تعزیه‌ها و تعزیه‌نامه‌ها

به عنوان مقدمه:

چندی پیش، «ایران نامه» ویژه‌نامه تئاتر سنتی، به دستمان رسید. با سردبیر محترم آن، مکاتبه کردیم و ایشان اجازه دادند که از بعضی مطالب آن، استفاده کنیم. ما به ایشان یادآور شده بودیم که نظرات خودمان را نیز خواهیم آورد. از لطف ایشان سپاسگزاریم.

در ارتباط با مقاله «تعزیه‌ها و تعزیه‌نامه‌ها» از خود نویسنده محترم هم اجازه گرفته‌ایم. با این امید که مقاله یاد شده، سودمند افتد. باشد که نویسنده محترم، به مسائلی که در توضیحات ما مطرح شده است، توجه فرماید:

۱. مقاله «تعزیه‌ها و تعزیه‌نامه‌ها»، جز پایه احکام کلی و بدون سند و شاهد تاریخی، حکم می‌دهد و بعضی از احکام آن، جای شک و شبهه فراوان دارد و اساساً، دیدگاه نویسنده با واقعیتهای تاریخی پیدایی و حیات تعزیه، همخوانی ندارد، در ضمن چون هیچ سند و شاهدی ارائه نمی‌شود و احکام بر پایه فرضیات، استوار است، پذیرش مقاله به عنوان یک کار تحقیقی، دشوار می‌نماید.

۲. امروزه دیگر مسلم شده است که اشکال نمایشی با تکیه بر تاریخ گذشته، تکامل یافته‌اند. اما چگونگی تکامل هرشیوه، خود قابل بحث و بررسی است و دلایل و شواهد آنها متفاوت، و گاه این شواهد، در دو شکل کاملا متضاد. اما در ارتباط با تعزیه و اینکه الزاماً از تمدن قبل از اسلام و مثلاً سوگواری «سوگ سیاوش» پدید آمده است،جای‌تأمل بسیار وجود دارد. تعزیه، اصلاً یک نمایش آیینی است. مراسم تعزیه، به عنوان نوعی عبادت، به اجرا در می‌اید. در این مراسم، مخاطب و مجری، در یک آیین مذهبی شرکت می‌کنند و برای رضای حق، به آن می‌پردازند. بنابراین، ریشه پیدایش تعزیه رابسادگی نمی‌توان در مراسم «سوگ سیاوش» جست. و نویسنده محترم در این مقاله، بدون هیچ سند و مدرکی، مدعی این نکته است.

۳. در بخشی از مقاله آمده است: «... سقوط امپراتوری ساسانی در برابر لشکریان اسلام و تسلط مسلمانان عرب بر ایران و در پی آن، مسلمان شدن ایرانیان، به دلخواه و یا به

اجبار...» و بعد اذعان نویسنده که: «... یا به اجبار چنان اثر عمیقی برجامعه ایرانی گذاشت که موجب فراموشی یکباره و یا دگرگونی کلی و تدریجی بسیاری از ارزشهای فرهنگی ـ اجتماعی گذشته گردید.»

اگر این پذیرش حتی جای شبهه اجبار را باز بگذارد، اقرار بعدی غلط است. جامعه‌ای که به‌اجبار، تسلیم حکومت، دین و یا... جدیدی می‌شود، فوراً و یکباره باورهای خود رافراموش نمی‌کند و خودرا هماهنگ باور جدید، نمی‌سازد، بلکه باور جدید را هماهنگ با خود می‌کند. نویسنده محترم، حرکت هنر ایران را بعد از اسلام، با الگوی تولد نمایش در کلیساهای قرون وسطی، مقایسه می‌کند. علت خبط و خطای او در این است که اصلاً این دو الگو، بر پایه واقعیتهای تاریخی ـ اجتماعی قابل انطباق نیستند. برای تفحص در پیدایش تعزیه، نیاز به الگویی، کاملاً ایرانی و اسلامی داریم.

۴. نویسنده محترم معتقد است که: «... چنین معنایی موجب تسکین و تعادل روانی ـ اجتماعی مردمانی می‌شود که در عرصه زندگی واقعی جز ظلم و حق‌کشی و نامردی و نامرادی نمی‌بینند و ناگزیر در اعتراض به ظلمی که بر آنها می‌رود ناخودآگاه به صحرای کربلا «گریز» می‌زنند و نفرین زمانه‌شان را نثار خلفای غاصب و یزید پلید و شمر ملعون می‌کنند و با اعتقاد به اینکه تعادل جهان و عدالت واقعی سرانجام برقرار خواهد شد، خود را آرام می‌بخشند.»

اولاً، همچنان که نویسنده اذعان دارد، این پناه بردن، یک اعتراض به ظلم زمانه است. ثانیاً، اصلاً ناخودآگاه نیست. چرا که شیعه، باور دارد «هرروز عاشورا ـ هرزمین کربلا» است. و آگاهانه «این همانی» را جان می‌بخشد. و پناه بردن او به صحرای کربلا، نه برای تسکین، که شکلی از انقلاب و اعتراض است. گریه و دعا در اسلام، شکلی از مبارزه است و این، به باورهای مذهبی و اعتقاد مردم به امام حسین(ع)، به عنوان اسطوره مظلومیت و ظلم ستیزی، برمی‌گردد. ثالثاً: انتظار شیعه اصلاً صبر سیاه نیست. انتظار، انتظاری سرخ و پویا و محرک است و شیعه برای برقراری عدالت واقعی و ظهور منجی آخر الزمان با ظلم می‌ستیزد و این، به اعتقاد او که «وراثت زمین از آن مستضعفین است» برمی‌گردد. پس، شیعه با پناه بردن به صحرای کربلا، نه در پی تسکین خود، که در پی عصیان و اعتراض است.

۵. و اما: «با به اجرا درآمدن مجلس تعزیه عبدالله عفیف در سال ۱۳۴۴ شمسی، بر صحنه رسمی تئاتر ۲۵ شهریور (سنگلج فعلی)، و مجلس تعزیه حرّ در سال ۱۳۴۶ و تعزیه مسلم بن عقیل در جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۹ به دست پرویز صیاد، اولین گامها در جهت اجرای دوباره تعزیه برداشته شد، اما به گونه‌ای دیگر.»

نویسنده، این «گونه‌ای دیگر» را توضیح نمی‌دهد. به زعم ما، تعزیه فرمایشی دولت و جشن هنر، گونه‌ای دیگر بود. صاحب مطلب، خود بهتر از ما می‌داند که تعزیه، در روح و بطن جامعه خفقان زده ما همواره زنده و پویا می‌بوده و به راه خود ادامه می‌داده و در شهرها و روستاها اجرا می‌شده است و هیچ سدی، تاکنون نتوانسته است جلوی آن را بگیرد. جشن هنر شیراز به دلیل فرمایشی بودن، سترون ماند و نتوانست این هنر ناب را احتلا دهد. علت آن هم ساده است: چون آقای پرویز صیاد، اساساً باور مذهبی اسلامی ندارد و مراسم تعزیه، بی‌باور به بار نمی‌نشیند. تعزیه‌خوانان و معین البکای ما، برای اجرای تعزیه، وضو می‌گیرند و چنان خود را مهیا می‌کنند که گویی، برای عبادت می‌روند. به محض اینکه این باور، از مراسم منفک شود، فقط فیزیک آن می‌ماند. اما روح تعزیه، در متافیزیک آن، جریان دارد.

اشتباهاتی از این دست، از محقق مقاله، که عمری را در راه تعزیه به تحقیق و بررسی سپری کرده است، بسیار بعید می‌نماید. و نگاه او قطعاً باید با نگاه یک مستشرق، تفاوتهای ماهوی داشته باشد. با این وصف، جدای از مسائل یاد شده، مقاله و دو تعزیه‌ای را که ایشان مقایسه نموده‌اند، کاری درخور ستایش و ارزش است. «سوره».

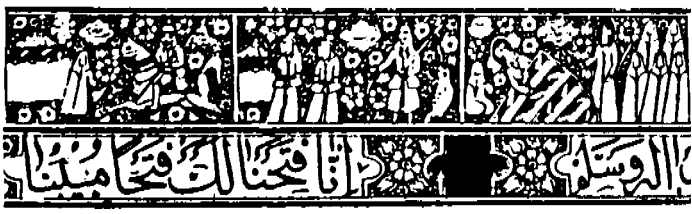
در میان سنت‌های نمایشی ایرانی از «تعزیه» یا «شبیه‌خوانی» می‌توان به عنوان کمال یافته‌ترین نمونه یاد کرد و از نظر فکر و مضمون و شکل و شیوهٔ اجرا به آن جایی ویژه داد. این نمایش ایرانی که گاه از آن به عنوان «تنها نمایش بومی جهان اسلام»[1] یاد شده است، درواقع به تمدنی گذشته‌تعلق دارد. به عبارت دیگر، ریشه‌های اولیهٔ شکل‌گیری آن را از نظر تاریخی می‌باید در آیین‌های پیش از اسلام و از آن جمله آیین‌های «سوگواری» و بویژه مراسم «سوگ سیاوش» جستجو کرد.

به نظر می‌رسد که شکست و سقوط امپراتوری ساسانی در برابر لشکریان اسلام و تسلط مسلمانان عرب بر ایران و در پی آن مسلمان شدن ایرانیان به دلخواه و یا به اجبار چنان اثر عمیقی بر جامعهٔ ایرانی گذاشت که موجب فراموشی یکباره و یا دگرگونی کلی و تدریجی بسیاری از ارزشهای فرهنگی ـ اجتماعی گذشته گردید. هنر ایرانی نیز ناگزیر می‌بایست بر مبانی اندیشه و فرهنگ جدید دینی خود را با حرکت کلی جامعه هماهنگ کند ودر چنین راستایی تنها راه سازگار کردن ارزشهای هنری قدیم در باورهای جدید و اسطوره‌های اسلامی بوده است.

گفتیم که آیینهای عزاداری ریشه در تمدنی گذشته دارد. با اینهمه، باید یادآور شویم که فاصلهٔ زمانی تکوین این آیین‌ها به شکل «نمایش» تا به روزگار ما چندان نیست و دورهٔ اوج و شکوه آن از سلسلهٔ قاجار، بویژه سالهای سلطنت ناصرالدینشاه، فراتر نمی‌رود. یعنی اینکه تعزیه به عنوان نمایش پدیده‌ای‌است‌جدید، درحالی که به عنوان‌آیین، بیانگر رسمی است قدیمی. به عبارت دیگر، تعزیه به عنوان نمایش، وسیلهٔ بیان احساسات، باورها و آرزوهای جامعه‌ای است فئودالی و اگر انقلاب مشروطیت ایران (۱۲۲۴ قمری / ۱۹۰۶ میلادی) را سرآغاز اولین جهشهای این جامعه به سوی زمینه‌ای پیشرفته‌تر قلمداد کنیم، می‌توان پذیرفت که تاریخچهٔ تعزیه به عنوان «نمایش» از کمی بیش از یك قرن فراتر نمی‌رود، درحالی که به عنوان مراسم و آیین‌های عزاداری چندین قرن را شامل می‌شود.

تعزیه نمایشی است که در آن آرزوها و باورهای مذهبی با دشواری‌های جامعه و بطبع خواستهای اجتماعی ترکیب شده و از نظر استتیك شکلی خاص و کم مانند پدید آورده است. به عبارت دیگر، این استتیك خاص نوع ویژه‌ای از ارتباط بازیگر ـ تماشاچی را موجب می‌شود: بازیگر نمایش تعزیه (تعزیه‌خوان) در شکلی آوازی ـ حرکتی و به مدد متنی بر پایهٔ رویدادهای تمثیلی ـ مذهبی به زبان شعر به بازگویی و یادآوری خاطرهٔ شهادت قهرمانان کربلا می‌پردازد و گاه چنان جذبه و هیجانی در تماشاچی تعزیه می‌آفریند که می‌توان از این دو به عنوان یك کُل و یا یك مجموعهٔ برانگیختهٔ احساساتِ مذهبی ـ اجتماعی سخن گفت.

در این میان «بازیگر ـ تماشاچی» گاه فرض نمایشی بودن ماجرا را فراموش می‌کند و یکباره قرنها فاصله را از یاد می‌برد و همه چیز و همه کس را اکنونی می‌بیند: پس همه جا را کربلا و همهٔ خونهای به ناحق ریخته را گواه ظلم اشقیا و یادآور خون به ناحق ریخته «سیدالشهدا» قلمداد می‌کند و این خود بیانگر اهمیت خاص نمایش تعزیه و ناشی از استتیك یگانهٔ آن است که توانسته در جامعه‌ای استبدادی نمایشگر غم و اندوه، جوانمردی و جوانمرگی، شهامت و شهادت قهرمانان ملتی باشد که جز به زبان اشاره و از طریق مویه بر فرجام سیاوش افسانه‌ای و یا حسین تاریخی مجاز نبوده که از غم و اندوه و یاد آرزو امید خود به آزادی سخن بگوید داستان‌های تعزیه در مجموع یادآور مبارزه‌ای است ابدی میان حق و ناحق، ظالم و مظلوم، روشنایی و تاریکی، کفر و دین و سرانجام به چنان آرزو و یا باوری پایان می‌یابد که سعادت ابدی و پیروزی نهایی از آنِ کسی است که جان در گرو حق و عدالت می‌نهد و با هرچه پلیدی و نامردمی است می‌ستیزد. خلاصه اینکه، «پایان شب سیه سفید است». چنین معنایی موجب تسکین و تعادل روانی ـ اجتماعی مردمانی می‌شود که در عرصهٔ زندگی واقعی جز ظلم و حق‌کشی و نامردی و نامرادی نمی‌بینند و ناگزیر در اعتراض به ظلمی که بر آنها می‌رود ناخود آگاه به صحرای کربلا «گریز» می‌زنند و نفرین زمانه‌شان را نثار خلفای غاصب‌ویزیدپلید و شمر ملعون می‌کنند و با



اعتقاد به اینکه تعادل جهان و عدالت واقعی سرانجام برقرار خواهد شد، خود را آرام می‌بخشند.

اما از زمان شکل‌گیری اولین مراسم و آیینهای عزاداری برای قهرمانان کربلا[2] تا دورهٔ شکل‌گیری این مراسم به صورت نمایش (تعزیه) قرنها فاصله است. دراین فاصله انواع گوناگونی از تظاهرات مذهبی پدیدار گردیده، از «مناقب خوانی» و «فضایل خوانی»[3] تا مرثیه‌خوانی و «نوحه‌خوانی» و، سرانجام، «روضه‌خوانی» و «تعزیه».

نمایش تعزیه که قدیمی‌ترین متنهای شناخته شدهٔ آن به حدود اواخر قرن یازدهم شمسی (هفدهم میلادی) برمی‌گردد تا اوایل سلطنت ناصرالدین شاه قاجار به عنوان نمایشی ساده و عامیانه هرساله در دههٔ عاشورا و در میان هیجان و احساسات شدید مذهبی، همراه با اشکال دیگر عزاداری (سنگ زنی، قفل زنی، زنجیرزنی، سینه‌زنی...) برگزار می‌شد؛ در سال‌های سلطنت ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ هـ.ق / ۱۸۴۸-۱۸۹۶ م) از رشد کمّی و کیفی بسیار برخوردار گردید، چنانکه گروههای بسیاری در سراسر ایران، بویژه در شهرهای تهران، کاشان، اصفهان، تبریز، و مشهد، به گونه‌ای پایدار به شبیه‌خوانی پرداختند.

فراوانی مجالس تعزیه‌خوانی در دههٔ محرم به اندازه‌ای بود که بنابه گفتهٔ پاره‌ای از محققان نمایش در ایران - از جمله بهرام بیضایی - تعداد مجالس تعزیه‌خوانی در تهران به حدود سیصد مجلس می‌رسیده است. چنین به نظر می‌رسد که بجز استقبال مردم،علاقه‌مندی شخص ناصرالدین شاه و رجال و اعیان نیز در گسترش و شکوه این تظاهرات تأثیر داشته است.

ساختن تکیهٔ دولت به فرمان ناصرالدین شاه نیز حکایت از علاقهٔ خاص شخص شاه به اینگونه نمایشها دارد. این تکیهٔ رسمی که جمعیت بزرگی را در خود جای می‌داد،[4] محل مرکزی تظاهرات مذهبی - دولتی بود. بسیاری از اعیان در آن غرفه‌های شخصی داشتند و شخص شاه در ایام محرم و سایر روزهای عزا یا اعیاد مذهبی در غرفهٔ شاهی حاضر می‌شد. بسیاری از وزرای مختار و نمایندگان دولتهای خارجی نیز که در ایران حضور داشتند توفیق آن را یافتند که، به عنوان میهمان اعیان، از این غرفه‌ها به تماشای نمایش‌های تعزیه بپردازند.

پیش از ساختن تکیهٔ دولت - که با شکوهترین و بزرگترین تکیهٔ تهران شد - حدود سال ۱۲۸۵ هـ.ق / ۱۸۶۸ م در تهران حدود سی تکیه بود که هریك به نام بانی آن شهرت داشت، و کمابیش هریك از آنها گنجایش سه تا چهار هزار نفر را داشت.[5] تکیه‌های فراوان در تهران خود نشانگر استقبال هزاران نفر از مردم تهران از نمایشهای تعزیه‌خوانی در این دوره است.

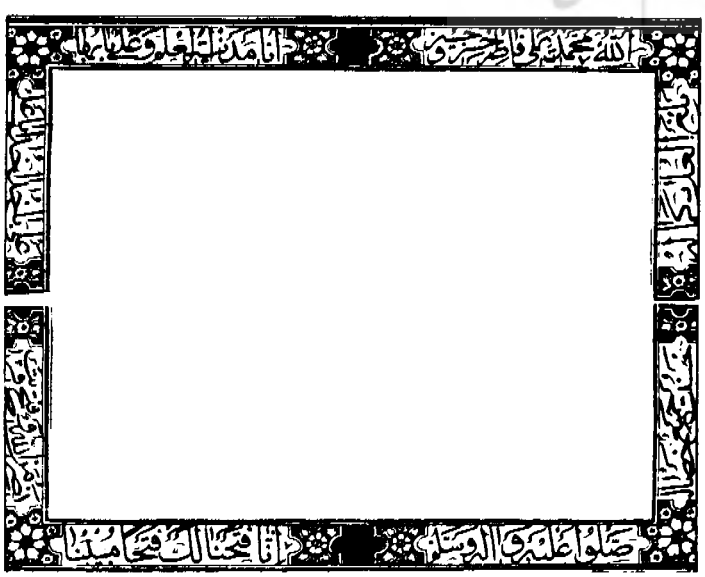
این کثرت و گستردگی نه تنها شکل و شیوهٔ اجرای نمایشهای تعزیه بلکه قصه‌ها و محتویات آنها را نیز دگرگون کرد، تا آنجا که گونه‌ای مجالس شبیه شکل گرفت که آنها را تحت عنوان شبیه‌های مضحك و یا شاد می‌توان دسته‌بندی‌کرد عبدالله مستوفی در شرح زندگانی من می‌نویسد:

«ناصرالدین شاه که از همه چیز وسیلهٔ تفریح می‌تراشید در این کار هم سعی فراوان به خرج داد و شبیه‌خوانی را وسیلهٔ اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن را به مقام بزرگی رساند. همین که اعیانیت در تعزیه وارد شد، نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شد و پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط به عزاداری نبود مانند تعزیهٔ درةالصدف و تعزیهٔ امیر تیمور و تعزیهٔ حضرت یوسف و عروسی دختر قریش نیز در آن وارد گردید؛ و برای اینکه جنبهٔ عزاداری آنهم بالمرّه از بین نرود، در مقدمهٔ یکی از حکایات نیمه تفریحی و در آخر یکی از واقعات یوم الطف به نمایش گذاشته می‌شد.[6]»

آرتور دوگوبینو، که از جمله شرقشناسان فرانسوی است که توانسته‌ا است همزمان با دورهٔ اوج و رونق اجرای تعزیه به مشاهدهٔ این نمایش ایرانی بپردازد، در کتاب دین‌ها و فلسفه‌ها در آسیای مرکزی به بررسی و معرفی ستایشگرانه و گاه مبالغه‌آمیزی پرداخته و چنان شیفتهٔ نمایش تعزیه گردیده که آن را با تراژدیهای یونان مقایسه کرده و حتی از بعضی جهات، از جمله کشش آن برای تماشاگران و اثری که در ایشان می‌گذاشته، از نمایشهای یونانی برتر دانسته است. گوبینو بر آن بوده ا ست که در سیر تکاملی نمایشی و تعزیه و در آینده‌ای نه چندان دور چه بسا درام ملی ایران آنهم به صورت نمایشی مستقل از وقایع مذهبی، سرانجام، از دل نمایشهای مذهبی ایران (تعزیه) زاده شود.[7]

بنجامین نیز در کتاب ایران و ایرانیان نظری مانند گوبینو ارائه می‌دهد و چنین می‌نویسد:

«کاملاً طبیعی است اگر حکم کنیم که یك استعداد انکارناپذیری



برای «دراما» در ایران وجود دارد که برای رسیدن به مرحلهٔ والایی از کمال مستلزم آن است که از ناحیهٔ قوانین و عرف و رسوم کشور آزاد گذارده شود.[۸]»

روشن است آنچه موجب شده گوبینو و بنجامین آینده‌ای مستقل از نمایشهای وقایع مذهبی را برای نمایشهای تعزیه پیش‌بینی کنند، وجود همان چیزهایی بوده که به نظر مستوفی هیچ ربطی به موضوعات عزاداری نداشته است و ما امروز آنها را تحت عنوان «پیش مجلس» و یا «پیش واقعه» می‌شناسیم.

«پیش واقعه»ها و یا «پیش مجلس» قطعه‌های نمایشی کم و بیش کوتاهی بودند که معمولاً پیش از اجرای مجلس یا «واقعهٔ» اصلی نمایش داده می‌شدند. به عبارت دیگر، پیش واقعه‌ها، نمایشهای گوناگونی بوده‌اند که داستان جداگانه و تمامی نداشته‌اند و در نتیجه می‌بایست به یك داستان یا واقعهٔ اصلی بینجامند. از نظر موضوع نیز همیشه حکایتی مذهبی نداشتند بلکه بیشتر موضوعهاشان رویدادهای تاریخی و یا یکسره تخیّلی بود.

این پیش واقعه‌ها معمولاً با یك نتیجه‌گیری همراه بودند که از لزوم اجرای مجلس اصلی، یعنی نمایش مصائب و شهادت شخصیت‌های اساطیری مذهب شعیه و بخصوص وقایع کربلا و خاندان سیدالشهدا حکایت داشتند. از جملهٔ این پیش‌واقعه‌ها می‌توان نسخه‌های امیرتیمور[۹]، معجزهٔ امام حسن در چین[۱۰]، و عباس هندو[۱۱] را نام برد که به ترتیب مقدمه‌های اجرای مجالس اصلی شهادت امام حسین، شهادت قاسم و شهادت حضرت عباس بودند.

اما بجز این پیش واقعه‌ها که کم و بیش شکلی جدی داشتند و

تفریح و تفنن در آنها کمتر به چشم می‌خورد، برخی نمایشهای فکاهی و مضحك و گاه ریشخندآمیز نیز به اجرا در می‌آمد که به آنها «گوشه» می‌گفتند. این گوشه‌ها کار نسخه خوانان با ذوق و شوخ طبعی بود که پیش واقعه‌ها و چه بسا واقعه‌ها را بازی می‌کردند. گوشه‌ها را در اعیاد مذهبی، جمعه‌ها، و ایام محرّم و صفر (غیر از دههٔ ماتم عاشورا) و بویژه در مواقعی که جمعیت تماشاچی آماده و بانی مجلس[۱۲] گشاده‌دست و همراه بود، در پیش درآمد یك واقعهٔ اصلی و یا به تنهایی به اجرا در می‌آوردند.

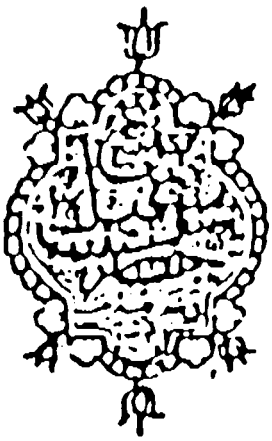
گوشه‌ها از نظر موضوع چارچوب خاصی نداشتند و جنبهٔ ذوقی در آنها قوی بود. اما از آنجا که سرایندگان آنها همان تعزیه‌خوانان و تعزیه‌نویسان بودند، در نتیجه، ضمن خنده‌دار بودن، موضوعات آنها همچنان روایات و قصه‌های اساطیر دینی اسلامی و گاه یهودی و مسیحیّ بود. اجرا کنندگان آنها نیز همان نسخه خوانان واقعه‌ها بودند، اما گهگاه لوطی‌های مطرب و تقلیدچی‌ها و مسخره‌ها را ـ که اجرا کنندگان نمایشهای تخت حوضی و بقال بازی بودند ـ نیز در بازی شرکت می‌دادند.

حضور مقلّدان بر سکوی تکیه‌ها بیش از پیش به رواج عنصر خنده در گوشه‌ها کمك می‌کرد و سبب شده بود که به تدریج حالت سرگرم کنندهٔ شبیه‌خوانی بر جنبهٔ عزاداری آن غلبه کند. این حالت سرگرم کننده و تفریحی تعزیه تا به آنجا پیش رفت که علاوه بر اجرای «شبیه مُضحك» که دیگر عمومیت یافته بود، در بعضی از تکیه‌ها، بویژه تکیهٔ دولت، «تقلید» هم در آورده شود. اعتمادالسطنه در روزنامهٔ خاطرات خویش به تاریخ جمعه ۷ محرم سال ۱۳۰۶ قمری می‌نویسد:

«شنیدم دیشب در تکیهٔ دولت تعزیهٔ «دیر سلیمان» بوده و سفرای انگلیسی و ایتالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه «اسماعیل بزّاز» مقلد معروف با قریب بیست هزار مقلدین و عملهٔ طرب بودند که با ریشهای سفید و عاریه و لباسهای مختلف، از فرنگی و رومی و ایرانی، ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند، بطوریکه مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شده بود.[۱۳]»

روشن است که با چنین اوضاعی بالا گرفتن مخالفت پاره‌ای از علما و روحانیون ـ که از دهها سال پیش بر ضد تعزیه حکم داده بودند ـ حتمی بود. بنابراین، برای جلوگیری از مخالفت آنها تعزیه‌خوانان دست به ابداعاتی زدند و، مثلاً، با دست انداختن و به سخره گرفتن «خلفای غاصب» از طریق اجرای تعزیه‌های خنده‌آور[۱۴] همچنان به کار خود ادامه دادند. در پیش گرفتن چنین سیاستی از طرف تعزیه‌خوانان موجب شد که علمای دین از مخالفت خود دست بردارند و یا مجالس مضحك را تحمل کنند.

و اما، در این دوره که تعزیه رونق بسیار یافته و به کمال رسیده بود، واقعه‌ای همزمان در جریان بود و آن آغاز آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی از طریق روایات مسافران از فرنگ برگشته و چاپ نخستین گزارشها دربارهٔ تماشاخانه‌های فرنگ و سرانجام ترجمهٔ نمایشهای غربی و اجرای آنها در تماشاخانهٔ مدرسهٔ دارالنفون بود که البته نه برای همگان بلکه تنها برای دربار و اعیان بود. از این پس دورهٔ جدیدی آغاز می‌شود. نهضتهای فکری تازه‌ای شکل می‌گیرد که سرانجام به انقلاب مشروطیت می‌انجامد. دورهٔ تجدّد آغاز می‌شود و یکباره در بسیاری از ارزشهای موجود تجدید نظر



می‌شود، و در این میان تعزیه‌خوانی ـ که به قول محمدتقی بهار «قابل آن بود که رفتـه ـ رفتـه آن را ترقی دهیم تا سوای تعـزیـه مورد استفاده‌های دیگر قرار گیرد.»[15] ـ رفته ـ رفته از رونق می افتد و در دوران رضاشاه یکباره ممنوع می‌شود. تکیهٔ دولت نیز ـ که بهرام بیضایی از آن به عنوان «عظیم‌ترین تماشاخانهٔ همهٔ اعصار ایران» یاد کرده است ـ به فراموشی سپرده می‌شود.

تکیهٔ دولت کمی قبل از آنکه آن را بکلی خراب کنند، یکی ـ دو بار مورد اسـتفـاده قرار گرفت. یك بار برای مراسم تشییـع جنـازهٔ ناصرالدین شاه به سال ۱۳۱۳ قمری / ۱۸۹۶ میلادی، بار دیگر در سال ۱۳۰۲ شمسی / ۱۹۲۳ میـلادی به عنـوان محل نمایشگاه «امـتعـهٔ وطنی»، و همـچنیـن در سال ۱۳۰۴ شمسی / ۱۹۲۵ میلادی مجلس مؤسسان در آن تشکیل شد. از ۱۳۱۲ شمسی / ۱۹۳۳ میلادی، در اثر ممنوعیّت تظاهرات مذهبی عاشورا (قمه‌زنی، قفل زنی، تعزیه‌خوانی)، تکیهٔ دولت به صورت جایی بی‌مصرف در آمد تا اینکه در سال ۱۳۲۷ شمسی / ۱۹۴۸ میلادی بکلی آن را خراب کردند و بانك ملی ایران شعبهٔ بازار را به جای آن بنا نهادند.

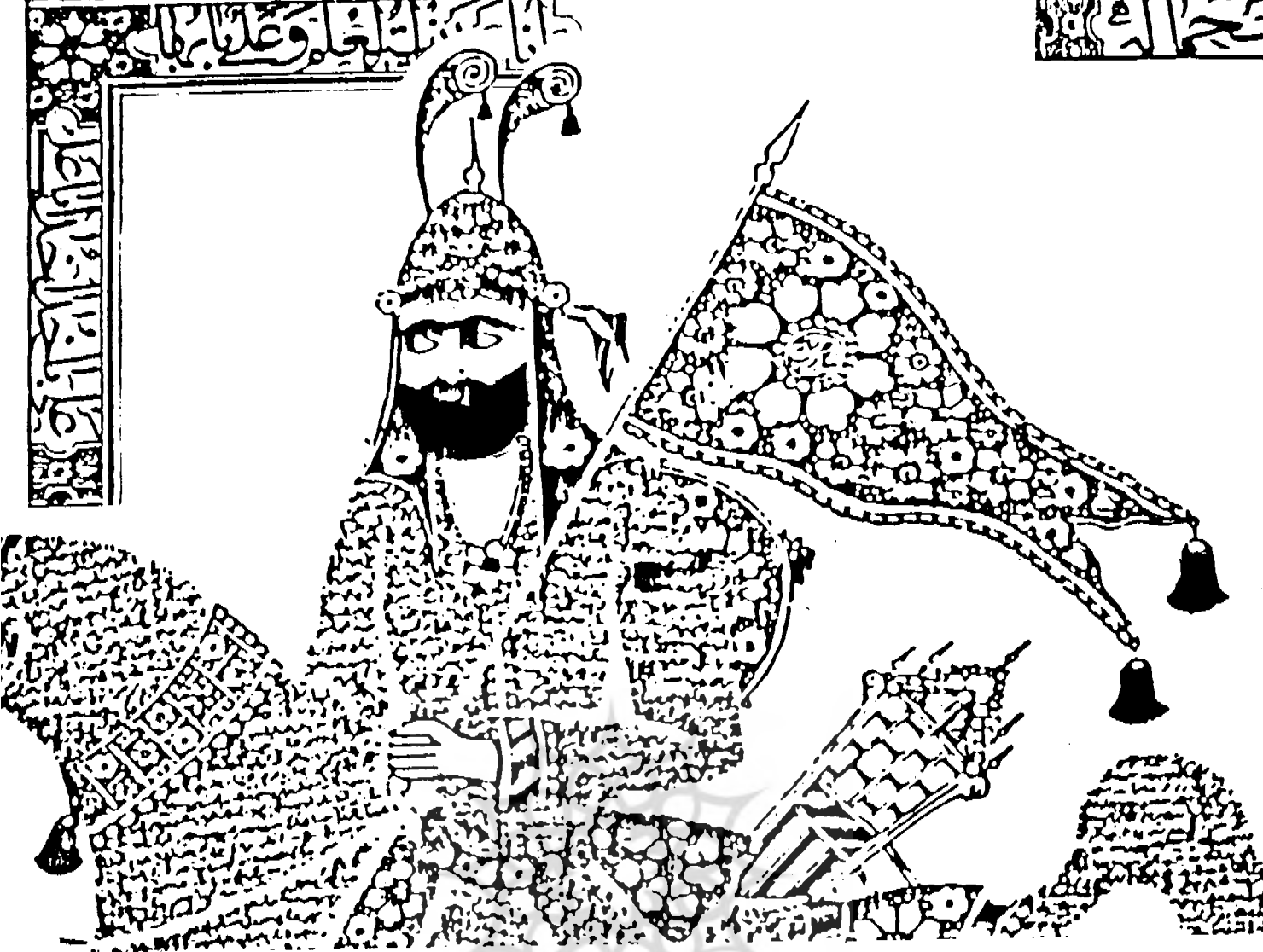
از این پس ناگـزیـر تعزیه‌خوان‌ها شهرها را رها کردند و راهی روستاهای دور افتاده شدند و زوال تعزیه را به نمایش گذاردند. دیگر نسخهٔ جدیدی نوشته نشد و آنچه هم موجود بود در صندوق‌ها به فراموشی سپرده شد. خوشبختانه مقدار زیادی از متنهای تعزیه باقی مانده که در کتابخانه‌های داخل و خارج کشور نگاهداری می‌شوند.

بجز نسخه‌هایی که نزد اشخاص وجود دارد و شمارشان روشن نیست، سه مجموعهٔ معتبر از نسخه‌های تعزیه در دسترس است که عبارتند از:

۱. مجموعهٔ چرولّی (Cerulli) در کتابخانهٔ واتیکان، که دارای ۱۰۵۵ نسخـهٔ خطی تعـزیه است و طی سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ توسط انریکو چرولّی، سفیر ایتالیا در ایران، جمع‌آوری شده. این مجموعه را دو خاورشناس ایتالیایی (Ettore Rossi و Bombaci Alessio) فهرست کرده و در کتابی با عنوان فهرست نمایشهای مذهبی ایرانی کتابخانهٔ واتیکان در سال ۱۹۶۱ به چاپ رسانده است.[16]

۲. مجموعهٔ تعزیه نامه‌های کتابخانهٔ مجلس شورای ملی پیشین و اسلامیِ کنونی؛ که ۲۶۰ نسخهٔ دستنویس تعزیه را شامل می‌شود. در سال ۱۳۵۵ شمسی من، رضا خاکی، با کمك و همکاری عنایت الله شهیدی کار تنظیم و شماره‌گذاری نسخه‌های این مجموعه را برای «مرکز آیینها و نمایشهای سنتی ایران» عهده‌دار شدم. این مجموعه کپی‌برداری شد و همچنین فهرستی از عنوانها و حاشیه‌نویسی‌های نسخه‌ها فراهم شد که هنوز به چاپ نرسیده است.

۳. مجموعهٔ کتابخانهٔ حاج حسین آقا ملك. این مجموعه، که به نظر ما با ارزشترین و پاکیزه‌ترین مجموعهٔ نسخه‌های تعزیه است،



دارای ۱۰۳ نسخهٔ خطی است[۱۷] و چه بسا همان مجموعه‌ای است که نصرالله اصفهانی متخلص به شهاب به تشویق میرزا تقی خان امیرکبیر گردآوری و تصحیح و تنظیم کرده است. در خصوص چگونگی گردآوری این مجموعه در تذکرهٔ گنج شایگان چنین آمده است:

«در اوایل این دولت... که وزارت ملك و امارات نظام بر مرحوم میرزاتقی خان امیرنظام که از کفاة دهر و دها ت ایام بود قرار گرفت... و از آنجا که در مجالس تعزیت و محافل شبیه ماتم و مصیبت حضرت خامس آل عبا علیه آلاف التحیة و الثناء، اشعاری که فی ما بین‌اشتباه‌اًاهل بیت مکالمه می‌شد غالباً سست و غیر مربوط و مهمل و مغلوط بود، میرزا تقی خان وی [شهاب] را مأمور داشته چنین گفت که: دوازده مجلس از آن وقایع را متضمناً بالبدایع و الصنایع، به اسلوبی که خواص بپسندند و عوام نیز بهرمند شوند موزون سان.

شهاب نیز آن اشعار را چنان گریه‌خیز ساخت و بدانگونه غم انگیز بپرداخت که اگر دل سامع به سختی حجر موسیٰ است، استماعش را اثریست که در همان عصاست.»[۱۸]

محمد جعفر محجوب در مقالهٔ «تأثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روشهای نمایشی آن در تعزیه» ضمن اشاره به روایت گنج شایگان یادآور می‌شود:

از آنجا که به گفتهٔ میرزا طاهر شعری، امیرکبیر در هنگام صدارت خود دستور انجام این اصلاحات در متن تعزیه را داده، پس این اصلاحات باید در سالهای میان ۱۲۶۴ و ۱۲۶۸ هـ قمری / ۱۸۵۲_۱۸۴۷ میلادی رخ نموده باشد.[۱۹]

اما عنایت‌الله شهیدی در این باره که متنهای منسوب به شهاب را خود وی نوشته یا نه چنین اظهار می‌کند:

«برخلاف نظر همگان شهاب اصفهانی تعزیه‌نویس، نبود، بلکه فقط شبیه‌خوان بود. به نظر من تعزیه نامه‌های منسوب به او توسط افراد دیگری نوشته شده است.»[۲۰]

متأسفانه آقای شهیدی دلیل قانع کننده‌ای برای اثبات نظریهٔ خویش ارائه نمی‌دهد. از سوی دیگر جمشید ملك‌پور نیز می‌نویسد:

«به تشویق امیرکبیر «نصرالله اصفهانی» متخلص به «شهاب» حدود شصت مجلس از تعزیه‌نامه‌ها را به نظم در آورد. هدف از این کار پالایش شعرها از لحاظ ادبی بود. این کوشش نافرجام ماند.»[۲۱]

روشن نیست که ملك‌پور نیز براساس چه سندی به «شصت مجلس» تعزیه اشاره کرده و چرا کوشش شهاب را نافرجام شمرده است.

به هرحال، همانگونه که متذکر شدیم، به نظر ما مجموعهٔ کتابخانهٔ ملك می‌بایست همان مجموعه‌ای باشد که شهاب گردآوری و تصحیح و تنظیم کرده و یا سروده است. این مجموعه که به شکل «جُنگ»[۲۲] و

به خط شکسته ـ نستعلیق نوشته شده، تا پیش ازسال ۱۳۱۹ شمسی به کتابخانهٔ شخصی شعاع الملك شیرازی تعلق داشت. سپس احمد سهیلی خوانساری آن را برای کتابخانهٔ ملك خرید و پس از انقلاب اسلامی با دیگر کتابها و اشیاءِ کتابخانهٔ ملك به کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد منتقل شد.

بجز این سه مجموعه، که مهمترین و پر نسخه‌ترین مجموعه‌های تعزیه‌اند، مجموعه‌های دیگری نیز وجود دارند که از اهمیت کمتری برخوردارند. مهمترینشان عبارتند از:

۱. مجموعهٔ خوچکو (Chodzko) شامل ۳۳ نسخه که حوالی سالهای ۱۸۳۳ تا ۱۸۴۰ میلادی خریداری شده و در سال ۱۸۷۸ میلادی پنج مجلس از آن را خوچکو به فرانسه ترجمه کرده و به چاپ رسیده است.[۲۳] این مجموعه در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود.[۲۴]

۲. مجموعهٔ پلی (Pelly) دارای ۳۷ مجلس تعزیه که سر لوئیس پلی (Sir Lewis Pelly) در سال ۱۸۷۹ بعضی از نسخه‌های آن را به انگلیسی ترجمه کرده و به چاپ رسیده است.[۲۵]

۳. مجموعهٔ لیتن (Litten) که دارای پانزده مجلس تعزیه است. این مجموعه در سال ۱۹۲۹ در آلمان به چاپ رسیده است.[۲۶]

بجز این مجموعه‌ها تعداد بسیاری تعزیه‌نامه به صورت پراکنده در دست افراد مختلف و از جمله بازماندگان تعزیه‌خوانها وجود دارد. بطورکلی با توجه به نسخه‌هایی که در مجموعه‌های شناخته شده گردآوری شده، می‌توان گفت که تعداد مجالس تعزیه، با توجه به مضامین آنها، از یکصد و پنجاه مجلس بیشتر نیست، اما از بعضی از این مجالس چند روایت وجود دارد که تفاوت آنها بیشتر در اوزان شعری، سلیقهٔ کاتبان، و یا در زبان نوشتاری و سبك ادبی آنهاست.

نمایش تعزیه تا کمی پیش از سه دههٔ پیش همچنان در فراموشی بود، و اگرچه عبدالله مستوفی،[۲۷] دوستعلی خان معیرالممالك،[۲۸] و روح الله خالقی[۲۹] از آن سخن گفته بودند، اما درواقع با انتشار کتاب نمایش در ایران بهرام بیضایی بود که به عنوان نمایشی ارزشمند دوباره مطرح شد و پاره‌ای از نظرها را به خود فرا خواند.

با به اجرا در آمدن مجلس تعزیهٔ عبدالله عفیف در سال ۱۳۴۴ شمسی بر صحنهٔ رسمی تئاتر ۲۵ شهریور (سنگلج فعلی)، و مجلس تعزیهٔ حُرّ در سال ۱۳۴۶ و تعزیهٔ مسلم بن عقیل در جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۹ به دست پرویز صیاد، اولین گامها در جهت اجرای دوبارهٔ تعزیه برداشته شد، اما به گونه‌ای دیگر. در سال ۱۳۵۵ شمسی / ۱۹۷۶ میلادی سمپوزیوم بین المللی تعزیه به ابتکار فرخ غفاری و کوشش پروفسور پتر چلکوفسکی تشکیل شد و نه تنها دست اندرکاران تئاتر ـ کارگردانان، تهیه کنندگان، منتقدان، کارشناسان ـ که مردمشناسان و موسیقیدانان و تاریخ نگاران و جامعه‌شناسان و نویسندگان تاریخ هنر از کشورها و ملیت‌های مختلف در آن شرکت کردند و بر ضرورت حفظ و نگهداری و گسترش نمایشهای تعزیه و همچنین مطالعه و تحقیق بیشتر پیرامون آن تأکید کردند.[۳۰]

روشن است که بررسی و چاپ متنهای بسیاری که از این سنت نمایشی باقی مانده ما را هرچه بیشتر از ویژگیها و ظرایف آن آگاه می‌کند. چاپ دو روایت از مجلس شبیه موسی و درویش بیابانی نیز در راستای چنین اندیشه‌ای صورت می‌گیرد.

پاورقی‌ها:

...1. P.J. Chelkowski (ed.), «Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran», in Taziyeh: Ritual and Drama in Iran, New York: New York University Press, 1979.

۲. نخستین مراسم سوگواری عاشورا در سال ۳۵۲ هـ ق / ۹۶۳ م به فرمان معزالدوله احمدبن بویه در دههٔ اول ماه محرم در بغداد برگزار شد.

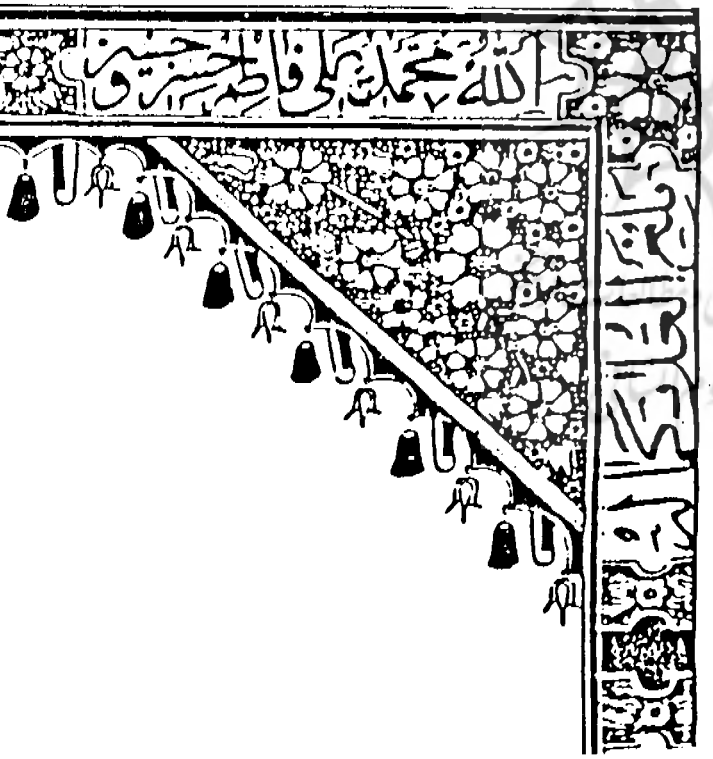
۳. از سدهٔ پنجم و ششم اسلامی کسانی به نام «مناقب خوان» به روایت داستانهای تاریخی برای عامه می‌پرداختند و چون از شیعیان بودند، امامان و اهل بیت پیامبر را مدح می‌کردند و از جنگها و دلاوریها و عدالت‌خواهی‌ها و بشر دوستی‌ها و همچنین ستمهایی که بر آنها رفته، سخن می‌گفتند. در برابر این افراد «فضایل خوان»ها بودند که دربارهٔ رستم و اسفندیار و زال و کاووس داستان می‌گفتند و رفتار و اعمال شیخین را می‌ستودند.

۴. در سال ۱۲۴۸ شمسی / ۱۸۶۹ میلادی بود که به دستور ناصرالدین شاه و مباشرت دوستعلی خان معیرالممالك عظیم‌ترین تماشاخانهٔ همهٔ اعصار ایران یعنی تکیهٔ دولت در زاویهٔ جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش بیست هزار نفر و صرف معادل یکصد و پنجاه هزار تومان ساخته شد. «بهرام بیضایی، نمایش در ایران، چاپ کاویان، تهران، مهرماه ۱۳۴۳، ص ۱۲۹.

۵. ناصر نجمی، دارالخلافهٔ تهران. انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۵۶.

۶. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، تهران، ۱۳۲۴، جلد اول، ص ۳۸۹.

۷. کنت دوگوبینو بین سالهای ۱۸۵۵ـ۱۸۶۳ میلادی، در روزگار سلطنت



ناصرالدین شاه قاجار دو بار به ایران سفر کرد. عنوان وی در سفر اول نایب سفارت و کاردار و در سفر دوم وزیر مختار دولت فرانسه در ایران بود. نگاه کنید به:
...A. Comte de Gobineau, Religions et philosophies dans l'Asie Centrale, Galimard, Paris, 1975.

۸. به نقل از مقالهٔ «پدیدار شناسی تعزیه» در تئاتر ایران، به کوشش فرخ غفاری و مایل بکتاش، انتشارات جشن هنر، تهران، ۱۳۵۷؛ و نیز نگاه کنید به:
...S.G.W. Benjamin, Persia and the Persians, London, 1886.P.407.

۹. جمشید ملک‌پور، سیر تحول مضامین در شبیه خوانی (تعزیه)، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی، چاپ اول، آبان ۱۳۶۶.

...10. M.H. Khaki, Texte du miracle du Saint Imam Hassan en Chine, Memoire de maitrise, Universite de Paris VIII, 1985.

۱۱. بهرام بیضایی، «دربارهٔ عباس هندی» در فصل نامهٔ چراغ، جلد پنجم، مهرماه ۱۳۶۳، صص ۵۱ـ۷۱.

۱۲. «بانی مجلس» کسی را گویند که بنابر نیّت و نذر مجلس تعزیه‌خوانی بر پا کند و همهٔ هزینه‌ها و دستمزد تعزیه‌خوانان را بپردازد.

۱۳. اعتماد السلطنه، روزنامهٔ خاطرات، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶، چاپ سوم، ص ۵۹۱.

۱۴. مانند درک رفتن عمر (فهرست مجموعهٔ چرولی شمارهٔ ۲۳۷)؛ خلافت عمر (همان مجموعه، شمارهٔ ۲۴۱)، عمر و ابوبکر (همان، شمارهٔ ۵۲۵)، عزاداری شیطان برای عمر (همان، شمارهٔ ۵۶۳).

۱۵. محمدتقی بهار (ملک الشعرا)، سبک شناسی، تهران، جلد سوم، ص ۳۹۹.

...16. Ettore Rossi, Alessio Bombaci, Elenco di Drammi Religiosi Persiani, cita del Vaticano, 1961.

۱۷. البته بسیاری از نسخه‌های این مجموعه دارای مضمونهای مشابه و تکراری است به عنوان مثال، از مجلس، شهادت حضرت امیرالمؤمنین هفت نسخه و یا از مجلس شهادت علی اکبر پنج نسخه و یا از مجلس شهادت حضرت امام حسین شش نسخه در آن موجود است و جز یکی ـ دو استثنا از دیگر مجالس دست کم دو روایت گردآوری شده است.

۱۸. میرزا طاهر دیباچه نگار اصفهانی (شعری)، تذکرهٔ گنج شایگان (چاپ سنگی)، تهران، ۱۲۷۳ هـ. ق.

۱۹. محمدجعفر محجوب، تاثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روشهای نمایشی آن در تعزیه، در تعزیهٔ: هنر بومی پیشرو ایران، گردآورنده پیتر چلکوفسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۷، صص ۱۸۵ـ۲۰۹.

۲۰. عنایت الله شهیدی، «دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه» در تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران، همان، صص ۷۱ـ۱۰۳.

۲۱. جمشید ملک‌پور، سیر تحول مضامین، همان، ص ۶۱.

۲۲. جُنگ دفتری است که در آن یك یا چند مجلس تعزیه پیوسته و به ترتیب نوشته شده باشد. در جُنگ‌ها ترتیب نوبت تعزیه‌خوانی از حیث پرسش و پاسخ رعایت شده است.

...23. A.Chodzko, Le theatre Persan, Paris: Emest Le Roux, 1878.

۲۴. نگاه کنید: به جُنگ شهادت، مجموعهٔ ۳۳ مجلس تعزیه، به اهتمام زهرا اقبال (نامدار)، زیر نظر دکتر محمدجعفر محجوب، جلد اول، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۵۵.

...25. S.L. Pelly, The Miracle Play of Hassan and Hussein, London, 1879.

...26. W.Litten, Das Drama in Persien, Leipzig. 1929.

۲۷. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، همان.

۲۸. دوستعلی خان معیرالممالك، یادداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه، تهران، ۱۳۲۷ شمسی.

۲۹. روح الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، چاپ اول، تهران، ۱۳۳۳ شمسی.

۳۰. متن سخنرانی شرکت کنندگان در این سمپوزیوم به کوشش پرفسور چلکوفسکی در نیویورک به چاپ رسید:

...P.J. Chelkowski, Taziyeh: Ritual and Drama in Iran, Ibid.

ترجمهٔ فارسی آن به قلم داوود حاتمی در سال ۱۳۶۷ با عنوان تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران در تهران به چاپ رسیده است (نگاه کنید به پانویس شمارهٔ ۸:۱۹)