پژوهش زبان و ادبیات فارسی
شماره هفتم، پاییز و زمستان ۱۳۸۵، صص ۱۳۱ـ ۱۱۵

داستان‌گوییِ نمایشی در ایران

علی شیخ مهدی*
محمود طاووسی**
محمدرضا خاکی***
حبیب‌الله لزگی****

چکیده

هر چند داستان‌گوییِ نمایشی در سرزمین‌ها و زمان‌های مختلف همواره وجود داشته، در ایران روال رو به‌رشدی نداشته است. پیش از اسلام، گوسان‌های پارتی و خنیاگران ساسانی، هنگام داستان‌گویی از موسیقی، رقص و آواز و احتمالاً همراهی چند بازیگر بهره می‌گرفتند. این نوع داستان‌گویی در جریان تغییر مذهب ایرانیان از آیین زردشت به اسلام، جوهره خود را حفظ کرد؛ اما برخی ویژگی‌های خود را از دست داد و بر بازیگری داستان‌گو اتکا پیدا کرد.

در دورهٔ اسلامی به سبب محدودیت‌هایی که در پی تفسیر آموزه‌های دینی برای هنرهای تجسمی و نمایشی به‌وجود آمد، داستان‌گوییِ نمایشی به روایتی محدود شد که غالباً یک نفره انجام می‌گرفت و آن را «نقالی» می‌خواندند. همین محدودیت موجب تقویت بازیگری شد و بر تعزیه تأثیر گذاشت. با عزاداری گسترده و نمایش‌گرایانه‌ای که در دوره صفوی آغاز شد و در قرون بعد به نمایش مصائب (تعزیه / شبیه‌خوانی) منجر گشت، زمینهٔ اجتماعی مساعدی برای نمایش دادن و تجسم بخشیدن داستان‌های حماسی و مذهبی فراهم آمد و میراث داستان‌گویی نمایشی نقالان، این تحول را به کمال رسانید.

واژگان کلیدی: ادبیات نمایشی، داستان، داستان‌گویی، نمایش، نمایش‌گری.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس alisheikhmehdi@yahoo.com
** عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس mahmood tavoosi@modares.ac.ir
*** عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس mohammad-reza khaki@modares.ac.ir
**** عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس habiballh lezgee@modares.ac.ir

مقدمه

جمهور کارشناسان ادبیات نمایشی معتقدند در تاریخ ادبیات فارسی، نمی‌توان از وجود ادبیات نمایشی سخن گفت و این نوع ادبی در سده‌های اخیر، تحت تأثیر نمایشنامه‌نویسی غرب ظهور کرده است (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۷). بارزترین گواه بر فقدان ادبیات نمایشی در ایران، ترجمه‌های غلطی است که به واسطه ناآشنایی با نمایش و ادبیات نمایشی در متون فارسی راه یافته‌اند؛ بوطیقا[1] که ارسطو آن را در سده پنجم پیش از میلاد نوشت، مهم‌ترین و مشهورترین کتاب در حوزه بحث‌های نظری پیرامون هنر نمایش در گستره تمدن غربی است. با آغاز نهضت ترجمه در میان مسلمانان، آثار متعددی از زبان‌های گوناگون به عربی برگردانده شد و در فاصله قرون دوم تا ششم هجری قمری چند ترجمه و تلخیص از بوئتیکا صورت گرفت؛ اما ارزیابی این ترجمه‌ها نشان می‌دهد که مترجمان مذکور با معانی و اصطلاحات نمایش یونانی آشنایی نداشته‌اند. این عدم شناخت از یک‌سو به فقدان ادبیات نمایشی و هنر نمایش در گستره فرهنگ اسلامی باز می‌گردد و از سوی دیگر نتیجه هم‌عصر بودن مسلمانان با دوران تسلط کلیسا در جهان مسیحی است که تا چندصدسال هرگونه نمایش یونانی را به علت نزدیکی با دوران شرک ممنوع ساخته و باعث شده بود که مسلمانان نتوانند تصور درستی از نمایش‌های یونانی پیدا کنند. (همان: ۲۴- ۱۸).

با وجود این، بررسی پاره‌ای از داستان‌های ایرانی نشان می‌دهد که این آثار جنبه‌ها و ظرفیت‌های نمایشی دارند و می‌توانند در قالب نمایشنامه بازآفرینی شده، در حوزه ادبیات نمایشی قرار گیرند. به‌نظر می‌رسد برخی از این ظرفیت‌های نمایشی در ادبیات شفاهی ریشه دارند و به روزگار راویان و داستان گویان می‌رسند؛ زیرا بسیاری از داستان‌های فارسی، کهن هستند و پیش از آنکه در سروده شاعران یا نگارش نویسندگان صورت نوشتاری بیابند، برای سده‌های طولانی از زبان داستان‌گویانی روایت می‌شده‌اند که با بهره‌گرفتن از شیوه‌های نمایشی، شنونده را مجذوب روایت خویش می‌ساختند. از این‌رو دور از ذهن نیست که بپذیریم دخالت-های داستان‌گویان و راویان، جزئیاتی بر داستان افزوده و استعداد نمایشی را در آنها به ودیعه نهاده باشد.

شنیدن داستان موجب می‌شود که به یاری کلمات، تصاویری ذهنی در مخیلهٔ مخاطب ایجاد گردد. اگر داستان‌گو هنگام روایت کردن از تغییر لحن، طرز بیان، دگرگونی حالت چهره و حرکات دست و پا و بدنش به‌خوبی بهره بگیرد، داستان‌گویی او با نمایش‌گری[2] همراه می‌شود.

1. Poetica.
2. Performing .

او خود را به‌جای شخصیت‌ها قرار می‌دهد، گفتار و کردار آنها را تقلید می‌کند و باعث می‌شود مخاطب به‌جای ساختن تصاویرخیالی در ذهن خویش، در برابر تجسم عینی داستان قرار گیرد.

به این ترتیب «تصویر ذهنی» جای خود را به «تصویر عینی» می‌دهد و این دو واکنش، نشان‌دهنده دو شیوه متفاوت از روایت‌پردازی است. افلاطون در کتاب *جمهوری* (قرن پنجم ق.م) کهن‌ترین نظر را در این زمینه عرضه کرده و با تمییز این دو شیوه، روایت ساده[1] را در برابر روایت تقلیدی[2] قرار داده است (لطفی، بی‌تا:۹۶۱). با استنباط از تمایزی که افلاطون بیان کرده‌است، داستان تا هنگامی که با بازیگران نمایش تجسم عینی نیافته باشد، عمدتاً بر نیروی واژگان متکی است و خواننده یا شنوندهٔ آن، در ذهن خویش معادل‌های تصویری می‌سازد؛ اما وقتی بازیگران در برابر چشم و گوش مخاطب، داستان را به طور زنده اجرا کنند، جنبه‌های نمایشی نیز در داستان‌گویی دخالت می‌کند و می‌توان به «داستان‌گویی نمایشی» قائل شد. در سرزمین‌هایی مانند یونان باستان که دارای تئاتر بودند، داستان‌گویی نمایشی سیر تکاملی خود را طی کرد و به اجرای نمایش تبدیل شد. اما در پاره‌ای دیگر از سرزمین‌ها چنین نشد و این شیوه داستان‌گویی در اشکال متفاوت و متعدد دیگری ظهور کرد.

داستان و داستان‌گویی

واژهٔ انگلیسی فیکشن[3] امروز به‌معنای کلی قصه، داستان و حکایت است. ممکن است متخصصان میان قصه و داستان تفاوت قائل باشند و آنها را مترادف یکدیگر ندانند (براهنی، ۱۸۹:۱۳۶۲) اما این واژه از لغت لاتینی فیکتوس[4] به معنای ساختن چیزی و تقلید کردن از کسی در خیال خویش گرفته شده است (Webster, 1986:844). در واقع توجه به معنای این کلمه در زبان لاتین، جهت و ماهیت داستان را نیز روشن می‌کند؛ زیرا انسان ازیک‌سو می‌تواند به چیزی شکل بدهد و کم یا بیش آن را بسازد و از سوی دیگر قادر است از واقعیت تقلید کند و از این طریق داستانی به‌وجود آورد که آمیخته‌ای از خیال و واقعیت باشد. داستان‌نویس در رویدادهای واقعی دخل و تصرف می‌کند تا آن را جذاب‌تر سازد و به یاری این دنیای داستانی، خود و خواننده‌اش را از جبر واقعیت می‌رهاند. همین ویژگی باعث می‌شود داستان غریزهٔ کنجکاوی شنونده را فعال و آن را به گونه‌ای تحریک کند که او همیشه در دل خویش بپرسد «خوب، بعد چه می‌شود؟» داستان‌نویس یا داستان‌گو با آگاهی از این تمایل،

1. Simple Narration.
2. Imitative Narration.
3. Fiction.
4. Fictus.

خواننده یا شنونده را به دنبال خود می‌کشاند و در عین حال به داستان خویش شکل می‌دهد.

ذهن انسان به‌طور طبیعی، رویدادها و مناسبات را در چارچوب یک الگوی پیوستگی مانند رابطه علی و معلولی قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، چون ذهن انسان از هرج و مرج می‌گریزد، تمایل دارد امور را در قالب یک تقدم و تأخر زمانی دریابد و بشناسد یا آنکه خود، چنین نظم و پیوستگی‌ای را بیافریند. از این‌روست که روایتِ[1] رخدادهای متوالی، جوهرهٔ هرگونه داستان[2] است. تاریخ[3] نیز گزارش چگونگی توالی رویدادهاست، آنچنان که بود. اگر این گزارش با تخیل تاریخ‌نویس آمیخته شود و بر آنچه که گذشته است، افزوده یا کاسته گردد، هستهٔ اولیهٔ داستان تخیلی[4] شکل می‌گیرد. در واقع داستان همان روایتِ ترتیب وقایع است که از صافی ذهن راوی گذشته باشد. رویدادهای متوالی بدون عاملی که آنها را به‌وجود آورده است نمی‌تواند پدید آید و به‌همین سبب در تمام داستان‌ها با دو عنصر اساسی مواجهیم: چگونگی توالی رویداد که از آن به پیرنگ[5] تعبیر می‌کنند و شخصیت‌ها که در این رویدادها شرکت دارند.

داستان، شنونده را به شناخت تازه‌ای از امور می‌رساند که تا پیش از آن، نداشته است. اگر مقارنه و توالی رویدادها بر مبنای تحلیل عقلانی و متکی بر شناسایی روابط علی و معلولی باشد، شنونده به درک و شناخت واقعیت‌ها می‌رسد و چنانچه داستان گو با دخل و تصرف[6] در وقایع و رویدادها، تخیل خویش را در گزارش دخالت دهد، سرگرم‌کنندگی و جذابیت نیز بر شناخت واقعیت افزوده می‌گردد. تاکنون هیچ کس گزارش نکرده است که حیوانات به داستان‌گویی و شنیدن آن مبادرت کرده باشند و بی‌معنا نخواهد بود اگر بگوییم که فقط انسان، موجودی داستان‌گوست.

بشر هیچ گاه بدون داستان نبوده است و شاید بتوان گفت تنها اساطیر روزگاران دور پیوستگی کاملی با داستان نداشتند؛ زیرا کتاب‌های مقدس نیز برای تعلیم پیروانشان دارای داستان‌های متعددی بوده‌اند. به‌جز کتاب‌های آسمانی، در متون ودایی، آموزه‌های بودا، آیین‌های پیروان تائو و کنفوسیوس و حتی در آثار نمایشنامه‌نویسان قدیم و جدید، در برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی، در فیلم‌های سینمایی و... با داستان مواجهیم و اگر این فهرست را ادامه دهیم، نشانه‌های بسیاری از وجود داستان را می‌توان در فرهنگ بشری ذکر کرد. با وجود این عرضهٔ تعریفی جامع و مانع از داستان، دشوار به‌نظر می‌رسد و از آن دشوارتر، بیان

1. Narration.
2. Story.
3. History.
4. Fiction.
5. Plot.
6. Manipulation.

خاستگاه داستان است. همان طور که گفته شد، معمولاً در تعریف اقناعی داستان بر ترتیب رویدادها و توالی زمان تأکید می‌شود. گاهی علاوه بر ترتیب رویدادها، رابطهٔ علت و معلولی میان آنها نیز مورد توجه قرار می‌گیرد (پلووسکی، ۱۳۶۴: ۳۴).

مجموعه عواملی چون نیاز ابنای بشر برای آموزش دانسته‌ها، تبادل تجارب و ادراک و تبیین جهان به‌همراه سرگرمی و لذت‌طلبی باعث شده‌است ابتدا روایت آنچه به‌طور واقعی رخ داده بود بیان شود و سپس با نیروی خیال شاخ و برگ تازه‌ای پیدا کند و به صورت ماجراهای تخیلی از رویدادهای محتمل درآید که بدان داستان می‌گوییم. در واقع وظیفهٔ یک داستان، مفهوم بخشیدن به تجربیات، اَعمال، منازعات و مناقشات و جدال‌های ماست (براهنی، ۱۳۶۲: ۸۹).

انسان از طریق داستان و در پرده‌ای از تخیل، تجربه‌ها و عملکردهای خود را معنا می‌بخشد و آنها را تنظیم و تفسیر می‌کند. می‌توان حدس زد که داستان‌گویی برای انسان نخستین، ابتدا کاربردی آموزشی و تعلیمی داشته و به‌مرور جنبه سرگرمی هم پیدا کرده و او توانسته است از شنیدن داستانی درباره آنکه چگونه حیوانی شکار شده است، هم بیاموزد و هم لذت ببرد. پذیرش این ارزیابی دشوار به نظر نمی‌رسد که انسان از دوران ابتدایی تاکنون از گفتن و شنیدن داستان لذت برده است. تجارب شخصی هر یک از ما نیز آن را تأیید می‌کند. از این لحاظ، بین انسان دیروز و امروز فرقی وجود ندارد به جز آنکه انسان امروز از رسانه‌های مدرن و فناوری‌های جدید هم برای داستان‌گویی و شنیدن آن بهره می‌گیرد.

ظاهراً داستان‌گویی، قدیم‌ترین شکل ادبیات شفاهی است و امروز برخی از آنها کهن‌ترین بخش‌های فولکلور جوامع را تشکیل داده‌اند. در روزگار فرهنگ شفاهی، همین داستان‌گویان، رخدادها و سنت‌ها، عقاید مذهبی، آداب و رسوم، قهرمانی دلاوران و به‌طورکلی دستاورد فرهنگ ملی جوامع مختلف را از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌کردند. از این‌رو، داستان‌گویی از دیرباز به‌عنوان آموزشی سرگرم‌کننده شناخته شده و نزد تمامی جوامع انسانی و همچنین اقوام و ملل رایج بوده است.

داستان‌گویان از همان روزگار ابتدایی نقش اجتماعی مهمی داشتند؛ زیرا سازمان‌دهنده و تقویت‌کنندهٔ افکار، احساسات، اعتقادات و رفتارهای مردم بوده‌اند. اما نباید اعتبار داستان‌ها را در سرگرم‌کنندگی آنها محدود کنیم؛ زیرا داستان‌ها همواره منعکس کنندهٔ دیدگاه انسان دربارهٔ جهان و عوامل ناشناختهٔ پیرامون او و نیز وسیله‌ای برای انتقال و آموزش آداب و سنن، اعتقادات و تاریخ یک نسل به نسل‌های دیگر بوده‌اند. امروزه، رسانه‌های نوین ارتباطی مانند سینما جانشین داستان‌نویسان دیروز و داستان‌گویان روزگاران دورتر شده‌اند. با این حال هیچ‌گاه از تمایل انسان به داستان کاسته نشده است و فقط قالب‌ها و وسایل تغییر کرده‌اند (چمبرز، ۱۳۶۶: ۵).

داستان‌گویی نمایشی

داستان‌گو و شنونده با مشارکت فعال یکدیگر دنیایی را خلق می‌کنند که بر اساس تصاویر خیالی بنا شده است و در واقع، گفتن و شنیدن داستان، آفرینشی دوجانبه است. روشن است که برای رسیدن به این منظور، قصه‌گویی نیازمند به کار بستن فن خاص آن است و اغلب قصه‌گویان می‌دانند که قصه‌گویی، هنر برقرار کردن ارتباط شفاهی است. به‌همین سبب یک قصه‌گوی خوب بر کلمه‌ها تسلط کامل دارد، از ارزش چگونگی اَدا کردن آنها مطلع است و به قدرت تأثیرگذاری آن بر شنونده واقف است.

اگر چه در دنیای امروز داستان‌گویی غالباً به صورت نوشتار در آمده است، به گفتهٔ فاستر، نویسندهٔ کتابی دربارهٔ رمان ؤیسی، «با هر قصه‌ای که ما می‌خوانیم، انگار چیزی در وجود ما بیدار می شود و ما را از وضعیت خوانندهٔ باسواد به شنوندهٔ دوران فرهنگ شفاهی و انتقال اطلاعات به‌صورت زندهٔ سینه به سینه منتقل می‌سازد و قصه‌ٔویس نیز به قصه‌گ و مبدل می‌شود» (فاستر، ۱۳۵۲: ۶۵). باید به اظهار فاستر نکته‌ای اضافه کرد و آن اینکه با دیدن یک فیلم یا سریال تلویزیونی و از همه مهم‌تر یک نمایش رادیویی یا صحنه‌ای، قصه‌گ و به‌ص ورتی نامرئی در قالب اشخاص مختلف در می‌آید و به جای آنکه از زبان این یا آن سخن ب گوید، در مقام خود آن شخصیت‌ها با ما حرف می‌زند. به این ترتیب، نه تنها جذابیت داستان برای ما محفوظ مانده، بلکه تجسم عینی نیز یافته است. تبدیل روایت داستان‌گویانه به روایت نمایشی به‌معنای آن است که کردار و گفتار شخصیت‌ها به‌جای آنکه با کلمات در تخیل ش نونده حـ ضور یابند به‌صورت عینی در برابر او ظاهر می‌شوند.

پیش از آنکه داستان‌ها به‌صورت نوشتار درآیند، از زبان داستان‌گویان برای شنوندگان گفته می‌شدند؛ آنها به مرور از همراهی عوامل دیگری مانند موسیقی، رقص و احتمالاً در برخی موارد از تصاویر بهره می‌گرفتند. از این رو آن گونه داستان‌گویی که با حرکات نمایشی همراه باشد و راوی آن همانند یک بازیگر به‌جای اشخاص مختلف سخن ب گوید و کارهای آنان را تقلید کند، داستان‌گویی نمایشی است. نمونه این افراد را در بسیاری از فرهنگ‌ها و ملت‌ها می‌ت وان سراغ گرفت. گروهی از آنان که کار خویش را با ساز نیز همراه می‌کردند در یونان باستان راپسودوس[1] خوانده می‌شدند. این عده را باید داستان‌گویانی دانست که نمایش‌گری آنها پیوستگی زیادتری با موسیقی پیدا می‌کرد. در دورهٔ قرون وسطا در میان اروپاییان به این افراد مینسترل[2] می‌گفتند که شامل اکروبات بازها، شعبده بازان و ؤازندگان هم می‌شدند (پلووسکی،

1. Rapsodos.
2. Minstrel.

.(۳۰۱:۱۳۶۴)

داستان‌گویان عهد باستان ایران که گوسان نامیده می‌شدند، خود شعر می‌سرودند و ساز می‌نواختند و آواز می‌خواندند. «نقش گوسان‌های قصه‌گو در شکل‌گیری و زنده نگاه‌داشتن ادبیات شفاهی ایران انکارناپذیر است. گوسان‌ها در جشن‌ها، سرودهای شادی‌آفرین می‌خواندند و در مراسم سوگواری نوحه‌گری می‌کردند. از سبک هنری قصه‌گویان باستانی در ایران اطلاعی نداریم. بعید نیست که گوسان‌های قصه‌گو در نمایش نیز دست داشته‌اند» (کیا، ۱۳۷۵: ۷۸–۷۷).

داستان و روایت در هند نیز تنوع و وسعتی دارد رقص‌های مقدس شیوا از مشهورترین انواع داستان‌گویی است که با رقص همراه است؛ شیوا از خلال رقص، جهان را نابود می‌کند تا دوباره جهان دیگری آفریده شود. تعالیم مقدس مربوط به چنین رقص‌هایی را می‌توان در کتاب *ناتیا شاسترا*[1] یافت که در عین آموزش موسیقی و رقص برای چگونگی نمایش نیز هست (Hanna, 1987:205). گونهٔ دیگری از داستان‌گویی هم در این کشور گزارش شده که با تصاویر همراه است و به موضوع‌های حماسی و اساطیری اختصاص دارد که بر روی پرده‌هایی مصور نقش شده‌اند. پرده‌خوانی یا پرده‌داری در ایران کاملاً با گونهٔ هندی آن مشابه به نظر می‌رسد.

در اروپا نیز چنین داستان‌گویی‌ای وجود داشته است. به گفتهٔ آن پاووسکی، دست کم مدارکی از قرن یازدهم میلادی باقی مانده است که به داستان‌های مذهبی مربوط می‌شود و بر طومارهایی که اگزولتت[2] خوانده می‌شدند، تصویر شده‌اند (پاووسکی، ۱۳۶۴: ۱۰۴-۱۰۳). اگزولتت‌ها گونه‌ای سرودهای ستایش بودند که در کلیسای کاتولیک رم برای شکرگزاری در شب عید پاک خوانده می‌شدند و از ویژگی‌های استفاده از این طومارها آن بود که داستان‌گویی با صدای بلند راوی همراه می‌شد (Webster, 1986:808).

جایگاه مردمی داستان‌گویی نمایشی در فرهنگ عمومی جوامع مختلف باعث شد تا قرن‌ها داستان‌های گوناگون در خاطر شنوندگانی که غالباً بی‌سواد بودند، زنده بماند. ازاین‌رو انواع مختلف داستان‌گویی با همراهی تصاویر یا ساز یا حرکات نمایشی یا بهره گرفتن از رقص را باید به این قصد ارزیابی کرد که رویدادها و گفتار و کردار شخصیت‌ها را به نحو مؤثرتری برای مخاطبان، تجسم عینی می‌بخشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

داستان‌گویی نمایشی در ایران

1. Natyashastra.
2. Exultet.

داستان‌گویی نمایشی پیش از اسلام

آریائیان مهاجر که از حدود ۱۲۰۰ سال پیش از میلاد به ایران وارد شدند، داستان‌هایی اسطوره‌ای داشتند و پس از رویارویی با ساکنان اولیهٔ ایران، به داستان‌های حماسی نیز دست‌یافتند (صفا، ۱۳۶۳:۲۷). بی‌گمان اشخاصی در میان آنان بودند که این داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی را روایت می‌کردند. آثنئوس، مورخ روزگار باستان، در گزارش خود از رواج این‌گونه داستان‌گویی‌ها آورده‌است که یک آوازه‌خوان در پیشگاه آستیاگ (۵۸۵-۵۵۰ پ.م)، آخرین پادشاه ماد، سرنگونی او را به‌دست کورش پارسی بیان کرده بود. همچنین گزنفون، مورخ یونانی در قرن پنجم پ.م. کتابی در خصوص کوروش بزرگ نوشته و در آن گفته‌است که داستان‌هایی در شرح خصال نیک این شخصیت استثنایی نزد ایرانیان رواج داشته است (تفضلی، ۱۳۷۶: ۱۸-۱۷). پاره‌ای از داستان‌های بسیار کهن ایرانیان را نیز می‌توان در *اوستا* یا سایر متون پهلوی سده‌های بعدی یافت که به‌واسطه روایت‌گری داستان‌گویان، قرن‌ها محفوظ مانده بود.

وجود داستان و داستان‌گویی نزد ایرانیان امری مسلم است؛ اما درباره اینکه این داستان‌گوها چگونه از رقص و موسیقی بهره می‌گرفته‌اند، هیچ نمی‌دانیم. درواقع آثار باستان‌شناختی‌ای به دست ما نرسیده است که ما را از این داستان‌گویی نمایشی مطلع سازد. اما با مراجعه به *اوستا*، متون پهلوی در ایران باستان و برخی داستان‌های رایج دورهٔ اسلامی می‌توان دریافت که محتوای آنها با نمایش دادن بی‌ارتباط نبوده‌اند و می‌توان استنباط کرد که داستان‌گویی آنها قاعدتاً جنبه‌های نمایشی هم پیدا می‌کرده است.

پیکرگردانی و تغییر شکل ظاهری به‌عنوان نشانه‌ای نمایشی در پاره‌ای روایات اوستایی مشاهده می‌شود؛ مانند نبرد تیشتر، فرشتهٔ باران با اَپوش، دیو خشک‌سالی یا حماسهٔ یادگار زریران و حتی قصه‌های عامیانه‌ای مانند هزار و یک‌شب و سمک عیار که از قصه‌های معروف دوران اسلامی است و در پیش از اسلام ریشه دارد.

برای مثال روایت فردوسی از آزمون فریدون در شاهنامه ریشه‌ای بسیار دیرین‌تر از آن دارد که در ابتدا به نظر می‌آید. فریدون خود را به پیکر اژدهایی در می‌آورد تا دلاوری فرزندانش را برای مبارزه با اژدها دریابد. روایت فردوسی از آزمایش پسران فریدون به‌باورهای مهری اشاره دارد که در آیین‌های راژورانه ستایش مهر به‌هنگام قربانی ساختن گاو از نقاب استفاده می‌کردند. در مراسم سال نو ایرانیان کشتن اژدهایی که موجب خشک‌سالی شده و زنان یا گاوان (نماد آب یا ابرهای باران‌زا) را زندانی کرده بود، با استفاده از نقاب انجام می‌گرفت و پس از نابود ساختن اژدها و آزادسازی زنان و آب‌ها، جشن شادی و باروری آغاز می‌شد. آمدن فَرَوَشی درگذشتگان نیز در این هنگام صورت می‌گرفت، لذا کشتن اژدها و جشن باروری با فرود فَرَوَشی مردگان با استفاده از چهره‌های نقاب زده همزمان انجام می‌شد (ویدن گرن، ۱۳۷۷:۸۰).

کریستن‌سن نیز به پیروی از ژرژ دومزیل، داستان اژدی‌دهاک (ضحاک) را در ارتباط با مراسم آیینی، گونه‌ای رقص نزد ایرانیان دانسته‌است که نقاب‌هایی بر چهره می‌زدند تا در جشن‌های سال نو زیانکاران را از زندگی خویش برانند (کریستن سن، ۳۲:۱۳۵۵).

ستایش مهر و آناهیتا همراه مراسم آیینی انجام می‌گرفت و این مراسم نمی‌تواند بدون رقص‌هایی انجام گرفته‌باشد. ناظرزاده کرمانی درباره پیوند رقص‌های داستان‌گویانه با رقص‌های جانور سیما[1] که باقی ماندهٔ روزگاران پارینه سنگی است، نظر قابل توجهی دارد و معتقد است «این گونه رقص‌ها در دورانی بس کهن در ایران و در آیین میترا پدید آمدند و رقص‌گران با گذاشتن سیماچه‌های جانوران توتمی، مفهوم‌هایی آیینی و کیشی را روایت می‌کردند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۴۹۵ و ۴۵).

با توجه به اینکه هیچ‌گونه گزارشی از سوی مورخان پیرامون ایجاد محدودیت برای نوازندگان و رقص‌گران در ایران باستان اظهار نشده است، می‌توان استنباط کرد که روحانیان زرتشتی ممنوعیت یا محدودیتی، دست کم در دربار، برای این فعالیت‌ها ایجاد نکرده بودند و می‌توان پذیرفت که موسیقی و رقص و نمایش‌واره‌های خنیایی که در ایران پیشینه‌ای کهن داشتند در داستان گویی‌های نمایشی به کار می‌آمدند؛ به ویژه در روزگار ساسانیان که می‌دانیم چنین سرگرمی‌های درباری رواج و گسترش فراوانی یافته بود و بارزترین نمونه‌های آن به روزگار خسروپرویز (۵۹۰-۶۲۸ م) باز می‌گردد (کریستن سن، ۱۳۷۸: ۶۰۴-۶۳۳).

داستان‌گویی نمایشی (نقالی) پس از اسلام

پس از اسلام، وضعیت کاملاً دگرگون شد. به‌دلیل ممنوعیت‌های مذهبی، خنیاگران نمی‌توانستند در داستان‌گویی نمایشی خود از رقص و موسیقی بهره گیرند و برای جبران این کمبود به جهت دیگری روی آوردند که تقویت واقعه‌خوانی با تکیه بر بازیگری بود. بدین‌ترتیب نقالی دورهٔ اسلامی شکل گرفت و برای حفظ و ادامهٔ خود، نخستین تحول را با تکیه بر بازیگری شروع کرد (بیضایی، ۱۳۴۴: ۶۱ - ۶۰). اعراب به واسطهٔ زندگی و فرهنگ شبانی خود، دارای سنت روایت‌گری و داستان‌گویی بودند و در نتیجه با این پیشه مخالفتی نداشتند؛ اما ممنوعیت‌های تشریعی که از تفسیر پیام‌های وحیانی برآمده بود، باعث شد راویان از هیچ وسیلهٔ موسیقایی یا تجسمی، جز بازیگری خویش نتوانند بهره بگیرند و به‌جای خنیاگری و رقص فقط به نقل داستان اکتفا کردند. از آن پس، داستان گویان نمایشی در فرهنگ اسلامی با اسامی دیگری مانند واقعه‌خوان، نقال و... شناخته شدند. به‌راحتی می‌توان حدس زد که این داستان-گویان برای تأثیر بیشتر بر مخاطب، گاهی لباس رزم می‌پوشیدند و ماجرایی حماسی را نقل

1. Zoomorphic Dances.

می‌کردند و گاه به مناسبت داستانی سوگناک پیراهن عزا بر تن می‌کردند و شاید «در پاره‌ای از موارد، چهره‌پردازی نیز می‌کردند و برای خود سیماچه‌ی می‌ساختند.» (ناظرزاده کرمانی، ۳۶:۱۳۷۳)

بر مبنای یک جمع‌بندی تاریخی می‌توان اظهار کرد که داستان‌گویی نمایشی در سنن ادبیات شفاهی مردم ایران، همانند سایر سرزمین‌ها، ریشه و قدامی بسیار کهن داشته است؛ اما پیروزی اعراب مسلمان بر ایرانیان و تأکید بر موانع شرعی باعث شد داستان‌پردازی به‌صورت نمایشی و در هر شکل اجرایی با همراهی آواز و موسیقی یا بدون آن متوقف شود. بااین‌حال داستان‌گویان بدون بهره گرفتن از ساز و آواز، دست کم در دربار خلفای اسلامی همچنان حضور داشتند. از منابع مکتوب باقی مانده از قرون اولیه اسلامی چنین بر می‌آید که محدودیت‌های تشریعی برای عموم مردم، در زندگی درباری چندان رعایت نمی‌شده است. قدیم‌ترین گزارش حاکی از تمایل معاویه‌بن ابی‌سفیان به شنیدن داستان است؛ مسعودی در *مروج الذهب* می‌نویسد از جمله عادت‌های معاویه این بود که روز و شب، پنج بار، بار می‌داد و وقتی نماز صبح را به جای می‌آورد نزد داستان‌گو می‌نشست تا او داستان‌های خود را ادامه دهد (مسعودی، ۳۳:۱۳۷۸).

از سوی دیگر گرایش بنی‌عباس به شیوه کشورداری ایرانی، باعث شد بسیاری از آداب درباری ساسانیان در میان خلفای این سلسله نیز گسترش یابد. بنابراین، دور از ذهن نیست که بپذیریم در کمتر از دو سده فاصله با هجرت پیامبر اسلام، دربار هارون‌الرشید (۱۷۳-۱۹۳هـ ق) مشهورترین خلیفهٔ عباسی، جایگاه انواع سرگرمی‌ها و شادی‌ها شده و راویان و داستان‌گزاران رونق پیشین خود را بار دیگر بازیافته باشند. اینکه در این دوران، داستان گویی به چه شیوه‌ای اجرا می‌شده و تا چه حد در درون کاخ‌ها و دور از چشم متشرعان، از ساز و آواز و رقص بهره گرفته می‌شده، نامعلوم است. دربارهٔ قرن‌های بعدی نیز از چگونگی کار آگاهی نداریم؛ زیرا گرچه در آثار فارسی به کرات از وجود نقالان و داستان‌پردازان سخن گفته شده، هیچ توضیحی دربارهٔ جزییات روش کار آنها نیامده است.

قابل ذکر است که در جهان اسلام، از همان ابتدا بستر مناسب برای رشد داستان‌گویی فراهم بود. کلمهٔ قصه و جمع آن (قصص) بارها در قرآن ذکر شده است، اما مسئله این است که شکل‌گیری آن به لحاظ محتوا و نیز برخورداری از جنبه‌های نمایشیِ تابعِ زمان و مکان بوده و بر بستر دو مذهب اصلی تشیع و تسنن رشد و نمو کرده است. در سرزمین‌های اسلامی، داستان‌گویی درباره رفتار پیامبر اسلام(ص) در حدی با ماجراهای دروغین آمیخته شده بود که خلیفهٔ وقت در سال ۲۷۹هق از ادامهٔ کار داستان ویان ممانعت کرد (Hanaway, JR. 1987:451). با این وجود، آنها به مدت چندین قرن به کار خود ادامه دادند.

با گسترش دامنهٔ استقلال‌خواهی و پایداری ایرانیان در برابر حاکمان فرستاده شده از سوی خلیفهٔ اسلامی، محتوای داستان‌گویی علاوه بر ماجراهای عاشقانه، عمدتاً دربارهٔ شخصیت‌های اساطیری و حماسی ایرانیان رواج یافت تا پاسخی بر تفاخر اعراب باشد که امپراتوری عظیم ساسانی را درهم شکسته بودند. این داستان‌های حماسی در بسیاری از خاندان‌های ایرانی از پدر به پسر نقل می‌شد و علاوه بر آن افرادی بودند که به‌عنوان داستان‌گو از ناحیه‌ای به ناحیهٔ دیگر می‌رفتند. عده‌ای نیز می‌کوشیدند صورت‌های مکتوب پیشین را گردآوری کنند یا آن‌که از روایت‌های شفاهی نسخه‌های نوشتاری تهیه نمایند. در همه حال، ذوق و قریحه افراد برای دگرگون ساختن جزئیات داستان‌ها بی‌تأثیر نبود، اما هدف آنها زنده ساختن غرور پیشین در برابر تحقیرهای اعراب بود (صفا، ۷۴:۱۳۶۳).

اگرچه شاهنامهٔ فردوسی، حماسه‌ای ملی و سرآمد آثار مشابه این دوره در قرن پنجم قمری است، آغاز ضعف تدریجی تمایل ایرانیان به شخصیت‌های افتخارآمیز گذشته خود نیز هست؛ زیرا تسلط سلسله‌های ترک‌نژاد بر ایران که خود را نمایندگان خلیفهٔ اسلامی می‌دانستند و با تعصب کامل به سرکوب هر اندیشه استقلال‌طلبانه‌ای اقدام می‌کردند، باعث شد که به‌تدریج از قرن ششم هجری قمری به‌جای حماسه‌های ملی، حماسه‌های دینی و تاریخی گسترش یابد. اندکی بعد، شکست‌های سنگین ایرانیان از لشکر مغول و تاتار، افول حماسه‌های ملی را شدت بخشید (صفا، ۱۵۵:۱۳۶۳).

نکته قابل ذکر دیگر اینکه، گرچه به نظم درآوردن وقایع کربلا از دورهٔ تیموری در قرن هشتم هجری قمری آغاز شده بود، در روزگار صفویان مقاتل خوانان، مراثی خوانان و منقبت-گویانی که فضایل پیامبر اکرم(ص) و خاندان نبوت(ع) را برای شیعیان روایت می‌کردند، در واقع داستان‌گویان نمایشی بودند که به‌صورت بازیگر، به تنهایی، کار تجسم بخشیدن مصائبی را بر عهده داشتند که بر امامان و معصومان وارد آمده بود (ملک‌پور، ۱۳۶۶: ۲۳ و۵۷). از جزئیات کار و شیوه‌های اجرایی و نمایشی این راویان داستان‌های مذهبی چیزی نمی‌دانیم؛ اما *فتوت نامهٔ سلطانی* اثر حسین واعظ کاشفی سبزواری در قرن دهم هجری قمری، پرده از ابهام‌های کار نقالان برگرفته است. در این کتاب از اصطلاح معرکه برای توصیف اَعمال نمایش‌گرانه استفاده شده و نویسندهٔ کتاب مذکور ضمن شرح آداب مشاغل مختلف، اهل معرکه را به سه طایفهٔ اهل سخن، اهل زور و اهل بازی تقسیم کرده‌است (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۲۷۵). او تقسیم‌بندی فرعی دیگری نیز برای اهل بازی به‌دست داده و لعبت‌بازان را که باید همان نمایش‌گران عروسکی و خیمه‌شب‌بازی باشند، در میان اهل بازی معرفی کرده است (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۲۴۲ـ۲۴۰). وی در تقسیم‌بندی متفرعات معرکه‌گیران اهل سخن از قصه‌خوانان و افسانه‌گویان نیز نام برده و برای نقال و نیز شنوندهٔ نقل، آدابی را ذکر کرده و رعایت آنها را

ضروری شمرده است (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۳۰۵ – ۳۰۲).

از اظهارات کاشفی سبزواری در فتوت‌نامهٔ سلطانی، می‌توان نتیجه گرفت رشد و کمال نقالی از قرن نهم هجری به بعد در کنار نمایش عروسکی وجود داشته؛ اما از شبیه‌خوانی (تعزیه) که به لحاظ مفهومی باید جزء معرکه حساب شود، نامی برده نشده است. گرچه شبیه‌خوانی از دل مراسم عزاداری برآمد و به‌تدریج و بر بستر اندیشه و تخیل شیعی شکل گرفت، با توجه به اینکه در فتوت نامهٔ سلطانی هیچ گونه اشاره‌ای به شبیه‌خوانی نشده است، می‌توان استنباط کرد که این گروه از معرکه‌گیران بعدها به‌وجود آمدند و رواج مراسم شبیه‌خوانی و گسترش حالات و حرکات نمایشی در آن از میراث داستان‌گویی نمایشی نقالان بهره گرفته است. حضور یک راوی در شبیه‌خوانی که کارهای صحنه‌گردانی را هم انجام می‌دهد، دلیلی بر این نوع تأثیرپذیری است. همچنین، محتوای غمناک پاره‌ای داستان‌ها باعث می‌شد که برخی ازنقالان دوره‌های بعد به واسطهٔ خوش صدایی و آشنایی با موسیقی در نمایش‌های سوگناک شبیه‌خوانی حضور یابند (عناصری، ۴۴:۱۳۶۶). نصری اشرفی معتقد است که رونق گرفتن نقالی در دوره صفویان نتیجهٔ ظهور شبیه‌خوانی و گسترش پذیرش جامعه از نمایش بوده است (نصری اشرفی، ۱۸۲:۱۳۸۳)؛ ولی همان‌طور که بیان شد پیشینهٔ کهن داستان‌گویی نمایشی، ما را مجاب می‌سازد که بپذیریم این کار بر شبیه‌خوانی تأثیر مستقیم داشته است.

از گزارش‌های جهانگردان چنین بر می‌آید که رشد و گسترش پدیدارهای مختلف نمایشی مانند دسته‌گردانی، سینه‌زنی و روضه‌خوانی در دوران صفویه، باعث شده بود تودهٔ مردم تمایل روانی و آمادگی عاطفی بیشتری برای پذیرش آموزه‌های مذهبی شیعه پیدا کنند. اما تعزیه در ابتدا بر آواز و کلام تکیه بیشتری داشته و به‌تدریج بر جنبه‌های نمایشی آن به‌ویژه پس از ساختن شبیه افراد مختلف از محبان و اشقیا، هرچه قوی‌تر صورت نمایشی یافته است (شهیدی، ۱۳۸۰: ۷۵-۷۳) با وجود این، گرچه نمایش شبیه‌خوانی از دل آیین‌های عزاداری بیرون آمد، تجسم عینی مقدسان به‌راحتی از جانب روحانیت پذیرفته نشد. (دلیل این امر قدرت یافتن روزافزون دستگاه روحانیت شیعه بود که برای تبلیغ باورهای مذهبی موجبات رشد، گسترش و تداوم این پدیدارهای نمایشی را فراهم آورد) اما این اوضاع موجب نگشت که اقبال عمومی جامعهٔ ایرانی به تماشای تجسم رویدادهای مهم مذهبی کاهش یابد و به‌همین سبب، آمادگی خواص و عوام برای مشاهدهٔ کارهای نمایشی روز به‌روز فراهم شد. در نتیجهٔ تغییرات پیش‌آمده، بازیگران شبیه خوانی از روش‌های بازیگری نقالان برای حرکات، آواز و بیان مناسب تأثیر پذیرفتند. وجود حالات، حرکات و رفتارهای نمایشی در نقالی موجد این فرض است که داستان‌گویی نمایشی از ماجراهای مذهبی در این دوران به نمایش شبیه‌خوانی تبدیل شده است. در واقع، نمایش یک‌نفرهٔ نقال که فقط یک بازیگر داشت به نمایشی تکامل یافت که

چندین بازیگر داشت و تجسم عینی رویدادهایی که در زندگی اشخاص برجستهٔ اسلام رخ داده بود به‌نحو بهتری به نمایش درآمد.

همان‌طورکه تکایا و حسینه‌ها به‌عنوان معماری نمایش صحنه‌ای موجب رشد و رونق شبیه‌خوانی شدند، قهوه‌خانه‌ها نیز بهترین جایگاه نمایشی برای رونق نقالی بودند؛ زیرا مردم می‌توانستند در قهوه‌خانه‌ها تجمع کنند و ضمن خوردن و نوشیدن به مبادله اطلاعات و تجربه‌های خود بپردازند. به‌همین دلیل قهوه‌خانه‌ها خود به مثابه یک مکان نمایشی محسوب می‌شدند و بسیاری از آنان سکویی برای نقالی یا سایر کارهای نمایش‌گری داشتند. به‌تدریج نقالان سرشناس برخلاف نقالان دوره گرد که در هر کوی و برزن سرگردان بودند، قهوه‌خانه‌ای را محل ثابت اجرای خویش قرار دادند و مردمی که برای شنیدن داستان‌های مختلف در این مکان‌ها گرد می‌آمدند، موجب شهرت آن قهوه خانه و نقالش می‌شدند.

از سوی دیگر، پیدایی گونه‌ای نقاشی بر دیوار این قهوه‌خانه‌ها که ساده شدهٔ اصول نقاشی‌های سنتی ایرانی بود، موجب شد در خلال روایت نقال، تجسمی از صحنه‌های رزم و بزم داستان‌های حماسی شاهنامه یا داستان‌های مذهبی پیش چشم شنوندگان قرار گیرند (بلوکباشی، ۹۷:۱۳۵۷). این نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای را باید تصاویر همراه نقالی در نظرگرفت که پیش‌تر به حضور آن در سایر سرزمین‌ها اشاره شد و گونه‌ای از داستان‌گویی نمایشی بود که با تصاویر منقوش بر پرده همراه می‌شدند.

نتیجه‌گیری

داستان‌گویی می‌تواند دو جنبه داشته باشد: از یک‌سو به دلیل وجود واژگان به ادبیات مربوط می‌شود و از سوی دیگر به لحاظ چگونگی ادا کردن واژگان با نمایش‌گری پیوند پیدا می‌کند. چنانچه فرد داستان گو صرفاً به روایت ساده محدود نماند و همانند یک بازیگر، نمایش گفتار و کردار دیگران را تقلید کند، داستان‌گویی او نمایشی می‌شود. این روند در صورت فراهم بودن زمینه‌های مساعد و در یک سیر تکاملی به یک نمایش صحنه‌ای تبدیل می‌گردد و به جای داستان گو تعدادی بازی‌گر عهده‌دار گفتار و کردار شخصیت‌های مختلف می‌شوند. به این ترتیب، تحولی اساسی از داستان به نمایش صحنه‌ای به‌وجود می‌آید.

چنین اتفاقی در روند تکامل نقالی داستان‌های مذهبی به شبیه‌خوانی رخ داده است. داستان‌گویی نمایشی که از روزگاران بسیار کهن در ایران رواج داشت باتوجه به مقتضیات دوران‌های مختلف تاریخی اشکال متفاوت پیدا کرد. نمایش شبیه‌خوانی در دوران صفویه که در قیاس با نقالیِ مصائب کربلا تجسم عینی‌تری داشت، ضمن بهره گرفتن از سنن نمایش و داستان‌گویی نقالان پیشین، این واقعهٔ سوزناک را به شکلی نمایشی‌تر و با اشخاص مختلف زنده

می‌ساخت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

براهنی، رضا (۱۳۶۲) قصه‌نویسی، چاپ سوم، تهران، نشر نو.

بلوکباشی، علی (۱۳۷۵) قهوه‌خانه‌های ایران، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بیضایی، بهرام (۱۳۴۴) نمایش در ایران، تهران، مؤلف.

تفضلی، احمد (۱۳۷۶) تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، تهران، سخن.

پلووسکی، آن (۱۳۶۴) دنیای قصه‌گویی، محمدابراهیم اقلیدی، تهران، سروش.

چمبرز، دیویی (۱۳۶۶) قصه‌گویی و نمایش خلاق، ثریا قزل ایاغ، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰) پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون یونسکو در ایران.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) حماسه‌سرایی در ایران، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

عناصری، جابر(۱۳۶۶) درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، تهران، جهاد دانشگاهی.

فاستر، ای. ام (۱۳۵۲) جنبه‌های رمان، ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر.

واعظ سبزواری، حسین (۱۳۵۰) فتوت‌نامهٔ سلطانی، محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۵۵) آفرینش زیانکاران در روایات ایرانی، احمد طباطبائی، تبریز، دانشگاه تبریز.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۷۸) ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، چاپ دهم، تهران، نشر قصه‌پرداز.

کیا، خجسته (۱۳۷۵) قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی، تهران، نشر مرکز.

لطفی، محمدحسن (بی‌تا) دورهٔ آثار افلاطون، تهران، خوارزمی.

مسعودی، علی‌بن‌حسین (۱۳۷۸) مروج‌الذهب، ج۱، ابوالقاسم پاینده، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳) ادبیات نمایشی در ایران، ج۱، تهران، انتشارات توس.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۶) سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، تهران، جهاد دانشگاهی.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳) درآمدی به نمایشنامه‌نویسی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

ناظرزاده کرمانی، (۱۳۷۳) «نقالی و گونه‌های آن در ایران» مجلهٔ نیستان، شماره ۱۹، ص ۳۶.

نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۳) نمایش و موسیقی در ایران، ج ۲، تهران، آرون.

ویدن‌گرن، گئو (۱۳۷۷) دین‌های ایران، منوچهر فرهنگ، تهران، آگاهان ایده.

Hanna, Judith Lynne, "Dance and Religion, in Encyclopedia of Religion, ed. In chief: Mircea Eliade, Vol: 4, N.Y., London, Macmmillan Publishing Company, 1987.
Hanaway, JR., William L., "Middle Eastern Narrative Traditions, OPcit.
Webster, webster's Third New Dictionary, U.S.A. Merriam – Webster Inc. 1986.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی