پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقاط مشترک میان تغزل کهن و نوین

نوشته: محمود عزیزی
ترجمه: جلال ستاری

ترجمهٔ بخشی از این جستار مستخرج از رسالهٔ دکتر محمود عزیزی، در شمارهٔ یازدهم مورخ شهریورماه ۱۳۶۷ مجلهٔ نمایش آمد، و اینک همان مقاله و دنباله‌اش در این دفتر به‌نظر خوانندگان گرامی می‌رسد.

دکتر محمود عزیزی در رساله‌اش نخست این نکته را یادآور می‌شود که دو قطب نمایشی موجود: یکی بافت درام بر وفق نظر ارسطو و آن دیگر، تئاتر حماسی برشت است. بر این مبنا موضوع دلچسب رساله، بررسی این معنی است که متنی سنتی تا چه اندازه می‌تواند از قالب و محتوای این دو نوع قطب درام‌نویسی، بهره‌یاب شود.

صاحب رساله برای ایضـاح مطلب، تعزیهٔ طفلان مسلم را برمی‌گزیند و محک می‌زند. به اعتقاد وی ایران فاقد سنت درام‌نویسی است و آنچه در این‌باره داریم، از غرب آمده است. حال اگر بتوانیم منبع و مرجعی خودی برای «درماتورژی» سراغ کنیم، ممکن است درامی ایرانی به استناد و اتکاء آن بسازیم، یعنی زمینی را که بر آن کاخی ساخته‌اند که اینک فراخور حال ساکنانی خاص است، از دست ندهیم، و بنای جدیدی در آن برآوریم.

موضوع گیرای رساله بررسی این مسأله است که چگونه می‌توان این آرزو را برآورد تا تجربه‌ای و نمونه‌ای برای کارهایی که ممکن است در آینده صورت گیرد باشد، یعنی حذف ارزشهایی که بازدارنده‌اند، و افزودن مایه‌های درامی بـــه متنی سنتی. (م.)

آیا واقعاً می‌توان این دو نوع نمایش تئاتری را که میان آنها از لحاظ معنا و صورت و دوران اختلاف هست، باهم قیاس کرد؟

با حصر توجه به بیان تئاتری، به سادگی می‌توان گفت که دو نقطه مشترك در اختیار ماست: یکی بازیگران «پرشور» و آندیگر متن. با تجسس عمیق‌تر حتی می‌توانیم گفت که نمایش تعزیه به‌صورت واقعه‌ای «واحد» که بین مردم روی می‌دهد، جلوه می‌کند؛ بازیگر و همخوانان و تماشاگران هرکدام به شیوه خود در واقعه‌ای که بسان برگزاری آئین و عبادت و حتی مراسم و تشریفات مذهبی (نامی که گاه بر این قسم تئاتر می‌نهند) جریان دارد، شرکت می‌جویند.

بر حسب این توصیف موجز، درواقع می‌توان مشابهتی میان تعزیه و نمایش تراژدی‌ای از یونان باستان که تماشاگران «عارف یا عامی» بنا به قول ارسطو، در آن شرکت‌می‌جویند، چنانکه‌گویی‌نمایش تراژدی آشنایی و تشرف با رموز و اسرار جشنی دیونیزوسی است، بازیافت.

نقطه مشترك دیگر اصل برگزاری «مسابقه» است که در تراژدی و تعزیه عین‌یکدیگربوده، اما پاداش‌مسابقه برای تراژدی‌نویسان‌یونان با پاداش تعزیه‌گردانی تفاوت داشته، زیرا درمورد اول پاداشی مادی منظور می‌شده، و برعکس جایزه مسابقه برای بازیگران و تماشاگران تعزیه، اجری الهی است. بنابراین تماشاگر تراژدی پاداش خود را در «کاتارسیس» (تطهیر) که تراژدی موجب می‌شده می‌یافته است، ولی تماشاگر تعزیه از گناهان هر روزینه خویش که بر روانش سنگینی می‌کردند، و به همان دلیل به تماشای تعزیه می‌نشسته، پاك و سبك می‌شده است.

و اما در آنچه مربوط به شماره بازیگران می‌شود، یونانیان (به‌علل مذهبی) نخواستند یا نتوانستند به رغم فراوانی اشخاص و سیاهی‌لشکر در نمایشنامه‌هایشان، تعداد آنانرا افزایش دهند. برعکس‌تعزیه، به‌رغم مشابهت‌های صوری که از لحاظ شماره اشخاص میان آن و تراژدی یونانی در آغاز پیدایی تراژدی یونانی هست، توانست، بر شماره اشخاص به‌اقتضای وقایع بیفزاید.

جامه:

در مورد تراژدی یونان، تغییر جامه در Skéné[1] گاه مشکلاتی پدید می‌آورد. برعکس در مورد نمایش تعزیه، گرچه بیان تئاتری متاخری

است که بنا به‌فرضیات در قرن سیزدهم آفریده شده، مشکل تغییر جامه تئاتر یونان وجود نداشت.

درواقع تغییر جامه در حضور تماشاگران و در میان محوطه نمایش یا بازی صورت می‌گرفت.

در نمایش تراژدی پس از سوفوکل، پرده نقاشی از عناصر نمایش است. اما پیدایش تعزیه مرهون راویان وقایع کربلا یا خوانندگان

همان وقایع به آواز است که بعدها به «شمایل گردانی» تبدیل شد؛ اما آرایه صحنه تعزیه در شکل ابتدائیش خود طبیعت بود و تعزیه برای مرتفع ساختن نقص و کمبود صحنه‌آرایی، از راه رمزها و قرارهایی که قبلا وضع و تعیین شده بودند، از مردم کمك می‌گرفت.

محل نمایش:

در مورد محل نمایش، مشکل بتران نقاط مشترکی میان تراژدی یونان و تعزیه یافت، زیرا تعزیه رویاروی مردم و بدون مشارکت آنان به نمایش درنمی‌آید.

اگر از این عنصر خاص نمایش تعزیه نطع نظر کنیم، معنایش مستلزم و متضمن این فرض خواهد بود که نمایش و تماشاگران از هم جدایند. اما نمایش و تماشاگران کلیتی تقسیم‌ناپذیر محسوب می‌شوند، منتهی این بدین معنی نیست که تماشاگر وجود ندارد، چون اگر چنین می‌بود، تئاتر، به عنوان محوطه گرد نمایش که مشارکت واقعی و محقق تماشاگر را ممکن می‌سازد، از بین‌می‌رود و دیگر وجود نخواهد داشت. بنابر این میان تالار و صحنه، جدایی به معنای حقیقی کلمه، به‌قسمی که بتواند موجب بازسازی رابطه بین تالار و صحنهٔ تئاتر کلاسیك یعنی بازآفرینی «جعبه شبهه و پندار» شود، وجود ندارد.

مکانی که محوطه بازی را از تماشاگران جدا می‌کند، ثابت نیست و به‌حسب ضرورت، تماشاگران می‌توانند جای به بازیگران بسپارند و بدینگونه در بازی شرکت جویند، فی‌المثل با همراهی «قربانی» نمایش که بر وفق سنت ایرانی باید ویرا حتی‌الامکان هرچه زودتر، به‌آخرین منزلش رساند تا گناهانش سبك‌تر گردد، و همین معنی‌مبین شماره تماشاگرانی است که در برداشتن جنازه و سپس تشییع آن شرکت می‌جویند.

ولی در مورد تراژدی یونانی با توجه به اینکه مکانی میان تالار و صحنه فاصله می‌اندازد، کاربرد نقاب اجباری بوده است، نه فقط به دلایل مذهبی، بلکه برای تأکید بر حالت و گویایی چهره بازیگر و به قول بعضی نیز برای رساتر کردن صدا.

تماشاگران:

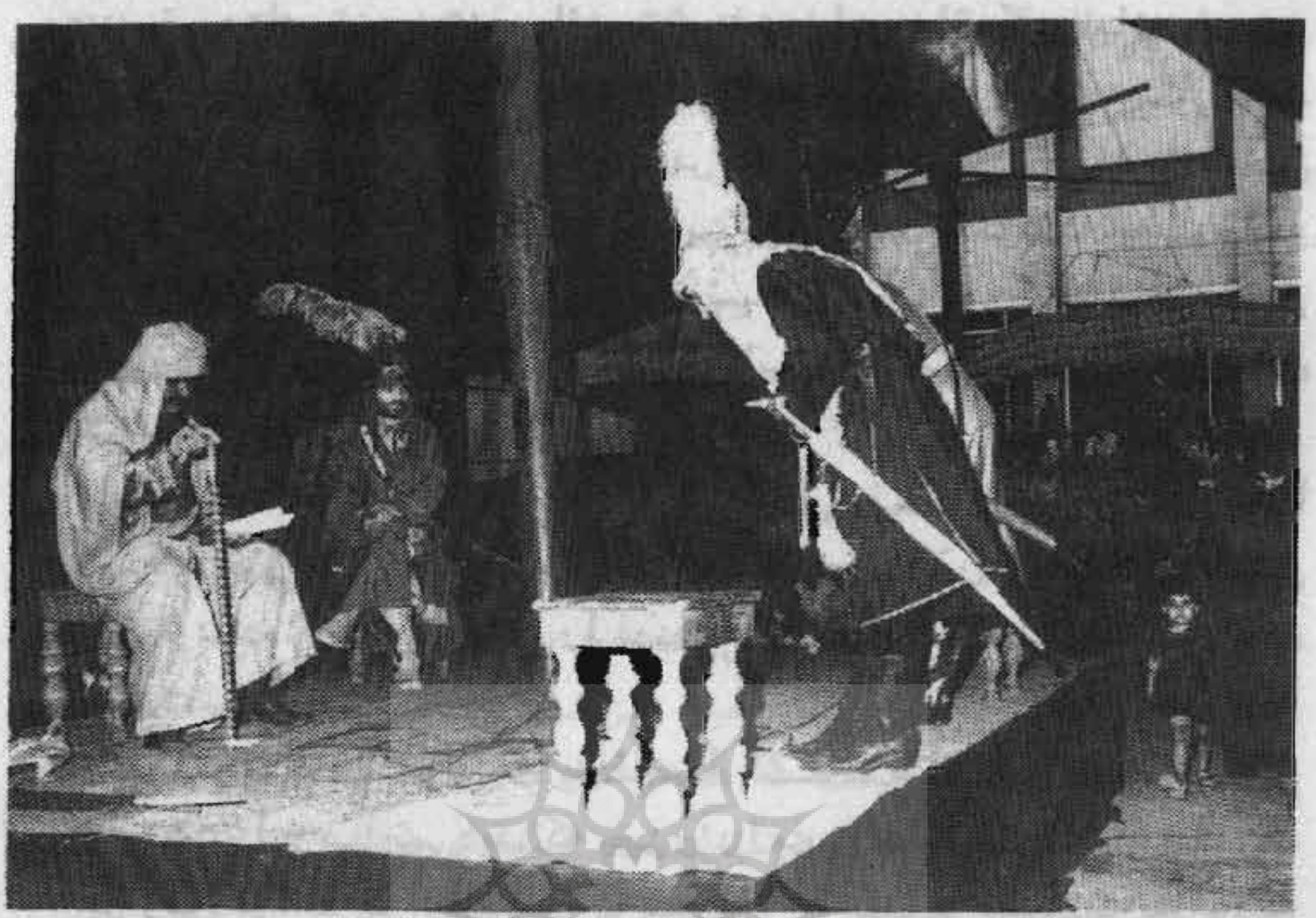
تماشاگران تراژدی یونانی بسیار نامتجانس بودند. درواقع در میان آنان هم بردگان و روستائیان و پیشه‌وران و غیره دیده می‌شدند و هم تماشاگرانی از طبقات بالاتر و آنچنانکه ارسطو می‌گفت دو گونه تماشاگر وجود داشت: تماشاگران فرهیخته تربیت شده و تماشاگران «عامی» که صفیر می‌زدند، می‌خوابیدند و غیره. اما تماشاگران از هر قماش، پر توقع و مشکل‌پسند بودند، زیرا داستان را بسی به‌تجربه حس کرده و دانسته یا شنیده بودند و ازینرو انتظار داشتند که ناظر نمایش یا اجرای خوب آن باشند.

تماشاگران تعزیه نیز مشکل‌پسند بودند، اما تحسین یا نارضایی خویش را به صورتی دیگر که با عکس‌العمل تماشاگران یونانی اندك تفاوتی داشت بروز می‌دادند. درواقع تماشاگران نمی‌توانستند بنشینند، و بنابراین نمی‌بایست بخوابند، همچنین صفیر کشیدن به علت مضمون مذهبی نمایشنامه ممنوع بود. تنها راهی که تماشاگر

برای نشان دادن رای و نظر خود داشت، ترک گفتن محل نمایش بود اگر این نمایش وی را پسند نمی‌افتاد و به تماشای دسته‌ای دیگر رفتن تا آرزوی دیدن صحنه‌های شهیدان کربلا برآورده شود.

ثروتمندان بدین گونه توانستند دسته‌ای به نام خود ترتیب داده در اختیار خویش گیرند. و اما دسته‌های آزاد (غیر وابسته به تکایا) در قطعه زمین بایری به نمایش تعزیه می‌پرداختند که عابران اساساً در آن شرکت می‌جستند و اگر نمایش را می‌پسندیدند، تماشاگر می‌شدند و به تماشای آن می‌نشستند (اندکی بسان جشنهایی که بازیگران دوره‌گرد در بازارهای مکاره ترتیب می‌دادند).

تماشاگران یونانی هیچ برنامه‌ای برای فهم و دانستن اینکه چه کس کدام نقش را بازی می‌کند و هر شخص در بازی کیست و چه نقشی دارد (آنچنانکه در تعزیه معمول بوده است و هست) نداشتند. اما بازیگران و تماشاگران هردو، داستان را می‌دانستند و می‌شناختند. بنابراین لازم بود نقابهایی بسازند تا به تماشاگر امکان یکی شدن با بازیگر داده شود، چون واحد و یگانه شدن تماشاگر و بازیگر و تطهیر یا پالایش (کاتارسیس) وظایفی بود که آن تئاتر برعهده داشت. از اینرو لازم آمد که بر شخص بازی نامی بگذارند یا به وی نشانه‌ای رمزی (ملحقات و ضمائم، جامه و غیره) منسوب دارند. هدف تراژدی یونانی و تعزیه ایرانی، این بود که تماشاگران به حسب قرارهای از پیش تعیین شده، به واقعیت صحنه وقوف یابند، و از اینجا (کاربرد) جامه‌هایی به رنگهای تند و اشیاء رمزی چون کمان یا رنگ اسبها، ضرورت پیدا کرد. علاوه بر این باید گفت که در تئاتر یونانی، نقاب نه تنها وظیفه نمودار ساختن حالت روانی و روحیه شخص نمایش را داشت، بلکه کار رساتر ساختن صدای بازیگر را نیز انجام می‌داد تا تماشاگران آخرین صف[۲] Théatron هم بتوانند صدای ویرا بشنوند. برعکس تماشاگر تعزیه، می‌بایست وضع روحی شخص نمایش را از طریق حالت صورت بازیگر دریابد.



بازی:

قیاس عمیق بازی تعزیه‌خوان با بازی هنرپیشهٔ تراژدی یونان کار بس ظریفی است؛ ازینرو، به داده‌های بعضی اسناد و مدارك در باب سبك بازی و مکان یا فضایی که به هنرپیشه در محوطهٔ بازی داده می‌شد تا بتواند شخص نمایشنامه را مجسم سازد، اقتصار می‌کنیم.

مثلا در نقوش ظروف یونانی، حرکات و اطواری تصویر شده‌اند. اما آیا این صورتك‌ها قابل اعتمادند؟ و واقعاً نمودگار نمایش نمایشنامه‌های زمانه‌اند؟

با اینهمه می‌دانیم که به علت ژرف نبودن صحنهٔ تئاتر یونان، بعضی حرکات برای بازیگر غیر ممکن بوده است و این امر، شیوهٔ بازی هنرپیشه را به‌غایت ساده و آسان می‌کرده و جملهٔ مورخین بر سر این مسأله متفق‌القولند. برعکس شیوهٔ بازی تعزیه‌گردان، اصولا اقتباسی است از حرکات و اطوار نقالان که با حرکات و اشارات و صدای خود اشخاص اساطیری ایران را زنده می‌کنند.

در نبردهای تن به تن، بازی تعزیه‌خوان، واقع‌گرایانه نیست. حرکاتش رمزی و شیوه‌دار یا براساس شیوه‌پردازی است. مثلا فقط وانمود می‌شود که ضرب شمشیری، مرگبار است و یا تازیانه بر شخص فرود نمی‌آید، و تماشاگران هم از این نیرنگ و شگرد که به روزگار ما می‌توان بر آن نام ترفند سینمایی نهاد، معذب نمی‌شدند. بنابراین شیوهٔ بازی تعزیه‌خوانان تقریباً قابل قیاس با اسلوب بازی هنرپیشگان تئاتر غنایی است.

اما فاصله‌ای که میان صحنه و تالار تئاتر یونان وجود داشت، اقتضا می‌کرد که هنرپیشه به حرکات خود وسعت و پهناوری بخشد. و این امر شیوهٔ ساده‌نگرانهٔ نمایش را بسط و گسترش می‌داد، اما دگرگون نمی‌ساخت.

ولی تعزیه‌خوان با توجه به فاصلهٔ اندك میان وی و تماشاگر آخرین صف، لزومی نمی‌دید که چیزی را بزرگ کند.

بر وفق قواعد قراردادی و موضوعه، حرکات و اشارات بازیر به حسب مکان، موقع و حالات روحی و غیره، تغییر می‌یابند. مثلا حرکتی ساده ممکن است مفید معنی تغییر مکان باشد، و حالت چهرهٔ بازیگر از خستگی سفری دراز خبر دهد. به یمن این قرارهای از پیش تعیین شده میان تماشاگر و صحنه، تماشاگر، بازی بازیگر را کاملا فهم می‌کند. اما اگر در تئاتر یونان، صحنه‌های مرگ و احتضار، بیرون از صحنهٔ نمایش، به‌وقوع می‌پیوندد (مثلا وقتی ادیپ چشمان خویش را کور می‌کند)، تماشاگر تعزیه، برعکس شاهد و ناظر عملی است که در برابر دیدگانش روی می‌دهند: مثلا وقتی شمر سر امام حسین(ع) را از تن جدا می‌سازد، سر خونین عروسکی را که برای رعایت حقیقت‌نمایی، شبیه سر امام ساخته‌اند، به صحنه می‌آورند.

همخوانان:

ارسطو عقیده داشت که (شمارهٔ) همخوانان تئاتر یونان می‌بایست بیش از یك تن نبوده باشد و نه گروهی مرکب از پانزده تن، و آن یك

تن را نیز بازیگری از جمله بازیگـران می‌دانست و بنابـراین نقش همخوان بدین طریق تقلیل می‌یافت. معهذا همهٔ پژوهندگان در تئاتر متنق‌القولند که همخوانان بخش تفکیك ناپـذیر و مکمل عمل نمایشی بوده‌اند و دست‌کم به‌اندازهٔ خود بازیگران، به تحقق کلیت زنده‌ای که نمایش تئاتری تراژدی زمانه بوده، مدد می‌رسانده‌اند. اما چه جامه‌هائی به تن داشتند؟ و آیا همه یکسان جامه می‌پوشیدند؟ و نقابهـای خاصی به چهره می‌زدند؟ اینها همه پرسشهایی است که پژوهشگران هنوز پاسخی برای آنها نیافته‌اند.

باری می‌دانیم کـه هر متن تراژدی یـونان به دو بخش مشخص و متمایز تقسیم شده است: بخش گفتار، و بخشی که به آواز و آهنگ خوانده می‌شود. و این بخش اخیر نیز شامل دو جزء Parados و Stasimas است. Parados ، نغمه‌ایست که همخوانان به هنگام دخول در[۳] Orchestra سر می‌دهند، و Stasima به تعداد سه، قطعه‌ای غنایی است کـه گروه همخوانان میان دو مرحله از داستان می‌خوانند.

تعزیه به دو بخش (گفتار و نغمه) تقسیم نشده (بسان تئاتر یونان)، اما شامل بخشی است که بازیگران یا خوانندگان آنرا به‌آواز و آهنگ می‌خوانند. منتهی تعزیه دارای ساختاری برای همخوانی نیست. هر تعزیه با آوازخوانی یك تن یا گروهی در ستایش جلال و عزت شهدا آغاز می‌شود، همانگونه که همخوانان بـه هنگام ورود به Orchestra نغمه سر می‌دهند (کار Parados)

می‌توان نقاط مشترکی میان Stasima (دومین بخش نغمه تراژدی یونان) و آواز (یعنی نوحه‌خوانی) در تعزیه، پیش از شروع هر نبرد، یا به بیانی دیگر پیش از هر مرحلهٔ واقعه که طی آن شهیدی دیگر آمادهٔ رفتن به صحنهٔ کارزار و میدان جنگ می‌شود، و افراد ذریه و عترت رسول، ویرا بـدرقه می‌کنند و همصدا از خـداوند می‌خـواهند که شهدای‌شان را حفاظت فرماید، یافت.

اینك قیاس متن تعزیه با متن تراژدی را ضمن بررسی داستان واقعه

ادامه می‌دهیم.

داستان چه تراژدی باشد و چه واقعهٔ تعزیه، از قواعـدی تبعیت می‌کند و هدف آن نیز تحقق «اثرات تطهیر» است. اما تراژدی‌یونان و تعزیه دراین‌مسأله باهم‌تفاوت‌دارندکه‌بنابه‌نظر ارسطو، متن تراژدی می‌تواند بدون نمایش نیز اثر تطهیری داشته باشد، حال آنکه تعزیه بدون نمایش ممکن نیست به اندازهٔ تراژدی مؤثر افتد. با اینهمه باید تصریح کرد که ارسطو هرچند معتقد بود که متن تراژدی فی‌نفسه برای تولید اثر تطهیری کفایت می‌کند، اما از یاد می‌برد که همهٔ تماشاگران زمانهٔ وی باسواد نبودند، و یکی از دلائل خلق این تئاتر، تعلیم مردم و فراهم آوردن این امکان برای آنان بود که قوانین جامعه را بپذیرند و پاس نظم را نگاه دارند.

پس اگر این تئاتر با کمك و اعانهٔ دولت و مقامات رسمی شهر و متمولین به‌نمایش درمی‌آمـد، دقیقاً بدین علت بود کـه مردم قانون اجتماعی، قانون الهی و نمایندگـان آن قوانین، یعنـی دولتمردان و صاحبان امتیاز و غیره را محترم بشمارند.

ملاحظه می‌توان کرد که قواعد ساخت داستانهای ارسطویی، یعنی وحدت عمل و زمان با همه دگرگونی‌ها و تقلب احوال و بازشناسایی‌ـ های (وقایع و اشخاص)، در مورد تعزیه نیز کاربرد دارد و دارای همان هدف هم هست یعنی: یگانه شدن و بنابراین پالایش و تطهیر.

همچنین می‌توان نقاط مشترکی میان اشخاص تعزیه و تـراژدی یونانی یا به‌بیانی‌دیگر بین‌سلاله و عترت خاندان‌رسول خاتم و خاندان تراژدی یونانی یافت. هریك از افراد این دو خاندان در طول تاریخ، با بعضی وقایع روبرو می‌شود که طی آن امر الهی تا تجلی خورشید عدالت، وی را بیم می‌دهد و به مخاطره می‌افکند. به عنوان مثال می‌ـ توان از ادیپ و پرومته و آنتیگون در نمایشنامه‌هـای تراژدی و از تعزیهٔ «دو طفل شهید» (طفلان مسلم) یاد کرد. در داستان اخیر، شاهد تغییر و دگرگونی نامنتظر بخشی از سرگذشت یا خاتمهٔ غیرمترقب آن، نسبت به کل داستان هستیم؛ حال آنکه داستان آنتیگون با گناه آغازینی

که پدر آنتیگون مرتکب شد، نسبت و ارتباط دارد.

در تعزیهٔ «طفلان مسلم» شهادت کودکان، «جمع‌بندی» شکست شورشی (خونین) است. اما اگر آنتیگون بر قانونی که کرئون وضع کرده می‌شورد، درواقع علیه قدرت اجتماعی و سرنوشت تراژیکی به‌پا می‌خیزد که چیزی‌جز عدالت‌الهی نیست‌که‌در پی سیاست و عقوبت بازماندگان مردی است که گناه آغازین را مرتکب شد.* در مورد «طفلان مسلم» نیز همان طرز و طریقهٔ عمل را بازمی‌یابیم، با این تفاوت که نقش عدالت باژگون شده، یعنی خداوند مردانی را برمی‌گزیند که مرتکب گناهانی می‌شوند و شهدا را دربرابر دژخیمشان قرار می‌دهد و در حق این شهیدان، نخست مؤمنان داوری می‌کنند و سپس در عالم علوی، حکم قضاء صادر می‌شود.

اگر در کرئون به چشم «بز عزازیل» خداوند بنگریم که خدای (اساطیری) به دست وی عدالت را روا می‌دارد، در تعزیه، قاتلان‌طفلان شهید، «بزان عزازیل» خداوند محسوب می‌شوند.

اگر حوادث موصوف در نمایشنامه‌های تراژدی، از سرگذشت‌های اساطیری و افسانه‌ای مایه گرفته‌اند، نمایشنامه‌های تعزیه نیز از سرگذشت انسانهایی فراهم آمده که حکم خداوند در حق آنان جاری می‌شود، با این تفاوت که حوادث تعزیه سراسر واقعی‌اند، اما به‌دست بشر تغییر یافته‌اند، چون آدمی بر آنها بخشهایی افزوده که به‌صورت افسانه و داستانهای اعجازآمیز درآمده‌اند.

نقطهٔ مشترك دیگر اینست که متن تعزیه بسان متن تراژدی، منظوم است. بنابراین بازیگر می‌بایست صدایی بسیار خوش داشته باشد تا از سویی بتواند بخواند و از سوی دیگر قادر به تغییر لحن باشد تا «روح تماشاگر را به اهتزاز درآورد».

اگر در تراژدی یونان، همخوانان سخنانی می‌گویند که منظوم نیست، در تعزیه برعکس، متنی که همخوانان در آغاز نمایش یا در

---

* ... / یعنی خداوند مردانی را برنمی‌گزیند تا مرتکب گناهانی شوند و شهدا را در برابر دژخیمشان بر مبنای انتخاب‌کردار شخصی خود آنها قرار می‌دهد.

اثنای آن به آهنگ می‌خوانند، سرودهٔ شعرا و در تجلیل از خاندان علی(ع) و راجع به تاریخ اسلام و سرگذشت شهداست و حوادث پیش آمده در کربلا را نقل و روایت و به‌اعتباری بسان تراژدی یونان، شرح و تفسیر می‌کنند.

بر اینهمه باید افزود که هر دستهٔ تعزیه‌خوان خود را با تماشاگرانش وفق می‌دهد، یعنی موقعیت اجتماعی ـ فرهنگی و سیاسی، محیطی را که ناظر نمایش است، در نظر می‌گیرد. و بدین علت بازیگران، بعضی حکایات و قصص بر متن می‌افزایند، و بیگمان به همان اندازه ساختار داستان را هم تغییر می‌دهند. و حتی گاه متن را به حوادثی که از وقایع روز استخراج شده و از فقر و زندان و غیره حکایت دارند، می‌آرایند.

دربارهٔ نوع اشعاری که در تعزیه به‌کار رفته، خواننده را به‌کتابی با عنوان «شهادت علی‌اکبر» رجوع می‌دهیم.[٤]

***

اما برای اینکه این کار قیاس به درستی انجام گیرد، نخست به بررسی ساختار درونی و بیرونی نمایشنامهٔ تعزیهٔ منتخب خود می‌پردازیم و آنرا با نمایشنامه‌های دوران باستان و با شاکله‌های ساختاری آثار کلاسیك می‌سنجیم. آنگاه ضرورة به تحلیل تعزیهٔ مورد نظر مبادرت می‌ورزیم تا کار ویژهٔ یگانگی و یکی شدن را در آن آشکار ساخته با همان کنش در تراژدی بسنجیم و نیز عواملی را که می‌توان عناصر حماسی ساخت برشتی داستان قلمدادشان کرد، خاطر نشان سازیم. سپس، با تصریح این امر که به‌هیچوجه دعوی نداریم کاری در مقولهٔ «دراماتورژی» انجام داده‌ایم، روشهای برشتی در مورد ساخت حماسی داستان را در مورد نمایشنامه تعزیه به‌کار می‌بندیم.**

** ما فقط بخش اول این بررسی را ترجمه می‌کنیم.

ساختار درونی تعزیهٔ «طفلان مسلم»

این تعزیه مانند هر متن تراژیك، مرکب از دو بخش کاملا متمایز است: مکالمه و نغمه‌سرایی (نوحه‌خوانی). هر نمایش تعزیه با آواز همخوانان درستایش امام‌حسین(ع) همراه‌است. این‌آوازها، برخلاف‌متن تئاتر تراژیك، درمتن نمایشنامهٔ‌تعزیه‌که به‌پرده‌های‌مختلف تقسیم نشده و در آن هیچ اشاره به‌صحنه نرفته (Didascalie) ،نیامده‌اند. در عوض، متن تعزیه شامل مراحل متوالی واقعه (Episode) ، پیش درآمد (Prologue) و پایانی (Exodos) است که به اعتباری در حکم پرده‌های نمایشنامه‌ای کلاسیك‌اند که تعدادشان متغیر است و یا به سلسله حوادث تراژدی‌ای باستانی شباهت دارند. مثلا در تعزیهٔ «طفـــلان مسلم» چندین مرحلهٔ داستان، در همان آغـــاز، نمایش داه می‌شوند، مثل: دیـــدار شبان با کودکان، حارث و شبان، زن خدمتکار و کودکان و غیره.

چنانکه پیشتر گفتیم، متن در «طفلان مسلم» شامل آوازهای دسته‌ـــ جمعی نیست، اما در عوض آوازهای غنایی دو به دو در متن نمایشنامه هست. بدینگونه پس از مکلمه یا در اثنای آن، نغمه میان اشخاص دو به دو رد و بدل می‌شود (Duo) : مثلا کودکان به آواز باهم گفتگو می‌ـــ کنند، همچنین چوپان با حارث به هنگام نبرد تن به تن و غیره.

اینك پس از بررسی بس اجمالی ساختار فنی تعزیه، به‌بـــررسی اشخاص آن بپردازیم: درواقع فقط دو گونه آدم تشخیص می‌توان داد: نیکان و بدان. به احتمال می‌توان از نـــوع سومی هم سخن گفت کـــه محافظه‌کارند، مثل مشکور زندانبان و زن خدمتکار و بانویش.

نمایشنامه دو گونه قهرمان عرضه می‌دارد: یکی صاحب قـــدرت: حارث و آن دیگر: دو کودك قربانی وضع و موقعیتی که به همان سبب در چشم شیعهٔ علی(ع) قهرمان جلوه می‌کنند.

شرح مجمل ماجرا در آغاز نمایشنامه

آیا میان ساختارهای درونی تعزیه و نمایشنامه‌های باستانی نقاط مشترکی هست؟ بنا به توضیحات J. Sherer [5]، غالب مواد و عناصر شرح

مجمل تمام ماجرا، باید در آغاز نمایشنامه به تماشاگر عرضه گردد. این شرح با نمایشنامه آغاز می‌شود و تا لحظه‌ای که تماشاگر عناصر محرك و برانگیزندهٔ نمایشنامه را کشف و درك می‌کند، ادامه می‌یابد. سپس شرر انواع مختلف شرح را توضیح می‌دهد: به‌اعتقاد وی نوع کهن شرح، شرح حوادث نمایشنامه از زبان همخوانان است که ماجرا را روایت می‌کنند، یا از زبان قهرمان و مرد امین و معتمدی که مستقیماً به شرح موضوع می‌پردازند.

و اما در آنچه مربوط به دو طفـل یتیم می‌شود، شرح ماجـرا در خستین صحنه می‌آید. تماشاگر می‌بیند که عبیدالله به مناسبت مقامی ه از جانب یزید یافته، مجلسی آراسته و بیدرنگ پس از اعلام این یروزی، یك تن از حضار، به زنده بودن کودکان مسلم، مرد خطرناکی ه امکان داشت قدرت را از بنی‌امیه بازستاند، اشاره می‌کند و حارث أمور می‌شود که کودکان را بازیابد. بنابراین تماشاگر در این لحظه ا ماجرا آشنایی یافته و می‌داند که هدف اقدامات، جستجوی فرزندان سلم است. پس حارث باید با خطراتی مقابل شود، بر موانع و مشکلات ائق آید؛ ازینرو همانگونه که در نمایشنامه‌های کلاسیك باستانی نیز ه عین مشاهده می‌توان‌کرد، حارث‌گردانندهٔ اصلی کارها (Protagoniste) ست که ماجرا را به گره‌گشایی آن، و به فرود حدیث، هنگامیکه دو ودك به قتل می‌رسند و قاتل به‌نوبهٔ خود به‌فـرمان عبیدالله مجازات ی‌شود، می‌رساند.

ماکار و نقش (این) آدم نمایشنامه و یکی شدن تماشاگر (با وی) ا ضمن تحلیل نمایشنامه، عمیق‌تر بررسی خواهیم کرد.

چنین می‌نماید که تعزیه بسان آثار درامی، دارای وحدت عمل است ه به اعتقاد شرر عبـارت است از مجموعهٔ دسیسه‌ها و تحـریکات و مینه‌سازی‌های مفسده‌انگیز یا موانع و گره‌های نمایشنامه. بنابراین حدت عمل را می‌توان چنین تعریف کرد: مجموع اقداماتی که اشخاص، مایش انجام‌می‌دهند و کلیه‌موانع و مشکلاتی‌که‌در کار گره می‌اندازند به هنگام گره‌گشایی، مرتفع می‌گردند.

وحدت زمان نیز در متون تعزیه هست. در قدیم توقع این بود که ض شود حوادث منقول و مروی در نمایشنامه در مدت زمانی محدود، نی در ظرف بیست و چهار ساعت، می‌گـذرد. در تعزیه که نمایش کار کربلاست، وحدت عمل مراعات شده است: چون فقط در موقعی حصر، برگزاری مراسمی که یازدهمین روز محرم را احیاء و تجدید ی‌کند، مجال استمرار به‌حرکتی می‌دهدکه‌براثر شهادت امام‌حسین(ع) طع شده است. این حرکت، شب هنگام، نه به شکل نمایش تئاتـری،

بلکه به صورت برگزاری مراسمی که به تماشاگران فرصت مشارکت می‌بخشد، هر بار از سر گرفته می‌شود. شب دهمین روز، مؤمنان زجری را که خاندان‌های شهدا کشیده‌اند، چون می‌بایست به میدان نبرد بروند تا پیکر مردگان خود را بیابند، فرا یاد می‌آورند.

ساختار برونی متن تعزیه

ساختار کلی نمایش در «دراماتورژ» تأثیر می‌گذارد. آیا به‌راستی متون تعزیه نیز که نه یك «دراماتورژ» بلکه چند تن آنرا با الهام از ادبیات کلاسیك و شعر و آداب و رسوم و به عبارت دیگر ملهم از فرهنگ شیعی ایران نوشته‌اند، مشمول همین حکم می‌تواند بود؟ چنین می‌نماید که این حقیقت در مورد نمایش دوران سوفوکل یا دوران کلاسیك فرانسه که (ساختار نمایش) در نویسندهٔ درام تأثیری تعیین کننده داشته، قابل وارسی است. ژ. شرر بدین مناسبت مثال‌هایی مشخص از درام‌نویسان می‌آورد که تحت تأثیر سبك بازی فلان هنرپیشه قرار گرفته بودند.[۶]

احتمال دارد که چنین تأثیری در مورد تعزیه نیز به‌تحقق پیوسته باشد، اما اگر هم چنین بوده تأثیری حائز درجهٔ اول اهمیت نبوده، و به‌هیچوجه متن را تغییر نداده است. برعکس کاملا بجاست از نقشی که تماشاگران در این باره داشته‌اند، یعنی متوقع بوده‌اند که بازیگران دارای صدای خوش برای خواندن باشند، سخن گفت. و همین امر مبین این واقعیت است که دستگاههای موسیقی و آواز ایرانی محفوظ و مصون ماندند.

صرفنظر از تأثیر نمایش فی‌نفسه و تماشاگران؛ محل نمایش: زمین‌های خالی بایر یا ساختمانهای معروف به «تئاتر»، ایجاد بعضی تغییرات در اصول وحدت مکان و زمان را اقتضا می‌کرده‌اند[۷]، اما هیچگاه ساختار برونی تعزیه را تغییر نداده‌اند. تعزیه‌ای که به همت آدم ثروتمندی در تکیه یا در ساختمان «تکیه دولت» به نمایش درآید، با نمایش سنتی در قطعه زمینی خالی، تفاوت دارد. در حالت اول متن

خساراتی خواهد دید، (یعنی دستکاری یا بخشهایی از آن حذف می‌شود)، نمایش باید با ساختمان وفق و انطباق یابد، نویسندهٔ درام مجبور است در وحدت مکان و توضیحات مربوط به صحنه که آرایهٔ متفاوتی را اقتضا دارد، تجدید نظر کند، تا موجب پریشانی و تشتت خاطر تماشاگر نشود.

دربارهٔ آرایش صحنه، باید دانست که برخلاف تئاتر یونانی که بنا به‌ابتکار سوفوکل فقط یك پرده در عقب صحنه به عنوان آرایه داشت، آرایش صحنهٔ تعزیه مرکب از ملحقات و لوازم و اسباب مورد نیاز بود و تغییر محل بر حسب مواضعه‌ها و قرارهایی که از پیش تماشاگر و نمایش بر سر آن اتفاق نظر داشتند، به‌طرزی رمزی نمایش داده می‌شد، مثلا سطلی پر آب نمودار فرات بود و نیم گردش در محوطهٔ بازی به معنای رفتن بازیگر از قصر به میدان جنگ.

خصیصهٔ دیگر تعزیه اینست که هرگز رو به تماشاگر، نمایش‌داده نمی‌شود. به‌علاوه برای نمایش بعضی جانوران مثل شیر، بازیگر پوست آن حیوان را در بر می‌کند، اما جانورانی چون شتر، اسب یا کبوتر سفید، وقتی مسئول تعزیه از لحاظ مالی، امکان فراهم آوردن آنها را داشته باشد، به صحنه آورده می‌شوند. چون تماشاگران‌داستان را می‌دانند، نمایش تعزیه مستلزم یا مقتضی نکته‌سنجی و رعایت دقت دربارهٔ صبغهٔ محلی جامه‌ها نیست. نمایش تعزیه، نمادی و انضمامی (غیر انتزاعی) است: یعنی اشیاء دیداری و شنیداری، تخیل و تصور مکان و زمان وقوع حادثه را ممکن می‌سازند.

اما باید تصریح کرد که مفاهیم حال و گذشته و آینده باهم خلط شده‌اند. مثلا مسلم بن عقیل پدر دو طفل یتیم، از لحاظ سالشمار وقایع، پیش از شهادت امام حسین(ع) به قتل می‌رسد، اما می‌شنویم که یك‌تن از آدم‌ها(ی پیرامون وی) کراراً خواستار خونخواهی شهدا(ی کربلا و دو طفل یتیم) است (یا برعکس).

بدینگونه گذر از حال به گذشته (یا برعکس) در ساختار برونی تعزیه بسیار فراوان و متداول است. ایضاً می‌شنویم که شمر قاتل امام

حسین(ع) از خداوند برای مؤمنانی که گناهکارند بخشایش می‌طلبد یا شفای بیماران را تمنا می‌کند، یا مستدعی رهایی زندانیان می‌شود.

در حالی که درام‌نویس یونانی، در اندیشهٔ آنست که وسایلی بیابد تا صحنه‌ها را به طرزی قابل فهم و درك، به یاری همهٔ امکانات آرایش صحنه یا ملزومات آن توصیف کند، و بدینگونه‌مورد پسند تماشاگرانی که به‌خاطر تطهیر و تزکیهٔ نفس خویش شاهد نمایش‌اند، افتد؛ تعزیه تنها یك هدف دارد: اعلام و ابلاغ پیامی و برانگیختن و به شور آوردن و متأثر ساختن مردم. اما استفاده از «امکانات چشم‌گیر» در ساختار برونی تعزیه، در دوران قاجاریه، به اوج خود رسید. و تعزیه، تیول گروهی دولتمند شد که از اینراه به نمایش قدرت اقتصادی و مالی خویش پرداختند. بدینگونه جواهرات سلطنتی و احجار کریمه زینت‌بخش اسبها شدند، و لشکری واقعی از دشمنان به مصاف خاندان عترت و طهارت می‌رفت و تماشاگران‌خیره می‌ماندند و حظ می‌کردند.

عنصر «عجیب» و افسون‌آمیز نیز در تعزیه نقشی داشت، به عنوان نمونه اشخاصی چون فرشته جبرئیل و عزرائیل و نبی اسرائیلی و غیره... و آنان در عین حال که مسائل و مشکلات را می‌گشودند، با حضور خویش، وجود حق و رسولان وی و قدرت آنان در نظارت بر اعمال هریك از تماشاگران را فرا یاد می‌آوردند و خاطر نشان می‌ساختند.

ژ. شرر توجه می‌دهد که تماشاگر دوست داشت بترسد، بلرزد، و از مشاهدهٔ سرنوشت قهرمان مرد با زن به رقت آید و در این باره به حکم و ضابطهٔ ارسطو که می‌گوید باید در برانگیختن وحشت یا شفقت و یا هردو توأمان، توانا بود، استناد می‌جوید.[۸]

از این لحاظ ملاحظه می‌توان کرد که پدیدهٔ تطهیر ارسطویی در تعزیه حائز مقام شامخ و اولایی است. و اشخاص دردانگیز چون حارث و شمر و کودکان و غیره در تعزیه بسیار فراوانند و حضوری مؤثر دارند.

بفرجام هدف نمایش به‌اعتقاد شرر، «برجسته نمایاندن مضمون داستان نمایشنامه‌است: کارگردانی وقتی ارزشی درامی کسب می‌کند که کشاکش‌هایی را که گرهٔ ماجراست، یعنی کشمکش‌های میان اشخاص بازی را که هنرپیشگان به نمایش می‌گذارند، در برابر چشمان تماشاگران به طرزی محسوس جلوه‌گر سازد».

در تراژدی‌های یونانی، نقش قهرمان از آغاز داستان تا گره‌گشایی و سرانجام تا مصیبت و نگونبختی، برترین اهمیت را داشت، و تماشاگران نیز (از راه همدلی) در این ستایش سهیم و دخیل یا با آن همنوا می‌شدند، اما نقش نمایش تعزیه، تکیه کردن بر ظلم رفته و برانگیختن احساس نفرت و انزجار نسبت به ظالمان در تماشاگران بود.

در پایان باید بگوئیم که پردهٔ صحنه و پردهٔ نقاشی و مفرش هیچکدام در نمایش تعزیه وجود ندارد، حال آنکه به زعم شرر، چنین آرایش صحنه‌ای در نمایش تئاتر کلاسیك فرانسه یا تئاتر سوفوکل، واجب و

ضرور بوده است.

۱ـ بنای صحنه‌ای که کلبه‌ای ساده و خیمه‌مانند از چوب‌بست و پارچه بود که در آن بازیگران برحسب نقش‌هایشان جامه عوض می‌کردند.

۲ـ یـا Cavea (به لاتینی) یعنی جای نشستن تماشاگر.

۳ـ پیش از ظهور تراژدی، جایگاه مدور رقصندگان بود، که همخوانان نیز در همان جای مستقر می‌شده‌اند و دو ورودی جانبی داشته است.

4— Martyre d'Ali-Akbar: l'Abbé Robert Henry de Genesit, Faculté de Philosophie et Letters, riege, 1974.

5— J. Sherer: La dramaturgie classique en France. Ed. A.G. Nizet.

6— J. Shérer, Dramaturgie en France, p. 149.

۷ـ ژ. شرر، همان، ص ۱۴۹.

۸ـ همان، ص ۱۶۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در دورانی که برگزاری مجالس جشن عروسی از سرشب تا دم صبح ادامه داشت، پس از سرگرم شدن اهل مجلس توسط نوازندگان و بازیگران، نوبت به نمایش می‌رسید. زمان شروع نمایش را تقلیدچیان معمر نمایش‌های تخت‌حوضی، نیمه‌های شب ذکر می‌کنند.

در آن زمان، رسم بر این بوده است که سردسته زنگ را به‌صدا درمی‌آورده و پس از اعلام عنوان نمایش و معرفی مقلد نقش سیاه در میان هلهله و شادی مردم، نوازندگان که در کنار تخت حوض می‌نشسته‌اند، سازهایشان را به صدا درمی‌آوردند و نمایش شروع می‌شد. به عبارت دیگر این موسیقی است که در ابتدای نمایش خودنمائی می‌کند و همین نکته معلوم می‌دارد که شروع نمایش‌های سیاه بازی با موسیقی همراه بوده است.

گفتنی است که استفاده از موسیقی در آغاز نمایش، تنها مختص به نمایش‌های سیاه‌بازی نبوده، بلکه در بقال‌بازی نیز که یکی از اشکال قدیمی نمایش‌های تخت‌حوضی است، استفاده از موسیقی توأم با تصنیف‌خوانی در آغاز نمایش معمول بوده است.

در کتاب تیاتر کریم شیره‌ای آمده است: «عملجات... و دایره و کف‌زنان و تصنیف‌خوانان یکدفعه دور دریاچه بدین منوال گردیده و بعد کریم پیاده شده می‌آمد در سر خوانچه که اسباب بقال‌بازی چیده شده است می‌نشیند[۴]».

تصنیف مقدمهٔ بقال‌بازی را «براساس انتقادی که می‌خواستند بکنند می‌ساختند. از اشعار خوانده شده آدم می‌توانست بفهمد که نمایش راجع به چیست[۵]»

شروع نمایش با تصنیفی که معرف موضوع نمایش بوده، نشانگر شباهت شروع این‌نوع نمایش با تعزیه است، زیرا در تعزیه‌های‌اصیل معمول بوده که در مقدمه نوحه‌ای خوانده می‌شد متناسب با موضوع و محتوی مجلسی که قرار بود خوانده شود.

از آنجا که شباهت‌های بسیاری در اجرای نمایش‌های تخت حوضی با تعزیه رجود دارد، می‌توان نتیجه گرفت که سنت تصنیف‌خوانی دارای

اصالت و قدمت بوده، لکن به مرور زمان به دست فـراموشی سپرده شده است.

در فاصله‌ای که نوازندگان در کار نواختن قطعهٔ آغـازین نمایش بودند، مقلدین (بازیگران) از صورتخانه بیرون آمده آهنگ حرکت خود را با آهنگ ارکستر یکی ساخته خـود را به روی تخت حـوض می‌رساندند.

به‌هنگام اجرای نمایش‌های تاریخی یا افسانه‌ای مثل بهرام و گل‌اندام یا علی موصلی و... از یك قطعهٔ موسیقی با ریتم آرام که به‌نوعی هماهنگ با قدمهای سنگین و حرکات وزین بازیگران نقش خلیفه و سلطان و سایر درباریان بوده است، استفاده می‌کردند. این قطعه بین دسته‌های مطرب به والس[۶] مشهور است[۷].

این هماهنگی نه تنها نشان دهندهٔ میزان نقش موسیقی در نمایش‌های تخت حوضی است، بلکه تعیین‌کنندهٔ ارتباط تنگاتنگ مقلد با نوازنده و نمایش با موسیقی نیز هست.

کار مستمر در یك دسته مطرب طی سالیان دراز این امکان را فراهم می‌کرده است تا مقلدین و نوازندگان به هنگام ضرورت چنان هماهنگ هنرنمائی کنند که گوئی همه نوازنده‌اند یا مقلد (بازیگر).

این مایه نزدیکی بین بازی مقلد و ساز نوازنده، جلوه‌های بارزی داشته است که رقص حاجی و سیاه از مهمترین آنهاست.

بنا به گفته مهدی صناعی که قریب چهل سال بازیگر (مقلد) نمایش‌های تخت‌حوضی بوده «نوازنده براساس حرکات بدن حاجی پوش یا سیاه‌پوش سازش را به صدا درمی‌آورده است».

به عبارت دیگر حرکات بدن[۸] مقلد (بازیگر) (نقش سیاه یا حاجی یا...؟) حکم نتی را داشته که نوازنده با نگه به آن، ساز را می‌نواخته

است.

این قطعه چون براساس نوع عمل بازیگران (مقلدین) نـواخته می‌شد، بین دسته‌های مطرب به رنگی (رنگ حاجی و سیاه) معـروف گشته است.

ناگفته نماند که «رنگ»[۹] سیاه به تنهائی (یعنی رنگ سیاه تنها) با «رنگ» حاجی و سیاه که باهم به مجلس وارد می‌شوند متفاوت‌است.

ارتباط بین نوازنده و مقلد گاه تا آنجا پیش می‌رود که موجب‌خلق موقعیتها و لحظات خنده‌آور می‌گردد. به عبارت دیگـر باید گفت در بعضی لحظات موسیقی حکم یك شخصیت (کاراکتر) نمایش را پیـدا می‌کند. مانند وقتی که ارباب از «پرحرفی»[۱۰] سیاه خسته و عصبانی شده و در نتیجه او را از اتاق بیرون کرده، می‌خـواهد با میهمانش حرف بزند. نوازندگان با صدای سازشان «پرحرفی» می‌کنند وموجبات عصبانیت ارباب را فراهم آورده، موقعیتی خنده‌دار می‌سازند. شایان ذکر است که قبل از دخالت موسیقی در رابطه میان ارباب و سیاه، کلام سیاه آهنگین شده، نوازندگان همراهیش می‌کنند. به‌همین جهت است که پس از خارج شدن سیاه از صحنه، صدای ساز نوازندگان به علت تداعی گفتار سیاه معنا پیدا می‌کند و موجب بروز همان‌واکنش می‌شود که ارباب نسبت به سیاه نشان داده بود.

موسیقی در نمایش‌های تخت حوضی نه تنها نقش همراهی‌کنندهٔ مقلد در حرکت را داراست، بلکه به‌وقت ضرورت کلام را نیز همراهی می‌کند.

می‌دانیم که به هنگام اجرای موسیقی ایرانی، گاه معمول است که خواننده قطعه‌ای را همراه و هماهنگ با نوازنـده می‌خواند. ایـن خصوصیت همانگونه که به تعزیه منتقل گشته، به نمایش‌های تخت‌حوضی نیز راه یافته است.

قطعهٔ زیر نمونه‌ای است از کلامی آهنگین که توسط بازیگر (مقلد) خوانده می‌شده و نوازندگان با ساز و صدا او را همراهی می‌کرده‌اند:

مقلد ــ من بیردانه[11] سپورم	گروه ــ هاری لام‌لام
.....	» »
به من داده شهرداری	» »
یه[12] جارو و یه گاری	» »
بنده دارم وظیفه	» »
هر کوچه که کثیفه	» »
با این کنم پاکیزه	» »
از صبح و تا شوم و من	» »
برای یك لقمه نان	» »
باید بکنم آی جان	» »
یك روز داشتم می‌رفتم	» »
کوچه جارو می‌کردم	» »
یك کیفی پیدا کردم	» »
تا درشو واکردم	» »
بنده یکهو	» »
..... و غش کردم	» »
مرده خورا[13] دویدند	» »
مرده‌شورا[14] دویدند	» »
تابوتو[15] حاضر کردند	» »
بنده یکهو ترسیدم	» »
چشماموٴ[16] هم وا کردم	» »
مرده‌خورا ترسیدند	» »
مرده‌شورا ترسیدند	» »
همه باهم دررفتند	» »
من را تنها گذاشتند	» »[17]

نقش دیگری که در نمایش‌های تخت‌حوضی معمولا با استفاده از کلام آهنگین (به قولی بحر طویل که کلامی ضربی است) بازی می‌شده، نقش باغبان نطنزی است که بیل به دست وارد می‌شد و پس از معرفی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خود می‌گفت:

میگن کار تب کرده و لرز کرده، عالمی را زسوا کرده، رسوا علی‌الله کرده، شال کمرم‌رو وا کرده، کجا منو پیدا کرده

میگن کارو کاسبی تو تهرون پیدا نمی‌شه، چطور کارو کاسبی پیدا نمی‌شه؟

صبح که می‌شه یه دیگ عدس ورمی‌دارم و میگم:

عدسه و های عدسه، ها گرم و داغه عدسه، مرحم سینه عدسه.

عدس فروشی که تموم می‌شه یه کاسه شاه‌توت می‌آرم و میگم:

شاه‌توته و های شاه توته، صفرارو می‌بره شاه‌توته

باز میگن کار تب کرده و لرز کرده، عالمی را رسوا علی‌الله کرده

نشسته از راست به چپ: نفر دوم حسین حوله‌ای و نفر سوم مهدی مصری

شام کمرم را وا کرده، کجا منو پیدا کرده
میگن کار و کاسبی تو تهرون پیدا نمی‌شه، چطور کـــار و کاسبی پیدا نمی‌شه.
صبح‌که‌می‌شه یه‌طبق‌گلابی‌می‌ذارم روسرم و توکوچه‌ها داد می‌زنم:
گردن کج است گلابی، مال نطنز است گلابی...
به این ترتیب می‌گوید و می‌خواند و ادای فروشنده‌های دوره‌گرد را با حرکات موزون (ولی مضحك) درمی‌آورد تا اینکه شخصیت‌های دیگر وارد باغ می‌شوند[۱۸].

نگاهی دقیق به نمایش‌های شاد عامیانه(بازی‌های نمایشی) نشانگر آنست که استفاده از کلام آهنگین توأم با نوای ساز مطرب‌ها از دیرباز معمول بوده و پس از تکامل یافتن شکل‌های ابتدائی نمایش، جزو قواعد و عناصر نمایش‌های تخت‌حوضی گشته است.

شاید بتوان گفت رقص و آوازی که توسط دسته‌های مطرب به سمع و نظر حضار در مجالس جشن می‌رسید به‌عنوان حرکات موزون و کلام آهنگین تغییر شکل یافته، و در نمایش‌های تخت حوضی به حیات خود ادامه داده‌اند[۱۹].

سنت آوازخوانی که عنصری است از عناصر تشکیل‌دهندهٔ موسیقی ایرانی و مورد استفادهٔ دسته‌های مطرب در مجالس جشن و سرور، نیز در نمایش‌های تخت‌حوضی جای خاصی را به خود اختصاص داده‌است.

مهدی ممیزان در خصوص آوازخوانی در بقال‌بازی می‌نویسد: «اگر یکی از شاگردهای بقال غمگین بود، غصه‌اش بود راجع به مساله‌ای و می‌خواست چیزی را بیان کند با آواز بیان می‌کرد در حالی که تار یا کمانچه نیز او را همراهی می‌نمود.»[۲۰]

این وظیفه را بیشتر در سیاه‌بازی بازیگر نقش سیاه به عهده‌داشت و اشعاری را به تناسب و به منظور تذکر و تنبه تماشاگران، در یکی از مایه‌های موسیقی ایرانی برای تماشاگران می‌خواند[۱۱]. از دیگـــر وظایفی که موسیقی در نمایش‌های تخت حوضی داشته پر کردن فاصله (سکوت) بین صحنه‌ها به منظور نشان دادن تغییر زمان یا مکان و خلق

لحظات شادی‌آفرین یا هیجان‌انگیز بوده است. چنانکه نویسندهٔ تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه ضمن تشریح یك مجلس نمایش تخت حوضی در خصوص خلق لحظات هیجان‌انگیز توسط نوازندگان می‌نویسد: «در این حال[۲۲] مطربان به نواختن آلات موزیك و رقاصان به رقص مشغول گردیدند و یك نوع غریب و عجیب حرکات از مطربان مشاهده می‌شد. مثل اینکه تمام آنها مبتلا به جنون شده‌اند و مانند یابوهای بسیار شرور، جست و خیز می‌کردند... از حرکات و جست و خیزهای مطربان و رقاصان و سایر... تخت‌های تخت‌حوض تاب مقاومت حرکات آنها را نیاورده یك‌مرتبه تمام تخته‌ها شکسته و اشخاصی که بر روی آن نشسته بودند تماماً در میان حوض افتاده‌اند...»[۲۳]

پایان مجلس را نیز به منظور حسن ختام، گروه نوازندگان اعلام می‌کردند که گاه توأم با خوانده شدن تصنیفی بوده است با مضمونی که می‌توان به عنوان نتیجه‌گیری نمایش از آن نام برد.

عمده‌ترین سازهای مورد استفاده در نمایش‌های شادی‌آور (روحوضی) عبارت بودند از: کمانچه، تار و تنبك و دایره زنگی.

بنا به نوشتهٔ چارلز جیمز ویلس مطربها علاوه بر سازهای فوق از قره‌نی، طبل، نقاره و زرنا نیز استفاده می‌کرده‌اند[۲٤].

لازم به تذکر است که پس از مرسوم شدن نواختن ویلن در ایران، بعضاً از این ساز به جای کمانچه بهره‌برداری می‌شده است.

حضوری بدین گستردگی در طول نمایش بیانگر آنست که‌موسیقی یکی از ارکان نمایش‌های تخت حوضی است و بدون آن نمایش بخشی از ویژگی‌های خود را از دست می‌دهد.

۱ـ در گذشته‌های نسبتاً دور که به تاریخچهٔ تقلید نیز مربوط می‌شود، رقاص را باریگر می‌خوانده‌اند. ر. ك. به: تاریخ عضدی. تألیف سلطان احمد میرزا، به کوشش

عبدالحسین نوائی، جلد اول، اسفند ۱۳۵۵، انتشارات بابك. ص ۳۰، ۳۸، ۳۹ و ۴۰ ... و داستان امیرارسلان.

۲ـ نظر به اینکه عنوان اولیهٔ اینگونه نمایش‌ها تقلید بوده و تا ربع قرن اخیر نیز در میان دسته‌جات نمایش‌دهنده به همین نام مشهور بود، در طی این مقاله بازی‌کنندهٔ نقش را تحت عنوان «مقلد» می‌آوریم.

۳ـ تاریخ اجتماعی ایران (در عهد قاجاریه) نویسنده: چارلز جیمز ویلس. ترجمه: جمشید دودانگه، مهرداد نیکنام. نشر طلوع ـ تهران ۱۳۶۲. ج۲. ص ۲۷۸.

۴ـ تیاتر کریم‌شیره‌ای، باقر مؤمنی، نشر سپیده، چاپ اول بهار ۱۳۵۷، ص ۶۳.

۵ـ از مصاحبه با مهدی ممیزان (آرشیو نگارنده).

۶ـ بر نگارنده معلوم نشده که از چه تاریخی این قطعه به والس مشهور شده است.

۷ـ بنا به گفتهٔ مهدی ممیزان به هنگام ورود بزیگر شبیه ظل‌السلطان در بقال‌بازی نیز آهنگ آرامی توسط مطربها نواخته می‌شده است که با حرکت او متناسب بوده است.

۸ـ در خصوص رقص حاجی و سیاه بعداً توضیح داده خواهد شد.

۹ـ مقصود از (رنگ) یك قطعه موسیقی است.

۱۰ـ «پرحرفی» عنوان یکی از قطعات خنده‌آور سیاه‌بازی است که در آن قطعه کسی می‌خواهد حرفی را بزند، ولی مخاطب پیوسته میان حرف او می‌رود. این گفتگو در پایان منجر به خندهٔ تماشاگر می‌شود. در مثالی که آمد پس از سیاه، نوازندگان هستند که با صدای سازشان میان حرف ارباب می‌روند و همان موقعیت را تکرار می‌کنند.

۱۱ـ «بیر» لفظ ترکی است، به معنی یك. یادآوری می‌شود که یکی از عوامل کمدی در نمایش‌های تخت حوضی لهجه بوده و قطعهٔ فوق با لهجهٔ ترکی اجرا می‌شده است.

۱۲ـ یك

۱۳ـ مرده‌خورها

۱۴ـ مرده‌شورها

۱۵ـ تابوت را

۱۶ـ چشمهایم را

۱۷ـ این قطعه را آقای اکبر تشکری‌نیا از هنرمندان تئاتر اصفهان در تاریخ ۶۶ر۱۱ر۱۷ برایم نقل کرد که قریب بیست و چند سال قبل در یك عروسی دیده و ضبط کرده است. نام نمایش و قصه‌اش را به یاد نیاورد.

۱۸ـ گفته‌های باغبان نطنزی در همین حد توسط آقای حسن شمشاد که قریب چهل‌وهشت سال در کار بازیگری نمایشنامه‌های تخت‌حوضی بوده برای نگارنده نقل شده است.

۱۹ـ خصوصاً که بخشی از رقص‌ها مضحك بوده‌اند ولی شباهت به رقص‌های نمایش تخت‌حوضی ندارند.

۲۰ـ مهدی ممیزان (مصاحبه با نگارنده)

۲۱ـ اشعار بیشتر از سعدی و حافظ و صائب انتخاب و خوانده می‌شده است.
۲۲ـ منظور در حالی است که مقلدین (بازیگران) مشغول «نمایش درآوردن» بوده‌اند.
۲۳ـ تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه، همان، ص ۲۷۹ و ۲۸۰.
۲۴ـ در کتاب نیاتر کریم‌شیره‌ای از سنتور و دایره نیز نام برده شده است.

● ● ●

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی