دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۲۳
پذیرش مقاله: ۹۲/ ۳/۲۰

بررسی تطبیقی دو شبیه‌نامه از شهادت امام رضا (ع)

رضا کوچک‌زاده*

چکیده

شبیه‌نامه‌های امام رضا (درودش باد) در اصل به دورهٔ دوم شبیه‌نویسی و پس از آن مربوط می‌شوند؛ دوره‌ای که مقتل‌نویسان، اندکی از وقایع اصلی عاشورا و شهادت حضرت علی (درودش باد) دور شده و تلاش برای بررسی زندگی دیگر معصومین را آغاز کرده‌اند. این دوره، کمابیش از زمان حکومت فتحعلی‌شاه قاجار آغاز می‌شود.

شبیه‌خوانی یگانه هنر نمایشی منسجم ملی/ مذهبی ایران در اصل، هنری عمومی بود و استقبال همهٔ طبقات جامعه را درپی داشت. ازاین‌رو، معمولاً روایت‌هایی گوناگون از مجلسی یگانه برای مناطق متفاوت پدید آمده است که رویارویی آن‌ها ضمن بازشناسی خلاقیت در چارچوب مشخص روایت، می‌تواند مخاطب را با نگرش و عقاید طیف گسترده‌ای از مردم ایران آشنا سازد.

با توجه به بهره‌گیری شبیه‌نویسان از روایت‌های تاریخ شیعیان، روایت‌ها در شبیه‌نامه‌های همنام که به موضوع همانندی می‌پردازند، چگونه‌اند؟ آیا شبیه‌نویسان چنان وابستهٔ روایت‌های گذشته بوده‌اند که توان یا امکانی برای نوآوری نداشته‌اند؟ این پرسش‌ها، مهم‌ترین زمینه‌های شکل‌گیری نوشته پیش رو هستند.

گردآوری داده‌های این مقاله به روش کتابخانه‌ای انجام شده و با بهره‌گیری از روش توصیفی و استنتاج داده‌ها در مطالعه موردی، نگارش یافته است.

این نوشته پس از بررسی دورهٔ شکل‌گیری و نگارش شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا به رویارویی دو تعزیه‌نامه متفاوت از آن‌ها می‌پردازد تا همانندی‌ها و ناهمانندی‌های آن دو دریافته شوند. با خوانش بینامتنی این شبیه‌نامه‌های متفاوت، ضمن بررسی و درک تکنیک‌های گوناگون شبیه‌نویسان برای پرداخت نمایشی مناسب از یک رویداد مشخص تاریخی، با تفاوت‌های نگرش و درک عمومی مردم دو منطقه از آن رویداد نیز آشنا می‌شویم.

سنجش شبیه‌نامه‌های همنام، نشان می‌دهد شبیه‌نویسان درپی تکرار شیوه‌های گذشته نبوده‌اند و کوشیده‌اند تا راه‌های تازه‌ای را در رابطه با روایت، تماشاگران و جامعه هر دوره بیازمایند.

کلیدواژگان: بررسی تطبیقی، شبیه‌نامه (تعزیه‌نامه)، شبیه‌نویسی، امام رضا.

* کارشناس‌ارشد کارگردانی تئاتر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. r.kuochekzadeh@gmail.com

مقدمه

شبیه‌خوانی یگانه هنر نمایشی منسجم ملی/ مذهبی ایران، دراصل هنری همگانی بود و استقبال همهٔ طبقات جامعه را درپی داشت. از این رو، معمولاً روایت‌هایی گوناگون از مجلسی یگانه برای مناطق متفاوت جغرافیایی پدید آمده است که مقایسه آن‌ها ضمن بازشناسی خلاقیت در چارچوب مشخص روایت، می‌تواند ما را با نگرش و عقاید طیف گسترده‌ای از مردم ایران آشنا سازد. شبیه‌نامه‌ها بنیادی‌ترین و مطمئن‌ترین منابع برجای مانده از نمایش دوره‌های گذشته‌اند که می‌توانند تاریخ روشن شکل‌گیری و مسیر دگرگونی نخستین جنبش‌های نمایشی ایران را آشکار سازند. با این حال، کمتر به عنوان منابع پژوهشی به کار گرفته شده‌اند. سنجش شبیه‌نامه‌های همنام، شاید پنجره دیگری بر مطالعات نمایش ایرانی بگشاید. درکنار شبیه‌نامه‌ها، تنها بخشی از سفرنامه‌های شرق‌شناسان به دست پژوهشگران رسیده است که گاه می‌تواند در گزارش‌هایی که تعزیه را بررسی کرده‌اند، برخی از سندهای مناسب را برای درک ویژگی‌های این‌گونه نمایش ایرانی در بر گیرد؛ هرچند نگاه شرق‌شناسان بیرونی است و آگاهی چندانی به این گونه نمایشی نداشته‌اند. مهم‌تر این که نگره این ایران‌شناسان، بیشتر به سوی اجرای تعزیه است و چندان جست‌وجویی جزیی‌نگر در متن‌های شبیه که سبب شناخت دقیق‌تر می‌شوند، نداشته‌اند.

مهم‌ترین پرسش‌هایی که زمینه‌های شکل‌گیری نوشته پیش رو را ساخته‌اند، از این قرارند؛ با توجه به بهره‌گیری شبیه‌نویسان از روایت‌های تاریخ شیعیان، روایت‌ها در شبیه‌نامه‌های همنام که موضوع همانندی را بررسی می‌کنند، چگونه‌اند؟ آیا شبیه‌نویسان چنان وابسته روایت‌های گذشته بوده‌اند که توان یا امکانی برای نوآوری نداشته‌اند؟

گردآوری داده‌های این مقاله به روش کتابخانه‌ای انجام شده و متن مقاله با بهره‌گیری از روش توصیفی و استنتاج داده‌ها در مطالعه موردی، نگارش یافته است. در روند انجام پژوهش، پس از بررسی دورهٔ شکل‌گیری و نگارش شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا (درودش باد)، رویارویی دو تعزیه‌نامه متفاوت از شهادت امام رضا بررسی شده که الزاماً متن‌های نخستین این شبیه‌نامه‌ها نیستند. انتخاب این دو متن به دو دلیل برای نگارنده مهم بوده است؛ نخست آن که متن کامل این دو شبیه‌نامه پیش‌تر منتشر شده است (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۰۵ - ۵۴۶؛ صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۲۹ - ۳۵۰) و پژوهندگان امکان بررسی کامل متن شبیه‌نامه‌ها را دارند. دیگر آن که این دو، تفاوت بیشتری باهم نسبت به دیگر متن‌های همنام نشریافته داشته‌اند که می‌تواند به جاذبهٔ این بررسی تطبیقی بیفزاید.

پیشینه پژوهش

اگر بتوان شبیه‌نامه‌ها را از نظر موضوعی به چهار دورهٔ مشخص بخش‌بندی کرد[۱]، مجلس شهادت امام رضا (درودش باد) با توجه به موضوع آن باید به دورهٔ دوم شبیه‌نویسی مربوط باشد. دوره‌ای که سروده‌های شبیه‌نویسان، اندکی از روایت‌های همیشگی کربلا و شهادت حضرت علی (درودش باد) فاصله گرفته و به زندگی و شهادت دیگر شخصیت‌های اسلامی، روی آورده است. ولی جست‌وجو در مهم‌ترین مجموعه‌های تدوین‌یافته شبیه‌نامه همچون "جنگ شهادت"[۲] از *خودسکو*[۳]، مجموعه "پلی"[۴] از *سر لوییس پلی*[۵] و مجموعه "لیتن"[۶] از *ویلهلم لیتن*[۷]، نشان می‌دهد در مهم‌ترین مجموعه‌هایی که در سده نوزدهم میلادی گردآوری شده‌اند، هیچ مجلسی با عنوان شهادت امام رضا حضور ندارد. این یافته هنگامی به شگفتی می‌انجامد که بدانیم، متن‌هایی از داستان‌های ادیان دیگر، متن‌های دورهٔ سوم و حتی مجلس‌های غریب مانند بسیاری از متن‌های دورهٔ چهارم، در این مجموعه‌ها وجود دارند. از این نکته می‌توان به دو فرضیه رسید؛ نخست آن که این شبیه‌نامه پس از شبیه‌نامه‌های دورهٔ سوم نگاشته شده و دیگر آن که گردآورندگان هنگام تهیه نسخه‌ها، آن را به دست نیاورده‌اند یا هنگام تدوین مجموعه‌ها از آن چشم‌پوشی کرده‌اند. دیدگاه نخست را نمی‌توان با مدارک ناقص و آگاهی اندک خویش پذیرفت یا رد کرد ولی در دیدگاه دوم، می‌توان پنداشت که گردآورندگان خارجی، تنها مجلس‌هایی را تدارک دیده‌اند که در زمانی مانند محرم و در منطقه خاصی مانند تهران یا شیراز اجرا می‌شده است. بنا بر این، شاید مجلسی مانند شهادت امام رضا که احتمالاً در زمانی دیگر یا در جای دیگری اجرا می‌شده، به چشم ایشان نیامده باشد. چندان دور از ذهن نیست که این شبیه‌نامه در آن زمان، نسبت به مجلس‌های مشهوری مانند ظهر عاشورا، اجرای کمتری داشته و بنا بر این، کمتر دیده شده باشد. ولی در مجموعه کتاب‌خانه مَلک (خاکی، ۱۳۸۱) که گردآورنده آن ایرانی بوده، شهاب اصفهانی یا شعاع‌الملک شیرازی، نیز نشانی از این مجلس دیده نمی‌شود. زمان گردآوری این مجموعه هم، سال‌های پایانی سده نوزدهم میلادی است.

از سوی دیگر، شبیه‌نامه‌هایی که در کتابخانه مجلس نگهداری می‌شوند، بیشتر در فاصله سال‌های ۱۲۴۷ تا ۱۳۷۰ ه.ق. به دست نسخه‌نویسان شبیه یا شبیه‌خوانان برای اجرای شبیه‌خوانی نسخه‌برداری شده‌اند (کوچک‌زاده، ۱۳۸۹). اگر این نسخه‌ها از نخستین نگارش شاعران هم دانسته شوند -در پایان برخی از آن‌ها، نام نسخه‌نویس آمده؛ نه سراینده- باز هم، زمان پیدایش آن‌ها به سده نوزدهم و سال‌های آغازین سده بیستم میلادی باز می‌گردد. ولی در میان آن‌ها برخلاف مجموعه‌های هم‌زمانش، هفت متن از

شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا وجود دارد (شماره‌های ۲۰۲۵۳ تا ۲۰۲۵۹). کهن‌ترین شبیه‌نامه امام رضا در این مجموعه به سال ۱۳۲۱ ق. و به دست حسن‌شمر کوچک، از شبیه‌خوانان بنام تکیه دولت و جدیدترین آن‌ها به سال ۱۳۴۹ به دست *میرزا غلام‌حسین* معروف به بچه نوشته شده است (همان). همهٔ تعزیه‌نامه‌های شهادت امام رضا در این مجموعه ناقص هستند؛ بااین حال همین متن‌های ناقص نشان می‌دهد که کمابیش از دورهٔ مظفری، سده نوزدهم میلادی، شبیه‌نامه‌های امام رضا اجرا می‌شده‌اند. سند نویافته دیگری بر قدمت این اجراها می‌افزاید؛ «رسیدیم به [تکیه‌ی] سیدنصرالدین. تمام تکیه زن است. یک مرد نبود. [...] بعد تعزیه آمد. تعزیه وفات امام رضا و حضرت معصومه بود؛ خیلی تعزیه خنکی بود» (قاجار، ۱۳۷۸: ۵۱۰). این یادداشت روزانه که هشتم محرم ۱۳۰۴ به دست ناصرالدین‌شاه نوشته شده، نشان می‌دهد که در سال‌های دورتر حتی در تکیه‌ای نه به شهرت تکیه دولت نیز شبیه امام رضا خوانده می‌شده و از این که او به هیجان نیامده، می‌توان تا حدودی مطمئن شد که موضوع مجلس، برایش چندان نو و تازه نبوده است. همچنین از این یادداشت می‌توان دریافت که دو متن کنونی شبیه‌نامه شهادت امام رضا و وفات حضرت معصومه در آغاز، متن یگانه و هم‌راهی بوده‌اند؛ دور نیست که هر دو در آن دورهٔ زمانی شکل گرفته باشند. از سوی دیگر، نظر شاه شبیه‌شناس (خیلی تعزیه خنکی بود) نشان می‌دهد که تا آن دوره، مجلس امام رضا غنا، رنگ‌آمیزی و قدرت اجرایی/ نمایشی خویش را نیافته است.

در مجموعه واتیکان[۸] (بوماچی و روسی، ۱۹۶۱)، متن‌های زیادی از مجلس شهادت امام رضا و متن‌های دیگری که به آن مربوط‌اند، دیده می‌شود. گویا در سال‌های آغازین سده بیستم میلادی، فراوانی اجراهای این متن‌ها، بیش از دوره‌های پیش بوده است. بنا بر این، دیدگاه دوم درست‌تر به نظر می‌رسد.

معجزه و مجلس شهادت امام رضا

اگر نخستین رویکرد شبیه‌نویسان در نگارش، مداحی و مصیبت‌نویسی و رویکرد دوم آن‌ها شهادت‌نویسی و ترکیب مداحی با جنبه‌های حماسی، قهرمانی و دل‌آوری دانسته شود، سومین رویکردشان را می‌توان در نمایش معجزات یافت. نمایش معجزات، توانست نوآوری‌هایی نسبت به شبیه‌نامه‌های پیشین پدید آورد و جاذبهٔ متن‌ها را برای تماشاگر معتقد افزایش دهد. همچنین بستری امن را برای گسترش بی‌محابای خیال‌انگیزی در شبیه‌نامه‌ها فراهم کرد که به سبب فضای فرابشری‌اش از برخورد قهرآمیز قشریون به دور ماند. نمونه‌ای از این شیوه را می‌توان در گوشهٔ "امیر قیس و رهاندن وی از شکار شیر به دست امام" در مجلس شهادت امام حسین (درودش باد) دید. پس از آن، مجلس‌هایی نوشته شدند که اساس آن‌ها بر نمایش معجزه، بنا شده بود؛ جرجیس پیامبر، معجزه امام حسن در چین، گفت‌وگوی جابر با امام و منشق‌شدن آسمان، فضل و فتاح، عروسی‌رفتن فاطمه زهرا و جوانمرد قصاب. مجلس شهادت امام رضا یکی از دیدنی‌ترین آن‌هاست که در بسیاری از گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن، معجزه به شکلی حضور دارد بیناشدن مرد کور، به میوه نشستن درختان در زمستان و سپس در آتش سوختن باغ، یاری امام به مرده برای پاسخ به مَلک در نخستین شب مرگ، زنده‌شدن تصویر شیر پرده و حمله به مأمون و سپس بازگشت دوباره‌اش به پرده، جان‌دادن عبدالصمد (پسر پیرزن حیله‌گر) و جان‌یافتن دوباره او، سخن‌گفتن آهو با امام یا درک سخن وی توسط امام، بازگشت آهوی آزادشده نزد صیاد، دیدار مأمون از ماجرای پرسش و پاسخ مرده و ملک از میان دو انگشت امام، به سخن آمدن سنگ قدمگاه و بازآمدن حضرت فاطمه برای سوگواری بر امام رضا، همه جلوه‌هایی از معجزه در مجلس شهادت امام رضا هستند. این معجزه‌ها که مایه شگفتی و توجه تماشاگران را فراهم می‌آورد برای آن‌ها، جاذبهٔ بیشتری نسبت به مصیبت‌خوانی تعزیه‌نامه‌هایی همانند وفات حضرت معصومه (درودش باد) داشت. معجزه در این مجلس، پیش‌برنده داستان و افزاینده جاذبه‌های داستانی و نمایشی شده است. سراینده (گان) به دلیل حضور اندک اشقیا[۹] در زندگی امام، آگاهانه معجزات را دست‌آویز کار خویش قرار می‌داد تا در نبود مسیر داستانی منسجم، تماشاگران را همچنان به دیدن اجرا وادارد. معجزه در این متن‌ها کمابیش همانند جادو در دیگر نمایش‌های شرقی به کار می‌رود؛ کاری که دیگران از انجام آن ناتوان‌اند ولی با دیدنش، بسیار شگفت‌زده می‌شوند.

طرح داستانی

خط داستانی اصلی شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا چنین است؛ مأمون، خلیفه عباسی، امام را به خراسان دعوت می‌کند. امام در مدینه با خانواده‌اش وداع کرده و راهی سفر می‌شود. او در میان راه با کسانی رویارو می‌شود، نابینا، سلمانی، باغبان و آهو که از وی یاری می‌خواهند، پس به معجزه‌هایی می‌پردازد. پس از رسیدن به خراسان، مأمون از وی می‌خواهد ولیعهدش شود و امام با شرط‌هایی که با مأمون می‌گذارد، سرانجام به این کار تن می‌دهد. ولی خلیفه همچنان به نیرنگ‌های خویش ادامه می‌دهد و با همفکری وزیرش برآن می‌شود که او را با انگور مسموم کند. امام پس از خوردن انگور در انتظار رسیدن پسرش از روزگار شِکوه می‌کند. با رسیدن محمدتقی، امام رضا امامت را به وی واگذار کرده و به شهادت می‌رسد.

فکر کلی شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا همان است که در شبیه‌نامه‌های کُهن‌تری همچون شهادت امام حسین دیده می‌شود؛ پیروزی معنوی امام بر دشمنان برخلاف شهادت وی در پایان مجلس و آگاهی امام از سرانجامش. پس به نوعی از همان الگوی پیشین پیروزی نور بر تاریکی پیروی می‌کند.

در گذشته‌های بسیار دور ایران و در آئین‌هایی مانند مانوی و زردشتی به‌ویژه پس از گسترش اندیشه مانی، آدمیان برآن بودند که مبنا و اساس همه چیز نور است[۱۰] و دربرابر جهان نور که جهان هستی و نیکی است، جهان تاریکی است که پهنه بدی و نیستی است. دامنه این درک دوگانه از جهان (نور- تاریکی) تا آنجا گسترش یافته بود که سبب اندیشه دو انگاری مطلق در وجود آدمی (روح- جسم) نیز شده بود. آن‌ها معتقد بودند که با آفرینش انسان، بخش یا پاره‌هایی از نور در تنشان به اسارت درمی‌آید (روح) و همهٔ رشد و پرورش انسان برای رسیدن به لحظه‌ای است که این پاره‌های نور از تن آدمی آزاد گردد و به اصل و آغازگاه خویش بازگردد.[۱۱] برای همین است که براساس نظر نیاکان، شهادت راهی میانه و نزدیک برای هدف نهایی آدمی است (رسیدن نورپاره‌ها به خواست‌گاه) و نوعی پیروزی شمرده می‌شود که به چیرگی بر تاریکی زمانِ دراز می‌انجامد. رستگاری انسان در کیش روشنایی، هنگامی آغاز می‌شود که وی به این هم‌آمیزی متضاد نور- تاریکی یا جان- جسم در وجود خویش آگاهی می‌یابد. این دانش، نخستین‌گام برای آزادی نور از ماده و بازگشت آن به سرچشمهٔ راستین خویش است.[۱۲] اساساً مفهوم رستگاری، رَستن نور از اسارت تن مادی و بازگشت به سوی بهشت نور است.

برخلاف شبیه‌نامه‌های عاشورایی که در آن‌ها آب، عنصر اصلی و پل ارتباطی رویدادهاست و تشنگی، مهم‌ترین ویژگی تنانی قهرمان- در مجلس‌های رضوی، کمتر حرفی از آب زده است. در اینجا، آب و تشنگی، تنها عواملی هستند برای پیوند قهرمان کنونی با قهرمان گذشته. به بیان دیگر، آب مسئلهٔ آن‌ها نیست؛ مگر آنکه بخواهند قهرمانی گذشته (امام‌حسین) را به یاد آورند و این شیوه‌ای غیرمستقیم برای گریز به ماجرای کربلا و گریستن دوباره بر سیدالشهدا بود.

ساختار مجلس

مجلس شهادت امام رضا، ساختاری چندبخشی (اپیزودیک) دارد و هر بخش می‌تواند به شکل گوشه‌ای مستقل، اجرا شود. بنا بر این، بسیاری از گوشه‌ها می‌توانند به راحتی حذف یا جابجا گردند بی آنکه در روند ماجرای اصلی، مشکلی پیدا شود. آزادی شبیه‌گردان نیز در این‌گونه متن‌های چندبخشی بیش‌تر است. آن‌ها می‌توانند به آسانی، ترتیب این بخش‌ها را به هم ریزند و این جابجایی، تنها به ضرورت اجرا و برای جذب بیش‌تر تماشاگران انجام می‌شود. بخش‌هایی که تاکنون در نسخه‌های این مجلس دیده شده، عبارت‌اند از؛ وداع امام با حضرت معصومه و محمدتقی، رای‌زنی مأمون با وزیر، صیاد و آهو، امام و مرد نابینا، امام و سلمانی، امام و باغبان، امام و مأمون (خوردن انگور)، امام و شیر پرده، امام و اباصلت، امام و مرد مرده و نکیر و منکر، پیرزن مکار و پسرش، امام و وصیت با محمدتقی، حضرت فاطمه و محمدتقی و امام و سنگ قدمگاه که بخش اخیر یافت نشد. گاه نیز گوشهٔ گفت‌وگوی حضرت معصومه با کنیزش که به آگاهی از شهادت امام می‌انجامد و اساساً به مجلس وفات حضرت معصومه مربوط می‌شود، درکنار این گوشه‌ها و به عنوان بخشی از مجلس شهادت امام رضا اجرا شده است. در میان فهرست نسخه‌خوان مجلسی به زبان ترکی از شهادت امام رضا که در فهرست شبیه‌نامه‌های واتیکان با شماره ۹۴ آمده، سنگ قدمگاه نیز نوشته شده است که احتمالاً گفتارش همانند آهو از سوی شبیه‌خوانی خوانده می‌شده است. ولی شاید جاذبهٔ این بخش به تشخص (شخص‌انگاری) سنگ و معجزه دیگری مربوط بوده که با بیان احتمالی سنگ مبنی‌بر جای پای امام بر خود، کامل می‌شده است. با آنچه درباره دیگر شبیه‌نامه‌ها می‌دانیم، چندان دور از ذهن نیست که برخی از این گوشه‌ها، پیش‌تر مجلس مستقلی بوده باشند که بعدها کوتاه شده و با همانندانش یا به تنهایی در متنی دیگر تنیده شده‌اند یا در مجلس دیگری رشد کرده و سپس به مجلس کنونی راه یافته باشند. این‌گونه آمد و شدها در متون شبیه‌خوانی، کاملاً طبیعی‌ست.

بررسی تطبیقی

در این نوشته، دو متن از مجلس شهادت امام رضا بررسی و رویارو شده که تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با هم دارند. متن یک (م/۱)، زمینه اصفهان است که به دست شبیه‌خوانان شیرازی تغییراتی از سر گذرانده (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۰۵ - ۵۴۶) و متن دو (م/۲) از آنِ شبیه‌خوانان تهران است (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۲۹ - ۳۵۰). این متن (م/۲) بسیار شبیه متن ناقصی است که در مجموعه کتابخانه مجلس نگهداری می‌شود. به نظر می‌رسد نسخه‌برداری و سپس عامی‌کردن همین نسخه، م/۲ را پدید آورده است. البته در نسخهٔ کتابخانه، شعرهایی از نظامی به‌ویژه منظومه خسرو و شیرین او و حافظ و دیگران نیز به چشم می‌آید که به تنوع و گوناگونی اشعار کمک کرده است. با فردهای[۱۳] باقی‌مانده می‌توان دریافت که فراز و نشیب داستانی آن، کمابیش همانی است که در م/۲ آمده؛ جز آن که در آن متن، گوشه[۱۴] شیر پرده هست که در م/۲ دیده نمی‌شود. این

گوشه معمولاً پس از گوشهٔ مرد مرده قرار می‌گیرد؛ مأمون از امام می‌پرسد که چرا مجلس را ترک کرده و امام پاسخ می‌دهد که به دماوند رفته تا بر بالین مرده‌ای حاضر شود. پس از این گفتگو، مأمون منکر چنین توانایی شده و امام برای اثباتش از میان دو انگشت، مرده را به او نشان می‌دهد. در نسخهٔ مجلس برخلاف م/۲ امام، معجزه‌ای دیگر می‌کند و شیری را که نقش پرده بارگاه مأمون است، زنده می‌کند؛ «چون منکری به معجز ذریه رسول/ گشتی تو بر هلاک تن خویشتن، عجول!/ ای شیر پرده! من پسر شیر داورم/ صدپاره کن، چو روبهش اندر برابرم!». مأمون از ترس شیر درنده به امام، پناه می‌برد و امام او را می‌بخشد؛ «ای شیر پرده، منکر دین را تو خورده باش!/ رو کن به جای خویش و همانی که بوده باش!» و بدین ترتیب، شیر می‌رود و نقش پرده‌ای از او برجای می‌ماند.

به نظر می‌رسد نماد شیر که در اینجا آمده، ریشه‌ای ایرانی و کهن دارد و به عقاید مهرپرستان بازمی‌گردد.[۱۵] آن‌ها برآن بودند که مهر در هیأت شیر، گاوی که مانع سعادت آدمی بود، بکُشت؛ پس او را نماد پیروزی در نبرد می‌دانستند. از آنجا که مهر همواره بر گردونه خورشید سوار بود، آن را فرشته فروغ و روشنایی هم می‌دانستند و شاید به دلیل آن که مهر در شب یلدا، شبی که پس از تاریکی بسیار سرانجام نور روز بر آن چیره می‌شود، به دنیا آمده و پس از پیدایش به نبرد با گاو می‌رود، آن را نشانه پیروزی نور (مهر) بر تاریکی (گاو) نیز دانسته‌اند.[۱۶] پس نشان کیهانی مهر در خورشید و نماد حیوانی آن، در شیر تبلور یافت. این پیروزی (نور بر تاریکی) همان است که به گونه‌ای در شبیه‌خوانی نیز راه یافته و نور- تاریکی، جبهه قهرمانان آن را ساخته است. پس از ورود اسلام به ایران، مهراندیشی از میان نرفت بلکه با اندکی دگرگونی، همچنان در زندگی ایرانیان باقی ماند. از آن پس، حضرت علی (درودش باد) جلوه اسلامی مهر گردید و جانشین وی شد.[۱۷] شاید یکی از دلایلش، آزادشدن اسیران ایرانی در نبرد تازیان به دست او بود که در میان ایرانیان، چهره‌ای مهرگونه می‌یافت. پس نماد شیر به فرهنگ اسلامی ایرانیان نیز وارد شد و شاید از این پس است که در فرهنگ عرب، حضرت علی را حیدر (شیر) یا اسدالله (شیر خدا) نیز می‌نامیدند که با نماد مهری‌اش هم‌آهنگ بود. صفت‌هایی چون صفدر (صف‌شکن) و کرار (بسیار حمله‌کننده) نیز بعدها به نام وی پیوسته و ترکیب‌هایی چون حیدر کرار، حیدر صف‌در و همانندانش را ساخته است. پس حضور شیر در اینجا، یادآور ایشان است (من پسر شیر داورم) و از سوی دیگر، پیمان مسلمانان را بر سر دین خویش با آن حضرت بازگو می‌کند. در متن‌های این بررسی هم ردی از این حضور دیده می‌شود؛ «زاده شیر خدا! شاه جهان! التوبه» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۳۵) در (م/۱) و «جان به قربان تو ای شیر عرب!» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۴۵) در (م/۲).

همانندی‌ها و همگونی‌ها

مضمون هر دو متن (م/۱ و م/۲) یکی است و در آن‌ها سفر امام رضا دیده می‌شود که به شهادتش می‌انجامد و در راه با انجام معجزه، جلوه‌ای از مقام والای خود را نشان می‌دهد. اگرچه همهٔ علما برآن‌اند که معجزه، ویژگی پیامبر است و امامان توانایی چنین کاری ندارند، عقاید و دلبستگی‌های مردم به امامان، سبب نمایش چنین تصاویری می‌شد. گاهی نیز نام دیگری می‌گرفت و کرامت خوانده می‌شد که دانشمندان دینی را نیز با خود هم‌راه کند.

هر دو متن، از شعرهای متفاوتی بهره می‌برند ولی اشعار آن‌ها کم‌وزن و کمابیش ساده‌اند و شعرهایی با وزن‌های سنگین، زیبا و باصلابت در آن‌ها کمتر دیده می‌شود؛ اگرچه م/۲ نسبت به م/۱ شعرهای بهتری دارد و م/۱ عامیانه‌تر و کوتاه‌تر از دیگری است. البته سادگی شعرها، می‌تواند فضا را برای شکل‌گیری کنش‌ها آماده کرده و اجرا را از یک مشاعره صرف، فراتر بَرد.

در هر دو متن، تکنیک گریز در جای‌جای اثر تنیده شده و همانند تدوین موازی، همواره ماجرای کربلا را با غریبی امام، رویاروی می‌کند تا یادآوری بر تماشاگران عزادار باشد. برای نمونه جبرئیل در م/۲ می‌گوید «باز یادم آمد، ای اهل عزا!/ از حسین و واقعات کربلا/ [...]/ گریه کن ای شیعه در این ماجرا!/ یاد آور از حسین و کربلا!» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۴) یا امام رضا در م/۱ یادآور می‌شود؛ «حسین چون وارد کرب‌وبلا شد/ سرش از تن ز تیغ کین جدا شد» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۱۱) یا حضرت فاطمه در همین متن می‌گوید «ز سر گذشت، کنون ماه غم جدید شده/ دوباره نور دو عینم، حسین شهید شده» (همان: ۵۴۵). شیوه به کارگیری عناصر و رویارویی شخصیت‌ها، نشان می‌دهد که نگارش این دو متن، نباید با فاصله چندانی از هم باشد.

آهو که در هر دو متن هست، یکی از ویژگی‌های این شبیه‌نامه است که آن را از دیگر متن‌های همانند جدا می‌کند. آوردن دَد (حیوان درنده) و دام (حیوان وحشی آرام، مانند آهو) در شبیه‌نامه‌های دیگر نیز دیده می‌شود ولی در متن‌های دیگر، هیچ‌یک مانند آهوی این مجلس به سخن نمی‌آیند. منطق این صحنه در این نکته نهفته که امام به دلیل گسترهٔ علم خویش و پیوند با پروردگار، زبان حیوانات را نیز درمی‌یابد؛ در حالی که صیاد نمی‌تواند آن صدا را بشنود.[۱۸] حضور آهو، کاربرد جغرافیایی نیز دارد و به درک مسیر حرکتی امام در سرزمین خراسان یاری می‌رساند؛ همچنان منطقه بزرگی از خراسان، جایگاه زندگی آهوان است.

در بسیاری از بخش‌های م/۲ و اندکی از م/۱، گفتار شخصیت‌ها به تک‌مصرع‌هایی کاهش می‌یابد که بسیار به گفتگو نزدیک می‌شود. برای نمونه:

«مأمون بده غلام! کنون، خوشه‌ای از آن انگور!

غلام بگو امیر که انگور بهر چی‌ست ضرور؟

مأمون بدان که خواهش انگور از امام رضاست!

غلام چه مدعاست که انگور، می‌شود خود راست؟ [...]» (همان: ۵۲۹)

***

«امام چرا ای مرد با افغان و آهی؟

کور جوان از حالت زارم چه خواهی؟

امام کجا هستی روان؟ ای مرد نالان!

کور روم در خدمت شاه خراسان. [...]» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۱).

با توجه به اینکه این روش، بیشتر در دوره‌های پایانی شبیه‌نویسی گسترش یافت به نظر می‌رسد فزونی آن، می‌تواند دلیل دیگری برای نگارش م/۲ پس از م/۱ باشد.

این دو متن در بخش‌هایی که دو مَلک مقرب حاضر می‌شوند تا مراسم نخستین شب گور را اجرا کنند به کارویژهٔ نمایش‌نامه‌های اخلاقی سده‌های میانه اروپا، بسیار نزدیک می‌شوند. این بخش درکنار کارکرد داستانی‌اش به آموزش اخلاقی و آگاهی دینی جامعه تماشاگران نیز کمک می‌کرد.

پایان هر دو متن، کمابیش شبیه هم است؛ پسر امام به بالینش می‌رسد و او امامت را پس از خود به محمد تقی واگذار می‌کند و آن‌گاه، زمان شهادت فرا می‌رسد. برخی یافته‌های این بخش در جدول ۱ آمده است.

تفاوت‌ها و ناهمگونی‌ها

در این دو شبیه‌نامه به‌جز واژه‌ها، ترکیب‌ها و شعرهای متفاوت، می‌توان تفاوت‌های دیگری نیز دید؛ هر دو متن با مناجات امام، آغاز می‌شوند ولی درادامه م/۲ به سراغ شخصیت‌هایی مانند اباصلت و کور می‌روند که هر دو در صف دوستان امام قرار می‌گیرند و صفات امام را بازگو می‌کنند درحالی که م/۱ ادامه روایت را به اشقیا (مأمون و وزیرش) واگذار می‌کند. جاذبهٔ آغاز م/۲ در شکل‌گیری پازل‌گونه و وصل اجزای آن در صحنه‌های پسین است ولی م/۱ با آن که اندکی از همین ترفند بهره می‌گیرد، پس از آغاز به تضاد شخصیت‌ها و افکارشان می‌پردازد و به سادگی و با سرعت، دو جبهه نور و ظلمت خویش را بنا می‌نهد. بدین ترتیب، تکلیف شخصیت‌ها را برای بیننده روشن می‌کند.

در م/۱ شخصیت‌هایی دیده می‌شوند که در م/۲ نیستند؛ غلام، قاصد، حضرت معصومه، حضرت فاطمه و مرده در م/۲ نیستند و

جدول ۱. برخی همانندی‌ها و شباهت‌های دو شبیه‌نامه

ردیف	موضوع	متن ۱	متن ۲
۱	مضمون	سفر و شهادت امام رضا	سفر و شهادت امام رضا
۲	ساختار متن	بخش‌بندی (اپیزودیک)	بخش‌بندی (اپیزودیک)
۳	آغاز	نیایش امام	نیایش امام
۴	پایان	شهادت امام و سوگواری بازماندگان و تماشاگران	شهادت امام و سوگواری بازماندگان و تماشاگران
۵	شخصیت محوری (پیش‌برنده/ اولیا)	امام رضا	امام رضا
۶	شخصیت بازدارنده (بازدارنده/ اشقیا)	مامون	مامون
۷	عناصر مشترک	معجزه، تکنیک گریز، همانندی بخشی از مجلس شبیه با نمایش‌های اخلاقی اروپا، نکیر و منکر، آهو و انگور	معجزه، تکنیک گریز، همانندی بخشی از مجلس شبیه با نمایش‌های اخلاقی اروپا، نکیر و منکر، آهو و انگور
۸	شخصیت‌های همانند	امام رضا، مأمون، وزیر مأمون، اباصلت، محمدتقی، کور و صیاد	امام رضا، مأمون، وزیر مأمون، اباصلت، محمدتقی، کور و صیاد
۹	وزن شعرها	ساده و کم‌وزن و کمابیش عامیانه	ساده و کم‌وزن و کمابیش عامیانه
۱۰	قالب یا رویکرد تازه نسبت به شبیه‌نامه‌های پیشین	بهره‌گیری از گفتگوهای تک‌مصرعی برای شبیه‌ها	بهره‌گیری از گفت‌وگوهای تک‌مصرعی برای شبیه‌ها

(نگارنده)

درمقابل باغبان، جبرئیل، سلمانی، کور، پیرزن و پسرش در م/۱ وجود ندارند. بنا بر این، م/۲ گوشهٔ وداع با حضرت معصومه را ندارد؛ پس نیازی به قاصد که نامه‌ای برای او می‌برد، نیست. همچنین گوشهٔ به بالین آمدن حضرت فاطمه (درودش باد) هم در م/۲ نیست. در م/۱ گوشه‌های امام و باغبان، امام و سلمانی و پیرزن مکار و پسرش دیده نمی‌شوند. پس م/۱ باید خلاصه‌شدهٔ مجلس باشد که گوشه‌هایی از مصیبت‌خوانی دارد. هرچند به نظر می‌رسد این متن پیش از م/۲ نوشته شده باشد؛ زیرا در م/۲، گوشه‌های معجزه چنان زیاد شده‌اند که جای بسیاری از ناله‌ها و مداحی‌های صرف م/۱ را گرفته‌اند. گرچه آغاز متضاد و نمایشی م/۱ نوین به نظر می‌رسد ولی شاید بعدها، پس از سروده‌شدن یا به دست شبیه‌گردانان پسین از بخش دیگری به جای کنونی آورده شده است.

در م/۲ برخلاف م/۱ اباصلت از آغاز، همراه امام است. این همراهی سبب ایجاد گفتگو میان اشخاص بازی می‌شود تا اطلاعات نه از راه تک‌گویی‌های بی‌دلیل که از مسیر گفتاگوی میان شخصیت‌ها درک شود. این ترفند به گسترش رویکرد نمایشی در م/۲ کمک کرده است.

گفتار مرد کور با امام در آغاز م/۲ به شکل باورپذیر و غیرمستقیمی خواننده را با امام رضا و صفاتش آشنا می‌کند. این بخش، جای رجزخوانی غیر نمایشی امام را در متن‌های پیش‌تر گرفته و جاذبهٔ گفتگو را در آن ایجاد کرده است. حضور دستمال برای شفای مرد کور (گیر تو دستمال و به چشمت بمال/ تا بِرهی از غم و رنج و ملال) (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۲)، در این متن، بسیار شبیه به بیناشدن یعقوب با پیراهن یوسف است. دور نیست که این شبیه‌نامه پس از مجلس یوسف نوشته شده باشد یا آن روایت در اندیشه شبیه‌نویس، چنان زنده بوده که به این متن نیز راه یافته است.

در م/۲ مرد نابینا پس از شفا می‌گوید «رنجی که بردم در این بیابان/ چشمم شفا داد، شاه خراسان» (همان). این یکی از باورهای عامیانه مردم ایران بود و تا حدودی هنوز هم هست که رنج، ریاضت و روگردانی از لذت‌های دنیا، سبب بخشودگی گناهان و ترحم خداوند می‌شود. در بسیاری از متن‌های شبیه‌خوانی، می‌توان ردی از این باور عمومی را دید.

حضور قاصد در م/۱ سبب شده تا شبیه‌نویس، فرصتی برای ارائه آئین چاووش‌خوانی بیابد.[۱۹] این سنت که در هنگام اجرای این متن در سال‌های پیش، همچنان برای مسافران مشهد، کربلا و مکه اجرا می‌شده، راهی برای پیوند تاریخ گذشته و اکنون تماشاگران بوده است. چاووشی که مردم را به زیارت امام می‌خواند در زمان اکنون تماشاگران به سر می‌برد و این پیوند زمانی، به ارتباط بهتر اجرا و تماشاگران می‌انجامید.

در م/۲ نیز در گوشهٔ مرد نابینا از همین تکنیک استفاده می‌شود که از نمونه‌های جالب تخیل ایرانی‌ست؛ امام در سفرش به کوری برخورد می‌کند که برای زیارتش به سوی خراسان می‌رود تا شفای خود را از امام بخواهد؛ «کورکورانه روم سوی خراسان که مگر/ دیده روشن کنم از روی غریب‌الغربا» (همان: ۳۳۱). این درحالی است که امام، هنوز به خراسان نرسیده. به نظر می‌رسد، کور در زمانی پس از دورهٔ زندگی امام و نزدیک به ما می‌زید. همچنین مرد، پیش از آن که مخاطب شاهد ولی‌عهدی امام باشد از آینده‌اش آگاه است و وی را شاه خراسان می‌نامد؛ «شهی کز یثرب آمد جانب توس» (همان) یا «رَوم در خدمت شاه خراسان» (همان). اباصلت نیز در م/۲ پیش از آن که امام به خراسان رسد می‌گوید «می‌رود سوی خراسان بر ولی‌عهدی کنون» (همان). این نکته البته می‌تواند از پیش‌آگاهی شبیه‌نویس به سرانجام امام نیز ناشی شده باشد.

در جای دیگری از همین متن، مأمون به پاس ورود امام به خراسان، دستور می‌دهد که «نقاره‌خانه نوازید از طریق وفا» (همان: ۳۳۸). حضور نقاره‌خانه کنونی هم دلیل دیگری است برای پیوند کمابیش آگاهانهٔ اکنون تماشاگر به گذشته داستان.

به نظر می‌رسد شاه و شاهزاده که در شبیه‌نامه‌ها آمده، نسبتی با سلطان و شاه حکومتی نداشته باشد. شاه در فارسی به مفهوم آقا و مَلِک آورده شده و نیز به معنای خداوند، اصل، مِهتر، بزرگ، سرور و برتری بر افراد هر جنس مانند شاه‌توت. شاید این اصطلاح از صوفیان شیعه باشد. از دورهٔ تیموریان و صفویان که تصوف و تشیع با هم درآمیخت، کاربرد این اصطلاح، گسترش یافت. نزد صوفیان، شاه واقعی علی است و فرزندان و بستگان وی را شاهزاده می‌گفتند. در آغاز یا پایان نام برخی مشایخ تصوف که خود را از فرزندان علی می‌دانستند، عنوان شاه به کار رفته است؛ شاه نعمت‌الله ولی، صفی‌علی‌شاه، نورعلی‌شاه. برای همین، گاهی نام امامان را با شاه همراه می‌کردند و شاه‌علی و شاه‌حسین و مانندانش را می‌ساختند.

حضور حضرت معصومه در م/۱ راه را بر روایت شخصیت از زبان امام بسته و وجود او سبب شکل‌گیری گفتگویی شده که از میان آن، تماشاگر می‌تواند به موقعیت و احساس هر کدام از شخصیت‌ها پی بَرد. ولی گفتار توصیفی و همانند آن‌ها که با مصیبت و زاری همراه است، مانع چنین اتفاقی می‌شود. در م/۲ نویسنده، همه آگاهی‌ها را درباره وی از زبان امام، وصف می‌کند تا متن به حضرت معصومه، نیازی نداشته باشد و مصیبت‌خوانی پیشین، کمتر شود. از سوی دیگر، دیده‌نشدن شبیه معصومه در اجرا تأکید بیشتری بر دوری و فاصله‌اش از امام دارد و به شکل‌گیری فضای غربت که از مهم‌ترین و گسترده‌ترین فضاهای این مجلس است، بیش از حضورش کمک می‌کند.

امامی که م/۲ را آغاز می‌کند، غمگین و ناامید است ولی امام م/۱ با آن که همانند م/۲ از پایان کارش آگاه است، با امیدواری و آرامش، خود را برای سفر آماده می‌کند. این تضادی است که در درون شخصیت، تنیده شده؛ او به راه شهادت می‌رود ولی ازآنجا که سرانجام خود را در تقدیر می‌داند، خوشنود است و برای امت، بخشش می‌طلبد؛ «ببخش امت عاصی ما به روز شمار!» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۰۸). تقدیرگرایی کمابیش در هر دو متن حضور دارد ولی در م/۱ به صراحت ۲ بار به آن اشاره شده؛ «شده ز جانب پروردگار ما تقدیر/ که ما شویم همه کشته از صغیر و کبیر» (همان: ۵۱۱) و «منم غریب و منم بی‌کس و منم مظلوم/ منم که زاده هارون، مرا کند مسموم» (همان: ۵۱۸). درحالی که م/۲ هیچ اشاره مستقیمی به آن نمی‌کند و می‌کوشد در پس لحظات نمایشی‌اش به این تقدیر دست یابد. این دیدگاه فلسفی که اساساً در آغاز، میان اهل سنت تداول داشت، سبب شورش شیعیان شد و درپی آن به شکل‌گیری مراسم سوگواری امام‌حسین در بغداد سال ۹۶۳/۳۵۲ م. انجامید. شیعیان به ویژگی‌های فکری معتزله که بر اصل اختیار انسان تأکید می‌ورزید، تمایل داشتند و سنیان که درپی حفظ حکومت و منافع خلافت بودند، جانب اشعریان را گرفته بر اصل تغییرناپذیر قضا و قدر باور داشتند. این اصل بر این اندیشه بود که همه چیز در آغاز خلقت از سوی خداوند، تعیین شده و هیچ دگرگونی در آن‌ها راه ندارد. این البته می‌توانست حکومت اهل سنت را جاودان بداند. این ویژگی‌های فکری متفاوت، توانست چالش‌های مهمی میان متکلمان ایجاد کند و آن‌ها را به ستیز بیانی وادارد.[۲۰]

نمایش در م/۱ از شروع داستان آغاز می‌شود، مقدمه‌ای دارد و سپس ماجرای سفر را از سر می‌گیرد ولی در م/۲ نمایش از میانه داستان و از لحظه وداع شروع می‌شود. این تکنیک از همان آغاز در ذهن تماشاگر، معماهایی ایجاد می‌کند که برای یافتن پاسخ‌هایش، نیازمند توجه کامل به نمایش است. به نظر می‌رسد شبیه‌نویس (نویسان) م/۱، از این شیوه به عنوان تکنیکی نمایشی آگاه نبوده است. این نکته، دلیل دیگری است که می‌رساند این متن در زمانی پیش‌تر از م/۲ یا در مکانی دور از مراکز مهم تعزیه، نگاشته شده که سراینده به جنبه‌های نمایشی آن، کمتر توجه کرده است.

در م/۱ گاه مشکلاتی دیده می‌شود که نشان می‌دهد، احتمالاً این متن از پاره‌های متن‌های گونه‌گونی گرد آمده باشد که برخی لحظاتش منسجم و هم‌آهنگ با اثر نیست. برای نمونه با نبود گوشهٔ باغبان در این متن، امام هنوز حرفی از انگور نزده که مأمون به وزیرش می‌گوید «بدان که خواستن انگور از امام رضاست» (همان: ۵۲۹). همچنین در جایی دیگر می‌گوید «آخرالامر ای گل گلزار، خارت می‌کنم/ آخر از انگور زهرآلود، زارت می‌کنم» (همان: ۵۲۱). درحالی که وزیر به مأمون پیشنهاد می‌دهد که «به بارگاه بیاور تو شاه، ورا بنشان/ ز راه مکر و حیل، میوه را به او بخوران!» (همان: ۵۲۹). این دو لحظه کاملاً ناهم‌آهنگ و حتی در فکر اصلی، مخالف یکدیگرند.

حضور گوشه‌های باغبان و پیرزن و پسرش در م/۲ موقعیت مناسبی برای شکل‌گیری شبیه شادی‌آور (مضحک) پدید می‌آورد. این شیوه اجرایی در آغاز، چندان وابسته متن نبود؛ اگر موقعیت مناسبی ایجاد می‌شد، شبیه‌پوشان با حرکات و حالاتشان و نیز با بداهه‌پردازی شبیه مضحک را اجرا می‌کردند. گوشه‌های شادی‌آور در م/۲، تضاد نمایشی مهمی شکل می‌دهند که از ورای آن، لحظات غم‌انگیز اثر، قدرت و عمق بیشتری می‌یابند و تماشاگر را برای دیدن و پذیرش آن صحنه‌ها آماده می‌کنند؛ همچنان که گستره‌ای از سرگرمی را نیز به مجلس شهادت وارد می‌کنند. از سوی دیگر، حضور مردمانی همانند آن‌ها و سلمانی و صیاد، نشانه ورود مردم عادی با پیشه‌های آشنایشان به شبیه‌نامه‌هاست که در متن‌های پس از آن گسترش می‌یابد. حتی در گفتار باغبان، نام‌هایی راه یافته که احتمالاً برای تماشاگر آن زمان آشنا بوده و سبب پیوند و ارتباط بیشتر مردم می‌شده است؛ «نوبت آب کدخدا نوروز/ بود دیروز و آنِ ما امروز./ نوبت آب مشهدی‌حسن است/ نصف از او و نصف، مال من است» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۳) و در ادامه نیز از تقی و نقی نام برده می‌شود. این نشانهٔ آغاز مرحله‌ای تازه در شبیه‌نویسی است که دگرگونی مهمی در روایت‌ها و دیدگاه نویسندگان ایجاد کرد و اگر ادامه می‌یافت، اینک می‌توانستیم شبیه رخدادها و شخصیت‌های کنونی را بر صحنه شبیه‌خوانی ببینیم؛ نه وقایع و افراد شبه‌تاریخی را.[۲۱]

هر یک از بخش‌های م/۲ به نتیجه‌ای می‌انجامد و شخصیت‌ها، حضور منسجم‌تری در کار دارند. ولی در م/۱ تنها صیاد است که پایان مشخصی دارد. او پس از شناختن امام از کارش دست می‌کشد؛ «چنان که سرخط آزادگی به این حیوان/ عطا نمودی، ایا برگزیده سبحان!/ به من ز روی کرم ای شهنشه والا!/ تو نیز سرخط آزادگی عطا فرما!» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۱۹) و امام در مقابل به او وعده شفاعت می‌دهد؛ «به رستخیز، تو خود را به من هویدا کن!/ مرا به خدمت شاه شهید، پیدا کن!» (همان).

یکی از صحنه‌های زیبای م/۱ گفتگوی امام است با خواهرش در صحنه‌ای که پیک، نامه‌ای از امام برای حضرت معصومه می‌آورد. در این صحنه، امام در خراسان و خواهرش در مدینه است. هر یک از آن‌ها به شکل موازی با خیال دیگری سخن می‌گوید درحالی که تماشاگران، می‌توانند صدای هر دو را بشنوند که یک گفتگوی کامل است.

«معصومه ای برادر! مونس شب‌های تارم وای وای
تا تو رفتی از بر من، خوار و زارم وای وای!

امام الاهی در غریبی، کس نباشد
اگر باشد، چو من بی‌کس نباشد!
خدایا چون غریبان مُردم آخر
به دل، داغ عزیزان بردم آخر!

معصومه نذر کردم، گر غریب من بیاید از سفر
شب نخوابم، روزه دارم، وای وای!

امام خداوندا رسان اندر خراسان
به نزدم خواهرم، آن دیده‌گریان!

معصومه خداوندا، غریبان را رسان سوی وطن
من غریبی دارم و تشویش دارم، وای وای!
گر ببینم من غریبی را به کنج مسجدی
روز و شب، من خدمتش از جان نمایم، وای
وای!» (همان: ۵۲۷ و ۵۲۸).

مضمون گفتار آن‌ها یکی است و حس‌های همانندی دارند؛ به نظر می‌رسد آن‌ها یکدیگر را در فاصله‌ای دور، درک کرده‌اند.

وزیر در م/۱ دسیسه می‌کند و نقشه کشتن امام از اوست درحالی که در م/۲ وزیر دوستدار امام است و بارها مأمون را از چنین کاری بازمی‌دارد ولی وی به شرارت خویش ادامه می‌دهد.

در م/۲ مراحل تأثیر زهر بر بدن امام با نوحه بیان می‌شود که بسیار جذاب است. این نوحه ضمن آن که فضای سوگواری را شکل می‌دهد، به پیدایش کنش نمایشی و پیشبرد سیر ماجرا نیز می‌انجامد. به سخن دیگر برخلاف بسیاری دیگر از شبیه‌ها، اثر نمایشی برای مراسم نوحه‌خوانی متوقف نمی‌شود بلکه بخشی از نمایش به مدد و با شیوه نوحه اجرا می‌شود. این شبیه‌نامه از معدود نمونه‌هایی است که در آن، نوحه جز فضاسازی در خدمت کنش نمایشی نیز هست. به این بخش بنگرید!

«امام (نوحه) شد پاره حلقم از جور مأمون
حالم دگر شد ای حی بی‌چون!
وای از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) ای داد و بی‌داد از دست عدوان
زهر جفا خورد، شاه خراسان!
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) درد دل من، درمان ندارد
طفل صغیرم، سامان ندارد.
آه از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) اذنم بفرما در بی‌نصیبی
بهرت بیارم آقا طبیبی!
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) بگشا اباصلت، بند قبایم
خواهر نباشد، گیرد عزایم.
آه از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) بگشایم آقا، بند قبایت
کو خواهر تو، گیرد عزایت؟
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) از روی یاری وز غم‌گساری
خشتی برایم، اکنون بیاری!
آه از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) بستان ز من خشت! ای شاه خوبان
در زیر سر نه! مثل غریبان!
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) خشکیده حلقم از سوزش زهر
آب شهادت، بهرم بیاور!
آه از دل من! داد از دل من!

اباصلت (نوحه) بستان ز من آب! ای شاه مضطر!
از جد پاکت، یادی بیاور!
آه از غریبی! خدا داد از غیبی!»
(صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۴۸).

واژه غریب که در م/۱، ۶۸ بار و در م/۲، ۸۶ بار آورده شده به آسانی فضای مناسب اجرا را در گستره زبان ایجاد می‌کند. این روشی است که حتی شکسپیر بزرگ نیز در سده‌های دور از آن بهره می‌گرفت.[۲۲] ولی به نظر می‌رسد که زیرکی نویسنده‌گان در م/۲ بیش از همتایش بوده زیرا با آن که بیش از م/۱ از این واژه بهره برده، کمتر متظاهرانه می‌نماید و در بافت متن، تنیده شده است.

سرایندهٔ م/۲ چنان با دقت اطلاعات شخصیت را در جای جای متن، پخش کرده که گاهی به نظر می‌رسد با نمایش‌نامه‌نویس چیره‌دستی روبرو هستیم. برای نمونه، آغاز م/۲ که به بازشناسی امام و موقعیت سفرش می‌پردازد، می‌کوشد با بخش‌بندی مناسب اطلاعات شخصیت امام، میان نیایش او با پروردگارش، گفتگو با اباصلت و دست‌گیری از کور به شکلی غیرمستقیم و کاربردی، تماشاگران را با وی آشنا سازد. درحالی که م/۱ بی آن که زمینه مناسبی برای آگاهی تماشاگران بسازد، همهٔ آن‌ها را از زبان امام و به شکلی کاملاً مستقیم بیان می‌کند. چنین پرداخت فنی و نمایشی در شبیه‌نویسی آن زمان، نوعی نوآوری به شمار می‌رود. برخی یافته‌های این بخش در جدول ۲ آورده شده است.

یافتن نسخه‌های دیگر این شبیه‌نامه و مقایسه آن‌ها با نسخه‌های این نوشته، راه را همچنان بر پی‌جویی‌های دیگر باز می‌گذارد.

جدول ۲. برخی تفاوت‌ها و ناهمانندی‌های دو شبیه‌نامه

ردیف	موضوع	متن یک	متن دو
۱	شیوه چینش اطلاعات در متن	کمابیش خطی	پازل‌گونه و شبکه‌ای
۲	شیوه رساندن اطلاعات شخصیت به تماشاگر	خطابه‌گون و مستقیم	به روش گفتگوی نمایشی و غیر مستقیم
۳	فضای غالب	مصیبت‌خوانی و سوگواری	سرگرمی؛ کرامات امام و جاذبه‌های نمایشی
۴	بهره‌گیری از دیگر شخصیت‌ها	غلام، قاصد، حضرت معصومه، حضرت فاطمه و مرده	باغبان، سلمانی، پیرزن مکار و پسرش
۵	ویژگی شخصیت امام	اندوهگین و ناامید	آرام و امیدوار
۶	بهره‌گیری از گوشه‌های متفاوت	وداع امام با حضرت معصومه و به بالین آمدن حضرت فاطمه	امام و باغبان، امام و سلمانی و پیرزن مکار و پسرش
۷	بهره‌گیری از تکنیک‌های دیگر	آئین چاووش‌خوانی، گفتگوی موازی و خیالی امام و خواهرش در فاصله‌ای دور	شبیه مضحک، نوحه به مثابه عنصری کنش‌مند و پیش‌برنده روایت
۸	نقطه آغازین نمایش	آغاز داستان	میانه داستان
۹	بهره‌گیری از اپیزودها	ناقص؛ جز گوشهٔ صیاد	کامل؛ همهٔ اپیزودها، پایان‌بندی خود را دارند.
۱۰	تکرار واژه غریب	۶۸ بار	۸۶ بار

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

شبیه‌نویسان دوره‌های گذشته با همهٔ اعتقادی که به ارزش‌های دینی داشتند در پرداخت نمایشی روایت‌ها، بیش از هر چیز به ضرورت‌های اجتماعی/ نمایشی اثر می‌اندیشیدند و می‌کوشیدند آثارشان همواره بهره‌ای از نوآوری داشته باشد؛ گرچه نوآوری آن‌ها در چارچوب مشخصی از روایت تنیده می‌شد.

بررسی دو شبیه‌نامه متفاوت از شهادت امام رضا نشان می‌دهد که کوشش شبیه‌نگاران برای نگارش شبیه‌نامه‌ها، تنها به روایت‌های دینی محدود نبوده؛ تا از دگرگونی و گوناگونی نسخه‌ها پیش‌گیری کند. پیداست که ایشان چگونه توانسته‌اند با دگرگونی مسیر روایت در شبیه و چینش صحنه‌های گوناگون درکنار یکدیگر به تأثیری متفاوت از روایت دانسته شیعیان دست یابند.

سنجش متن‌های همنام نشان می‌دهد، شبیه‌نویسان درپی تکرار شیوه‌های گذشته نبودند و می‌کوشیدند تا راه‌های تازه‌ای را در رابطه با روایت، تماشاگران و جامعه هر دوره بیازمایند. به نظر می‌رسد تئاتر کنونی ایران نیز نیازمند چنین رویکردی است تا از شیوه‌های ناکارآمد و تکراری و راه‌های رفته بیهوده گذر کند و راهی به دیار نوجویی و نوآوری یابد. امید که چنین شود.

پی‌نوشت

۱. دورهٔ نخست؛ روایت حوادث کربلا و شهادت حضرت علی را بررسی می‌کند. دورهٔ دوم اندکی از واقعه کربلا فاصله گرفته به دیگر روایت‌های شیعه در اسلام می‌پردازد. در دورهٔ سوم، شخصیت‌ها و داستان‌هایی از ادیان دیگر مانند داستان‌های تورات و انجیل یا روایت‌های اسلامی آن‌ها، به شبیه‌نامه‌ها راه یافتند. دورهٔ چهارم؛ متن‌هایی است که اساساً به روایت‌های دینی کاری ندارند. اگرچه مضمون و ساختار بسیاری از متن‌های این دوره دینی/ اخلاقی‌ست، هیچ موقعیت تاریخی در آن‌ها نیست و شخصیت‌های دینی، تنها برای لحظاتی همچون معجزه‌ها در شبیه‌نامه حضور دارند.

۲. مجموعهٔ خودسکو (خودسکو ۱۸۷۸) سال‌های ۱۸۳۲ تا ۱۸۴۰ م. توسط الکساندر ادموند خودسکو در ایران گردآوری شده و کهن‌ترین نسخ برجای ماندهٔ شبیه‌خوانی را شامل می‌شود. این مجموعه، اکنون در کتاب‌خانهٔ پاریس نگهداری می‌شود و شامل ۳۳ شبیه‌نامه است که پنج مجلس آن در کتابی باعنوان "جُنگ شهادت" به کوشش زهرا اقبال سال ۱۳۵۵ در ایران به چاپ رسیده است.

3. Alexander Chodzko

۴. مجموعهٔ پلی (پلی ۱۸۷۹) که توسط سر لوییس پلی به سال ۱۸۷۹ به زبان انگلیسی منتشر شده، ۳۷ مجلس از میان ۵۲ مجلسی را که وی در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۶۲ تا ۱۸۷۳ م. در ایران گردآوری نموده، شامل می‌شود. پلی، این مجموعه را از راه دیدن و شنیدن اجرای شبیه‌خوانی‌ها نگاشته است.

5. Lewis Pelly

۶. مجموعهٔ لیتن (لیتن ۱۹۲۹) را ـ که شبیه‌نامه‌های سال‌های ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۴ م. را در بر می‌گیرد ـ ویلهلم لیتن به سال ۱۸۳۸ در ایران گرد آورده که سال ۱۹۲۹ باعنوان "درام ایرانی" در آلمان به چاپ رسیده است. این مجموعه، شامل ۱۵ مجلس شبیه‌خوانی است و از نظر زمان نگارش به مجموعهٔ خودسکو، بسیار نزدیک است.

7. Litten Wilhelm

۸. نسخه‌های مجموعهٔ واتیکان را انریکو چرولی، سفیر ایتالیا در ایران، به سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ م. خریداری و گردآوری کرده و بعدها روسی و بومباچی فهرستی از شبیه‌نامه‌های این مجموعه تهیه کرده‌اند.

۹. اشقیا که به مفهوم نیروهای شریر و بدخوست، در اصطلاح شبیه‌خوانی به دشمنان امام و لشکریان آن‌ها گفته می‌شود.

۱۰. حتی در قرآن هم خداوند، نور آسمان‌ها و زمین خوانده شده است؛ « خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش هرچند بدان آتشی نرسیده باشد، روشنی بخشد. روشنیِ بر روی روشنی است. خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند و این مَثَل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست» (نور/۳۵).

۱۱. و شاید در جایی که قرآن از انسان به عنوان نماینده خدا بر زمین یاد می‌کند به همین پاره‌های امانتی نور در وجود بشر، نظر دارد.

۱۲. برای آگاهی بیشتر مراجعه شود به: (کلیم کانت، ۱۳۸۴: ۴۶).

۱۳. فرد، همان نسخهٔ بیاض شبیه‌خوانان است که تنها متن یک نقش در یک مجلس، روی آن نوشته شده است.

۱۴. گوشه، کوچک‌ترین بخش داستانی شبیه‌نامه را گویند که در معنا و کارکرد، کمابیش، همانند اپیزود در بخش‌بندی داستان است. هر مجلس کامل شبیه‌نامه را گوشه‌های گوناگون به هم می‌رساند که در راستای موضوع و روایت ویژه‌ای انتخاب شده و نظم یافته‌اند. برخی برآن‌اند که گوشه تنها بخش‌های خنده‌آور شبیه را در بر می‌گیرد؛ در حالی که گوشه به بخش‌بندی ساختاری شبیه‌نامه مربوط است و نسبتی با محتوای آن ندارد!

۱۵. در میان مهردینان، شیر مرحله‌ای میانی از مراحل تکامل بشری بود که پس از کلاغ، عروس و سرباز و پیش از پارسی، پیک خورشید و پدر قرار می‌گرفت. همچنین در داستان‌های اسطوره‌ای مهردینان، تصویری هست از مهر (میترا) که به پیروزی بر گاوی نشسته و دشنه‌اش را در کتف او فرو کرده است. چیرگی شیر بر گاو که در نقش برجسته‌های کاخ آپادانا در پارسه (تخت‌جمشید) دیده می‌شود، شاید بازمانده‌ای از این تصویر کهن و بازگوی اعتقاد آریایی‌های نخستین باشد. شیر همچنین نماد شجاعت، دل‌آوری و قدرت در فرهنگ کهن پارسی است. از سوی دیگر، مهر در اوستا، نگهبان پیمان و دوستی نیز هست.

۱۶. تا آنجا که به یاد می‌آورم، خط اصلی کتاب "کلیله و دمنه" نیز نبرد همیشگی شیر و گاو است. پس بسیار ممکن است که ریشه‌های آن کتاب نیز به آئین مهرپرستی بازگردد.

۱۷. زنده‌ترین نشانه‌های مهر را همچنان در ورزش باستانی ایران می‌توان دید؛ معماری و آئین‌های ورزشگاه باستانی ایران ، زورخانه، هنوز هم وابستگی خویش را به عبادت‌گاه‌های مهردینان و آئین‌هاشان نشان می‌دهند. همچنان هم علی، جایگزین اسلامی مهر، مهم‌ترین چهره پهلوانی این ورزش/ آئین است و مدح و پاسداشت او، مهم‌ترین نیایش‌های (ذکر) مرشد زورخانه و پهلوانان آن را در بر می‌گیرد. برای آگاهی بیشتر دراین باره بنگرید به: (بکتاش، ۱۳۸۴: ۱۱۸ - ۱۴۹).

۱۸. دور نیست که ریشه اسطوره‌ای این بخش به داستان‌های سلیمان نبی بازگردد. همچنین به نظر می‌رسد گوشهٔ آهو و صیاد، اساساً بر اندیشه پاسداری مهر بر پیمان استوار شده یا مفهومی مهری در آن پنهان است . نشانه‌های آن چون دست بستن امام و بازگشت آهو، بسیار یادآور مرحله‌ای از آزمایش‌های نوآموزان مهری است.

۱۹. به روایت دهخدا چاووش، واژه‌ای است ترکی به مفهوم مراقب سپاه و پیک، پیشوا و پیش‌روی کاروان. چاووش‌خوانی کار چاووش را می‌گفتند که شعرهایی در منقبت، نیکی و بزرگی بزرگان دین می‌خواند؛ درحالی که کاروان مسافران دینی را بدرقه می‌کرد یا از ایشان هنگام بازگشت، استقبال می‌کرد.

۲۰. برای آگاهی بیش‌تر بنگرید به: (بکتاش، ۱۳۸۴: ۱۱۸ - ۱۴۹).

۲۱. همان اتفاقی که با فاصله سال‌های بسیار در آثار برخی نمایش‌نامه‌نویسان چون بهرام بیضایی پدیدار شد. "ندبه" یکی از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌هایش، بازتاب منسجم‌ترین دریافت‌های نوین و روزآمد وی از شبیه‌خوانی است.

۲۲. بنگرید که واژه خون چگونه بیش از ۱۳۰ بار در "مکبث" تکرار می‌شود تا بی آن که خونی بر صحنه دیده شود، مخاطب آن را در ذهن خویش شکل دهد.

منابع و مآخذ

- اقبال، زهرا (۱۳۵۵). **جنگ شهادت**، چاپ اول، تهران: سروش.
- بکتاش، مایل (۱۳۸۴). تعزیه و فلسفه آن، **تعزیه؛ آئین و نمایش در ایران**، به کوشش پیتر چلکووسکی، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶). **پژوهشی در اساطیر ایران**، چاپ دوم، تهران: آگه.
- خاکی، محمدرضا (۱۳۸۱). **جنگ شعاع**، ج ۱، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
- روسی، اتور و بومباچی، السیو (۱۳۶۸). **فهرست توصیفی نمایش‌نامه‌های مذهبی ایران (مضبوط در کتابخانه واتیکان)**، گردآورنده نسخه‌ها: انریکو چرولی، ترجمه جابر عناصری، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
- شهیدی، عنایت‌اللـه (۱۳۸۰). **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی**، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- صالحی راد، حسن (۱۳۸۰). **مجالس تعزیه**، ج ۲، چاپ اول، تهران: سروش.
- قاجار، ناصرالدین‌شاه (۱۳۷۸). **یادداشت‌های روزانه ناصرالدین‌شاه**، به کوشش پرویز بدیعی، چاپ اول، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- کلیم کانت، هانس یواخیم (۱۳۸۴). **هنر مانوی**، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ اول، تهران: اسطوره.
- کوچک‌زاده، رضا (۱۳۸۹). **فهرست توصیفی شبیه‌نامه‌های دوره قاجار**، چاپ اول، تهران: کتابخانه مجلس.
- همایونی، صادق (۱۳۸۰). **تعزیه در ایران**، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.

- Bombachi, A. & Rossi, E. (1961). **Elenco di Drammi Religiosi Persiani.** Vaticanno.
- Chodzko, A .(1878) .**Le Theatre Persian Choix de Teazies ou Drama**. Paris: Oriental translation fund of Great Britain and Irland
- Litten, B.V. (1929). **Das Drama in Persian.** Berlin: Walter de Gruyter
- Pelly, L. (1879). **Hasan and Husain**. (2 Vols). London: H. Allen

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی