تعزیه (شبیه‌خوانی)، نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبیه‌خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس

محمد حسین ناصربخت[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۸ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۲ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحهٔ ۳۷-۲۷
Doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

چکیده

تعزیه (شبیه‌خوانی) نمایشی آئینی، سنتی، روایی، منظوم و موسیقایی ست که از دل عزاداری شیعیان ایرانی برپیشوای سوم خود پدید آمد و حول محور واقعهٔ عاشورا شکل گرفت، نمایشی مبتنی نمادها و نشانه‌ها و متکی به قراردادهایی ثابت در متن و اجرا و با توجه به همین ویژگی‌ها و بالأخص کارکرد آئینی آن برخی از مفسرین از آن به عنوان نمایشی مقدس یاد کرده‌اند و برخی نیز در مورد اطلاق این لقب برای آن تردیدهایی را مطرح ساخته‌اند. پژوهش حاضر با توجه به ضرورت شناخت هرچه بیشتر از پیشینهٔ نمایشی کشور و با تکیه‌بر آرای سنت‌گرایان، به‌ویژه تیتوس بورکهارت و سایر نظریه پردازانی که دراین حوزه قلم زده‌اند، کوشیده است تا به این سئوال پاسخ گوید که: «آیا می‌توان تعزیه (شبیه‌خوانی) را در زمرهٔ هنرهای مقدس قرار داد و آن را نمایشی مقدس دانست؟ و اگر چنین است یا نیست، چرا؟» و بر همین اساس در ساحتی توصیفی_تحلیلی با مطالعهٔ وجوه گوناگون نمایش تعزیه (شبیه‌خوانی) به این نتیجه دست یافته است که: که این گونهٔ نمایشی را، حداقل در محدودهٔ مجالس مناسبتی و تماما آئینی‌اش، می‌توان ذیل تعریف هنر مقدس قرارداده و نمایشی مقدس دانست، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و کارکردی آئینی و مناسکی و بدل شدن به حلقهٔ واسطی میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی و با رعایت تمامی ویژگی‌هایی که برای هنر سنتی و مقدس برشمرده‌اند، باورهای دینی و اساطیری را متجلی می‌سازد.

واژگان کلیدی: تعزیه، شبیه‌خوانی، هنر سنتی، هنر مقدس، نمایش مقدس، تیتوس بورکهارت

۱. دانشیار گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: m.naserbakht@art.ac.ir

استناد: ناصربخت، محمدحسین (۱۴۰۳)، تعزیه (شبیه خوانی)، نمایشی مقدس ؟ (پژوهشی پیرامون تعزیه (شبیه خوانی) با تکیه بر نظرات سنت گرایان پیرامون هنر مقدس)، رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۳۷-۲۷.
doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094
https://rph.soore.ac.ir/article_720061.html

مقدمه

تعزیه (شبیه‌خوانی) نمایشی آئینی، سنتی، روایی، منظوم و موسیقایی ست که از دل عزاداری شیعیان ایرانی برپیشوای سوم خود پدید آمد و حول محور واقعهٔ عاشورا شکل گرفت، نمایشی مبتنی نمادها و نشانه‌ها و متکی به قراردادهایی ثابت در متن و اجرا و با توجه به همین ویژگی‌ها و بالاخص کارکرد آئینی آن برخی از مفسرین از آن به عنوان نمایشی مقدس یاد کرده‌اند. هرچند دکتر حسین نصر، با تردیدی متکی بر بدگمانی برخی از علمای شیعی سنتی نسبت به این نمایش، در مورد تعزیه می‌نویسد: «درمورد هنرهای مربوط به تعزیه، روضه‌خوانی، سینه‌زنی و جز آنها که همه دربارهٔ مصیبت کربلا و وقایع مربوط به آن است، باید بگوییم که این هنرها چیزی بیش از نوعی فرهنگ عامه است، و باید آنها را، هرچند همواره بی گمان عمیق‌ترین مفهوم دینی داشته‌اند، بیشتر هنر سنتی متمایل به هنر مقدس دانست تا خودِ هنر مقدس. این تمایز مخصوصاً از نظر بسیاری از علمای شیعی سنتی مهم است که به بعضی از هنرهای مربوط به این نمایش بسیار مهم تدین شیعی با نوعی بدگمانی نگریسته‌اند.» (نصر، ۱۳۷۸: ۵۱)، تردیدی که انگیزه اصلی پژوهش حاضر پیرامون خاستگاه و هویت این نمایش سنتی ایرانی از منظر سنت‌گرایان، به‌ویژه تیتوس بورکهارت و سایر نظریه پردازانی که در این راستا قلم زده‌اند، در یافتن پاسخی قطعی برای این مسئله است که: «آیا می‌توان تعزیه (شبیه‌خوانی) را در زمرهٔ هنرهای مقدس قرار داد و آن را نمایشی مقدس دانست؟ و اگر چنین است یا نیست، چرا؟» و بر همین اساس در ساحتی توصیفی-تحلیلی به مطالعهٔ نمایش تعزیه (شبیه‌خوانی) می‌پردازد.

روش تحقیق

مقاله حاضر مبتنی بر پژوهشی بنیادی و نظری ست که به روش توصیفی - تحلیلی با تکیه برآرای سنت‌گرایان، به‌ویژه تیتوس بورکهارت، انجام پذیرفته و تکیه بر داده‌هایی دارد که حاصل مطالعات کتابخانه‌ای، بررسی نسخ تعزیه و مشاهدات پژوهشگر از اجراهای شبیه‌خوانی است.

پیشینه پژوهش

قبل از ورود به بحث مورد نظر لازم‌به‌ذکر است که پیش‌ازاین پیرامون مبانی نظری و حکمی تعزیه کوشش‌هایی صورت پذیرفته است که از جملهٔ آنها می‌توان به کتب و مقالات ذیل اشاره نمود:

سید حسین نصر در مقاله هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس: تفکراتی و تعاریفی، راز و رمز هنر دینی (۱۳۷۸) مندرج در مجموعه مقالات ارائه شده در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی (تهران، آبان ۱۳۷۴) به تعریف اصطلاحاتی چون هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس از منظر سنت‌گرایان با توجه به مصادیقی در هنر سنتی ایران می‌پردازد. لیکن در بحث پیرامون تعزیه جز از نقد آن در اشاره‌ای تلویحی فراتر نمی‌رود، نقدی که اتفاقا، چنانکه در مقدمه آمد، زمینه‌ساز پژوهش حاضر بوده است.

در برخی از مقالات ارائه شده توسط پژوهشگرانی چون: ویلیام بیمن (ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیهٔ ایرانی)، آندره زیچ ویرث (جنبه‌های نشانه شناختی تعزیه)، مایل بکتاش (تعزیه و فلسفهٔ آن) در نخستین سمینار تعزیه در جشن فرهنگ و هنر شیراز (۱۳۵۶)، که در مجموعه‌ای تحت عنوان *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران* توسط پیتر ج چلکووسکی (۱۳۶۷) گردآوری شده‌اند، تعزیه از ساحت‌های زیباشناسی، نشانه‌شناسی و فلسفی مورد بررسی قرار می‌گیرد لیکن دراین پژوهش‌ها نیز پرداختن به وجوه حِکمیِ این پدیدهٔ نمایشی از منظر سنت‌گرایان مغفول می‌ماند.

حسین اسماعیلی در پژوهش متن و متن‌شناسی تعزیه در مقدمهٔ کتاب *تشنه در میقاتگه* (مجموعه لیتن) (۱۳۸۹) به برخی از وجوه نظری تعزیه توجه دارند، لیکن بر پژوهش ایشان نیز نگاهی نشانه شناسانه غالب است و از منظر سنت‌گرایان این نمایش آئینی را مورد بررسی قرار نداده‌اند.

فصل نخست کتاب ادبیات ایران و آئین شبیه‌خوانی تحت عنوان «تعزیه و اساطیر» به وجوه اساطیری و عرفانی متون شبیه‌خوانی تحت تأثیر ادبیات ایران می‌پردازد.

ضمناً پیرامون شبیه‌خوانی در برخی از پایان‌نامه‌ها گاه به وجوه آئینی این نمایش توجه شده است لیکن چنانکه اشاره شد تاکنون هیچ‌یک از این تحقیقات و پژوهش‌های مورد اشاره از منظر آرای سنت‌گرایان به تبیین ویژگی‌های جوهری تعزیه نپرداخته‌اند.

مبانی نظری: هنر سنتی و شاخصه‌های آن بر اساس آرای سنت‌گرایان

یکی از شاخصه‌های هنر سنتی وفاداری به خاطرهٔ قومی ست، خاطره‌ای که از ذهنیت و تمامیت آفرینندهٔ نظام فرهنگی پاسداری می‌کند، نظامی از الگوها و صور دیرینهٔ برآمده از منظرگاهی خاص که به‌طور مستمر و توأمان در نمودهای عینی و در جوهر خود تجدید حیات می‌کنند و هنر سنتی را پدید می‌آورند، زیرا چنانکه بورکهارت یادآور می‌شود، نیروی سنت خالق شکل و شیوهٔ تمدن سنتی ست. سبکی که نتیجهٔ بازنمایی از دیگری نیست و به سبب نیروی نهفته در درون خود حیات و دوام پیدا می‌کند و دیرپا و مقاوم است. (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۳) و هنرمندان سنتی، که نقش‌ها و الگوهایی ثابت را با تجربهٔ درونی‌شان غنی ساخته و طی سده‌های متمادی تکرار می‌کنند، گواهی روشن بر این واقعیت هستند.

در هنر سنتی نه ابداع فردی و خودنمایی بلکه وفاداری هنرمند به خاطره و احیای گنجینه‌های آن مقصود اصلی ست و به همین

Doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

سبب نام آفرینندگان بیشتر آثار در پرده گمنامی پوشانیده شده و هاله‌ای از آفرینندگی جمعی آنها را فراگرفته است و این سنتِ آفرینشگر با انتقال شیوه‌ها و ترفندها میان نسل‌های پیاپی شکل‌ها و قالب‌ها را ضمانت می‌کند و اتفاقاً به همین علت تجربهٔ معنوی هنرمند سنتی ارجی چنین بی‌همتا یافته است زیرا تنها غوطه خوردن در آرمانی جمعی و ورای منافع شخصی می‌تواند موجب گستردگی افق دید هنرمند و ورود به عرصهٔ درخشان خلاقیت جمعی باشد، فیضانی که از سویی دیگر، عرصهٔ شکوفایی خاطره قومی ست، حافظه‌ای که همهٔ گنجینه‌های قوم در آن جمع است؛ خاطره‌ای که گذشته را به حال پیوند می‌دهد و حال را به آینده و این‌همه را در افق بی‌زمان لحظه می‌شکوفاند و بدین ترتیب همان‌گونه‌که منبع الهام تفکر واقعی تجربهٔ مبدأ است هنر هم عرصه بروز طرح پذیری این تجربه می‌گردد.

ویژگی‌های هنری سنتی را، چنانکه سنت‌گرایانی چون بورکهارت، شوان و نصر در آثارشان برشمرده‌اند، به‌طور اجمالی و فهرست‌وار می‌توان چنین دسته‌بندی نمود:

الف) در هنر سنتی، شکل و قالب خود جلوهٔ نمادین حقیقتی برتر است و شکل و معنا از ارتباطی تنگاتنگ برخوردارند، پس هنر سنتی به‌طور توأمان در شکل و محتوی ریشه در اعتقادات اساطیری و دینی دارد.

ب) هنر سنتی، برخوردار از جوهری ثابت است و بدین لحاظ مانایی و جاودانگی یافته است.

پ) در هنر سنتی، هنرمند حافظ سنت‌هاست و مرتبهٔ هنرمندی او وابسته به میزان مهارت وی در به کار گرفتن این سنت‌ها، به نیت نزدیکی و پیوند با حقیقت برتر است.

ت) هنرمند سنتی در پی اثبات فردیت خود نیست و در اثر استحاله می‌یابد؛ که این امر یادآور مرتبهٔ فنا در بینش عرفانی ست و به همین سبب در اکثر اوقات ما ذکری از نام یا امضای هنرمند در پای اثر را نمی‌یابیم، هرچند که این قاعده در برخی از دوره‌ها کمرنگ‌تر است.

شاید به همین سبب گزینش شاگرد و طی طریق تا مرحله استادی نیز آسان نیست، زیرا ضمناً فقط این فنون و شگردها نیستند که باید به شاگرد منتقل شوند و سیر و سلوکی لازم است تا رهرو، مستعد و توانای پذیرش امانت گردد و البته همین نکته است که جایگاه استاد را در هنر سنتی تا مقام یک مرشد ارتقاء می‌بخشد.

ث) فرایند آفرینش هنری در هنر سنتی شکلی از عبادت برای وصول به حق است و به همین سبب فرایند خلق هنری در آن شباهت و پیوندی عمیق با مناسک آئینی دارد.

ج) هنر سنتی هنری تفننی نیست و کاربردی است، این هنر پیام‌آور معناست، حضوری رمزگونه دارد و آسایش و آرامش را موجب می‌گردد.

چ) در هنر سنتی زمان و مکان غیرمادی هستند.

اما در مورد هنر مقدس، تعبیری که در بحث حاضر اصطلاحی کلیدی ست، به نظر سنت‌گرایان فوق‌الذکر این اصطلاح برای معرفی هنرهای آئینیِ ذیل هنرهای سنتی فرض گردیده است و بر گروهی از آثار دلالت دارد که علاوه‌بر ارتباطات لاینفک شکل و محتوای خود با اعتقادات و کیهان‌شناختی اساطیری یا دینی، کاربردی آئینی و مناسکی نیز دارند، از سوی دیگر همین نظریه‌پردازان در تبیین هنر مقدس معتقدند که این هنر خاستگاهی ملکوتی داشته و قواعد و قوالب آن انعکاسی از حقیقتی ماورائی‌اند: «هنر مقدس که زبدهٔ خلقت - و صنیع الهی - را به زبان تمثیل تکرار و از سر بیان یا اعاده می‌کند، نمودگار سرشت رمزی عالم است و بدین گونه روح انسان را از قید تعلق به «واقعیات» درشتناک و ناپایداری می‌رهاند.» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۰)،

هنر مقدس هنری متکی بر نشانه‌ها و به‌ویژه نشانه‌های نمادین است، همچنان که تمامی پدیده‌ها در سرتاسر گیتی رمز و نشانه‌هایی برای هدایت انسان، این فاعل شناسا، به اصل ماورائی وجود خویش به شمار می‌آیند.[1] بنا بر این برای به کار بردن این تعبیر در مورد اثر یا نحله‌ای هنری باید در آن هم ویژگی‌های عام منسوب به هنر سنتی را یافت و هم ویژگی‌های خاص هنر مقدس و به‌ویژه کار آیی مناسکی و آئینی آن را؛ و بدین ترتیب، باتوجه به آنچه آمد، برای تحقیق در مورد هر مقوله‌ای از هنر که ریشه در جهان سنتی دارند، از جمله موضوع پژوهش حاضر، بهتر آن است که ابتدا از آئین‌ها و سنن آغاز نمود، زیرا چنانکه مایل بکتاش محقق عرصه نمایش‌های ایرانی نیز تذکر می‌دهد: «آئین، نموداری از یک فضای اسطوره‌ای را وارد زندگی می‌نماید و اسان آئین گذار به انگیزه اسطوره، مستعد پذیرش و ارائه نقشی سوای آنچه که در زندگی روزانه‌اش دارد، می‌شود.» (بکتاش، ۱۳۵۶: ۳۲) و تعزیه (شبیه‌خوانی)، به عنوان شاخص‌ترین نمایش مذهبی ایرانیِ بی همتا در جهان اسلام، نیز ریشه در آئین‌ها و مراسم عزاداری شیعیان به مناسبت گرامیداشت یاد شهدای حماسهٔ عاشورا دارد.

تعزیه (شبیه‌خوانی): نمایشی آئینی و دینی

تعزیه (شبیه‌خوانی) هنری آئینی و دینی است و هنر آئینی و دینی، هنری است که در ذیل آئین و دین محقق شده باشد، هنری که قالب و صورتی آئینی و دینی نیز داشته باشد، هنری که نتیجهٔ تاریخی تقرب انسان به حقیقت مطلق است و این هنر، هنری است که مستقیما در کنار مناسک یک دین شکل می‌گیرد و با آئین‌ها مرتبط است چنان که ریشهٔ هنر شبیه‌خوانی را (به صورتی که به شکل نهایی و نمایشی آن در نیمه دوم قرن سیزدهم هجری قمری در آمد) باید در فاجعه مذهبی- تاریخی کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش در جنگ با سپاهیان یزید، خلیفه اموی در سال ۶۱ هجری

قمری، و آئین‌های شکل گرفته پیرامون آن جستجو کرد.

درمورد آغاز اجرای مراسم سوگواری و به تعزیت نشستن در شهادت امام حسین و یارانش، خبرها و نظرات گوناگونی داده شده است و از مجموعهٔ این اخبار و نظرات می‌توان چنین استنباط کرد که گویا با فرمان معزالدوله دیلمی در قرن چهارم این مراسم برای اولین بار رسمیت می‌یابند و پس از آن تاریخ هرساله مراسمی در گوشه وکنار برگزارشده، دسته روی‌ها و جلسات وعظ برپا گردیده، که بعدها در قرن دهم با روی کار آمدن سلسلهٔ صفویه رونق و گسترش بیشتری یافته و شکل نمایشی گرفته و بالاخره پس از قرن‌ها، شبیه‌خوانی از دل آن پدید می‌آید[۲]، این نمایش سنتی-آئینی بعدها در دوران قاجاریه به شکوه و اقتداری بی مانند دست پیدا می‌کند، چنانکه با شکوهترین تماشاخانه عمومی و دولتی ایران – تکیه دولت – در مقیاسی عظیم برای آن ساخته می‌شود.

مضمون اصلی تعزیه (شبیه‌خوانی) به تایید متون و اجراهایش، رویارویی دو نیروی خوب و بد، خیر و شر، نیکی و بدی و نور ظلمت است بنابراین، شبیه به عنوان یک هنر دینی و آئینی، طرح ثابت داستانی مختص هنرهای سنتیِ دینی و آئینی را نیز داراست، ترکیبی که ضمن تداعی تعریف هنر مقدس، تقریباً به‌طور همسان در همهٔ مذاهب و انواع هنرهای دینی نیز قابل مشاهده است و در شبیه‌خوانی نیز در هیئت رویارویی اولیاء و اشقیاء در مقابل یکدیگر ترسیم می‌شود، الگویی اساطیری که نبرد اهورا و اهریمن در کیهان‌شناختی کهن ایرانیان را به یاد می‌آورد. ضمناً می‌توان انگیزه ذهنی ایجاد شبیه‌خوانی را باید در کیفیت پیدایش و چگونگی بسط و گسترش شیعه به عنوان یکی از شعبات دین اسلام نیز جستجو کرد، زیرا غصب خلافت از حضرت علی (ع) و خاندان او توسط امویان، و مظلومیت ایشان در چنان هنگامهٔ تیره‌وتاری، درواقع جوهرهٔ تفکر مذهبی، فلسفی و اجتماعیِ برپایی اسباب شبیه‌سازی را می‌سازد و این دو انگیزه، جدای از ارتباط ذهنیت مذهبی آن با تماشاگر شبیه، خود در نزد تماشاگر نمودی اجتماعی، از غصب حقوقش توسط حکام و مظلومیتی که در این رهگذر بر وی وارد می‌آمد، نیز بود و با توجه به اینکه اساساً در شرق علاوه بر نظام قدرت سیاسی، نظام دیرپای قدرت مردمی، که دلیل اصلی استمرار تمدن‌هاست و تولید فرهنگی با آن است، هم وجود دارد و در جهان اسلام نیز شیعه تنها فرقه‌ای بود که با تأکید بر اصل مقتدا کسی است که حق با اوست- که تلقی انعکاس نظام مردمی است- حکومت را نپذیرفت. بنابر این در هنر شبیه‌خوانی باورهای مذهبی و واقعیت‌های اجتماعی در هم می‌آمیزد و سبب می‌شود که تعزیه به یکی از نادرترین اشکال هنری تبدیل شود که میان ارزش‌های زیبایی‌شناسی و بینش اجتماعی و فلسفی‌اش هماهنگی کاملی وجود دارد، نمایشی که نظر بسیاری از محققین و مستشرقین غربی را نیز به‌سوی خود جلب نموده است چنانکه سر لوئیس پلی در کتاب تعزیه حسن و حسین (لندن، ۱۸۷۹) در مورد آن می‌نویسد: «....اگر موفقیت یک نمایش به میزان تأثیراتی باشد که بر خوانندگان و یا تماشاگران خود می‌گذارد. هیچ نمایشی تاکنون موفق‌تر از تراژدی جهان اسلام یعنی تراژدی حسن و حسین نبوده است» (به‌نقل‌از چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۳) [۳]

تعزیه (شبیه‌خوانی): نمایشی مقدس

شبیه‌خوانی هنری سنتی است و نمایش‌های سنتی ایرانی نیز چون سایر اشکال هنری در این سرزمین متکی بر قراردادهایی از پیش تعیین شده‌اند، که این خود ریشه در حکمتی دارد که اصولاً وجود پدیده‌های عالم خاکی و روابط میان آنها را نتیجه اعمال قدرت نیرویی ماوراءالطبیعه می‌داند و از این منظر آنچه ما با حواس خویش درک نموده و «واقعیت» می‌پنداریم، چنانکه سقراط و افلاطون تبیین نموده‌اند، سایه‌ای است از حقیقتی در عالم اعلاء و خود به‌تنهایی دارای هیچ ارزشی نیست.[۴] عقیده‌ای که ملاصدرای شیرازی اندیشمند بزرگ شیعی دوران صفویه ضمن تائید آن، این نکته را طرح می‌سازد که: «... آنچه در این عالم است از حقایق و ذوات و نفوس و ابدان و خطوط و اشکال و هر زیبایی و جمال و حس و کمال، همگی به‌منزله عکوس و اظلال عالم عقل و مثال‌اند و حقیقت هر چیز در این عالم ادنی رقیقه ئی است از عالم اعلاء مانند ظل انسان و عکس و رسم حیوان که در هر گوشه وکنار بر در و دیوار منعکس گردد.» (به‌نقل‌از مصلح، جلد اول رساله وجود، ۱۳۳۷: : ۷۲)؛ پس، از این منظر عالی‌ترین هنرها آنهایی هستند که ما را به این سرچشمهٔ ازلی و ابدی رهنمون شوند و موجب وحدتی باشند که غایت آرزوها و آمال انسانِ دین‌مدار است.

هنر اصیل ایران‌زمین، هنری مقدس است که بر پایهٔ اندیشه‌های باستانی نسج و نما یافته و پس از اسلام تحت رهنمودهای اندیشمندان اسلامی - شیعی پرورده شده است[۵] و شاید به همین سبب ادبیات رسمی (مکتوب) و غیررسمی (شفاهی) اش، که توصیفات موجود در آن از صحنه‌های تخیلی، اتفاقاً تأثیر بسزایی در صحنه‌پردازی نمایش‌های ایرانی داشته‌اند، مملو از تمثیل و نماد و رمز و اشاره است و یا در معماری ایرانی – اسلامی همواره سعی در خلق فضایی «رمزآلود»[۶] است، فضایی خیال‌انگیز که نتیجه‌اش انسانی غوطه‌ور در ابهامی روح‌نواز است، در آن هیچ تضادی میان آسمان و زمین متجسم نیست و کشاکشی تعین نمی‌یابد.[۷]

ای صراح دل و دین ! تو ز برون جهتی
تا چنین شش جهت از نور تو رخشان باشد
بندهٔ عشق تودر عشق کجا سرد شود؟
چون صلاح دل و دین آتش سوزان باشد (مولوی)

Doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

و بر همین اساس نمایش سنتی ایرانی و به‌ویژه شبیه‌خوانی نیز هنر نمادها و نشانه‌هاست و به همین سبب است که به‌طور مثال شیئی چون خنجر در مجلس تعزیه جاثلیق نصرانی به یاری قراردادها سخن می‌گوید و حقیقت را فاش می‌کند و یا مثلاً برای مضحکهٔ مخالفان در مجلس شبیه دختر شمر، جواهرات غنیمتی ناگهان با ترفندی دود شده و چهره شقی را سیاه می‌سازند.[۸]

نمایش ایرانی نیز چون سایر اشکال نمایشی در شرق، نمایشی است که به قصدِ تذکر و تأیید[۹] ساخته و پرداخته شده و از دو شیوهٔ شاخص نمایش در این سرزمین[۱۰]، «تقلید» با تمسخر امور دنیوی و نشان دادن پلیدی‌های رایج در میان مردمان در قالب حکایت‌های ساده مادی‌گرایی و دنیاطلبی را نفی نموده و یا به تصویر کشیدن اشتباهات انسان خاکی انسان‌مداری را باطل می‌شمارد[۱۱] و سپردن خویشتن به دست قضا و قدر و حکمت خداوندی را توصیه می‌نماید و «شبیه‌خوانی» با طرح «انسان آرمانی»، که عارفی معصوم و برگزیدهٔ خداوند است، مخاطب را راهی دنیایی پررمزوراز نموده و از شرکت او در این نمایش پلی می‌سازد برای تزکیه درون و نزدیکی هرچه بیشتر وی با نیروی لایزال احدیت؛ نمایشی که به سبب پیوند تنگاتنگ با اعتقادات در شکل و ساختار و محتوا و مضامین و همچنین کارکرد آئینی می‌توان حداقل در بخش اعظم مجالس آشنایش که حول محور واقعه عاشورا شکل گرفته و از دل عزاداری‌های شیعیان بر پیشوای سوم خود پدید آمده‌اند، آن را نمایشی مقدس دانست؛ چنانکه عنایت اله شهیدی پژوهشگر برجستهٔ تعزیه معتقد است که: «تعزیه از بطن یک فرهنگ خاصی بیرون آمده است. یعنی فرهنگ ایرانی اسلامی و خود این یک بحثی دارد. البته تعزیه‌خوان فیلسوف نبوده است، نمی‌شود انتظار داشت، یک آدم تحصیل‌کرده تئاتر یا نمایش نبوده است، یک آدم ساده بوده است، اما بهر حال فرهنگ جامعه در ذهن او در فکر او تأثیر گذاشته و مثلاً فرض بفرمایید در بسیاری از تعزیه‌ها به همین اشیاء و ابزار تعزیه که نگاه می‌کنید. غالباً می‌بینید بعضی از آنها صرفاً جنبه نشانه دارد مثل علم و امثال آن بعضی از آنها نماد و سمبول است. بعضی جنبهٔ عینی و مادی دارد، ببینید این ممکن است ما همین‌طور سرسری تلقی کنیم این به آن فلسفه و فرهنگ جامعه به‌خصوص از دورهٔ صفویه برمی‌گردد که این خودش یک بحث بسیار عمیقی است یعنی یک بحثی است که شاید تا حدودی خارج بشود از موضوع ما، اگر به فلسفه شیعه به‌خصوص از زمان صفویه که بعد از آن مرحوم ملاصدرا که کتاب *اسفار* را نوشته است، به سه جهان معتقد شدیم و این در کتاب‌های کلامی عوامانه‌ای هم که در دورهٔ زندیان و صفویان نوشته است وجود دارد. سه نوع جهان؛ یکی جهان سه‌بعدی مادی، یکی جهان سمبولیک. می‌شود گفت جهان مثل افلاطونی و جهان سوم، جهان سومْ جهان مجرد است و عقل. ببینید این تعزیه‌سازهای ما و اصولاً مردم عادی فیلسوف نبودند ولی این اندیشه، اندیشهٔ سه نوع جهان، در ذهن، در خمیر جامعه، در فرهنگ جامعه، رسوب کرده است و این را تحت تأثیر قرار داده است و شما می‌بینید که در این ابزار و اسباب سه نوع (جهان) است.» (شهیدی، بهار و تابستان ۱۳۸۲: ۱۷۹).

بنا بر این، چنانکه اشاره شد، می‌توان گفت که تعزیه یا شبیه‌خوانی حداقل در محدودهٔ مجالس مناسبتی و تماماً آئینی‌اش هنری مقدس یا نمایشی مقدس است، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و کارکردی آئینی و مناسکی و بدل شدن به حلقهٔ واسطی میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی ذیل تعریف هنر مقدس یا نمایش مقدس قرار می‌گیرد و تجلی‌گاه باورهای دینی و اساطیری می‌گردد و جالب اینجاست که در این نمایش و حتی در تقلید ایرانی، که در نگاه اول متفاوت و گاه حتی متناقض با شبیه‌خوانی به نظر می‌رسد. فنون نمایش و صحنه‌پردازی ریشه در همین باور دارد، شگردهایی که به‌طور خلاصه عبارت‌اند از:

۱. عدم تلاش برای واقع‌نمایی، در تمامی عناصر و ارکان نمایش، که ریشه در حکمت ایرانی دارد، اندیشه‌ای که حضور در این جهان را تنها مرحله‌ای از زندگانی انسان می‌داند، گذرگاهی که او را برای ورود به جهانی برتر و آغاز زندگی حقیقی‌اش آماده می‌سازد؛ پس دقت و تأکید بر آن، بیش از ارزشی که واقعاً می‌توان در موردش متصور بود، از اساس عملی بیهوده است[۱۲]؛ و نمایشگران سنتی و ازجمله شبیه‌خوانان و شبیه‌گردانان نیز، مانند تمامی نمایشگران شرقی، همواره کوشیده‌اند که با یاری تماشاگران‌شان، که تخیل‌شان در خدمتِ نمایش است، فضایی رمزآلود را پدیدار سازند پس از طبیعی نمایی پرهیز کرده و حتی صحنه‌های نحله‌های مختلف نمایش‌های ایرانی، که میدانی و گرد و چهارسویه و یا کمانی و سه‌سویه است، دائماً یادآور این نکته‌اند که وقایع روی صحنه، نمایشی هستند از ذهنیات و اندیشه‌های انسان ایرانی؛ ضمناً این صحنه‌ها با دور کردن اجرا از حالتی رسمی، چنانکه در صحنه‌های قاب عکسی پیش می‌آید، نمایش را به رویدادی مردمی مبدل می‌سازند که این نیز یکی دیگر از مقاصد نمایش‌های ایرانی ست.

۲. استفاده از نمادها و نشانه‌ها برای راهنمایی مخاطبان (تماشاگران، اهل مجلس) به‌سوی مفهومی چنان بزرگ که خود به تصویر در نیامدنی است زیرا هنر آئینی، بالذاته، ملکوتی و آسمانی است و نمودهای آن حقیقتی لاهوتی را تجلی می‌بخشند. هنر مقدس با تجدید و تکرار صنع الهی در قالب نمادها اشاره به ذات رمزی و نمادین جهان دارد و به‌این‌ترتیب روح انسان را از قید وابستگی به مادیاتِ خام و گذرا رها می‌سازد[۱۳]، شگردی که در بسیاری از نمایش‌های شرقی به کار گرفته می‌شود چنان‌که به‌طور مثال در اپرای پکن نیز بسیاری از مفاهیم و اتفاقات با استفاده از

حرکاتی قراردادی توسط بازیگر مجسم می‌گردند و یا در کاتاکالیِ هند اساساً زبانی از حرکات نمادین دست‌ها به وجود می‌آید که مودرا[۱۴] نامیده می‌شود و اصولاً برخی از صاحب‌نظران ریشهٔ آن را در جوهرهٔ نمادین هنر می دانند[۱۵].

استفادهٔ از نمادها و نشانه‌ها در نمایش‌های ایرانی ضمناً تحت تأثیر ویژگی نمادین و نشانه محور بودن آیین‌ها و سنن ایرانی، که عمدتاً برای ارتباط با نیروهای ماوراءالطبیعه برپا می‌شده‌اند، قرار داشته[۱۶]، که این اتفاقاً طبیعی‌ترین شکل اجراست؛ زیرا حتی با دقت در روابط روزمره نیز مشاهده می‌شود که تمامی آنچه افراد در ذهن داشته و قصد شراکتش با دیگران می‌کنند، را نیز از طریق مجموعه‌ای از نشانه‌ها در قالب یک نظام رمزی، که زبان نامیده می‌شود، انتقال می‌دهند، همان‌طورکه ضمناً تمامی وسایل صحنه یک نمایش نیز نمادها و نشانه‌هایی برای القاء مفادِ آن نمایش هستند و البته با مراجعه به آرای اندیشمندان شیعی درمی‌یابیم که ایشان نیز عالم خارجی را منقسم بر سه عالم «محسوسات»، «خیال و مثال» و «معقول»دانسته و بر این باورند که مطابق با این دسته‌بندی ادراک نیز منقسم به «ادراک حسی»، «ادراک خیالی» و «ادراک عقلی» است[۱۷]؛ که این نوع نگرش بی‌هیچ‌شکی در راهنمایی نمایش ایرانی، چنانکه به‌نقل‌از عنایت‌الله شهیدی اشاره شد، به‌سوی نمادها و نشانه‌ها نقشی به سزا داشته است.

گفتی بطلب رسی به کوی ما
خود کوی ترا نشانه بایستی (خاقانی)

۳. می‌دانیم که همچون سایر نمایش‌های سنتی شرقی، که به سبب آشنایی مخاطبان با موضوع نمایش، اجرامحورند و تأکید بر شگفتی‌های اجرایی ست، شبیه‌خوانی نیز نمایشی مبتنی بر اجرا است و درنتیجه مهم‌ترین عنصر در این نمایش آئینی، هنرآفرینی شبیه‌خوانان است[۱۸]، زیرا بدون حضور شبیه‌خوان بر صحنه، مجلسی در کار نخواهد بود و این نمایشِ روایِ متکی بر قراردادها، نوع خاصی از نقش‌آفرینی را طلب می‌نماید، زیرا چنانکه قبلاً اشاره شد شبیه‌پردازان در این گونهٔ نمایشی الگوهایی مثالی را عرضه داشته‌اند که همین امر موجب ایجاد تفاوتی ماهوی میان نوع نقش‌آفرینی شبیه‌خوانان و بازی بازیگران تئاتر غربی گردیده است، تفاوتی که ریشه در مبانی اعتقادی این نمایش‌ها دارد. شبیه‌خوان در نمایش آئینی تعزیه هیچ‌گاه خود را با نقش یکی نمی‌پندارد و حتی کوچک‌ترین قصد یا تلاشی در این زمینه از خود نشان نمی‌دهد، زیرا اولیاء و قدیسانی که نقش‌شان بر صحنه مجسم می‌شود، به‌زعم اهل مجلس (اجراگر و تماشاگر)، جلوه‌های انسانی آرمانی بوده‌اند، انسان‌هایی نه از سنخ بشر خاکی بلکه بیشتر مینوی و ملکوتی؛ و نمادهای شر، اشقیَاء و اهریمن‌صفتانی که الگوی نقش‌های مخالف‌اند، در کیهان‌شناختی اساطیری ایرانیان، در مرتبه‌ای چنان پست قرار دارند، که هیچ‌گاه نباید حتی به یکی شدن با آنها در نقش نیز فکر کرد، پس اگر شبیه‌خوان عهده‌دار نقش آنان شده است، تنها بدین سبب است که برگزاری مجلس آئینی تعزیه عبادتی شمرده می‌شود که برپایی‌اش موجب گریه مؤمنین و خواری پلیدی ست، یعنی به قصدی آئینی، و درواقع تعزیه (شبیه‌خوانی) یکی از شگردهای مبارزه با شیطان، یا آئین نبرد با اهریمن، است و به همین دلیل موقعیتی بس والا می‌یابد.

۴. ایجاز و تلخیص جزئیات در صحنه‌آرایی و لباس و استفاده از نشانه‌های شاخص حتی در مواردی که بنا به ضرورت باید از برخی اشیاء استفاده‌ای واقع‌گرایانه نمود، چون علائمی که برای بیان برخی از اطلاعات راجع به صاحب نقش در لباس‌ها به کار برده می‌شوند؛ چنانکه حتی در برخی از مجالس برای معرفی اشخاصِ بازی از نشانه‌هایی امروزین در لباس و صحنه‌آرایی بهره می‌برند، مانند استفاده از لباس‌های نظامی و درجات و مدال‌های معاصر برای سرداران و پادشاهان در نمایش‌های سنتی ایرانی و ازجمله مجالس شبیه‌خوانی که ضمناً «گریز»[۱۹] ی است نیز به صف‌بندی نیروهای متخاصم خیر و شر در روزگارِ معاصر.

۵. ایجاد فضایی مقدس که گاه با ترفند اجرا در مکان‌های مقدسی چون امامزاده‌ها، مقابر، حسینیه‌ها و تکایا صورت می‌پذیرد و یا در غیر این صورت ایجاد فضایی خاص جهت آماده کردن ذهن اهل مجلس برای انجام مراسم مقدس نمایش؛ با استفاده از کتیبه‌ها و پرچم‌های عزا و یا دود کردن اسفند، که یادآور سوزاندن «عود» و «گشته» قبل از آغاز مجالس سماع دراویش و بازی زار است.

شکل میدانی یا کمانی صحنهٔ نمایش‌های ایرانی و به‌ویژه شبیه‌خوانی نیز یادآور کاربرد دوایر در مساجد و آثار و ابنیه مقدس اسلامی است که به‌نوبهٔ خود یادآور ذهنیتی است که مؤمنین به‌واسطهٔ کلام مقدس از شکل دایره به عنوان نمادی از کمال و قدرت دارند[۲۰]. در معماری مقدس مساجد و بناهای مذهبی نیز دایره نقش محوری دارد، نماد وحدت و تداعی‌کننده آسمان و گردش آن است که ضمناً با توجه به پیشینهٔ کوچ‌نشینی اقوام ایرانی الگویی برای طاق و گنبد در معماری اسلامی- ایرانی ست[۲۱]، ضمناً چنانکه اشاره شد شکل دایره کامل و ایستا است و هر نقطه روی محیط آن با مرکز در فاصله‌ای مساوی قرار داد و به همین سبب بهترین الگو در اجرای مناسک و آئین‌های مردمی ست که فضایی آستانه‌ای را رقم می‌زنند، فضایی که به شکل موقت الگوی سلسله‌مراتبی اجتماع به تعلیق درمی‌آید و موقتاً به فراموشی سپرده می‌شود و این همان الگویی ست که در ساخت تکایا پس از بنای دایره شکل و استوانه‌ای تکیه دولت رایج شد.

البته تا پیش از ساخت تکیه دولت ناصری در معماری تکایای تعزیه نیز، چنانکه در سایر نمایش‌های ایرانی به تبعیت از معماری

Doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

فضاهای سنتی منازل مسکونی، از صحنه‌های مربع‌شکلِ موقت و یا ثابت استفاده می‌شد، که البته ایستایی و سکون مربع را در معماری ابنیهٔ ایرانی، از دوران باستان تا دوره اسلامی، گاه سنتی به‌جای‌مانده از نخستین پرستشگاه‌های بشری دانسته‌اند، که در فرهنگ ایرانی بنای کعبه زرتشت در ایران باستان و همچنین خانه کعبه در دوران اسلامی مهم‌ترین نمونه‌های آن به شمار می‌آیند و یکی از بهترین جلوه‌های ترکیب و تلفیق این دو شکل پایه و محوری را می‌توان در ترکیب معماری، صحنه‌پردازی و اجرای تعزیه در تکایای نخستین مشاهده کرد که یادآور صحنهٔ آئینی طواف در مراسم حج مسلمین است.[۲۲]، اصولاً چنانکه «بوکهارت» به فراست درمی‌یابد معرفت به نااستواری گیتی و گذرا بودن امور در کنار دلبستگی به وزن و شاعرانگی و سادگی رفتار و گفتار که از ویژگی‌های زندگی عشایری بود نزدیکی فراوانی با روحانیت اسلامی دارد[۲۳] و این به اضافهٔ قریحهٔ هندسی دوقطبی هستند که نظام روحانی اسلامی را سامان داده و در تمامی اشکال هنر اسلامی تعین می‌یابند، چنانکه حتی در هنگامی که مجالس تعزیه به سفارش یک بانی در منازل برگزار می‌شدند نیز، چنانکه اشاره رفت، شکل معماری خانه‌ها در تلفیق با دایره آئینی اجرا موجب ایجاد این فضای مقدس می‌گردید.، خانه‌ای که از یک‌سو با هدایت دیوارهای بلندش در اطراف نگاه را به سوی آسمان هدایت می‌سازد و خود نیز یا خانه باغی ست یادآور فردوس و یا بنایی با حیاط مرکزی داخلی او حوضی در میان، که حوض کوثر را تداعی می‌کند.[۲۴]

۶. سعی در برگزاری مجلسی باشکوه، زیبا و مجلل به دلیل مقدس شمرده شدن اجرای تعزیه، که در گذشته‌ای نه‌چندان دور معمولاً انگیزهٔ اجرایش برآوردن نذری بود از سوی ارباب یا رعیت؛ که آن را عامل ارتباطی روحانی میان خود و صاحبان اصلی مجلس، قدیسان و اهل‌بیت رسالت، می‌دانستند و واسطهٔ فیض و اتصال به حقیقت برتر، به عالم ملکوت؛ و این سعی در کمال و شکوه مجلس شاید ریشه در این حدیث نبوی دارد که: «ان الله جمیل و یحب الجمال»[۲۵].

البته لازم به تذکر است که این شکوه و عظمت بر اساس زیبایی‌شناسی عوامانه‌ای شکل می‌گیرد و سلایق عامهٔ مردم در این آذین‌ها رعایت می‌شود، سلیقه‌ای که بیانگر خاستگاه صحنه‌آرایان این مراسم، که اغلب روستائیانی وابستهٔ به طبیعت‌اند، نیز هست، تلفیقی هوشمندانه از سادگی و قدرت، چنانکه بنا به نظر برخی از صاحب‌نظران در مورد شبیه‌خوانی اصولاً این نوع از نمایش ایرانی در پایتخت و شهرهای بزرگ که مقر حکومتیان بوده‌اند بیشتر ازلحاظ موسیقیایی و متون تکامل یافته و تحولاتی که در زمینهٔ اجرا و صحنه‌آرایی آن صورت پذیرفت بیشتر نتیجهٔ تلاش هنرمندان شهرستان‌ها و روستاهایی بود، که ساکنانش اعتقاد بیشتری به این مراسم داشته و در ضمن مجبور بودند که با امکاناتی کمتر به اجرای آن بپردازند.[۲۶]

۷. رعایت قراردادهایی که در مورد محل استقرار وسایل یا اشخاصِ بازی در صحنه، بازیگری، صحنه‌آرایی، لباس و....وجود دارند و در مراسم آئینی و سنتی نیز مشابه آنها مشاهده می‌شود. اساساً شبیه‌خوانی نمایشی مبتنی بر قراردادهایی از پیش مشخص است که بر اثر مرور زمان کاملاً برای اجراکنندگان و مخاطبین آشنا هستند، به‌طورمثال برای صحنه‌آرایی قراردادهایی وجود دارد که رعایتشان، بنا بر اصل حاکم در تمامی هنرهای سنتی، الزامی است، ازجمله در نظر گرفتن شکل استقرار تماشاگران و چیدن صحنه به شکلی که مزاحم دید ایشان نباشد (از نظر فنی)، استفاده نمادین از سکوی میانی برای استقرار اولیاء و محل شهادت شهادت‌خوانان، بهره‌برداری از فضای پیرامون سکو برای نبردها و همچنین وجود تختی برای استقرار تخت خوان‌ها (شبیه‌خوانان نقش‌های معاویه، یزید، و...) در گوشهٔ میدان و استفاده از اشیایی نمادین و علائمی قراردادی برای تصویر نمودن مکان‌های گوناگون ازجمله شاخه‌ای نخل به عنوان نخلستان، تشتی آب به نشانهٔ رود فرات، جعبه‌ای سبزپوش به عنوان مقبرهٔ اولیاء و.... که همه این تمهیدات در نتیجه وجود همان قراردادهای نانوشته اما مقدس و محترم بین تماشاگران و شبیه‌خوانان امکان عرضه می‌یابند، ضمناً چنانکه در شروح پیشین آمد[۲۷] استفاده از اشیاء به سه شکل واقع‌گرایانه، نشانه‌ای و نمادین و چندمنظوره صورت می‌گیرد. شایان ذکر است که این قراردادها، که گاه دلیل وجودی‌شان برای اجراکنندگان نیز مشخص نیست، ریشه در سنت‌های پایداری دارند که هنرهای مقدس به آنها پایبندند، سنت‌هایی برآمده از اهداف عالیه‌ای، که هنر مقدس نظر به آنها دارد و این قراردادها نیز برای نیل به آنها وضع گردیده‌اند، پس حتی الزامی بر آگاهی اجراگر آئین گذار بر علت بروز و ظهور آنها نیز نیست زیرا این قرارها حقانیت خود را از حقیقتی برتر کسب نموده‌اند.[۲۸]

۸. پدید آمدن هاله‌ای از تقدس گرد برخی از وسایل مورد استفاده و نقش‌آفرینان اولیاء تا جایی که به‌طورمثال از برخی وسایل برای شفای بیماران بهره‌برداری می‌شود (مانند پاره‌های کفن شبیه علی‌اکبر) یا همچون شیئی مقدس با آنها رفتار می‌گردد (مانند تقدس صندلی شبیه حضرت زهرا در مولودی‌خوانی عروسی قریش و رفتارهای اهل مجلس با تابوت حامل شهادت‌خوانان)؛ و این تا جایی گسترش می‌یابد که مثلاً در مجلس شبیه‌خوانی شهادت امام حسین (ع) مخاطبان، اطفالِ خویش را به جای عروسک شبیه علی‌اصغر به صحنه نمایش می‌فرستند، نوعی از ارتباط که در سایر سنت‌های کهن ایرانی نیز مشاهده می‌گردد ازجمله احترام به لباس و وصله‌های درویشی در میان اهل تصوف که حتی برای استفاده از آنها مراسمی خاص وضع گردیده، و موجب استقبال مردم علاقه‌مند از دعوت به یاری اجراکنندگان این مراسم می‌شود.

۹. استفاده نمادین از رنگ‌ها، که تنوع و ترکیبشان در تقلیدِ ایرانی فضایی مناسب را به وجود می‌آورد و در تعزیهٔ سیار این شکل از شبیه‌خوانی را مبدل به کاروانی از رنگ‌ها می‌سازد، در شبیه‌خوانی نشانه‌ای نمادین برای معرفی نقش‌ها نیز هست، رنگ‌هایی که هریک بر مفهوم و مدلولی ویژه‌ای دلالت دارند: سبز در این نمایش رنگ اولیاست و سرخ معرف اشقیاء؛ سپید زیب پیکر پاکانی است که خویش به ننگ پلیدی نیالوده‌اند، مشکی رنگ عزاست و چون با سرخ مزین گردد زیب قامت جلادان، زرد را سرداری چون حر به تن می‌کند که پس از تردیدهای فراوان سرانجام راه رستگاری و نور را برمی‌گزیند و پارچه زربفت را تخت خوان دنیازده بر تن می‌کند. شکل بهره‌برداری از رنگ در شبیه‌خوانی، نقاشی ایرانی، شمایل‌ها و پرده‌های درویشی و نقاشی قهوه‌خانه را در ذهن تداعی می‌کند، پدیده‌هایی که البته در مسیر تکامل خود در تعاملی دوسویه با این نمایش نیز بوده‌اند.[۲۹]

۱۰. صحنه‌پردازی با کلام، یکی دیگر از نکاتی که در صحنه‌پردازی نمایش‌های ایرانی به چشم می‌خورد استفاده از کلام و توضیحات اجراکنندگان، به شکلی کاملاً موجز، برای تجسم وضعیت صحنه توسط تماشاگران است، که در آن تخیل تماشاگر برای تجسم مکان، که در متن به آن اشاره می‌شود، به یاری گرفته می‌شود و مخاطب به مدد تخیل خود آن را درمی‌یابد، فضایی که اصطلاحاً فضای دراماتیک نیز خوانده می‌شود؛ اما کلام در تعزیه (شبیه‌خوانی) از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و این نمایش دینی برای رسیدن به زبانی مناسب و انتقال‌دهندهٔ حس حاکم بر صحنه راه درازی را پشت سر نهاده است، در شبیه‌خوانی ما با زبانی آهنگین روبرو هستیم، زبانی منظوم و موزون که از ویژگی‌های نمایش مقدس به شمار می‌آید و ریشه در زبان آهنگین ادعیه، سرودهای دینی و به‌ویژه زبان آهنگین قرآن دارد و در اینجا به دلیل قرار گرفتن در محدوده شعر کلاسیک به‌ناچار مجبور به رعایت محدودیت‌هایی بوده است، اما مسئله الزام شبیه‌خوانان در ارائه فضاهای گوناگون و موقعیت‌های مختلف و داشتن مخاطبین گوناگونی از اقشار متفاوت جامعه شبیه نامه‌نویسان مجرب در دوران اوج این هنر را واداشته است تا در تلفیقی هوشمندانه زبانی ادیبانه را در کنار عبارات و اصطلاحات رایج در میان عامه مردم به کار گیرند و به بیانی پالوده و نمایشی دست یابند و البته برای رسیدن به این وضعیت راهی دراز از تنگنای اوزانی محدود و کلامی مطول و کسالت‌بار به فراخنای تنوع اوزان و سادگی و ایجاز در کلام پیموده شده است.

اهمیت کلام، به‌ویژه در شبیه‌خوانی، ریشه در نحوهٔ تفکر مردمان سرزمین ما دارد مردمانی که معتقدند: «کلام (کلام خداوند) چون در زمان تجلی یافته و نه در فضا و مکان، از خراب و فسادی که اشیاء در فضا و مکان بر اثر مصرف زمان می‌پذیرند، مصون می‌ماند» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۴۹).

۱۱. اهمیت تماشاگر: یکی از ارکان اساسی اجرا در شبیه‌خوانی تماشاگر است، نکته‌ای که با توجه به ریشه‌های آئینی تعزیه و نقش آن به عنوان مراسمی عبادی قابل درک است. تماشاگر شبیه‌خوانی، تماشاگری فعال است که خود در بسیاری از موارد: با همسرایی‌هایش، فریادها و همنوایی‌هایش در پشتیبانی و حمایت از اولیاء، شرکتش در دفن نمایشی اجساد شهادت‌خوانان و از طریق اهدای وسایل و تجهیزات و حتی حضور خود و فرزندانش به عنوان سیاهی لشگر در اجرای نمایش آئینی، در برگزاری مجلس سهیم می‌گردد تا ضمن به‌جای آوردن مناسک، ثوابی نیز نصیبش گردد.

شبیه‌خوانی، علاوه‌بر آنچه در تعریف آغازین و شروح پیشین آمد، ضمناً تنها نمایش‌های سنتی ایرانی است که بر اساس متن مکتوب و منظوم از پیش نگاشته شده‌ای اجرا می‌شود و به همین سبب حتی در روزگار معاصر، که در دوران نزول این هنر به سر می‌بریم و امکان اجرایی کامل و اصیل از مجالس تعزیه فراهم نیست، با مداقه در آن‌ها می‌توان به پاره‌ای از حقایق پیرامون این نمایش پی برد، چنانکه بر اساس آنچه در مجموعه‌های قدیمی‌تر گردآوری‌شده از نسخ تعزیه، مانند مجموعه‌های خوتسکو[۳۰]، پلی[۳۱] و لیطن[۳۲]، مشاهده می‌شود بیشترین تعداد نسخ، مربوط به واقعه عاشورا و به‌ویژه مجالس آشنا[۳۳] ی شبیه‌خوانی است و در مقابل مجموعه‌های جمع‌آوری‌شده متعلق به بعد از دوره ناصری و مشروطه، مانند مجموعه چرولی[۳۴] (نسخ مضبوط در کتابخانه واتیکان) یا مجموعه مهدی دریایی[۳۵] (که شامل متون غریب[۳۶] متأخر فراوانی است) از تنوع موضوعات و مضامین بیشتری برخوردارند.

در مجموعهٔ خوتسکو، که برخی از آنها تحت عنوان جنگ شهادت (مجموعه خوچکو) در ایران منتشر شده‌اند، ۳۵ مجلس وجود دارد که جز مجالس: خبر آوردن جبرئیل بر پیامبر در مورد چگونگی شهادت امام حسن (ع) و امام حسین (ع)، وفات پیغمبر (ص)، غصب نمودن باغ فدک، وفات فاطمه (س)، وفات حضرت امیر (ع) و شهادت امام حسن (ع)، ۲۹ مجلس دیگر مربوط به واقعه کربلا و تبعات آن است، که حرکت از مدینه تا بازگشت خاندان امام حسین (ع) به مدینه را در بر می‌گیرند، در مجموعهٔ پلی، شامل ۳۷ مجلس، جز مجالس: یوسف و برادرانش، وفات ابراهیم فرزند حضرت محمد (ص)، عاق والدین، بخشش حضرت امیر (ع)، وفات حضرت محمد (ص)، غصب خلافت امام علی (ع)، وفات حضرت فاطمه (س)، شهادت حضرت علی (ع)، شهادت امام حسن (ع) و صحرای محشر، بقیهٔ ۲۷ مجلس مربوط به واقعه عاشورا و تبعات آن است، ازجمله اسلام آوردن قانیای فرنگ[۳۷] و در مجموعه لیطن، شامل ۱۵ مجلس، جز

Doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

مجالس: ذبح اسماعیل، عاق والدین، مجلس عروسی در مدینه و امام جعفر صادق (ع)، ۱۲ مجلس دیگر به واقعه عاشورا و تبعات آن اختصاص دارند، از جمله مجالس تخیلی قانیای فرنگ، امیر تیمور، تعزیه ظهری، دره الصدف و شبیخون اعمش به خیمه اشقیا.

درمقابل مجموعهٔ چرولی شامل ۱۰۵۵ نسخهٔ خطی تعزیه است که تنها یک نسخهٔ آن جنگی شامل ۸۱ مجلس است، یعنی مجموعاً متون ۱۱۳۵ مجلس شبیه‌خوانی که با توجه به عناوین حدود دویست و اندی قصه مستقل را شامل می‌گردند و همین‌طور است مجموعهٔ دریایی که بنا به ادعای صاحب مجموعه شامل بیش از پانصد عنوان مستقل شبیه‌خوانی است و همین تنوع مضامین و موضوعات، که در میان آنها می‌توان متون شبیه مضحک[۳۸] و اقتباس‌هایی از ادبیات عامیانه، کلاسیک و تاریخ معاصر[۳۹] را نیز مشاهده نمود، مبین فاصله گرفتن شبیه‌خوانی متأخر از اهداف صرفاً آئینی تعزیه‌های نخستین و توجه به مقاصد و اهدافی دیگر می‌شود، که البته هرچند حتی این آثار نیز به دلایل عدیده‌ای ازجمله تبعیت از گروه‌بندی اولیاء و اشقیاء در شخصیت‌پردازی و گریز به واقعهٔ عاشورا در حین قصه، در قالب ابیاتی یا فقره‌ای تزئینی و یا یک گوشه، همچنان در دایرهٔ هنر دینی و تعریف پیش‌آمدهٔ شبیه‌خوانی قرار دارند اما از کارکردهای آئینی آنها می‌کاهند.

اما نبوغ هنرمند نمایش‌های ایرانی در شبیه‌خوانی از راه تفسیرکمابیش کیفی الگوهای قدسی به ظهور می‌رسد و همچون هر هنرمند سنتی با بهره بردن از قرارها و فنونی که آمد، الگوهای نمادینی راکه‌شکل سرمدی تعین حقیقتی ازلی و ابدی‌ست، بر صحنه تصویر می‌کند. و هنر او چون دیگر هنرمندان سنتی شرق هنری ست که نه به‌علت هدف‌های فردی بلکه به علت محتویات و معنی رمزیِ خود مقدس است و همان‌طورکه شوان اعتقاد دارد: «شخص هنرمند خیلی کم امکان دارد بتواند از درون خود چنین صفاتی (حقیقت عقلانی و زیبایی) را بیرون کشد» (شوان، ۱۳۷۶: ۱۰۰)

نتیجه گیری

بحث را با این سئوال آغاز کرده بوده بودیم که: «آیا می‌توان تعزیه (شبیه‌خوانی) را در زمرهٔ هنرهای مقدس قرار داد و آن را نمایشی مقدس دانست؟ و اگر چنین است یا نیست، چرا؟» و بر همین اساس در ساحتی توصیفی-تحلیلی به مطالعهٔ نمایش تعزیه (شبیه‌خوانی) پرداخته و با بهره بردن از تعاریف و مفاهیمی که نظریه پردازانی چون بورکهارت، شوان، نصر و شایگان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر شرق مطرح ساخته‌اند و ارزیابی وجوه مختلف نمایش سنتی و آئینی تعزیه (شبیه‌خوانی) به این نتیجه دست یافتیم که این نحلهٔ نمایشی حداقل در محدودهٔ مجالس مناسبتی و تماما آئینی‌اش، در ساحت هنر مقدس یا نمایش مقدس می‌گنجد، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و کارکردی آئینی و مناسکی و بدل شدن به حلقهٔ واسطی میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی، ذیل این تعریف قرار می‌گیرد و با رعایت تمامی ویژگی‌هایی که برای هنر سنتی و مقدس برشمرده‌اند در تمامی ارکان وعناصرش که به تفصیل در معرفی و تحلیل آن آمد، تجلی گاه باورهای دینی و اساطیری می‌گردد.[۴۰]

پی‌نوشت‌ها

۱. به تعبیر داریوش شایگان از نظر شرقی جایگاه این هنر: «نه عالم مجردات است نه عالم محسوسات، نه بازتاب دنیای ناآگاه (سورنالیسم) است، نه خواست و قدرت و نه نیروی مضمحل کنندهٔ تجزیه و تحلیل، بلکه شکفتگی، از خودبرآمدگی و تجلیی است که در گنبدهای فیروزه‌ای حاشیهٔ کویر می‌درخشد.» (شایگان، ۱۳۵۶: ۱۱۶)

۲. شبیه‌خوانی نمایشی است که بسیاری از عناصر خود را از پدیده‌هایی چون نوحه سرایی، روضه خوانی، شبیه سازی، شمایل گردانی، دسته گردانی و نقالی وام گرفته است.

۳. مستشرقی چون پیتر جی چلکووسکی، مستشرق و ایرانشناس امریکایی، درباره تعزیه معتقد است: «ویژگی این نمایش آن است که صراحت و انعطاف را با حقایق کلی در هم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانهٔ روستایی و شهری متفنن درباری هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، ثروتمند و فقیر، خارق العاده و معمولی، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد، بلکه هریک شریک و غنابخش دیگری است.» (چلکووسکی، مقاله تعزیه نمایش بومی پیشرو ایران، ۱۳۶۷: ۷)

۴. بنا به نظریات سقراط و افلاطون، استادان بزرگ حکمت و فلسفه: «.... برای هرنوعی از انواع موجوده در این عالم که اسیرمادهٔ و رهین تعلقند فردی است مجرد از ماده و عاری از علائق جسمانی که همواره جاوید وباقی و بنام رب النوع و یا مثل افلاطونی نامیده می‌شود» (به نقل از مصلح، جلد اول رساله وجود، ۱۳۳۷: ۶۸)

۵. اندیشمندانی که معتقد بودند: «... هنرعبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بروقف طبیعتشان، که خود حاوی زیبایی بالقوه است. زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد، و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است.» (همان: ۱۳۴)

۶. این فضای رمزآلود به ویژه پس ازورود اسلام به ایران ومراوده با اعراب، که ساکنان سرزمین‌های پست بودند و در معرض نور مستقیم آفتاب و شبهایی با آسمانی پراز ستاره و مهتابی افسانه‌ای قرار داشتند که الهام بخش شاعران بلند پروازشان بود، نمود بیشتری می‌یابد.

۷. بی شک به این سبب که در ایران زمین همواره اندیشه وحدت و ایمان به آفریدگاری یگانه جاری بوده است و از زرتشت که این خدای را اهورامزدا نامید تا محمد(ص) که مارا به سوی «الله»دعوت نمود همهٔ رهبران دینی بر قدرتی یگانه و لایزال که جهان را در سیطرهٔ خویش دارد تاکید نموده‌اند و بعدها نیز عرفای ایرانی بر پایهٔ همین نظریه، حرکت به سوی وحدت و محوشدن در انوار این آفتاب تابان، که همهٔ پدیده‌های عالم را شعاعی از نور آن می‌دانند، را مقصد قرار داده اند.

۸. این مجالس از جمله مجالسی هستند که امری شگفت و خارق العاده در آنها روی می‌دهد.

۹. وجه دیگری از اندیشهٔ شرقی و اندیشهٔ ایرانی - اسلامی.

۱۰. دو گونه‌ای که توانسته‌اند با بهره‌برداری از عوامل نمایشی به شکلی گسترده‌تر خود را از روایت‌های نمایشی و خرده نمایش‌های دوره‌ای متمایز سازند و تحت عنوان «تقلید»و«شبیه خوانی» شناخته شده اند

۱۱. درست برخلاف غربی‌ها که اصولا خندهٔ حاصل از کمدی را راهی برای غلبه بر ناکامی هاو بر بزرگترین آنها یعنی اصول اخلاقی رایج در جامعه می‌دانند در اینجا بر اصول اخلاقی تاکید می‌گردد آن هم اصولی که بنا به طبیعت بشر و فطرت خداگرایی او وضع گردیده‌اند و از سوی نیرویی ماوراءالطبیعی نه یك انسان یا جامعه‌ای انسانی، پس لایتغیرند و مطلق همچون خالق خود؛ و این تفاوتها ریشه درا ختلافات دو جهان بینی شرقی و غربی دارند زیرا چنانکه «شایگان» نیز اشاره می‌کند: «درجهان بینی آسیایی،.. تعادل ثبات بود، یعنی ثبات بین انسان و طبیعت، بین درون و بیرون، بین جمله تضادهایی که در تفکر غربی بعلت گلاویز بودن مداوم با هم، حرکت بی قراری روح فاوستی را ایجاد می‌کردند»(شایگان، ۱۳۵۶: ۹۹)

۱۲. البته در میان اندیشمندان غربی نیز کسانی که تقلید صرف از طبیعت را، برخلاف ارسطو و سایر فلاسفه و هنرمندانی که هر یك به شکلی از آبشخور اندیشه وی تغذیه

نموده اند، مردوددانسته اند، وجوددارند، که افلاطون نیز یکی از این صاحبنظران است (باید گفت پیشوای آنان) که به همین دلیل تبدیل شدن هنر یونانی به تقلید محض از طبیعت در زمانهٔ وی، چنانکه ارسطو بعدها برآن صحه نهاد، حتی دستور راندن هنرمندان از جامعه آرمانی خویش را صادر می‌نماید. و همچنین «هگل» که بعدها می‌نویسد: «اگر تقلید را هدف هنر قرار دهیم، زیبایی ذاتی را از بین برده ایم، چون در تقلید شیوه کار مطرح نیست، بلکه مهارتی که بتواند تقلید را تا سرحد امکان شبیه به اصل سازد، مورد توجه است.هنر باید هدفی والاتر از تقلید عینی عناصر موجود را دنبال کند، چه تقلید زاینده مهارت سطحی است و هیچ وجه مشترکی با پدیده‌های اصیل هنری ندارد.» (به نقل از وزیری مقدم، آبان وآذر۱۳۵۳: ۳۷-۳۶)، که این نیز البته نتیجهٔ تأثیر جهان بینی‌های شرقی و مسیحیت بر آنان بوده است، چنانکه نوافلاطونیان، که پیشوای ایشان«فلوطین»پرورش یافته مکتب اسکندریه بود، معتقد بودند که، «هنرمند بهرهٔ خود را از احدیت به مادهٔ خام می‌بخشد» نیز جزو این گروه از صاحبنظران قرار می‌گیرند که تحت تأثیر عرفان شرقی قرار داشته و به نوبهٔ خویش نیز بر آن تأثیر نهاده‌اند (ازجمله بر شیخ اشراق «شهاب الدین سهروردی»).

۱۳. چنانکه «بورکهارت» نیز تذکر می‌دهد: «هدف غایی و نهایی هنرمقدس، فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تاثرات نیست، بلکه هنرمقدس، رمز است و بدین علت جز وسایل ساده و اولین و اصلی، از هر دستاویز دیگری مستغنی است، وانگهی چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند بود، زیرا موضوع واقعیش مالا کلام است و زبان از وضعش عاجز....» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۹)

14. Mudra

۱۵. «سوزان لنگر»، فیلسوف و منتقد امریکایی، می‌نویسد: «کار هنری خود یك نماد است که معنای خاص خود را دارد، کاری که صرفا جمع مفاهیم یکایك عناصر موجود در آن نبوده و عناصر واجد به شیوه‌ای خاص ترکیب می‌شوند تا مفهوم و معنای مورد نظر را ابلاغ کنند.» (به نقل از هولتن، ۱۳۶۴: ۳۴)

۱۶. ردپای برخی از این آیین و سنن به روشنی در نمایش‌های ایرانی هویداست

۱۷. به عقیده «صدرالمتالهین»: «... ادراك نفس قبل از نیل به مقام عقلانی و اتحاد با عقل فعال با ادراك حسی محض و یاخیالی محض و یا عقلی منسوب بتخیل است و صورت عقلیه‌ای را که نفوس متوسطه در علم و عمل بنام صورت عقلیه نامیده وآنرا ادراك عقلی می‌پندارند، عقلی محض و خالص از شائبه تخیل و توهم نیست»(مصلح، جلد دوم رساله توحید، ۱۳۳۷: ۱۰۳) و تخیل نیزعبارت است از: «.... ادراك صورت موجودی با هیئآت وعوارض مخصوصه بدون شرط حضور ماده در برابرمدرك و بدین سبب تجرد صورت خیالیه اقوی است از تجرد صورت حسیه»(همان: ۱۰۲) درحالیکه ماده نیز «شأنی از شئون صورت و مرتبه ئی از مراتب نازلهٔ او(خداوند)»(مصلح،جلد اول رساله وجود، ۱۳۳۷: ۹۵) می‌باشد

۱۸. نحله‌ای از بازیگری که به تعبیر اصحاب فن نقش پوشی نیز نام گرفته است.

۱۹. «گریز» یکی از شگردهای رایج در انواع نمایش‌ها ی ایرانی (تقلید، شبیه خوانی، نقالی، پرده خوانی و...) است که واقعه‌ای را از گذشته یا آینده به وضعیت حال پیوند زده و از آن چون وسیله‌ای برای تفسیر وقایع، به شکلی کاملا ساده و عامه فهم، استفاده می‌شود، البته «گریز به صحرای کربلا» در شبیه‌خوانی برای یادآوری این واقعهٔ عظیم و مربوط ساختن سایر وقایع به آن، که چون خاطره‌ای ازلی جلوه می‌نماید، و تاکید بر وجه اساطیری این نمایش است.

۲۰. دراین مورد بورکهارت تذکر می‌دهد که: «هرآنچه قادر(متعال) عالم می‌آفریند، به شکل دایره است، آسمان مدوراست ... باد وقتی به حداعلای قوت و نیروی خود رسید چرخ می‌زند (گردباد)، پرندگان آشیانه‌هایشان را به شکل دایره می‌سازند زیرا با ما هم مذهب اند.. چادرها و خیمه‌هایمان بسان آشیانه‌های مرغان گرد بودند، و همواره ترتیب برپاداشتنشان دایره وار بود.» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۴۹).

۲۱. کوچ نشینان اردوهای خودرا نیزحلقه وار برپا می‌کردند ازجمله پارت‌ها که آرمان خود را در پویایی و بیکرانی ذات دایره سراغ می‌گرفتند. و ضمنا لازم به تذکراست که بنا به نظر بورکهارت: «درتمدنهای بدوی هرسکنا و ماوا، به مثابه تصویر کیهان تلقی می‌شود، زیرا خانه یا خیمه مانند دنیای کبیر«شامل» و «در بر گیرنده» انسان است.» (همان: ۴۸)

۲۲. در این مورد بورکهارت می‌نویسد: «کمال ایستا و ساکن مربع با مکعب با رمز پویایی دایره ترکیب می‌شود نمونهٔ آن کعبه است که مرکز (قبلهٔ) آیین طواف به شمارمی رود و بی گمان یکی ازکهن‌ترین حرمهاست.» (همان: ۵۰)

۲۳. او خود دراین مورد می‌نویسد: «ذهنیات اسلامی در پایهٔ روحانیت با ذهنیات چادرنشینان کوچنده در مرتبهٔ نفسانیات، قرابت دارد. معرفت و وقوف حاد به ناپایداری و بی استواری جهان، ایجاز و فشردگی فکر و عمل، طبع و قریحهٔ وزن، صفات چادرنشین کوچ رو است.» (همان: ۱۳۵)

۲۴. و رعایت همه این نکات فضایی صحنه‌ای، فضایی که روی صحنه تجسم می‌گردد و توسط تماشاگرمشاهده می‌شود، را می‌سازند، فضایی که که مکان‌های اجرایی ویژه شبیه‌خوانی و سایر نمایش‌های ایرانی و طریقهٔ خاص استفاده از وسایل، البسه و آلات و ادوات نمایش را موجب می‌گردد.

۲۵. اصولا نمایش‌های شرقی، به ویژه در وجه سوگناک آن، مراسمی آئینی برای تجلیل از اولیاء و اهداف عالیه ایشان و همچنین طریقهٔ ایجاد ارتباطی با نیروی لایزال احدیت اند و به همین سبب است که شرکت مردم در صحنه آرایی این مراسم برای بزرگتر برگزارنمودن آن هاکه بیشتر به انگیزهٔ ادا گشتن نذرهاشان و یا ابراز نوعی همبستگی و پیوند صورت می‌پذیرد، ابعادی چنین گسترده می‌یابد.

۲۶. البته لازم به ذکر است که اساسا نمایش‌های سنتی ایرانی دارای انعطاف فراوانی در تلفیق سادگی و شکوه بوده اند، به طوری که می‌توان آنهارا با توجه به امکانات موجود به ساده‌ترین و یا باشکوه‌ترین وجوه اجرا نمود.

۲۷. منظور این بخش از نظر شهیدی است که قبلا در متن آمد: «....اگر به فلسفه شیعه به خصوص از زمان صفویه که بعد از آن مرحوم ملا صدرا که کتاب اسفار را نوشته است به سه جهان معتقد شدیم و این در کتابهای کلامی عوامانه‌ای هم که در دورهٔ زندیان و صفویان نوشته است وجود دارد سه نوع جهان یکی جهان سه بعدی مادی یکی جهان سمبولیک می‌شود گفت جهان مثل افلاطونی و جهان سوم جهان سوم جهان مجرد است و عقل ببینید این تعزیه سازهای ما و اصولا مردم عادی فیلسوف نبودند ولی این اندیشه، اندیشه سه نوع جهان در ذهن در خمیر جامعه در فرهنگ جامعه رسوب کرده است و این را تحت تأثیر قرار داده است و شما می‌بینید که در این ابزار و اسباب سه نوع (جهان) است.» (شهیدی، بهار و تابستان ۱۳۸۲: ۱۷۹).

۲۸. بورکهارت در این مورد می‌نویسد: «نه ممکن است و نه حتی ضرورکه هر هنرمند یا صانعی که به هنری مقدس اشتغال دارد، شاعر به این قانون الهی ملازم با صور باشد، وی فقط بعضی جهات یاب رخی از کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفهٔ اوست می‌شناسد... بی آنکه مجبور باشد حقیقت رمزهایی را که بکار می‌برد بشناسد. این سنتی ست که با نقل و انتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورتها را تضمین می‌کند...» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۸)

۲۹. البته این بخش قابل طرح در مبحث استفادهٔ از نمادها و نشانه‌ها نیز بود و لیکن باتوجه به اهمیت آن در تمامی اشکال نمایش ایرانی و به ویژه شبیه خوانی، اینجا به شکلی مستقل عنوان مورد بررسی قرار گرفت.

۳۰. الکساندر خوتسکو (خوچکو یا شودزکو Alexander Chodzko) ایرانشناس و دیپلمات لهستانی تبار فرانسوی قنسول روسیه در اواخر سلطنت فتحعلی شاه. چنانکه شهیدی می‌نویسد: «خوتسکو مجموعه‌ای از نسخ تعزیهٔ متداول در آن زمان(اواخر سلطنت فتحعلی شاه۱۸۳۳میلدی ۱۲۴۹ ه. ق) را از حسین علی خان خواجه، مدیر امور نمایشی دربار(یا احتمالا تعزیه گردان تکیهٔ دولت آن زمان)، می‌خرد. این مجموعه شامل سی و سه مجلس بوده است که خوتسکو آنها را به کتابخانهٔ پاریس اهدا می‌کند. خوتسکو کتابی نیز زیر عنوان نمایش ایرانی (تئاتر ایران پاریس ۱۸۷۸) در بارهٔ تعزیه نوشته است»(شهیدی، ۱۳۸۰: ۱۶۲)

۳۱. کلنل سر لوئیس پلی ایران شناس انگلیسی که طی سال‌های۱۸۶۲-۱۸۷۲ در جنوب ایران به سر می‌برد.

۳۲. ویلهلم لیطن ایرانشناس آلمانی

۳۳. اصطلاح مجالس آشنا برای متونی از تعزیه به کار می‌رود که بیشتر اجرا می‌شوند و معمولا مربوط به مناسبت‌های آئینی و اعتقادی هستند.

۳۴. انریکو چرولی سفیر ایتالیا در ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ میلادی

۳۵. شبیه خوان و مجموعه دار استان مرکزی.

۳۶. اصطلاح مجالس غریب برای متونی از شبیه‌خوانی به کار می‌رود که کمتر اجرا می‌شوند و در میان آنها متونی با مضامین متنوع و به ویژه اقتباس‌هایی از تاریخ، قصص و اساطیر نیز مشاهده می‌شود

۳۷. شایان ذکر است که این مجموعه تحت عنوان نمایش تراژدی حسن و حسین سال ۱۸۷۹ در لندن به انگلیسی ترجمه و منتشر شده و اصل فارسی آن در دست نیست.

۳۸. شبیه مضحک‌ها مجالسی شادی آورند که تمسخر اشقیاء را مدنظر دارند و از تقلید ایرانی تأثیر بسیاری پذیرفته اند.

۳۹. مجالسی چون مالیات گرفتن معین البکاء، شصت بستن دیو، منصور حلاج، ماهان، رستم و سهراب، سیاوش شهادت ناصرالدین شاه، شهادت امیر کبیر و.....

۴۰. شبیه‌خوانی و سایر نمایش‌های سنتی ایرانی دردورهٔ اوج خود می‌رفتند تا با رها ساختن قوهٔ تخیل هنرمندان و مخاطبینشان از قید و بندهای رایج افق‌های جدیدی را درمقابل علاقمندان این هنردر سرزمین ما بگشایند که متاسفانه دست تقدیر چنانکه همیشه در این سرزمین رسم بوده است امان نداد و در مقابل آنها سدی شد، باشد که ما این سد را بشکنیم و بگذاریم که این رودخانه به راه خویش ادامه دهد هرچند که نه تنها «باید» بلکه دیگر «مجبوریم» که از دستاوردهای دیگران درعرصهٔ نمایش نیز استفاده کنیم که جز این خلاف عقل خواهد بود علیرغم اینکه پیروی از عقل هیچگاه کار ما نبوده باشد.

Doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

فهرست منابع

اسماعیلی، حسین (۱۳۸۹)، *تشنه در میقاتگه: متن و متن‌شناسی تعزیه* (مجموعه لیتن)، تهران: انتشارات معین.

بکتاش، مایل (۱۳۵۶)، نمایش گرایی و پدیدار نقش در قرن ۹ و ۱۰ هجری، *فصلنامه تئاتر*، ش ۴.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۱)، هنر مقدس (اصول وروشها)، جلال ستاری، تهران: سروش.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، *مدخلی بر اصول و روش هنر دینی*، مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی، زیر نظر علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی و هنری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

چلکووسکی، پیتر. ج (۱۳۶۷)، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، مجموعه مقالات، ترجمه داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

چلکووسکی، پیتر. ج (۱۳۶۷)، *تعزیه نمایش بومی پیشرو ایران، تعزیه هنر بومی پیشرو ایران (مجموعه مقالات)*، به کوشش پیتر ج چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

روسی، اتور؛ بومباچی، السیو (۱۳۶۸)، *فهرست توصیفی نمایشنامه‌های مذهبی ایرانی (مضبوط در کتابخانه واتیکان)*، گردآورنده نسخ: انریکو چرولی، تهیه‌کنندگان فهرست: اتور روسی- السیو بومباچی (دو خاورشناس ایتالیایی) (۱۹۶۱)، متن فارسی فهرست: جابر عناصری، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.

شایگان، داریوش (۱۳۵۶)، *آسیا در برابر غرب*، تهران: امیرکبیر.

شوان، فرید هوف (۱۳۷۶)، اصول و معیارهای هنر جهانی، *مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی*، زیر نظر علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی و هنری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

شهیدی، عنایت الله (۱۳۸۲)، تعزیه چیست؟، جلسه پرسش و پاسخ زنده یاد دکتر عنایت اله شهیدی در پنجمین جشنوارهٔ نمایشهای سنتی، آئینی)، *فصلنامه تئاتر*، ش ۱۷ و ۱۸ دوره جدید ۳۴ و ۳۵ مسلسل، ۱۴۷-۱۸۰.

مصلح، جواد (۱۳۳۷)، *فلسفه عالی یاحکمت صدرالمتالهین*، تلخیص و ترجمه کتاب اسفارجلداول رساله وجود، جلد دوم رساله توحید، تهران: دانشگاه تهران.

نصر، سید حسین (۱۳۷۸)، *هنردینی، هنر سنتی، هنرمقدس: تفکراتی و تعاریفی، راز و رمز هنر دینی* (مجموعه مقالات ارائه شده در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی تهران، آبان ۱۳۷۴)، تنظیم و ویرایش مهدی فیروزان، تهران: سروش.

وزیری مقدم، محسن (۱۳۵۳)، کمال الملک و پیروان او، *مجله رودکی*، ش ۳۸-۳۷.

هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، *مقدمه‌ای بر تئاتر، آئینه طبیعت*، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: سروش.

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

OPEN ACCESS

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Ta’ziyeh (Shabihkhani), a Holy Performance? Research about Ta’ziyeh based on the Opinions of Traditionalists

Mohammadhossein Naserbakht[1]

Type of article: original research
Receive: 07 January 2025, Accept Date: 21 January 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

Extended abstract

Ta’ziyeh (Shabihkhani) is a ritualistic, traditional, narrative, poetic, and musical performance that originated from the mourning rituals of Iranian Shiites for their third Imam. Centred around the events of Ashura, this form of theatre relies on symbols, signs, and fixed conventions in its text and performance.

The central theme of Ta’ziyeh (Shabihkhani) in its texts and performances is the confrontation between two forces: good and evil, virtue and vice, light and darkness. Thus, Ta’ziyeh, as a religious and ritual art, possesses the fixed narrative structure characteristic of traditional religious and ritual arts—a combination visible in all religions and forms of religious art. In Ta’ziyeh, this confrontation is portrayed as a clash between the righteous (Auliya) and the wicked (Ashqiya), an archetypal pattern reminiscent of the cosmic battle between Ahura and Ahriman in ancient Iranian cosmology.

Moreover, the intellectual motivation behind the creation of Ta’ziyeh can be traced to the development and expansion of Shi’a Islam as one of the branches of the Islamic faith. Additionally, it should be noted that in the East, alongside the system of political power, there has always existed an ancient system of popular power, which is the primary reason for the persistence of civilizations and cultural production. In the Islamic world, Shi’a was the only sect that rejected political governance and emphasized that the rightful leader embodies truth.

Thus, in Ta’ziyeh, religious beliefs intertwine with social realities, making it one of the rarest forms of art. It is a performance where aesthetic values are perfectly aligned with its social and philosophical insights, attracting the attention of many researchers and Western Orientalists alike.

Due to these characteristics, mainly its ritualistic function, some scholars have classified it as a “holy performance,” while others have questioned this designation.

1. Associate Professor, Department of Teather, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
m.naserbakht@art.ac.ir

According to Dr. Hossein Nasr, who bases his perspective on the skepticism of some traditional Shiite scholars toward this performance, the arts associated with Ta'ziyeh, Roozeh Khani (lamentation), and Sineh Zani (chest-beating) related to the tragedy of Karbala and its events are forms of popular culture. He argues that, while these forms have undoubtedly always conveyed the most profound religious meanings, they should be regarded as traditional arts inclined toward holy art rather than purely holy art. This doubt was the primary motivation for writing the present article, which explores the origins and identity of this traditional Iranian performance from the perspective of traditionalists and

This research recognizes the importance of understanding Iran's dramatic heritage. It draws on the perspectives of traditionalists, notably Titus Burckhardt and other theorists in the field. It addresses the question: Can Ta'ziyeh (Shabihkhani) be considered a holy art and a holy performance? If so, why, and if not, why?

In discussing sacred art, a key concept in this study is that traditionalists view it as a subset of ritual arts within traditional art. This term refers to a category of works that, besides their inseparable connection between form and content with mythological or religious beliefs and cosmology, also serve ritualistic and ceremonial purposes.

These theorists further argue that sacred art originates from a celestial source, with its rules and forms reflecting a transcendent reality. Holy art relies heavily on signs, particularly symbols, just as all phenomena across the universe serve as symbols and signs meant to guide humans toward the transcendent origin of their existence.

Ta'ziyeh (Shabihkhani) is Iran's most distinctive religious performance and is unique in the Islamic world. It is rooted in the rituals and mourning ceremonies of Shiites to commemorate the martyrs of the Ashura epic, and it incorporates many of the features mentioned above associated with holy art.

This article is based on this through a descriptive-analytical approach and examines various aspects of Ta'ziyeh performances. The study has concluded that, at least in its entirely ritualistic and commemorative gatherings, Ta'ziyeh can be considered holy art and holy performance. As a traditional performance, it connects with eternal truth, serves a ritualistic function, and mediates between the participants (audience and performers) and the eternal truth. Ta'ziyeh manifests religious and mythological beliefs by embodying the defining traits of holy and traditional art.

The theatrical techniques and staging in Ta'ziyeh are rooted in these very beliefs, employing several key strategies, which can be summarized as follows:

1. Avoidance of realism in all elements and components of the performance, which has roots in Iranian wisdom. This philosophy sees human life in this

world as just a stage, a passage preparing one for a higher realm and the beginning of true life. Therefore, emphasizing realism is deemed futile, offering no more than an illusory value;
2. Utilizing symbols and signs to guide the audience (spectators, members of the gathering) toward a concept so vast that it goes beyond depiction. Ritual art, by its very nature, is celestial and heavenly;
3. The performance of Ta'ziyeh as a ritual is regarded as a form of worship, its enactment causing tears from the believers and humiliation for evil, which gives it a sacred purpose. Ta'ziyeh thus becomes one of the methods of combating Satan, or the ritual of the battle against Ahriman, giving it a highly esteemed position;
4. Conciseness and simplification of details in stage design, costumes, and the use of prominent symbols, even when a realistic depiction of particular objects might be necessary;
5. Creation of a sacred atmosphere around the performance.
6. The effort to organize a grand, beautiful, and magnificent gathering due to the sacredness of Ta'ziyeh's performance;
7. Adherence to agreements about the placement of props, actors, stage design, and costumes, also present in other rituals and traditional ceremonies;
8. Emergence of a sanctity aura around specific props and the figures of the saints;
9. Symbolic use of colours;
10. Staging and imagery through words, where the words are articulated in time and not in space, are free from decay and corruption;
11. The importance of the audience: The audience is one of the fundamental pillars of a Ta'ziyeh performance, a point tied to the ritualistic roots of the ceremony and its role as a devotional ceremony.

Keywords: Ta'ziyeh, Traditional art, Holy art, Holy performance, Titus Burckhardt

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)