتر رومیان است. برای این که بتوان مفهوم تئاتر رومی را درک کنیم، باید مفهوم درام یونانی را بدانیم که این گونه درام‌ها در رم نقش ناچیز داشت. تئاترهای رومی بیشتر شامل برنامه‌هایی مثل اکروبات جانوران تربیت شده، شعبده‌بازی، ورزش، موسیقی و رقص و لطیفه‌گویی‌های نمایشی کوتاه بوده است. گهگاهی تئاترهای جدید و طولانی نیز به آن‌ها اضافه می‌شد و تماشاگران رومی بیشتر به دنبال سرگرمی‌های همه‌جانبه بودند. این سرگرمی‌ها گاهی به شکل ناب بود و برخی تا چند سده دوام داشت و برخی نیز از نظرها باز می‌ماند، اما درام واقعی در رم جزء سرگرمی‌ها به حساب می‌آمد و چند سده‌ای درخشید، ولی بعدها به فراموشی سپرده شد (آزادی ور، ۱۳۷۵: ۱۲۹/۲-۱۳۰).

گلاڈیاتوری

تئاتر در روم باستان، محل انواع سرگرمی‌های رقابتی بود که یکی از این سرگرمی‌ها، مسابقات گلاڈیاتوری است. این نوع از مسابقات در سال ۲۶۴ پیش از میلاد معرفی شد. مسابقاتی مرگبار بود که در خفا صورت می‌گرفت. این مسابقه در مقابل تراژدی قد علم کرد. زمانی که رومی‌ها متوجه شدند که فرهنگ یونانی که کهنه شده، چنین کاری را انجام

داده است، این دوره از مسابقات در زمان امپراتوری روم به ثبت رسید و روز به روز به تعداد گلاادیاتوری‌ها اضافه شد. تا این که در سال ۱۰۹ پیش از میلاد ۵۰۰ زوج گلاادیاتور یک پیروزی نظامی برپا کردند و در آن به رقابت پرداختند و برای همین مسابقات بود که اولین آمفی تئاتر بنا شد. در سال ۴۶ پیش از میلاد، با گذشت زمان، مسابقات گلاادیاتوری گسترده شد که از موسیقی خاصی در زمینه افکت‌های صوتی، لباس‌های مخصوص و دکور نیز استفاده می‌کردند. مدارس نیز برای تربیت گلاادیاتوری تاسیس شده بود که اکثر شاگردانش برده‌ها بودند و مانند نمایش تماشاگران خواستار چیزهای جدید بودند. در این مسابقات، اسرای بیگانه اهالی بریتانیا با افریقا و آسیا را به جان هم می‌انداختند و در مسابقات از سلاح‌های گوناگون با روش‌های مختلف جنگ استفاده می‌شد. شواهد تاریخی این را نشان می‌دهد که رومیان باستان از تماشای نمایش‌های مرگ و زندگی احساس لذت می‌بردند. بازی که در آن یک نفر از طرفین جنگجو نابود می‌شد (همان: ۱۴۷-۱۴۸).

ساختار صحنه

شواهد کمی از ابزارهای مکانیکی در صحنه‌های رومی ثبت و ضبط شده است، اما گروهی که به خوبی مهارت داشتند، در سده اول میلادی، ابزارهای مکانیکی را وارد آمفی تئاتر کولوسئوم رم کردند و از آن برای جابه‌جایی حیوانات وحشی از زیر زمین استفاده کردند. بعدها با گذشت زمان، از این ابزارها، برای جابه‌جایی دکور صحنه استفاده کردند. حتی بناهایی کنار ساختمان اصلی آمفی تئاتر ساختند که این ابزارها را در آن نگهداری می‌کردند. در سال‌های ۴۰ تا ۱۰۲ میلادی، صحنه‌هایی همچون صخره‌های غلتان، جنگل‌های جادویی متحرک وجود داشت. صحنه‌هایی که در آن زمین دهان باز می‌کند و از آن جنگل‌هایی با چشمه‌های آب در صحنه نمایش پدیدار می‌شود. در درون این جنگل‌ها نیز با حیوانات مختلف از سرزمین‌های مختلف پر می‌شد. از این صحنه‌ها، بیشتر برای درام‌ها یا پانتومیم استفاده می‌شد (همان: ۱۶۱-۱۶۲). در این نمایش‌ها، «سه نوع صحنه وجود دارد. اول، صحنه تراژدیک؛ دوم، صحنه کمیک؛ سوم، صحنه اساطیری که ظاهراً دکور این صحنه‌ها با هم متفاوت بوده است» (همان: ۱۶۰).

بازیگران

در رم باستان، بازیگران را با اصطلاح هیستریونیک می‌شناختند و واژه کانتور به معنای سخن‌برو و تحلیل‌کننده استفاده می‌کردند. در ابتدا، بین بازیگران تفاوت آشکاری وجود داشت، اما در اواخر سلطه رومیان واژه هیستوری به همه بازیگران داده شد. بیشتر بازیگران مرد بودند. بین مورخان اختلاف نظر زیادی در مورد پایگاه اجتماعی وجود دارد. به گفته برخی از مورخین، همه بازیگران رومی، بردگان بودند. این امر در مواردی صادق است، ولی مطلق و همگانی نیست. از سوی دیگر، بازیگران میم جز طبقه فرودست بودند و احتمالاً برده نیز بودند. لازم به ذکر است که بیشتر بازیگران طبقات پایین بودند، اما جایگاه اجتماعی آن‌ها با یکدیگر متفاوت بوده است (همان: ۱۶۳).

صورتک و لباس

مطالب اخیر نشان می‌دهد که صورتک در روم باستان بوده است. استفاده از صورتک، امکان بازی در چند نقش را برای بازیگر فراهم می‌کردند. صورتک‌ها از پارچه کتان بود که با موهای مصنوعی، سر و صورت بازیگر را می‌پوشاند. صورتک‌هایی که برای بازیگران میم ساخته می‌شده‌اند، دهان بسته بود و اغراق کمتری داشت. لباس بازیگران نیز بسته به نوع بازی تغییر می‌کرد. از آن‌جا که بازی گلابیاتوری شباهت زیادی به بازی میم دارد، لباس‌ها نیز بر سنت تراژدی استوار بود و قراردادهای دوره هلنی یونان در این لباس‌ها به چشم می‌خورد. تراژدی در یونان و روم بسیار به هم شبیه بوده است. با ذکر این تفاوت که لباس‌ها در روم نقش و طرح اساسی داشته است (همان: ۱۶۶-۱۶۷).

لفظ، معنا و ماهیت تعزیه

ارتباط تنگاتنگ بین لفظ و معنای «تعزیه» وجود دارد. تعزیه در لغت به معنای عزاداری، سوگواری و در غم نشستن از دست دادن عزیزی است، اما در اصطلاح، به معنای برگزاری آیین مذهبی می‌باشد (همایونی، ۱۳۶۸: ۴۷). تعزیه در لغت، به معنای سوگواری و پا داشتن مراسم عزاداری به یادبودی گذشتگان است، ولی اصطلاحاً نوعی نمایش آیینی و مذهبی است که بر اساس واقعه کربلا، شهادت امامان، قصه‌های مذهبی و داستان تاریخی اساطیری و عامیانه اجرامی شود (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۱).

در تعزیه، ارتباط عمیق بین شعر و موسیقی وجود دارد. «تعزیه با استفاده از شعر و نظم و پایه‌ای ادبی، در آغاز، در قالب مثنوی سروده می‌شد، ولی بعدها مسمط و ترجیع بند نیز در آن به کار گرفته شد» (آزاد، ۱۳۷۳: ۹). پیوند بین شعر و موسیقی در تعزیه، به میزانی بالا است که جزئی از ارکان اصلی تعزیه به حساب می‌آید. «اهمیت و ارزش تعزیه‌خوانی پیش از آن که در روش اجرا و نمایش باشد، در شیوه خواندن هنرمندان اشعار و بیان درست واقعه‌ها است» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۱). سه رکن در تعزیه اهمیت زیادی دارد. یک، کلام؛ دو، موسیقی؛ سه، حرکت. کاربرد زبان با شعر و موسیقی و حرکات‌های تعزیه برجسته می‌شود. کلام در تعزیه دارای وزن موزون، ماهیت اندوهبار و تراژیک است که باعث شده رابطه کلام و موسیقی به صورت غمبار و اندوهگین باشد. در تعزیه‌هایی اصلی که موضوع آن، شرح زندگی قهرمانان کربلا و بیان واقعه شهادت است، درون مایه تعزیه، مبارزه بین خیر و شر می‌باشد. تعزیه‌ها نیز این‌گونه هستند که از دو نیروی اولیا و اشقیا یا همان خیر و شر در جنگ‌ها بهره می‌برند. همیشه در پایان این جنگ و ستیزها، اشقیا پیروز میدان هستند، اما از لحاظ معنوی - فلسفی، برنده اصلی و واقعی، اولیا هستند که در تماشای این‌گونه نمایش‌ها، مخاطبان انعکاسی از معصومیت خود و مظلومیت اولیا در مقابل اشقیا یا شر را می‌بینند (همان: ۳۸-۳۹).

نگاه تاریخ به تعزیه

اگر بخواهیم از نظر تبارشناسی بررسی کنیم، نمی‌توان جایگاه اصلی و دقیق تعزیه را یافت، اما نظریه‌هایی که صادر شده است، زمینه شکل‌گیری را به نمایش‌ها و شعائر ایرانیان قبل از اسلام نسبت می‌دهند؛ مانند سوگ سیاوش، کین ایرج و... برخی از جشنواره‌های آیینی و اساطیری غرب ایران، مانند حماسه گیلگمش، تموز و مانند آن نیز در شکل‌گیری تعزیه بی‌تأثیر نبوده‌اند (همان: ۶۰).

دو ماجرای غمبار در ایران باستان وجود دارد که با تعزیه همخوانی دارد: اول، یادگار زریران که از سده‌های میانه روزگار ساسانیان به جا مانده است که شاید ریشه در دوره پارتیان دارد. دوم، سوگ سیاوش است. با این همه، نزدیک‌ترین تعزیه را می‌توان در تراژدی سوگ سیاوش دید (چلکوفسکی، ۱۳۷۶: ۱۳۰). تعزیه‌هایی که در ایران برگزار می‌شد، دوره بسیار ارزشمند در سیر تحولات شبیه‌گردانی در تاریخ نمایش دینی ایرانیان است (ذکاء، ۱۳۰۷: ۵۸).

بازگویی و شناخت تکیه دولت در سفرنامه‌ها و خاطرات ایران‌گردانی که در آن زمان به ایران سفر کردند و آئین سوگواری را در تکیه دولت شاهد بودند، آمده است. حتی در نوشته‌های ایرانی نیز اشاره‌هایی به این مجالس شده است که گروهی به پیرایه‌ها، دکور صحنه و جلوه‌گرایی در فضای تکیه اهمیت می‌دانند (هدایت، ۱۳۴۶: ۱۴۰).

بنجامین اولین سفیر امریکا در ایران در سال‌های ۱۸۸۲-۱۸۸۵ میلادی، مأموریت خود را در راستای مشاهده چند مجلس تعزیه در تکیه دولت آن هم با توصیفی تیزبینانه و آگاهانه از هنروران و تعزیه‌خوانان ایرانی انجام داد (کردیچه، ۱۳۶۳: ۲۷۵-۳۰۵). کارلاسن بانوی جهان‌گرد و اهل ایتالیا که در سال ۱۲۹۴ قمری هم‌زمان با دهه محرم به ایران آمد و از چند تعزیه ایرانی دیدن نمود، بعدها توصیفی دقیق و گسترده درباره این مجلس در کتاب خود بیان کرد. پیدایش و تکامل تعزیه چنین است که در ابتدا، دسته‌ها به آهستگی از مقابل تماشاگران با سینه زدن، زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نظایر آن می‌گذرند و در همین حین، نشانه‌ها و علم‌هایی که شباهت به ابزارهای جنگی دارند با همسرایبی نوحه و هم‌آوازی، ماجرای کربلا را برای تماشاگران بازگو می‌کنند. بعد از این، مرحله آواز خواندن کم می‌شود و نشانه‌ها بیشتر می‌شود. در این زمان، یکی دو نفر واقعه کربلا را به همراه سنج و طبل و نوحه نقل می‌کنند و بعد به جای نقال چند نفر از شهدا (شبییه) را برای مردم نشان می‌دهند و بعد از این، مرحله به مرحله گفتار و شنیدن تعزیه خوانان و پیدایش بازیگران است (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۲۰).

ساختار چهره آرایی در تعزیه

«شبییه امام باید خوش صورت بوده و ارزشی به قدر یک قبضه داشته، از حیث قامت متوسط، و حضرت عباس [نیز با ریش] مورچه‌ای پی‌زده و بلند قامت و شانه پهن و سینه فراخ و میان باریک، و شبیه علی اکبر جوان هجده، نوزده ساله خوش قیافه و خوش قد و قامت، و شبیه قاسم از حیث صورت، مثل علی اکبر و از حیث سن، کمتر از او باشد ... چون شبیه چهره آرایی نداشتند، ناگزیر بایستی شمایل آن‌ها با نقشی که بازی می‌کردند، مناسب باشد ... گاهی کسی که نقش حضرت عباس را بازی می‌کرد، می‌توانست نقش حر شده و قاسم هم در موقع لزوم یوسف می‌شد یا امام ممکن بود نقش پیغمبر را هم بازی کند. در مخالف خوان‌ها هم همان کس که شمر می‌شود، منقذ بن مره یا حارث هم می‌توانست بشود ... ولی [گهگاهی]

اتفاق می‌افتاد که وجود هر سه شبیه در یک تعزیه لازم بود. در این صورت، باید برای هر یک، یک نفر خاص را داشته باشند» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۳).

لباس

در مورد تن‌پوش‌ها نیز باید گفت که «لباس سید الشهدا، قبای راسته سفید، شال و عمامه سبز، عبای ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ بود. در موقع جنگ، چکمه و شمشیر هم داشت و در مواقع عادی، نعلین زرد به پا می‌کرد. شبیه پیغمبران و سایر امامان کم و بیش همین‌طور لباس می‌پوشیدند. شبیه زن‌ها، پیراهن سیاهی که تاپشت پا می‌رسید بر تن می‌کرد و پارچه سیاه دیگری بر سر می‌افکند. فراخی این روسری بود که دست‌ها را تا سرانگشتان می‌پوشاند. یک پارچه سیاه دیگری، صورت را تا زیر چشم مستور می‌داشت؛ به طوری که جز بینی، چشم و سرانگشتان، تمام بدن به وسیله این سه پارچه پوشیده می‌شد. در بعضی نمایش‌ها، این لباس به همین کیفیت از پارچه سرخ بود. لباس دختر بچه و پسر بچه‌ها، پیراهن عربی بلند مشکی با سربند بود. امیرهای مخالفین را با جبه ترمه و عمامه شال رضائی یا شال کشمیری مجسم می‌کردند. جنگجویان طرفین اعم از مخالف و موافق همگی با زره و کلاه خود و ابلق بودند. منتهی موافقین قبای سفید و مخالفین قبای سرخ در زیر زره می‌پوشیدند. لباس ملائکه، جبه ترمه و تاج بود و برای این که روحانی و نامرئی بودن خود را ظاهر کنند، پارچه تور سفید یا گلپه‌ی یا آبی به صورت می‌افکندند (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۳-۱۵۴).

موسیقی

موسیقی در تعزیه جایگاه مهمی دارد. قبلاً اشاره کردیم که «پیش‌خوانی» یک نوع همسرایی است. خود پیش‌خوانی با موسیقی همراه است که خود مقدمه برای شروع نمایش می‌باشد. نوحه‌خوانی نمونه یک آواز است. آن هم به صورت دسته جمعی که بعد از شهادت توسط بازماندگان خوانده می‌شد (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۵-۱۵۶). «دسته‌های نوازنده موسیقی در هیئت‌های معمول شبیه‌گردان، از هفت یا هشت نفر متجاوز نبوده‌اند. سازها عبارت بود از: شیپور، نی، قره نی، طبل، دهل، کرنا و سنج. آن‌چه این‌ها می‌نواختند آهنگ معین در قالب یکی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی بود» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۷).

تحلیل و بررسی: سنت گلابدیا توری

شواهد به جامانده بسیار زیادی از گلابدیا توره‌های مرد وجود دارد که حدوداً هزاران سال در سرتاسر امپراتوری روم که در اوج خود از آسیای غرب تا جزایر بریتانیا امتداد داشت، جنگیده بودند. در خود روم، مسابقات گلابدیا تورها، به عنوان بخشی از مراسم مجلل تشییع در قرن‌های نخست قبل از میلاد آغاز شدند؛ به ویژه میان اشرافیانی که به لحاظ سیاسی جاه طلب بودند. ژولیوس سزار در سال ۶۵ قبل از میلاد از ۳۲۰ جفت گلابدیا تور استفاده کرد تا به ظاهر ادای احترامی کرده باشد به پدری که مدت‌ها از مرگش گذشته بود. اگرچه مسابقات خونینی بود، اما گلابدیا تورها نماد قدرت و شجاعت تلقی می‌شدند، کسانی که الهام بخش وفاداری بیشتر جمعیت به روم بودند. بسیاری از گلابدیا تورها بردگان یا زندانیان جنگی بودند، اما آزاد مردان جوان هم می‌توانستند برای به خطر انداختن زندگی‌شان در طلب شهرت و ثروت داوطلب شوند. گلابدیا توره‌های معروف به عنوان مظهر جاذبه جنسی مورد احترام بودند. مدارس آموزشی فزونی یافت و برپاکندگانی رویدادها، متقاضی اجاره کردن کل گروه گلابدیا تورها بودند. جنگجویان معمولاً پادشاهان را بین هم تقسیم می‌کردند. بردگان امید داشتند پس از چند نبرد موفقیت‌آمیز، بتوانند آزادی‌شان را بخرند. گلابدیا تورها برخلاف تصویری که هالیوود از آن‌ها نشان می‌دهد، به ندرت تا سرحد مرگ می‌جنگیدند. یک گلابدیا تور مغلوب یک انگشت خود را بالا می‌برد و سرنوشتش را به دست برگزارکننده یا حامی مالی می‌سپرد که او نیز نظر نهایی خود را معمولاً بر اساس نظر جمعیت اعلام می‌کرد. اما آن‌طور که پاتر می‌گوید کشته شدن گلابدیا تور مستلزم پرداخت هزینه‌ی گزافی از جانب حامی مالی به مدیر گروه گلابدیا تورها می‌شد؛ چیزی معادل ۱۰ برابر هزینه‌ی اجاره‌ی گلابدیا تورها. پاتر احتمال کشته شدن یک گلابدیا تور در هر مسابقه را حدوداً ۱ در ۲۰ تخمین می‌زند، اما درباره‌ی خاستگاه جغرافیایی سنت تعزیه، در میان محققان بر سر چگونگی پیدایش تعزیه اختلاف نظر وجود دارد. این اختلافات را می‌توان به دو دسته تقسیم‌بندی کرد:

۱. عده‌ای ریشه‌ی پیدایش سنت تعزیه را به ایران باستان نسبت می‌دهند و نمایش‌هایی چون مصائب میترا و سوگ سیاوش را هسته اصلی پیدایش این سنت می‌دانند. غالب محققان بر این نظریه پافشاری می‌کنند. احسان یارشاطر (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۱۲۷) علی بلوک باشی (بلوک باشی، ۱۳۶۳: ۴۲) و ابوالنقه نویسنده مصری (ابوالنقه، ۱۳۶۷: ۶۹) از این دسته‌اند.

۲. عده‌ای تأثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روش‌های نمایشی آن را در آئین تعزیه‌خوانی مؤثر

می‌شمارند. محمد جعفر محبوب (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۱۸۵) و علی شریعتی (شریعتی، ۱۳۸۲: ۱۶۹-۱۷۰) بر این عقیده پافشاری کرده‌اند.

نحوه استدلال دو گانه محققان سنت تعزیه

صادق همایونی که از موافقان دیدگاه نخستین است، در تأیید این دیدگاه می‌نویسد: «بنا به روایت تاریخ بخارا، سیاوش، فرزند کیکاووس پادشاه کیانی، از نزد پدرش فرار کرد و از رودخانه جیحون گذشت و خود را به دشمن پدرش افراسیاب رساند. افراسیاب او را گرمی داشت و اکرام فراوان کرد و دختر خود را نیز به همسری او درآورد. سیاوش حصارى برای خود بنا نهاد و زندگی آرام و پرشکوهی را آغاز کرد، ولی سخن چینان، بدگویان و حسودان کار خود را کردند و کار را بدان‌جا رساندند که افراسیاب داماد ایرانی خود را کشت و آتش خصومت دیرینه ایرانیان و تورانیان را بیش از پیش مشتعل کرد. مغان چون از واقعه غم‌انگیز قتل سیاوش آگاهی یافتند یاد او را گرمی شمردند و مردم بخارا نیز غمگین شدند، سوگواری کردند و شعر ساختند و خواندند. کار به جایی رسید که شعرها را در همه کوی‌ها و برزن‌ها می‌خواندند که در حقیقت، تجلی بود از خوبی و پاکی قتل بردیای دروغین (گئوماتای مغ) که به دست داریوش اول و با حمایت هفت خانواده پارسی انجام شد. این یکی دیگر از مظلوم‌کشی‌های جامعه ایرانی است که هرودت مورخ یونان باستان از آن به‌عنوان ماگافونی (مغ‌کشی) یاد می‌کند. بنا به نظر وی، ایرانیان هر سال در همان روز مراسم سوگواری برپا می‌کردند و یاد و خاطره بردیای دروغین (گئوماتای غاصب) را گرمی می‌داشتند.

سومین واقعه نمایشی که انگیزه تجلیل و گرمی‌داشت را به دنبال داشت و در آن سوگواری صورت نمی‌گرفت به دوره سلطنت خاندان اشکانی برمی‌گردد. در دوره اشکانیان، سورنا سپهسالار ایرانی که در بارگاه اُرد (اشک سیزدهم) می‌زیست به جنگ کراسوس رفت و کراسوس را کشت و سر او را به ارمغان به بارگاه اشک سیزدهم فرستاد. وی برای این‌که مژده پیروزی خود را به گوش همگان برساند و آشکار سازد و از سوی دیگر کراسوس را تحقیر کند. شخصی را با لباس و آرایش جنگی او آراسته کرد و بر اسب نشاند و سپاهی به تمسخر برایش مهیا ساخت (همایونی، بی‌تا: ۱۱-۱۲).

احسان یارشاطر که او را می‌توان نخستین ارائه دهنده این دیدگاه نامید. بین تراژدی

ماجرای غم‌انگیز و شبیه‌خوانی (تعزیه) ارتباط نزدیکی می‌بیند و به همین دلیل، سنت تعزیه‌خوانی را آیین بومی جامعه ایرانی می‌داند. وی در تأیید دیدگاهش می‌نویسد که یادگار زیران اثری متعلق به ایران در سده‌های میانه است که از روزگار ساسانیان باقی‌مانده و احتمالاً بر پایه‌ی اثری اصیل از عهد پارتیان است. این اثر حماسی هم‌چون مصیبت امام حسین علیه السلام بر شخصیت زریر، مدافع از جان گذشته و دلبر راه دین، متمرکز است و یشتاسپ شاه پاک‌نهاد زردشتیان از جانب ارجاسب شاه تورانیان که با گرویدن و یشتاسپ به آئین زردشت مخالف بود، با سپاهی گران بر او می‌تازد. رزمندگان داوطلب زریر، در برابر دژخیمان به جنگ درمی‌آیند، اما در پایان زریر به دست بی‌درفش، برادر بد نهاد ارجاسب، به قتل می‌رسد. این تراژدی از دو جنبه درخور تأمل است:

۱. نتیجه قطعی حادثه بر زریر و نزدیکانش معلوم است: پیش از آن که جنگ آغاز گردد شاه و یشتاسپ در یک پیش‌گویی اسفانگیز، مصائبی را که رخ خواهد داد، پیش‌گویی می‌کند و به طرزی خاص می‌گوید که چطور زریر دلاور، خائنانه به دست بی‌درفش، کشته می‌شود و پیش‌گویی می‌کند که بیست و سه تن از برادران و پسران شاه به قتل خواهند رسید.
۲. مرگ زریر با عزیمت اندوه بار پسر جوانش (بستور) همراه می‌شود که بستور به رغم صغر سن به جنگ با بی‌درفش شقی، می‌شتابد و انتقام پدرش را می‌گیرد. او در کنار پیکر بی‌جان و به خون تپیده پدر می‌ایستد و به روش خاص تعزیه‌خوان‌ها با کلمات حزن‌انگیز به حال پدر نوحه می‌سراید (همان: ۱۲۸-۱۲۹).

نتیجه

اگر بخواهیم دو نمایش را از نظر ساختاری با هم مقایسه کنیم، بنا به مطلب گردآوری شده، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در نمایش گلابیاتوری آمفی تئاتر کلوستوم، بیشتر جنبه‌ی سرگرمی داشته و از لحاظ ساختاری نیز چندان به صحنه، گریم توجه نمی‌شده است، ولی از لحاظ البسه و ابزار توجه داشتند؛ همان‌طور که در تعزیه تکیه دولت به ادوات و لباس‌های جنگی توجه می‌شود.

تفاوت این نمایش با نمایش گلابیاتوری، آن است که در این نمایش، واقعه را در وجه بسیار کوچک به نمایش می‌گذارد.

منابع

- ابوالنقه، السعید عطیه. (۱۳۶۷). نمایش در شرق. ترجمه جلال ستاری. تهران: نمایش.
- ارسطو. (۱۳۴۳). فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- آزند، یعقوب. (۱۳۷۳). نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰ ه.ش. تهران: نی.
- بلوک باشی، علی. (۱۳۶۳). تعزیه‌خوانی: حدیث قدسی مصائب در نمایش آئینی. تهران: امیرکبیر.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۴۴). نمایش در ایران. تهران: کاویان.
- چلکووسکی، پتر. جی. (۱۳۷۶). تعزیه، نمایش و نیایش در ایران. ترجمه داود حالتی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ذکاء، یحیی. (۱۳۰۷). تاریخچه ساختمان‌های ارگ سلطنتی و راهنمای کاخ گلستان. تهران: انجمن آثار ملی.
- شریعتی، علی. (۱۳۸۲). تشیع علوی و تشیع صفوی. تهران: چاپخش.
- شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰). پژوهش در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان قاجار در تهران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی؛ کمیسیون ملی یونسکو در ایران.