Studies in Culture and Art

جستارهایی در فرهنگ و هنر

Ta'ziye
As a Dramatic System

تعزیه به مثابه‌ی یک نظام نمایشی

منوچهریاری

وقتی در صد سال گذشته به سیر تحول، اعتلا و انحطاط تعزیه نگاه کنیم، می بینیم مقارن مشروطیت، به محض این که روشنفکران و اهل فکر با تمدن، مدنیت و هنر غرب برخورد می کنند، به یک باره خود را می بازند و به قول بهرام بیضایی، سند ۱۵۰ سال تئاتر ملی ایران، یعنی تکیه‌ی دولت را خراب می کنند و به جایش بانک ملی می سازند. با این وجود، در همین دوران کسانی بودند که در راه احیای نمایش ملی و تعزیه کوشیدند. تعزیه به قدری توان داشت که از تمام این راه دشوار سربلند بیرون آمد و بر ذهن و جان نوآورترین شاعر این دوره یعنی نیما چنان نشست که بعدها در سرودن منظومه‌ی جاودانه‌ی «افسانه»، گفت وگوهایی را که میان افسانه و شاعر ردوبدل می شود، برای تعزیه سرایی مناسب می داند. این همه از قوت و قدرت تعزیه است که شرح خواهیم داد. به اختصار، می توان چهار رویکرد را در برخورد با تعزیه در نظر گرفت.

۱. رویکرد موزه ای

در این رویکرد، به تعزیه به عنوان یکی از مواریث فرهنگی نگاه می کنند و حفظ و نگه‌داری آن را به عنوان یک اصل، فرض می دانند. البته ما با این نگاه در حق تعزیه کوتاهی کرده‌ایم.

۲. رویکرد جشنواره ای و تلفیقی

در این نگاه، تعزیه ذاتاً عزیز و مغتنم است و رویکردی پسامدرن و اجرایی از آن را در آثار امروزی به کار گرفته اند. این مانند کاری است که در مورد معماری کرده‌اند؛ برای مثال، گنبدی مانند گنبد **مسجد شیخ لطف‌الله** را بر سر آسمان‌خراش‌های بتنی قرار داده‌اند. این رویکرد که متأثر از ذائقه‌ی غربی است، اجزا و عناصری از تعزیه را در کارهای امروزی قرار داده است.

۳. رویکرد اقتباسی

این رویکرد توسط بیضایی بنیان نهاده شد و اگر اهتمام او نبود، ما در حال حاضر تاریخ نوشتاری نمایشی ایران را نداشتیم. در رویکرد اقتباسی، روح تعزیه گرفته می‌شود و به خلق آثاری با توجه به روح زمان پرداخته می‌شود. برخی از نمایشنامه‌های بیضایی از نظر شیوه‌ی اجرا ترکیبی از تعزیه و نمایش فرنگی است که برای مثال، می‌توان از نمایشنامه‌ی **راه فرمان پسر فرمان از میان تاریکی** یا **مرگ یزدگرد** نام برد. برخی از کارهای وی از ژانر نقالی اقتباس شده است، مانند **آرش**؛ برخی از تخت‌حوضی گرفته شده، مثل **سلطان مار**؛ و بعضی از خیمه‌شب‌بازی اخذ گردیده، مثل سه نمایش عروسکی او.

۴. رویکرد «تعزیه به مثابه‌ی یک نظام نمایشی»

این رویکرد از آن‌جا ناشی شده است که نمایش ایرانی کارآمدتر از آن است که تنها به عنوان یک میراث فرهنگی نگه‌داری شود. گمان می‌کنیم این رویکرد اولین بار توسط نگارنده مطرح شده است. برای دفاع از این نظریه نکاتی را مطرح می‌کنم. تعزیه از آن جهت نظام نمایشی خوانده می‌شود که برای همه‌ی عناصر نمایشی، روشی خاص دارد. مثلاً روش استانیسلاوسکی، که به عنوان یک نظام شناخته می‌شود، برای همه‌ی عناصر نمایشی شیوه‌ای خاص را ارائه می‌دهد که به بازیگر، طراحی صحنه یا میزانسن، کارگردانی و نورپردازی راه می‌برد. برای نمونه، نظام یادشده در بازیگری به «روان‌شناسی نقش» معتقد است و در سبک به طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) اعتقاد دارد. از سوی دیگر، اگر به نظام برشت نگاه کنیم، می‌بینیم او نیز برای تمام عناصر نمایشی خود رهنمودهای خاص خود را دارد و این‌جا است که می‌گوییم با نظام برشت روبه‌رو هستیم. برشت در بازیگری به جای «روان‌شناسی نقش» به «جامعه‌شناسی نقش» معتقد است. در این اواخر نیز به نظام تئاتر بی‌چیز (theatre poor) گروتسک و تئاتر آزمایشگاهی پیتر بروک بر می‌خوریم.

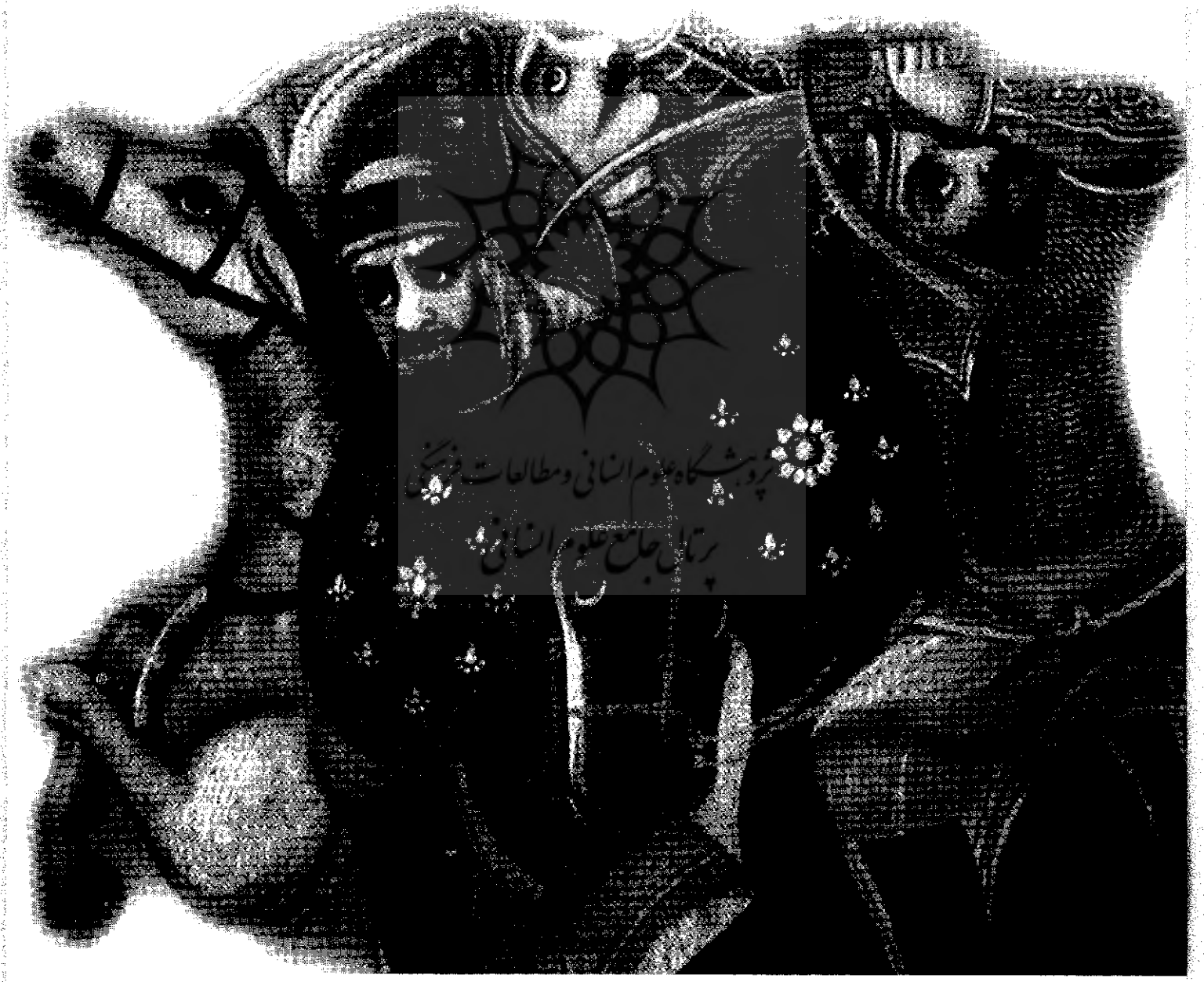
بازیگری در تعزیه ویژگی‌های خود را دارد که نه به شیوه‌ی استانیسلاوسکی نزدیک است، نه به شیوه‌ی برشت

نکته‌ای که در این‌جا به نظرم ذکر آن لازم است تفاوت میان سبک و نظام است. مثلاً اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم و باروک سبک‌اند، اما نظام با مسائل کارگردانی و میزانسن مرتبط است. هر نظام نمایشی برای تمام عوامل و عناصر نمایش، نظرات خاص و ویژه‌ی خود را دارد. برای مثال، تعزیه به اعتبار موسیقی‌اش یک نظام نمایشی است، زیرا موسیقی تعزیه یک موسیقی نمایشی (دراماتیک) است و صرفاً موسیقی مجلسی نیست. بسیاری از استادان موسیقی، تعزیه خوانان بزرگی بوده‌اند. برای مثال، مرحوم غلام‌حسین بنان در دوران کودکی در تعزیه «بچه‌خوان» بود؛ همین طور استاد نکیسا که از بزرگان آواز موسیقی ایران است و آقایان میرزاعلی‌ها که خانواده‌شان از تعزیه خوانان وابسته به تکیه‌ی دولت بودند. در موسیقی تعزیه، هنوز گوشه‌هایی وجود دارد که کشف نشده و غریب است. دلیل دیگر بر این که موسیقی تعزیه نمایشی است این است که این موسیقی همان‌گونه که برشت موسیقی را به کار می‌گیرد، قصد دارد تماشاچی را از صحنه جدا کند و او را به نحوی درگیر سازد که در صحنه غرق نشود تا از آن‌چه در صحنه رخ می‌دهد، منفک شود. در نهایت، گاهی تنها این موسیقی است که صحنه را بیان می‌کند. در صورتی که موسیقی تعزیه به درستی شناخته شود، ترکیبی از موسیقی حماسی و تغزلی است و در همین رفت‌وبرگشت میان موسیقی حماسی و تغزلی است که کارکرد نمایشی خود را نیز نشان می‌دهد.

کارکرد لباس تعزیه کارکردی نمایشی است. در اغلب کارهای نمایشی، برای طراح لباس، دوره‌ی تاریخی نمایش مهم است، اما در تعزیه لباس کارکرد تاریخی و حتی

تجملی ندارد و این ویژگی خود نشان‌دهنده‌ی نظام نمایشی تعزیه در طراحی لباس است. برای مثال، در تعزیه‌ی **بازار شام** که در تکیه‌ی دولت اجرا می‌شد، در صحنه‌ای که سفیر فرنگی در دربار یزید حضور داشت، از لباس‌های معاصر آن دوره استفاده می‌شد و این لباس‌ها را از سفارت قرض می‌گرفتند. هم‌اکنون هم در شهرستان‌ها، تعزیه‌خوانان برای اجرای تعزیه از لباس‌های بومی خودشان استفاده می‌کنند. بنابراین، تعزیه از نظر لباس هم مبتنی بر یک نظام خاص خود است. در واقع، بر مبنای تخیل قوی، تصوری معاصر از عالَم را در تعزیه وارد می‌کنند.

تعزیه از نظر صحنه‌آرایی و اثاثه‌ی صحنه (اکسسوار) هم نشان‌دهنده‌ی یک نظام نمایشی است. آنتوان چخوف درباره‌ی صحنه‌آرایی می‌گوید که هر چیزی که در صحنه قرار دارد، باید کارکرد نمایشی داشته باشد؛ مثلاً اگر تفنگی بر صحنه آویخته شده است، باید آن را به نحوی به کاربرد که تنها جنبه‌ی تزئین نداشته باشد. این تعریف در مورد وسایل صحنه در تعزیه نیز کاملاً صادق است. در تعزیه، بالا، پایین، وسط و دور صحنه هر یک کارکرد خاص خود را



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دارد. هر کدام از این مکان ها قلمرو خاصی است که تعریف ویژه‌ای دارد. شاید اگر بخواهیم به زبان تئاتر معاصر سخن بگوییم، صحنه در تعزیه بسیار به نظام گروتسک یا «تئاتر بی چیز» نزدیک است. صحنه به ظاهر فقیر است، زیرا باید با تخیل تماشاگر ساخته‌وپرداخته شود. در چنین صحنه‌ای همه چیز بیان نمی‌شود بلکه از «وسایل ناقص استفاده‌ی کامل» می‌شود.۲

تعزیه از آن جهت نظام نمایشی خوانده می‌شود که برای همه‌ی عناصر نمایشی، روشی خاص دارد

تعزیه به اعتبار بازی بازیگرانش هم بسیار غنی است. روش بازیگری در تعزیه مدیون نقالی است. همان گونه که می‌دانید، نقالی سه نوع است: ۱) نقالی حماسی که نقل **شاهنامه** و شاهنامه خوانی است؛ ۲) نقالی مذهبی که روضه‌خوانی، حمزه‌خوانی و حمله‌خوانی و نقل متون مذهبی بوده است؛ و ۳) نقالی عامیانه که شامل نقل حسین کُرد شبستری و سمک عیار و غیره است. بازیگران تعزیه یا همان تعزیه‌خوانان، در نقش‌های اشقیا از روش نقالی حماسی استفاده می‌کردند و مظلوم‌خوانان تعزیه، روش روضه‌خوانی را به کار می‌بردند. در اصل، این تعزیه بود که نقالی را به کمال رساند.

بازیگری در تعزیه ویژگی‌های خود را دارد که نه به شیوه‌ی استانیسلاوسکی نزدیک است، نه به شیوه‌ی برشت؛ هر چند برشت خود از تئاتر شرقی که به‌نوعی به سنت ایرانی نزدیک است، تأثیر گرفته است. یکی از ویژگی‌های بازیگری در تعزیه این است که بازیگر از نمونه‌های مثالی (archetype) الگو می‌گیرد. بازیگر در این جا به روان‌شناسی نقش و به جامعه‌شناسی نقش اهمیت چندانی نمی‌دهد. ویژگی دیگری که نگارنده از محمدرضا اصلانی آموخته این است که روح بازیگری در تعزیه کتمان است، برخلاف روح بازیگری در نمایش غربی که «اعتراف» است. روح بازیگری ایرانی از سنت کتمان در این خطه بر می‌خیزد، جایی که نقاشان نامی ما پای تابلوهای ارزشمند خود را امضا نمی‌کردند و معماران برجسته نامی از خود به جای نمی‌گذاشتند. این بدان علت است که بازیگر به خود اجازه نمی‌داده است خودش را به جای اولیا و انبیا بگذارد. در نظام تعزیه، بازیگر جایی که نقش اشقیا و اولیا را ایفا می‌کند، در ابتدا می‌گوید: «زبان حال»، یعنی من نیستم که این کلمات را می‌گویم. به این ترتیب، بازیگر تعزیه از نقش فاصله می‌گیرد که جوهره‌ی این فاصله در کتمان است؛ البته نه آن گونه که برشت فرض کرده و فاصله با نقش را با هدف آموزش و بیگانه‌سازی در نظر می‌گیرد.

و سرانجام مسئله‌ی متن در تعزیه است که در این باره با ذکر اشاره‌ی گذرایی، علاقمندان را به کتاب **ساختارشناسی نمایشی ایرانی**۳ ارجاع می‌دهم. متن در تعزیه به جای این‌که خط روایت داستان ارسطویی را طی کند، ساختاری «تودرتو» و «داستان درداستان» دارد. با این اشاره می‌بینیم نظام نمایش تعزیه در رابطه با متن هم نظرات خاص خود را دارد. درمجموع، از عناوین مطرح شده این نکته روشن می‌شود که تعزیه را می‌توان به مثابه‌ی یک نظام نمایشی در نظر گرفت.

یادداشت‌ها

۱. این **مقاله** برگرفته از سخنرانی منوچهر یاری است که در پژوهشگاه فرهنگ و هنر ایراد شده است. همچنین مبحث «تعزیه به مثابه‌ی یک نظام نمایشی» طرحی است که به سفارش پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی حوزه‌ی هنری توسط نگارنده در شرف تحقیق و تدوین است. (**بیناب**)

۲. پیتر چلکووسکی، تعزیه شناس صاحب نام آمریکایی، می‌گوید در دوران مظفرالدین شاه در تعزیه‌ی حضرت سلیمان(ع)، ورود سلیمان(ع) به تکیه دولت به صورت سوارشدن سلیمان بر ماشینی که تازه از اروپا برای شاه رسیده بود، به نمایش در آمد! جلال و جبروت سلیمانی با نشان دادن ورود او با ماشین اختصاصی مظفرالدین شاه!

۳. منوچهر یاری، **ساختارشناسی نمایش ایرانی** (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۹).