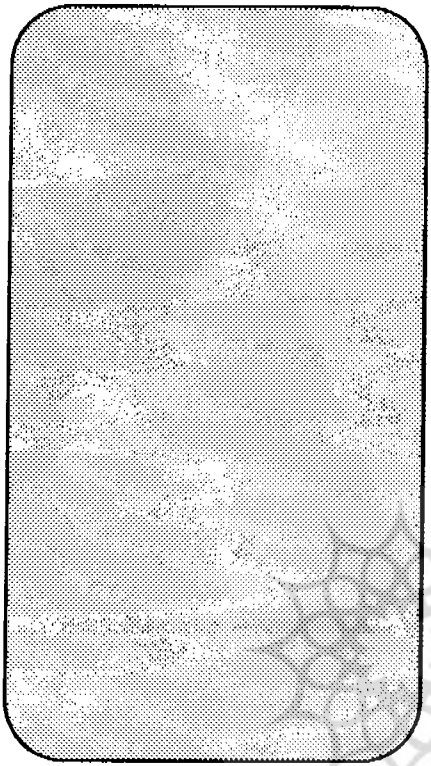

منشاء درام در ایران*

جلال ستاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات دینی و حماسی در ایران پیش از اسلام، سرشار از افسانه‌ها و داستانهای اساطیری است، زیرا دین و آئین (کیش زرتشتی، مهرپرستی، آئین زروانی، مانوی و ...) به اساطیر و داستانهای حماسی که پاره‌ای از آنها در شاهنامهٔ فردوسی انعکاس یافته‌اند، پرو بال می‌داد. در شاهنامه، همانگونه که در حماسه‌های دیگر نیز مشاهده می‌توان کرد، شاهان اسطوره‌ای و قهرمانان و نیاکان فرهنگ‌ساز و تمدن آفرین، آفرینندهٔ چیزهایی هستند که زندگانی اجتماعی را امکان‌پذیر می‌سازند (از جمله کشف آتش)؛ به علاوه صورتی از اسطورهٔ ادیپ (وارونه در فاجعهٔ سهراب)، مضمون عداوت میان پدر و پسر و یا داستان پسری که با پدر ناشناخته‌اش می‌ستیزد، همه از جمله مضامینی به شمار

---

* - این مقاله که در اصل به زبان فرانسه نوشته شده، با تغییراتی چند به فارسی برگشته است. اصل مقاله، مفصّل است و روایت فارسی، خلاصه‌ایست از آن. مرکز هنرهای نمایشی در نظر دارد که اصل مقاله را، جداگانه، به چاپ برساند.

می‌روند که در اساطیر و حماسه‌های اقوام دیگر نیز دیده می‌شود، در شاهنامه نقش بسته‌اند. و چنانکه می‌دانیم، پس از فردوسی،زندگینامهٔ یلان و دلاوران سیستان، همه از خاندان رستم، روزگاری دراز، موضوع حماسه‌هایی چون گشتاسپ‌نامه و سام‌نامه و بهمن‌نامه ... و غیره بوده‌اند تا آنکه اندک اندک، براثر ضعف و نُکس روحیهٔ حماسی، نوع ادبی تازه‌ای پدید آمد که همانا افسانه‌های («رمان» های) نیمه تاریخی، غالباً مشحون به عواطف و احساسات عاشقانه و عناصر و عوامل فوق طبیعی و وهمی و خیالی است.

نظامی (۵۳۱ ـ ۵۷۶ هـ) نخستین کسی است که با بهره‌گیری از روایات تاریخی و عامیانهٔ کهن، این گونه داستان‌پردازی را رونق و رواج داد[1].

قصد من شرح مجمل تاریخ ادبی ایران نیست، چون نه موضوع این جستار است و نه در آن زمینه بصیرتی دارم، بلکه مقصود از این یادآوری مختصر، طرح پرسشی است که از دیرباز ذهنم را به خود مشغول داشته است و آن اینکه آیا ادب حماسی ـ اسطوره‌ای که دارای عنصر یا توانی نمایشی (دراماتیک) است و قالبی گفت و شنودی دارد مانندِ گاتها، کهن‌ترین و مقدس‌ترین بخش اوستا که بعضاً سروده‌های شخص وخشور زرتشت سپنتمان است و مغان آنرا به شکل مکالمه ـ سؤال و جواب ـ می‌خوانده‌اند)، با توجه به این معنی که گفت و شنود، مبیّنِ موضع‌گیری و رودررویی و نتیجةً، عنصری اساساً نمایشی (دراماتیک) است، می‌توانست موجب پیدایی نمایش و نمایشنامه‌نویسی شود؟ بسانِ حماسهٔ گیل گمش که به قول شکیب الخوری عراقی به مدت دوازده روز، به هنگام برگزاری جشنوارهٔ بابلی اکیتو (Akitu) در بیرون معابد بابل، نقل می‌شد و

1- Jan Raypka, ***Les sept princesses de Nizami.*** in: ***L'âme de l' Iran,*** Albin Michel, 1951.

به نمایش در می‌آمد؟[1] و یا، همانند نمایشهای دینی در یونان باستان و مصر فراعنه؟ و یا آنکه برعکس، خنیاگران و رامشگران و نقالان و مناقب خوانان، کارنامهٔ خدایان و پهلوانان اساطیری را با اشارات و حرکات و اطواری مناسب و در خور، نقل می‌کرده‌اند و اینچنین اندک اندک، نقالی به کاری نمایشی تبدیل شده است؟ چون از یاد نباید برد که نقال شاید خود نخستین شخصیت نمایش یعنی نمایشگر و بازیگر باشد، زیرا حرکات و اشارات صورت و تحریرها و تلحینهای صوتی در خور گفت و شنود، برای شنوندگان و در واقع بینندگان، کلامی راکه در اندامها و قیافه‌ای تجسّد یافته و قادر به دگردیسی و تناسخ (یعنی تبدیل‌یابی از صورت کلامی به حرکت نمایشی) است، به نمایش درمی‌آورد.[2]

فرضیه، نخست نامعقول نمی‌نماید، زیرا «تراژدی (و از جمله تراژدی یونانی) همواره به همان اسطوره‌هایی وابسته بوده است که حماسه با آنها ارتباط داشته، مثل اسطوره‌های جنگ تروا (Troie) و دوازده‌خوان هرکول و مصایبی که گریبانگیر ادیپ و ذریّه و سلاله‌اش شد»[3].

از سوی دیگر مگر حماسه، روشی در هنر نمایش نیست که در دوران ما، برتولد برشت در تئاترش بدان توسل جسته است؟

معهذا باید خاطرنشان ساخت که این همه، حدس و گمانی بیش نیست: گرچه بعضی آئین‌ها، بیگمان در ایران باستان نیز به نمایش در می‌آمده است، چون اصولاً هر آئینی جوهری نمایشی دارد. اما این سخنی دیگر است، و نمایش حماسه یا اسطوره، سخنی دیگر.

1- Chakib el - Khouri, ***Le Théatre arabe de l'absurde,*** 1978, Paris, P 33-34.

2- Georges Jean, ***Le Théatre,*** 1977, P. 14.

3- Jacqueline de Romilly, ***La tragédie grecque,*** 1973, P. 19.

برعکس از سابقهٔ بس کهن نقّالی در ایران خبر داریم و می‌دانیم که حماسهٔ ایرانی را حتی خارج از مرزهای ایران باستان نیز نقل و روایت می‌کرده‌اند. به قول صاحب سیرت رسول‌الله (ص): «نضر بن الحارث از شیاطین قریش بود و مردی ظالم بود و فتنه‌انگیز، و ... پیوسته پیغمبر را، علیه‌السلام، رنجانیدی و با وی عداوت کردی و معارضهٔ قرآن نمودی، و هرگاه پیغمبر، علیه‌السلام، مجلس ساختی و تبلیغ رسالت کردی و قرآنِ کلام‌الله بریشان خواندی، چون وی از این مجلس برخاستی، این نضربن الحارث، بیامدی و باز جای سیّد، علیه‌السلام، نشستی و قصهٔ رستم و اسفندیار آغاز کردی و حکایت ملوکِ عجم برگرفتی و بگفتی، و مردم بر وی گرد آمدندی و آنگه ایشان را گفتنی: نه این سخن که من می‌گویم بهتر از آنست که محمد می‌گوید؟ لاواللّه، و این حکایت خوشتر است از آنکه وی می‌گوید.. در قرآن هرجای که اساطیرالاولین بیامده است، در حق وی فرود آمده است، چرا که وی بود که می‌گفت: این قرآن که محمد بیاورده است، مثل افسانهٔ پیشینیان است و مانند حکایت و سرگذشت ایشان است و من خود از آن بهتر می‌دانم. و این نضر بن الحارث سفر بسیار کرده بود و در ولایت عجم هم بسیار گردیده بود و قصهٔ رستم و اسفندیار آموخته بود و حکایت ملوک عجم بدانسته بود و او را فصاحتی عظیم بود، و چون پیغمبر، علیه‌السلام، بیامدی و قرآن برخواندی و حکایت و قصهٔ پیغمبران، صلوات الله علیهم اجمعین، بران یاد کردی و حکایت وقایع عاد و ثمود و فرعون و هامان بگفتی و از عجایب آسمان و زمین خبر بازداری، نضربن الحارث گفتی: من بهتر از این ترانم گفت و قصهٔ رستم و اسفندیار و ملوک عجم برگرفتی و بگفتی، و مردمان را خوش آمدی و تعجب کردندی و کافران گفتندی: این حکایت که نضربن الحارث گوید، خوشتر از آنست که محمد می‌گوید ـ ژاژ خواستند»[۱].

۱- سیرت رسول الله (ص)، مشهور به سیرةالنبی، ترجمه و انشای رفیع‌الدین اسحق بن

سرانجام علی امیرالمؤمنین (ع) این نضر بن الحارث را که «معارضت قصص قرآن کردی»، «بکشت، بعد از آنکه وی را اسیر کرده بودند در بَدْر[۱]».

گفتنی است که چند دهه پس از این تاریخ، داستان، باری دیگر در دوران حکومت بنی‌امیه تکرار می‌شود. به قول صاحب **نقض** که کتاب خود را در حدود سال ۵۶۰ هجری قمری تألیف کرده است: «چنانست که متعصبّان بنی‌امیه و مروانیان، بعد از قتل حسین (ع)، با فضیلت و منقبت علی (ع) طاقت نمی‌داشتند. جماعتی خارجیان از بقیتِ سیفِ علی (ع) و گروهی بد دینان را به هم جمع کردند تا مغازی‌های به دروغ و حکایات بی‌اصل وضع کردند در حق رستم و سرخاب و اسفندیار و کاووس و زال و غیر ایشان و خوانندگان را بر مربعات (چهارسوی) بلاذ ممکّن کردند تا می‌خوانند تا رّد باشد برشجاعت و فضل امیرالمؤمنین **و هنوز این بدعت باقی مانده است که به اتفاق امّت مصطفی، مدحِ گبرکان خواندن، بدعت و ضلالت است»**[۲].

«و در اینجا باید تذکار داد که نقل داستانهای شاهنامه و هزار افسان و کارنامهٔ پهلوانان، از دیرباز در ایران، رواج و انتشار داشته است و قصه‌گویی نیز در سرزمین ما و کلاً در همهٔ ممالک اسلامی، سنتی دیرین است و روز بازاری گرم دارد.

«کارآسی شاهنامه خوان (مقتول در ۴۲۲ یا ۴۲۳) که نخست ندیم

محمد همدانی، قاضی ابرقوه، ۵۸۲ ـ ۶۲۳، هجری، به تصحیح اصغر مهدوی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، نصف اول، ۱۳۵۱ ـ ۱۳۶۰، ص ۲۷۵ ـ ۲۷۷، ایضاً ص ۳۴۶ ـ ۳۴۷ و ص ۵۸۳.

۱- همان، ص ۶۲۷.

۲- **نقض**،معروف به بعض مثالب النواصب فی نقض بعض فضائح الروافض، نوشته شده در حدود ۵۶۰ ه‍ ق. تألیف نصیرالدین ابوالرشید عبدالجلیل قزوینی رازی، به تصحیح میرجلال الدین محدّث ارموی، ۱۳۵۸، ص ۶۷. تکیه بر جملات از من است (ج. س.).

عضدالّدوله و فخرالدوله بود که یا پس از وفات فخرالدوله (۳۸۷) و یا پس از دست یافتن محمود بر پسرش مجدالدوله (۴۲۰)، از خدمت دیالمه به دستگاه سلطان غزنوی آمد و برای سلطان محمود، شاهنامه، یعنی کتب تاریخ و پادشاهان قدیم ایران و یا سیر ملوک فرس یا سیرملوک عجم می‌خواند و راوی کتاب «هزار افسان» و ندیم سلطان و قصه‌گو بوده است، و بی‌گمان نظایر وی در دیگر دربارها نیز می‌زیسته‌اند، مشهور است.

در واقع «کتاب هزار افسان که اساس کتاب مشهور الف لیله ولیله قرار گرفته است نیز چون شاهنامه از کتب متداول بین ایرانیان قرون اولیه اسلامی (و روزگاری دراز پس از آن) بوده است و آن را هم چون شاهنامه در مجالس می‌خوانده‌اند و داستانهایش را روایت می‌کرده‌اند، چنانکه امیرالشعراء معزّی در یکی از قصاید خود در وصف قلم گوید:

چوکارآسی، محدّث‌وار برخواند هزار افسان
چون سردانک، مشعبذوار بنماید هزار افسان.

«منجیک ترمذی از شعرای نیمهٔ دوم قرن چهارم نیز می‌گوید:

هزار و ده صفت از هفت خوان روبین‌دژ
فرو شنیدم و خواندم من از هزار افسان»[1].

این سنّت نقالی و داستانگویی، رسمی بس کهن است و از دیرباز چه در دربار شاهان و محافل اعیان و اشراف و چه در میان عوام ناس، مرسوم و معمول بوده است،[2] و طرفه آنکه به قول محمدبن اسحاق:

«فارسیان اوّل تصنیف کنندگان اوّلین افسانه بوده و آن را به صورت کتاب

۱- جلال ستاری، **زمینهٔ فرهنگ مردم**، ۱۳۷۰، ص، ۵۶۲ ـ ۵۶۳، شادروان استاد عباس اقبال اشتیانی، **مجلهٔ یادگار**، سال ۲، شماره ۱۰، ص ۲۰ ـ ۲۲.

۲- ک. همانجا، فصل **قصاص**.

درآورده و در خزانه‌های خود نگاهداری نمودند و آن را از زبان حیوانات نقل و حکایت می‌نمودند؛ و پس از آن، پادشاهان اشکانی که دومین سلسلهٔ پادشاهان ایرانند، آن را به صورت اغراق‌آمیزی درآورده، و پادشاهان ساسانی نیز چیزها بر آن افزوده و عربان آن را به زبان خود برگردانده و فصحاء و بلغاء عرب، شاخ و برگهایش را زده و با بهترین شکلی به رشته تحریر درآوردند و در همان زمینه و معانی، کتابهائی تألیف کردند...

«محمدبن اسحاق گوید: صحیح این است که اول کسی که به افسانه، شب زنده‌داری کرد، اسکندر بود و گروهی داشت که وی را خندان می‌ساختند و افسانه‌ها برایش می‌گفتند، و او از این کار، قصد لذت بردن نداشت. بلکه می‌خواست از وی محافظت و حراستی شده باشد، و پس از او سائر ـ پادشاهان، این رویّه را به کار بردند»[۱].

البته ما از سرگذشتِ نقالانی که به احتمال قوی در ایران باستان بوده‌اند و شیوهٔ کارشان، آگاهی نداریم، اما با توجه به پیشنیهٔ بس کهن قصه‌گویی و محبوبیتی که نقل افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی حتی خارج از مرزهای سرزمین زادگاهشان داشته‌اند، به طور معقول تصور می‌کنیم که طبیعةً نقالانی در ایران باستان داستانهای پهلوانی و اساطیری سرزمین شان را روایت می‌کرده‌اند.[۲] ضمناً همانگونه که پیشتر نیز گفتیم، بیگمان پاره‌ای آئین‌ها و مراسم نیمه دینی و یا «قدسی» در ایران آن روزگار نمایش داده می‌شده است، همچنان که به قول هرودوت و پلوتارک، بخشهایی از اسطورهٔ مرگ و رستاخیز ازیریس در مصر فراعنه به نمایش درمی‌آمده است؛ البته بی‌آنکه قصد قیاس در میان باشد و یا ما

۱- ابن ندیم، **الفهرست**، ترجمه م. رضا تجدد، ابن سینا، ۱۳۴۳، ص ۵۳۹ ـ ۵۴۰. برای تفضیل مطلب ر.ک. به جلال ستاری، **افسون شهرزاد**، توس، ۱۳۶۸.

2- Mohammad Ja'far Mahdjoub, ***Le Conteur en Iran***, 1971.

بخواهیم این دو گونه نمایش آئینی در ایران و مصر را، خاصه از لحاظ گستردگی و شعاع بُرد نمایش، برابر بدانیم، زیرا اسنادی متقن و متواتر دالّ بر برگزاری و نمایش شکوهمندانهٔ بعضی آئین‌ها برای انبوه خلایق در ایران نداریم؛ اما ذات و جوهر نمایشی برخی آئینها، راه را برای نمایش دادن‌شان، هموار می‌ساخته است، به نحوی که برگزاری آن آئین‌ها، تقریباً خود به خود، صورتی نمایشی می‌یافته‌اند، چنانکه به عنوان مثال مراسم زار و یا مجالس شمنی‌گری و یا قول و سماع و رقص چرخان دراویش (وکوسه برنشین و میرنوروزی و پری‌داری و پری‌خوانی و ...)، جوهری نمایشی دارند تا آنجا که بعضی مراسم زار را بعینه بر صحنه نمایش داده و به گمان خود با این جابجایی، تئاتری «ملی» عرضه داشته‌اند.

امّا در این میان «سیاوخش خوانی» حدیثی جداگانه و نقشی برجسته و ممتاز دارد. صاحب تاریخ بخارا در شرح مراسم زاری و قربانی کردن بخارائیان در قتلگاه سیاوش و ریختن خونِ قربانی بر گورش می‌نویسد: «اهل بخارا را برکشتن سیاوش سرودهای عجب است و مطربان آن سرودها راکین سیاوش گویند..»،[1] و جای دیگر پس از ذکر کشته‌شدن سیاوش به دست افراسیاب در «حصارک ارگ بخارا» می‌گوید: «مغان بخارا بدین سبب آنجای را عزیز دارند و هر سالی هر مردی آنجا یکی خروس بَرَد و بکشد پیش از برآمدن آفتاب روز نوروز، و مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست، چنانکه در همهٔ ولایت‌ها معروف است، و مطربان آن را سرود ساخته‌اند، و می‌گویند و قوالان آن را

---

۱ ـ **تاریخ بخارا**، تألیف ابوبکر محمدبن جعفرانرشخی (۲۸۶ ـ ۳۴۸)، ترجمهٔ ابونصر احمد بن محمد بن نصر القباوی، تلخیص محمدبن زفربن عمر، به تصحیح و تحشیهٔ مدرس رضوی، توس، ۱۳۶۳، ص ۲۴.

گریستن مغان خوانند، و این سخن زیادت از سه هزار سال است..»[۱].

این **کین سیاوش** «نام لحنی است از سی لحن باربد»[۲] چنانکه **کین ایرج** نیز «نام لحنی است از سی لحن باربد»، [۳] و ایرج نام پسر فریدون است که به دست برادرانش سلم و تور کشته شد و ایران را به او منسوب داشته ایران خواندند و توران را که از تور بود، توران نامیدند.

آیا این مراسم سوکواری و نوحه و زاری بر قتل جوانمردی که از خونش، گیاه «خون سیاوشان» روئید (و کلاً بر پهلوانانی که شربت شهادت نوشیدند) و لطمه زدن نوحه‌گران بر صورتهای خویش در آن مراسم، به راستی چون درامی سوک‌آوار «نمایش» داده می‌شده است؟ مگر نه اینست که همهٔ مناسک و شعائر، و سنن قدسی (یا گیتیانه ولی ارجمند) جنبهٔ تئاتری یا نمایشی نیز دارند؟ و به همین جهت بسیاری بر این باورند که «تئاتر» به معنای اخص کلمه، از مراسم آئینی و عبادی و در نهایت از دیانت، برخاسته است؟

بر همین قیاس آیا برگزاری سالانهٔ جشنِ ماگوفونی (Magophonie، به قول هرودودت = مُغ‌کشی) به یادِ روزی که گئوماتای مغ، بردیای دروغین، که خود را پسر کورش هخامنشی فرا می‌نمود، کشته شد[۴] و «بزرگترین عید دولتی پارسی‌هاست»، با برگزاری مراسمی همراه بوده که پیروزی داریوش اول برغاصب تاج و تخت را به گونه‌ای، «نمایش» می‌داده است؟

از سوی دیگر می‌دانیم که اسکندر در پارت، «سازندگان و خوانندگانی از

۱- همان، ص ۳۲ ـ ۳۳.

۲- **فرهنگ رشیدی**، به تصحیح محمد عباسی، نیمه دوم، از انتشارات کتابفروشی بارانی، ص ۱۲۶۵.

۳-همان، ص ۳۲ ـ ۳۳.

۴- برای تفضیل مطلب ر. ک. حسن پیرنیا، **ایران باستان**، جلد اول ۱۳۳۱، ص ۵۲۰ ـ ۵۳۶.

یونان فرا خواسته بود[۱]» تا اسباب عیش و عشرتش را مهیّا سازند و بعید نیست که در میان آنان، بازیگرانی نیز بوده‌اند. افزون بر این همو هربار که در امپراطوری هخامنشی یا جایی دیگر شهری می‌گشود، به قشون «استراحت می‌بخشید و ضیافتها برپا می‌داشت، و بازی‌ها ترتیب می‌داد[۲]» و «برای خدایان قربانی می‌کرد و مقدونیان نیز به عیش و عشرت پرداخته به افتخار باکوس نعره‌های مستانه می‌کشیدند[۳]» و یکبار هفت یا هشت شبانروز در کرمان، مجلس کامرانی و شادخواری عظیمی به پا کرد که در آن «زنانی که می‌رقصیدند به باکانت‌ها (Bacchantes) شباهت داشتند و ... بازیهایی نیز می‌کردند و... . گویی که خود باکوس این جمعیت را اداره می‌کرد[۴]».

مهمتر از این روایتی است که پلوتارک نقل کرده است. می‌گوید سورنا سردار دلیر پارتی، معاصر اشک سیزدهم اُرُد اوّل که بر کراسوس سردار رومی چیره شد، هنگامی که «نمایشی در سلوکیّه می‌داد، هیرود (ارد) پادشاه با آرتاواسد (ارته باذ) پادشاه ارمنستان صلح کرد و خواهر او را برای پسر خود پاکروس گرفت. در این موقع دو پادشاه، ضیافتهائی برای یکدیگر می‌دادند و در موقع مهمانیها، تصنیفاتی از ادبیات یونان می‌خواندند، زیرا هیرود نسبت به زبان و ادبیّات یونانی بیگانه نبود و آرتاواسد در این زبان، نمایشاتی حزن‌انگیز و خطابه‌ها و چیزهایی راجع به تاریخ نوشته بود. وقتی که حاملینِ سرکراسوس به درب طالار پذیرایی رسیدند، میهمانان از سرمیز برخاسته بودند و بازیگری از شهر ترال که ژاژُن نام داشت، بازی آگاوه (Agavée) را از تصنیف اوری‌پید (Eurypide)

۱- حسن پیرنیا، همان، جلد دوم، ۱۳۳۱ ـ ۱۳۳۲ ، ص ۱۶۳۶، ص ۱۷۲۸ .

۲- همان، ص ۱۶۴۵، ص ۱۹۰۲.

۳- همان، ص ۱۷۷۸، ص ۱۸۳۱ .

۴- همان، ص ۱۸۶۷ و ۱۸۶۸ .

موسوم به باکانت‌ها (Bacchantes)، نمایش می‌داد و تمام حضّار با لذتی هرچه تمامتر به سخنان او گوش می‌دادند...»[۱].

بیگمان اینگونه بازی‌ها و نمایشهای نادر و استثنایی که به خاطر لشکریان سردار فاتح و یا در درباریان فرهیخته ترتیب داده می‌شد، نمی‌توانست تأثیری واقعی بر فرهنگ ایران داشته باشد، چون عامهٔ مردم از آن نمایش‌ها که ظاهراً تداوم هم نداشت و مضامین و زبانش نیز برایشان ناآشنا بود، بهره‌مند نمی‌شدند و تأثیر نمی‌پذیرفتند.

اما علاوه براین، غیبت نمایشهای تراژیک، همانند تراژدی‌های یونان، در ایران باستان، به گمان من علّت عمیق‌تری دارد که ریشه‌اش را باید در تفاوت عمده و اساسی میان دیانت ایرانیان باستان (و عمدتاً زرتشتی) و چند خدایی یونان باستان جست. آئین مزدیسنا، به اعتباری، توحیدی است و اهورامزدا، همواره برتر از اهریمن است و سرانجام نیز نور بر ظلمت چیره می‌شود و حتی در آئین زروانی، اهورامزدا و خصم دیرینش، فرزندان زروان، خدای زمان و مرگ‌اند[۲]. اساطیر میترایی و مانوی نیز در قبال سلطه و درخشش اساطیر

۱- همان، ص ۲۳۲۵.

۲- آر. سی. زنر، **زروان یا معمّای زرتشتی‌گری**، ترجمهٔ تیمور قادری، فکر روز، ۱۳۷۴، ص ۳۶۱ و ۳۶۴.

«زرتشتی‌گری، در اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین اصل، یعنی وحدت ربوبیّت، خود را از دیگر آئین‌های توحیدی جدا ساخت؛ و در میان نظام‌های ثنوی، در ثنویت خود، بی‌نظیر و منحصر به فرد بود. ثنویتش، فاقد آن دوگانگی و تضاد بین جوهر و ماده است، یعنی چیزی که در صور و درجات مختلف از خصومت، در هند و در غرب یافت می‌شود و در دین مانی، به روشن‌ترین بیان مطرح می‌گردد؛ بلکه ثنویت زرتشتی، ثنویتی از دو نیروی مینویی و اخلاقی رقیب است، یعنی خوبی و بدی، روشنایی و تاریکی، نظم و آشفتگی، اهرمزد و اهریمن».

زرتشتی، تا اندازه‌ای رنگ باختند و در سایه افتادند و یا از میان برخاستند، اما در یونان باستان، خدایان با یکدیگر و با خدای خدایان، همواره می‌ستیزند و دود این جنگ و ستیز به چشم آدمیزادگان فانی می‌رود که مدام می‌کوشند تا خدایان بی‌اعتنا را با خود یار و همراه کنند. گذشته از این، خدای خدایان، خود، مقهور نیروی برتری است که تقدیر بی‌امان نام دارد. این ستیز و آویز خدایان با هم و نیز با قدرت سهمناک تقدیر و سعی و تلاش مردمان خاکی تا از این معرکه جان به سلامت برند، زمینه‌ساز پیدایی و نضج و شکوفایی تراژدی بوده است، همانگونه که در هند یا چین نیز آئین چند خدایی و اساطیرش، مایهٔ نضج و بالندگی افسانه‌هایی شد که با دقت و باریک‌بینی بسیار، بر صحنه نمایش داده می‌شوند. در اینجا به مناسبت به یاد سخنی از ژان‌ژنه (J. Genet) می‌افتم که در مصاحبه‌ای در پایان عمر که نوار ویدئویی‌اش را در پاریس دیدم، می‌گوید: من خدایان یونانی را دوست دارم، زیرا مردم یونان با آنان شوخی و بازی می‌کنند و هیچ قومی چون آنان خدایانش را به بازی نگرفته است! ـ بنابراین بیهوده نیست که در سریال تلویزیونی و دیدنی امام علی (ع) (از داود میرباقری) وقتی قیصر روم، کنیزی به معاویه پیشکش می‌کند و معاویهٔ زن‌باره از این هدیهٔ «بیمقدار»

همان ص ۲۵.

«اهرمزد و اهریمن به عنوان فرزندان دوقلوی زمان بی‌کرانه (زروان) تلقی شده‌اند. «اگر این دو مینو همزاد بودند، پس منطقاً باید پدر مشترکی می‌داشته‌اند. اگر آن‌ها پدری داشته‌اند، منطقی است که تصور رود، آن پدر «بی‌کرانه» است، زیرا دو همزاد همدیگر را محدود می‌سازند و هیچ یک از آن‌ها نمی‌تواند نامحدود و بی‌کرانه باشد.

«در این جا، به طور آشکار بدعتی عمده پدید آمد. زروانی‌ها سعی کردند با برقراری دوبارهٔ وحدت ربوبیّت، توسط قرار دادن اصلی والاتر از اهرمزد و اهریمن، از ثنویت بنیادینی که مرکز و کانون زرتشتی را تشکیل می‌داد، رهایی یافته دوری کنند». همان، ص ۲۶.

روی درهم می‌کشد، ولی عمرعاص منظور قیصر را درمی‌یابد و خود وی در نقش کرئون و کنیز در نقش آنتیگون، تراژدی سوفوکل را در دربار شام بازی می‌کنند، معاویه که با همهٔ دوروئی و حیله‌گری و مسلمانی ظاهریش، با آن عوالم پاک بیگانه است، عمروعاص را دیوانه می‌پندارد!

و با این اشاره به دوران ایران اسلامی می‌رسیم.

شایان ذکر است که در فرهنگ اعراب مسلمان، درام جوانه نزد و شکوفا نشد و نبالید. «البته دنیای اسلام با نوعی نمایش بیگانه نبود. «تئاتر سایه» در قرن نهم هجری (پانزدهم میلادی) از چین به ممالک اسلامی راه یافت و حتی پیش از آنکه ابن دانیال موصلی (وفات ۷۱۰)، رسالهٔ مشهورش: **طیف الخیال** را در مصر به روزگار بیبرس (۱۲۶۰ ـ ۱۲۷۷) تصنیف کند، بعضی عرفا، با اشاره به ظلّ الخیال و خیال الظّل، جهان را مانند پرده‌ای دانسته بودند که ظواهر اشیاء، همچون سایه‌هایی، بر آن پرده، می‌جنبند. در آثار ابن حزم و امام محمد غزالی و محیی‌الدین ابن عربی و ابن فارس، ذکر تئاتر سایه (خیال الظل) به عنوان وجه شبه یا مشبه به ویکی از ادات معانی و بیان و یا علم بلاغت، آمده است و علاءالدین عزولی دمشقی در **مطالع البدور فی منازل السرور**، حکایت می‌کند که صلاح‌الدین ایوبی در معیّت یک تن از قضاة، چنین نمایشی تماشا کرد و قاضی نخست برآشفت و خواست برخیزد، اما بیمناک از خشم صلاح‌الدین تا پایان نمایش ماند و حتی از حسنِ تأثیر اخلاقی آن تصاویر سخن گفت. با اینهمه ابن ایاس مورخ (۸۵۲ ـ ؟) می‌گوید در سال ۸۵۵ (۱۴۵۱)، قانونی وضع و تنفیذ شد که خیال الظل را قدغن کرد.

«غرض، البته نقل تاریخ نیست، بلکه تذکار این معنی است که نوعی نمایش، در قلمرو اسلام مشتری داشت: تئاتر سایه و این تئاتر، برای تسخیر شرق، همان راهی را پیمود که ترکان عثمانی برای اشغال ممالک شرق نزدیک و

بعضی نواحی آفریقای شمالی در پیش گرفتند. نمایش ترکی قره‌گز نیز که در سراسر دنیای عرب رواج و شهرت داشت، ظاهراً در دوران پادشاهی اروخان (۱۳۲۶ ـ ۱۳۵۹) پدید آمد.

«اما هیچکدام از اینها «درام» نیست. درام از تضّاد و نزاع میان دو گونه بینش و جهان‌نگری و دو گونه قدرت اجتماعی با همهٔ عواقب سیاسی و فرهنگی و ... که بر آن درگیری مترتب است، پدید می‌آید (کرئون علیه آنتیگون). درست است که در تئاتر سایه و نمایش قره‌گز نیز ستیز و آویزی هست، اما این کشمکش بیشتر از مقولهٔ اخلاقی و عاطفی و احساساتی است تا حاکی از ناسازواری دو جهان‌بینی[1]» و بنابراین اگر هم نوعی «درام» باشد، بی‌گمان درامی بس ملایم و سبک است که شدت و قدرتش بسی کاهش یافته است یا درست‌تر بگوئیم تضادی است میان دو «رنگدرجه» یعنی درجات اشباع یا سیری یک رنگ.

دانشمندان برای تبیین و توجیه فقدان اینگونه تئاتر در میان اعراب پس از اسلام، دلائل دینی و اجتماعی و جمال‌شناختی و خاصه تاریخی اقامه کرده‌اند.

برخی گفته‌اند مسلمین اگر هم با تئاتر یونان آشنایی یافتند، آن را که ملهم از آئین شرک و چند خدایی بود و قهرمانان درگیر با نیروی سهمگین تقدیر را به مرتبت خدایان می‌رساند، مکروه شمرده به چشم خواری نگریستند[2]. به زعم آنان، اسلام که آئین شرک و بت‌پرستی دوران جاهلیّت را برانداخت، طبعاً به هنرهایی (چون نقاشی و مجسمه‌سازی) که انسان را تجسم می‌بخشند و تصویر می‌کنند و ممکن بود به آئین شرک مداومت بخشند، اجازهٔ نضج نداد. این حکم

۱- جلال ستاری در: **دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران**، به کوشش لاله تقیان، مرکز، ۱۳۷۲، ص ۱۰۳.

2- Ernest Renan: ***Mélanges d'histoire et de voyages***, Paris, 1878, P.134.135.

بی‌گمان می‌توانست بازتابی منفی در زمینهٔ هنر نمایشی هم داشته باشد[۱].

این نهی و منع تصویرنگاری و خاصه تسلیم شدن به قدرت تقدیر که غالباً به مسلمان نسبت می‌دهند، چنانکه خواهیم دید، در مورد بخشی از جهان اسلام (عالمِ تشیع) مصداق ندارد (صورتگری و چهره‌سازی در مینیاتور ایرانی و قیام‌های سیاسی به رهبری سرداران ملّی و پیشوایان مذهبی)، اما راست است که اعراب مسلمان، به میراث تئاتری یونانیان بی‌اعتنا بوده‌اند. به قول احمدامین:

«تأثیر علوم یونان به اندازه‌ای بود که حتی پس از اینکه خود مسلمین تخصّص و مهارت پیدا کرده و تألیفات بسیاری هم در فلسفه و علوم مختلفه نمودند، نام و نشان یونان زایل نگردید و تمام آنها به همان اسم و رسم به حال خود باقی مانده است.

«اما ادب عرب از یونان بهره‌ای نبرد[۲]... ادب یونان در قبال علم و فلسفه‌ای که از یونان به اسلام رسیده کم بلکه ناچیز است. در میان کتبی که از یونانی ترجمه شده و شامل علوم ریاضی و طب و فلسفه است، یک کتاب ادبی پیدا نمی‌شود. با آنکه یونانیان و رومیان دارای کتب بسیاری در فن ادب بودند، یک اثر نمایان از آداب آنها، به عالم اسلام منتقل نشده است، (زیرا) فلسفه و علوم یک اثر عمومی دارد به این معنی، به یک ملک اختصاص ندارد، زیرا علم و فلسفه، نتیجهٔ عقل و فکر است، خرد هم مایهٔ تمام اقوام و ملل می‌باشد، هرچند که بعضی، قسمتِ کم و قومی، نصیبِ اعظم از عقل دارند. با وجود این، همان نتیجهٔ عقلی در خور کلیهٔ آدمیان است. منطق که تمام علوم را تحت نظم درآورده، در نظر همه پسندیده است، اصول هندسه و علم طب نیز مورد احتیاج تمام بشر است، اما

1- El Saïd Atia Abul Naga, ***Les sources françaises du théatre égyptien (1870 - 1939)***, Alger, 1972, 30 - 36.

۲- احمد امین، **پرتو اسلام (ضحی السلام)**، ترجمهٔ عباس خلیلی، ۱۳۳۶، ص ۴۲۸.

ادب اختصاص به یک ملّت دارد و هر ملّتی، دارای یک نحو ادب می‌باشد که در خورِ خودِ آن ملت است، زیر ادب تابع عواطف و احساسات است و روحیات هر ملّتی با اخلاق و عواطف ملل دیگر اختلاف دارد. زندگانی اجتماعی و طرز سلوک و روحیّات هر ملّتی با اوضاع اجتماعی دیگران متفاوت است. از این گذشته، ادب دارای قواعد منطقی نمی‌باشد که آن را مقیّد و محدود کند. بدین سبب اعراب، منطق ارسطو یا طبّ جالینوس را می‌پذیرند و ذوقِ آنها آن را می‌پسندد، ولی الیاد هُمر را نمی‌پسندند... سبب دیگر این است که ادب یونانی، مقرون به بت‌پرستی بوده، آنها دارای خدایان متعدّد بودند، قهرمانها را هم می‌پرستیدند. هنگامی که علوم یونانی ترجمه شده بود، ذوقِ اسلامی، بت‌پرستی و عبادت مخلوق را قبول نمی‌کرد[۱]».

در تشیّع (یا «اسلام ایرانی» به قول هانری کربن) اما، نه تصویر صورت دچار محظورات برنخاستنی بوده است، چنانکه نگارگری یا مینیاتور ایرانی، صدق این معنی را به اثبات می‌رساند و نه جبریگری (fatalisme) محض، یا اصالت تقدیر، تعلیم و موعظه می‌شده است. حتی برعکس، اعتقاد به اصل لاجبر و لاتفویض، بل امر بین الامرین، زمینهٔ اخلاقی و عاطفی و انسانی گسترده‌تری از ستیز و آویز با تقدیر، برای گزینش راهی سنجیده و صواب، در زندگی فراهم می‌آورد.

به همین جهت تنها تشیّع در ایران، می‌توانست بذر «درام سازی» را در ذهن و وجدان معتقدان به امامت و ولایت بپروراند، و در واقع تشیّع، زمین باروری بود که تخم درام، در آن روئید و بالید و به ثمر نشست و این میوه، همان تعزیه است.

به گمان من فراهم آمدن این زمینهٔ مناسب فرهنگی و سیاسی و اجتماعی برای پیدایی درام تعزیه در ایران، دو علّت عمده داشت:

۱- همان، ص ۳۳۳ ـ ۳۳۴.

۱ـ تقابل دو تاریخ: یکی واقعی یعنی همان که هست ولی نمی‌بایست می‌بود و دیگر آرمانی و کمال مطلوب، یعنی همان که نیست ولی باید باشد.

شیعه، منکر حکومت غاصب بود و لاجرم مشروعیّتش را قویاً انکار می‌کرد و تعزیه نیز برهه‌ای یعنی پاره‌ای از روزگار دراز است که زمان حاضر تاریخی آفاقی را نفی می‌کند و زمانی آرمانی یا اسطوره‌ای و بهشت آئین بر آن چیره می‌گرداند و معنی این سخن اینست که شیعه با سرنوشتِ بیدادگر، سرِ معارضه و ستیز داشت و به حسب مورد، با تقدیر ستمکار به مکر و حیله و تزویر رفتار نمی‌کرد و در برابر زور و خشونت ظالمان زمانه، سرتسلیم فرود نمی‌آورد، بلکه عصیان و قیام خونبار بر آنان را واجب می‌شمرد. این تضاد و تعارض، اندک اندک بذر درام سازی را که ثمره‌اش شبیه‌سازی و تعزیه‌گردانی است در ذهن و ضمیر شیعه کاشت و آبیاری کرد. به قول محقّقی خارجی: «واقعهٔ تاریخی کربلا، خود به بیان و تعبیری تئاتری نیانجامید و آن را موجب نشد و یا بیان و تعبیر تئاتری نتیجهٔ آن واقعه نبود، چون واقعهٔ مزبور را می‌توان به سبکی روایی یا حماسی نیز حکایت کرد. شیعیان به علّت طردشدن (خروج) از مذهب (رسمی) که جزای (نتیجهٔ) مقابله و برخورد و درگیری سیاسی بود، به کشف تئاتر نایل آمدند. آنان احساس قصور و تشویشهای وجدانی دردمند (یا اضطراب ناشی از وقوف به درد) را کشف کردند و خاصه ایرانیان در زندگانی امام حسین (ع)، تنها به چشم سرنوشتی فاجعه‌انگیز ننگریستند، بلکه سرّی‌ترین خواستهای سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجاندند[1]» و این دومین علّتی است که پیدایی تعزیه را در ایران شیعی توجیه می‌کند و بر خلافِ علت نخست که تاریخی و زمانمند است، مبنایی اساطیری دارد.

۲ـ در ایران چنانکه در آغاز این جستار اشارت رفت، از دیرباز اندیشه‌ای

1- Roselyne Baffet, ***Tradition théatrale et modernité en Algérie,*** 1985 .

اساطیری بالیده و نضج و قوام یافته بود و ایرانیان به پاره‌ای اساطیر به همان معنایی که میرچاالیاده روشن ساخته، یعنی داستانی راست، حاکی از اعمال معیار سازِ یلان و پهلوانان و ابرمردانی که کارهایشان الگو و اسوهٔ حسنه است، باورداشتند و معتقد بودند که آن شاهکارها، قرنها را به هم می‌آمیزد و می‌دوزد، زیرا تجلی حقیقت‌شان، هیچگاه کهنه و منسوخ نمی‌شود و همواره در پیشاپیش می‌درخشد و با امتحانِ زمان می‌ستیزد. اینچنین سراسر جهان، آسمان و زمین، به نیروی اسطوره، تئاتری، «نمایشی» می‌شود. یعنی اسطوره با زبان نمادینش، سرانجام بر زمان مستمر رویدادهای مادی غلبه می‌یابد، به استقبال تاریخ می‌رود و یا از تاریخ پیش می‌افتد و اگر لازم بداند، تاریخ را تأیید می‌کند و به تاریخ (وقایع نگار) مشروعیت می‌بخشد و این امکان را برای تاریخ (گاهشمار) فراهم می‌آورد که به نقش‌اش در زمینهٔ رستگاری و رستاخیز عمل کند یعنی نویدبخشِ تجدید عصری بهشت‌آئین و یا پیک و مژده‌رسان نجات و رهیدگی در آینده باشد. بدینگونه اسطوره واپسین مرجعی می‌شود که تاریخ برمبنایش معنی می‌یابد و یا معنایش روشن می‌گردد.

این اندیشه و باور در ایران پس از اسلام جزء فرهنگ مردمی بود که اسلام آورده بودند. گفتن ندارد که منظورم، بینش اساطیری است و نه روایات اساطیری و تحقیقاً همین بینش اساطیری است که به روز واقعه که تاریخ‌ساز شد و الگوی شهادت در راه اقامهٔ حق و اماته ظلم را رقم زد، جلوه‌ای اساطیری یعنی تاریخ گذر، ورای تاریخی و جهانشمول و عالمگیر بخشید.

گفتنی است که تشیّع برخی از اساطیر ایرانی را تا آنجا که با جوهر قیام علیه ظلم، مناسب و موافق می‌دید، جذب کرد و به تحلیل برد.

فی‌المثل خاستگاه قیام سربداران، سبزوار بوده است و به قول امین احمد رازی، مؤلف **هفت اقلیم** (سال ۱۰۱۰ هجری) «میدان سبزوار را از جاهای نیک

آن شهر و مکان گرفته‌اند، چنانچه گفته که بهشت در تحت یا فوق آنست و پیکار رستم و سهراب، در سبزوار دست داده والحال آن موضع، در عین شهر، به **میدان دیو سفید** اشتهار یافته ...[۱]».

شیخ اشراق سهروردی (مقتول به سال ۵۸۷ ه) که دربارهٔ «حکمت اشراق»، قایل به ابّوت روحانی فرزانگان ایران باستان و حکمای خسروانی است، مآثر و مفاخر پهلوانان حماسهٔ فردوسی را، پا به پای کشف و تبین فرجامی عرفانی برای آن منظومهٔ حماسی، به کمال می‌رساند. البته سهروردی که گذار از حماسهٔ پهلوانی به حماسهٔ عرفانی را متحقّق ساخته، شیعه نیست، اما به قول حیدر آملی (متوفی پس از سال ۷۸۷ هـق.) **در جامع الاسرار و منبع الانوار**، صوفی حقیقی، شیعهٔ حقیقی است و متقابلاً شیعه‌ای که به ظاهر و باطن و شریعت و حقیقت قائل است، صوفی راستین است.

مهمتر از این همانگونه که هنری کربن معلوم داشته، قطب‌الدین اشکوری (متوفی به سال ۱۰۷۵) یک تن از شاگردان میرداماد (به نیّت اقامهٔ دلیل در اثبات قطعیت و حتمیّتِ ظهور قائم) در رسالهٔ **محبوب القلوب**، سوشیانت را تصویری از امام دوازدهم (عج) می‌داند و می‌گوید کأنه زرتشت از وجود مولانا صاحب الامر و ظهور وی در آخر زمان خبر می‌دهد، چون اوصاف سوشیانت با اوصاف امام صاحب الزمان، بنا به روایات و احادیث، تطبیق می‌کند و «پتیارک» نیز برابر «دجّال» است.

«سید حیدر آملی و دیگران نیز فارقلیطی را که یوحنا از آمدنش خبر داده، امام دوازدهم (عج) پنداشته‌اند و سید جعفر کشفی (متوفی به سال ۱۲۶۷) هم در کتابش **تحفة‌الملوک** می‌گوید نقش امام دوازدهم (عج) در ظهور، همانند نقش

---

۱ – **هفت اقلیم**، امین احمد رازی، جلد دوم، به تصحیح جواد فاضل، بی‌تا. ص ۲۸۳. برای تفضیل ر.ک: جلال ستاری، **زمینهٔ فرهنگ مردم**، نشر ویراستار، ۱۳۷۰.

جاودانان زرتشتی در روز پسین است، یعنی جدا کردن روشنایی از تاریکی و پیراستن و پالودن دنیای نور از خلط و آمیختگی با ظلمت، و بی‌آنکه از سوشیانت و فارقلیط نام برد، آنچه به ذهن خواننده القا می‌کند، این است که امام غائب، گوئی نقش آن دو تن را دارد[1]»، و اینهمه البته به لحاظ توجیه یا اثبات حقانیّت ظهور مهدی موعود است، نه حاکی از همذات پنداری.

به زعم هـ. کربن در این راز و رمز انتظار، آخرت شناسی ایرانی و شیعی همسو و همگرایند، همانگونه که از سوی دیگر به قول صاحب نقض: «خروج مهدی علیه السلام، موقوف است به نزول عیسی مریم ـ صلوات الله علیه ـ هر گه او از آسمان به زمین آید، این از غیبت بدر آید و اگر او نیاید، این نیز نیاید» که بی‌گمان این سخن را برای الزام و افحام خصم گفته است تا به گفته‌اش «حساب تنها نکند تا کج نیاید و به قاضی تنها نرود تا خوشدل با خانه برود».[2] چون در همهٔ ادیان توحیدی، و حتی در پاره‌ای اساطیر آئین شرک، جهان در انتظار ظهور منجی است برای اماتهٔ ظلم و اقامهٔ عدل.

گفتنی است که در تعزیه نیز ایرانیان شیعی از راه سرسپردگی به سالار شهیدان و به سائقهٔ همدلی و همدمی با شهدای روز واقعه، نقش حال وروز و یا شرح پریشانی خویش را در آینهٔ صحرای کربلا جلوه‌گر دیده‌اند و این نکته ایست که خاصه کنت دوگوبینو بر آن تأکید و اصرار ورزیده است و ما چون همهٔ سخنش را جای دیگر آورده‌ایم[3]، در اینجا به تکرار آن نمی‌پردازیم.

1- H. Corbin, ***Face de Dieu, face de l'Homme, 1987, P. 313, 343, 345 -6.***

برای تفضیل ر. ک. به: جلال ستاری، **زمینهٔ فرهنگ مردم**، نشر ویراستار، ۱۳۷۰.

۲- همان. یاد شده، ص ۴۶۵.

۳- ژوزف کنت دوگوبینو، تئاتر در ایران، ترجمه جلال ستاری، **فصلنامهٔ تئاتر**، شماره‌های ۱۱ و ۱۲.

بدینگونه تعزیه طبیعةً نمایشی خاصه ویژهٔ شیعیان (ایرانی) است، چون گسیختگی و شکاف عظیمی را که در تاریخ سیاسی اسلام و وجدان ایرانی مسلمان ایجاد شد، رقم می‌زند. شیعه با تاریخ عینی یا تاریخ وقایع و حوادث گذرا، نساخت و کنار نیامد بلکه به مقابله پرداخت و این کشمکش (که به معنای کشف ضد تاریخ یا تصدیق صحّت تاریخی دیگر است)، ابعادی اساطیری یعنی عالمگیر یافت و در درام تعزیه، به نمایش درآمد.

بنابراین تعزیه در فرهنگ دیگر اقوام و ملل مسلمان، زمینه و مجال نمود نداشت و و در واقع، زمینی بارورتر از ذهن و ضمیر ایرانی شیعی که اسطوره را به مثابهٔ الگوی زندگی و اسوهٔ حسنه یعنی داستانی راست می‌دید که راهنمای کارهای معنی‌دار آدمی است، نمی‌یافت.

اما اگر چنین بوده است، پس چرا تعزیه بسی دیر ظهور کرد؟ این تأخیر به گمان من دو علّت عمده داشته است:

نخست اینکه همواره میان بیدارشدگی وجدان یا توجه نفس و عمل بدان، فاصله‌ای هست که به قول روانشناسان، «تأخرّ فرهنگی» (décalage) نام دارد. همزمان نبودن واقعیّت دردناک و تلخ زیسته یا تجربه شده از سویی و ظهور درام تعزیه از سوی دیگر را به گمان من باید همچون شکافی که میان اعلام اصول و کنش‌های واقعی مناسب آن می‌افتد، تعبیر کرد، همچنانکه همواره ممکن است عمل نسبت به نظریّه تأخیر داشته باشد. بنابراین «تاریخ آگاهی»، در حقیقت، فهم و تفسیر تجربهٔ تازه‌ایست که گاهشماری‌اش، بنا به اصل حدوث زمانی، علامت مطلوب و بسنده‌ای برای تشخیص و تعبیرش محسوب نمی‌شود. آگاهی از تاریخ و شناخت تاریخ با هم مطابقت ندارند و همواره میان آن دو فاصله‌ای می‌افتد که اسطوره‌پردازی و رمزاندیشی آن حفره را پر می‌کند.

دو دیگر اینکه بنا به قولی مشهور، تعزیه وقتی پا به عرصهٔ وجود نهاد که

شاه اسماعیل صفوی، مذهب شیعهٔ اثنی عشری را دین رسمی کشور اعلام کرد. اگر هم قدمت تعزیه به حسب اسناد و مدارک موجود، تا آن تاریخ بازپس نرود، دست کم این حدیث که قطعاً بیوجه ساخته و نقل نشده، معلوم می‌دارد که معتقدان، هنگامی می‌توانستند شبیه‌گردانی کنند که خود را مصون از تعرض بدخواهان و معاندان بدانند و البته رسمیّت یافتن دین، بدانان چنین اطمینان و ضمانتی می‌داد. و اما شاید هم تعزیه پیش از آن دوران، از بیم زخم مخالفان، به نقاط دورافتاده، پناه برده و از چشم سیاحان خارجی که شرح مشاهداتشان، مورد استناد قرار می‌گیرد، پوشیده مانده است، همانگونه که در نظام پیشین، به سبب وجود بعضی تضییعات، از شهر به روستا هجرت کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی