



درام اسلامی

| جمشید ملک پور | ترجمہ فرزام حقیقی | سائنس: نظریہ و اجرا |
| THE ISLAMIC DRAMA | Jamshid Malekpour | Translated by Farzam Haghighi |

ادرام اسلامی |
جمشید ملک پور |
ترجمه: فرزام حقیقی |
ویراستار: شهید بیگدلی |
نمونه خوان: نگار کیامقدم |
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان |
مدیر تولید: مصطفی شریفی |
چاپ اول ۱۳۹۹ تهران ۱۰۰۰ نسخه |
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۸۶۳-۱۴-۸ |

تلفن: ۰۲۱-۲۸۴۲۱۷۱۷ |  Bidgol Publishing co. |

تلفن انتشارات: ۰۲۱-۲۸۴۲۱۷۱۷ |
فروشگاه: تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۳۷۴ |
تلفن فروشگاه: ۰۲۱-۶۶۹۶۳۶۱۷ ، ۰۲۱-۶۶۴۶۳۵۴۵ |

bidgolpublishing.com |
همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |

مجموعه تئاتر: نظریه و اجرا

چرا به نظریه و عمل تئاتر نیاز داریم؟ جدایی نظریه و عمل در تئاتر ایرانی چه پیامدهایی را به همراه داشته است؟ بعد از سپری شدن چندین دهه از عمر تئاتر ایرانی، نیاز به ترجمه آثار کلاسیک نظریه پردازان و پیشروان تئاتر بیش از پیش در تئاتر ما حس می شود.

«مجموعه تئاتر: نظریه و اجرا» با این نیت طراحی شده است تا به معرفی جریان های مهم تئاتر دنیا در دوره ما بپردازد. سنت هایی که لزوم خوانش مجددشان از هر جهت حس می شود. بر این اساس معرفی جریان های عمده تئاتر و اجرای معاصر، بازخوانی آنها، تأکید نهادن بر رابطه میان عمل و نظریه تئاتر، از اهداف اصلی این مجموعه است.

دبیر مجموعه
علی اکبر علیزاد

... چون شب درآمد، حسین با همه اهل بیت و برادران خویش برفت و چون از مدینه بیرون شدند روی به مکه نهادند، این آیت همی خواندند: فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ.

تاریخ بلعمی

... و اگر عدل ناپسندیدن ستم است بر مظلوم، پس جاهل را به علم رسانیدن بزرگ تر عدل است از بهر آنک جهل ستمی ظاهر است.

جامع الحکمتین

مترجم

| فهرست |

۱۳	گفتار مترجم
۲۵	پیشگفتار
۲۶	تعزیه از منظر تئاتر
۲۹	درآمد
۳۴	یادداشت‌های درآمد
۳۷	فصل اول: ایران: زادگاه تعزیه
۵۱	یادداشت‌های فصل اول
۵۵	فصل دوم: اسلام و تعزیه
۶۵	یادداشت‌های فصل دوم
۶۹	فصل سوم: منشأ و روند شکل‌گیری تعزیه
۷۶	مراسم مذهبی پیش از اسلام
۹۲	شیعه و داستان‌ها و اشعاری درباب شهادت
۹۶	روضه‌خوانی و دسته‌ها

۱۰۲	نقالی و پرده‌داری
۱۰۷	موسیقی و آواز
۱۱۰	یادداشت‌های فصل سوم
۱۱۵	فصل چهارم: نمایش‌های تعزیه
۱۱۷	پیش‌واقعه
۱۲۱	واقعه
۱۲۳	گوشه
۱۲۷	شبیه مضحک
۱۳۲	نتیجه‌گیری
۱۳۷	یادداشت‌های فصل چهارم
۱۳۹	فصل پنجم: اجرای تعزیه
۱۵۵	صحنه
۱۵۷	صحنه‌پردازی
۱۶۴	بازیگری
۱۶۹	صحنه، اثاثیه و لباس
۱۷۴	موسیقی و آواز
۱۷۸	تکیه
۱۸۷	یادداشت‌های فصل پنجم
۱۹۱	فصل ششم: تعزیه در جهان اسلام
۱۹۹	یادداشت‌های فصل ششم
۲۰۱	فصل هفتم: تعزیه: دیروز، امروز و فردا
۲۰۶	یادداشت‌های فصل هفتم
۲۰۷	پیوست: مجموعه مجالس تعزیه
۲۰۷	مجموعهٔ خوچکو

۲۱۰	مجموعهٔ پلی
۲۱۳	مجموعهٔ لیتن
۲۱۵	مجموعهٔ واتیکان
۲۱۷	مجموعهٔ مجلس
۲۱۸	مجموعهٔ ملک
۲۱۹	مجموعهٔ تکیه دولت
۲۱۹	مجموعهٔ شرکت نسبی کانون کتاب
۲۱۹	مجموعه‌ها و دست‌نویس‌های شخصی
۲۲۰	یادداشت‌های پیوست

۲۲۱	کتابنامهٔ فارسی
۲۲۵	کتابنامهٔ انگلیسی
۲۲۹	کتابنامهٔ مترجم
۲۳۵	گزیدهٔ نمایه

گفتار مترجم |

آسمان آینده کدر و غرق ابهام است، اما آنچه به گمان ما تردیدی در آن نیست، تغییر گفتمانی است که بی‌شک از راه می‌رسد و در آن درام اسلامی نمی‌تواند جایگاهی داشته باشد، هرچند همین امروز نیز نظایر این کتاب و کسانی که تنها به شوق فرهنگ ایران عمری در راه آن گذاشته‌اند، بر صدر ننشسته‌اند. ایران ما سرزمین فرهنگ‌ها و آیین‌های مختلف، اقوام و زبان‌های گوناگون است. برخی به جهل و گروهی به عمد کوشیده‌اند تا این پیوند سده‌ها و هزاره‌ها و آنچه را بدان وابسته است از میان بردارند. تعزیه، بخشی از ایران ماست. چه آن را خوش داشته باشیم چه نه، شناخت آن، شناخت گوشه‌ای از فرهنگ ایران و نیاکان ماست، که در درازای سده‌ها با آن زیسته و بردردهایی که بر آنها باریده گریسته‌اند، تنها با آگاهی است که هویت ملی و آن حس یکپارچگی تقویت می‌شود... خاصه امروز که هم بیشتر به یادآوری آن هزاره‌ها همزیستی و فرهنگ مشترک نیاز داریم و هم از تاریخ فاصله میان زیبایی و شناخت سنت با سلطه و چنبره آن بر دنیای امروز را نیک آموخته‌ایم... این کتاب کوششی است برای توصیف و ارزیابی یکی از هنرهای ایرانی و یادآوری بخشی از گذشته مشترک.

برای عنوان کتاب، درام اسلامی را برگزیدیم؛ چند دلیل ما را به انتخاب این نام مجاب کرد، مهم‌ترین آن، سنت پژوهش درباره تعزیه بود. در این سنت، تعزیه بیشتر به عنوان متنی ادبی دیده شده، نه گونه‌ای نمایشی و درام. در پژوهش حاضر، تعزیه به مثابه فرمی

نمایشی بررسی شده است و این از مهم‌ترین نقاط تمایز درام اسلامی با آثار پیشین است. در این کتاب از سفرنامه‌ها، متون تاریخی، اسناد و سنگ‌نوشته‌ها تا شاهنامه، تعزیه‌ها، مصاحبه‌ها، آثار پژوهشی و... سخن به میان آمده یا از آنها مطلبی نقل شده است. بخشی از این آثار در اصل به زبان فارسی و بخشی دیگر به زبان‌های دیگر، خاصه انگلیسی، بودند. درباره منابع فارسی تکلیف روشن بود، و به‌ناگزیر از منابع اصلی بهره بردیم. راحت‌ترین کار در باب آثار دسته دیگر ترجمه آنها بود، اما از آنجاکه در تألیف کتاب حاضر از حوزه‌ها و دانش‌های گوناگون بهره برده شده، ترجمه دقیق و درست این آثار به زبان فارسی نیازمند دانشی تخصصی به‌وسعت همه این آثار بود، که بدون فروتنی ریاکارانه از آن بی‌بهره‌ایم. پس گمان کردیم شاید بهتر باشد این نقص را با بهره از ترجمه‌های این آثار به زبان فارسی جبران کنیم؛ این کار در دیگر رباخواننده علاقه‌مند می‌گشاید و آن امکان پیگیری و مقایسه راحت‌تر مبحثی خاص در منابع فارسی است. پس اصل را بر رعایت امانت و دقت مترجمان گذاشتیم، اما در این راه، با مواردی مواجه شدیم که متن ترجمه‌شده در فارسی با متن انگلیسی مغایر و متفاوت می‌نمود، پس مجبور شدیم خلاف قاعده خود عمل کنیم؛ اگر آن تفاوت اندک بود، ما با مختصر تغییری همان را در متن آورده‌ایم و در ذیل به آن اشاره کرده‌ایم و اگر تفاوت بسیار بود، ترجمه خود را در متن و نشانی ترجمه کتاب به فارسی را در حاشیه آورده‌ایم، تا خواننده، هم بتواند بحث را در منبع مذکور پیگیری کند و هم ترجمه پیشنهادی ما را با ترجمه کتاب مذکور مقایسه کند. چه بسا با این روش برخی از آثار مهمی که سال‌هاست، به واسطه متن فارسی‌شان، مورد استناد قرار می‌گیرند دوباره، و این بار دقیق‌تر، به فارسی ترجمه شوند.

اما در این میان یک استثنا وجود داشت، و آن ارجاعی بود که در درام اسلامی به اوستاداده شده است. با اینکه ترجمه‌های متعددی از اوستا وجود دارد، از آن رو که درک محققان از این متن همواره در حال تغییر است و به تبع آن ویراست‌های متفاوتی از آن ارائه شده، نمی‌شد به ترجمه‌های فارسی آن اعتماد کرد؛ و چون متن هم، حتی در همان ترجمه انگلیسی، عاری از اصطلاحات تخصصی نبود، ترجمه آن را به یکی از دوستان سپردیم.

آثار پژوهشی‌ای که برای مخاطب غیرایرانی، خاصه در حوزه فرهنگ، نوشته می‌شوند بالطبع تفاوت‌هایی دارند با پژوهش‌هایی که مخاطب هدفشان ایرانیان است. کتاب حاضر نیز از این قاعده مستثنی نیست، بدین‌سان چند فصل نخست، برای خواننده فارسی‌زبانی که خاصه در ایران کنونی می‌زید، کمتر مطالب تازه‌ای دارد، اما آن را تغییر ندادیم؛ از آنجایی که حذف این بخش‌ها به تغییری کلی در ساختار کتاب می‌انجامد و از سوی دیگر، به شکل دیباچه‌ای، به مرور، آن وقایع را پیش چشم خواننده می‌کشد.

به فراخور بحث، بعضی از اجزای فرعی متن اصلی دستخوش تغییر شده است. برخی از یادداشت‌ها، همانند تعریف برخی واژگان و اصطلاحات و... برای خواننده فارسی‌زبان عاری از ابهام بود، و از آنجایی که حذف آنها به ساختار کتاب هم آسیبی نمی‌زد، پس آنها را حذف کردیم؛ یا در مواردی بسیار نادر یادداشت‌هایی به متن کتاب افزودیم.

در توضیح باید گفت که گاه به فراخور بحث، از کتابی در خلال متن یاد شده بود که هرچند اطلاعات کتاب‌شناسی آن هم در کتابنامه ذکر شده، اما به عنوان آن در یادداشت‌ها اشاره‌ای نشده بود. از آنجایی که در متن اصلی نیز ارجاع کلی به یک کتاب دیده می‌شود، ما نیز با تکیه بر این شیوه ارجاع، موارد از قلم افتاده را با توجه به محل بحث در جایگاه یادداشت آوردیم. هرچند تعداد این افزوده‌ها بسیار اندک است.

از زمان انتشار این کتاب بیش از یک دهه می‌گذرد، بالطبع انجام چنین پژوهشی خود چندسالی زمان می‌برد، پس شاید بتوان گفت، از زمان آغاز پژوهش برای نگارش این کتاب، تا امروز نزدیک به بیست‌سالی گذشته است. در این زمان چند اثر مهم درباره تعزیه نگاشته شده، برخی از آنها قبل از انتشار کتاب حاضر منتشر شده‌اند و نویسنده، احتمالاً به دلیل مهاجرت و عدم دسترسی، از آنها استفاده نکرده است. در ترجمه درام اسلامی، ساده‌ترین کار چشم‌پستن بر این آثار بود، اما ما راه دیگر را برگزیدیم و در پانوشت‌های خود کوشیدیم که برخی از نکات و مباحث مطرح در کتاب را با بهره‌ز این آثار و البته آثار دیگر نشان دهیم. ذکر چند نکته درباره این نوشته‌ها ضروری می‌نماید، نخست اینکه این یادداشت‌ها همه جوانب و همه مباحث کتاب را دربر نمی‌گیرند، در تدوین آنها دانشجویان ادبیات نمایشی و تئاتر را در نظر داشته‌ایم، کوشیده‌ایم تا این یادداشت‌ها بُعد یا وجه تازه‌ای از مسئله مورد بحث را نشان دهند، و منابع بیشتری را

به مخاطب علاقه‌مند معرفی کنند. در طی این راه کوشیده‌ایم تا از اظهار نظر شخصی پرهیز کنیم، آخر اینکه این یادداشت‌ها بیشتر جنبهٔ استحسانی دارند، نه خرده‌گیری و نقد. برای تمایز این پانویست‌ها از متن اصلی، ما افزوده‌های خود را در پانویست صفحات و با ذکر «م.» در برابر هریک آورده‌ایم.

اساس ما در ترجمهٔ متن و نوشتن پانویست‌ها منابع کتاب بوده است. به‌رغم این، منابعی که در چاپ حاضر آمده با منابع متن انگلیسی قدری متفاوت است. در توضیح آن باید گفت که گویا کتاب در ویراست‌های گوناگون نوشته شده، اما منابع آن، نسبت به هر ویراست، کمتر بازنگری شده، نکته‌ای که از چشم ویراستار متن انگلیسی نیز پنهان مانده است. تفاوت در منابع در دو دستهٔ کلی قابل بررسی است. نخست، منابعی است که عنوان آنها در کتابنامه آمده بود، اما در متن کتاب از آنها استفاده نشده بود، و دستهٔ دیگر، درست عکس آن، منابعی بود که در متن از آنها استفاده شده، اما مشخصاتشان از کتابنامه فوت شده بود. پس از اتمام ترجمه، فهرست منابع را بنابر متن ترجمه تنظیم کردیم و با این کار این ایراد برطرف شد، اما ناهمخوانی‌های دیگری نیز بین متن و کتابنامه دیده می‌شد؛ در مسیر یافتن نقل قول‌های منابع فارسی با آثاری مواجه شدیم که به آنها ارجاع داده شده بود، اما مورد ارجاع در آنها یافت نمی‌شد، به‌مرور دریافتیم که گاه بین آثار یک مؤلف، چه بسا به دلیل همان ویراست‌های گوناگون، خلطی رخ داده است. گاه شمارهٔ نشریه، جلد کتاب یا شمارهٔ صفحه به اشتباه قید شده بود و... پس در این موارد نیز تفاوت‌هایی در متن و کتابنامهٔ چاپ انگلیسی با متن و کتابنامهٔ چاپ فارسی دیده می‌شود.

باین همه، در مواردی، از تطبیق مورد ارجاع با منابع فارسی بازماندیم، و آن زمانی بود که به چاپ مورد استناد کتاب دسترسی نیافتیم. در این موارد، دو رویه در پیش گرفته‌ایم؛ اگر از چاپ دیگر آن کتاب برای نگارش پانویست‌های خود بهره برده باشیم، به ناگزیر نشانی چاپ مورد استناد خود را در کتابنامهٔ مترجم قید کرده‌ایم. پس در معدود مواردی مشخصات یک کتاب، هم در کتابنامهٔ اصلی و هم در کتابنامهٔ مترجم، البته با سال نشر و احتمالاً ناشر متفاوت، دیده می‌شوند؛ و اگر از آن استفاده نکرده باشیم، نقل قول را از چاپ در دسترس خود آورده‌ایم، و با اعتماد بر ارجاع متن اصلی، از ذکر نام آن در کتابنامهٔ مترجم پرهیز کرده‌ایم.

تاریخ‌های کتاب عمدتاً به میلادی ذکر شده‌اند. از آنجاکه تاریخ میلادی، در وقایع اسلامی، برای برخی از خوانندگان فارسی‌زبان، خالی از غرابت نیست، پس به‌ناچار تمامی تاریخ‌ها را تبدیل کرده‌ایم. در این راه کار را راحت نگرفته‌ایم، چراکه اگر تنها بنابر سال و بدون توجه به ماه یا حتی روز، تاریخی را در یک سال شماری به همان تاریخ در سال شماری‌ای دیگر برگردانیم، به پاسخی صائب نخواهیم رسید، چراکه هر سال در تقویم قمری معمولاً با دو و در مواردی نادر با سه سال در سال شماری‌های دیگر برابر می‌شود. ما برای پرهیز از چنین خطبی، کوشیدیم به روز یا ماه هر موردی که در آن بحث تغییر سال شمار مطرح بود، دست یابیم؛ مثلاً اگر به مشاهدات سیّاحی فرنگی در ایران اشاره شده است، حتماً و حتماً سفرنامه‌ی وی را دیده‌ایم، حتی اگر در متن اصلی به آن سفرنامه ارجاع نداده باشند و عنوان آن نیز در کتابنامه مترجم نیامده باشد. در این جست‌وجو، مواردی نیز بودند که تاریخی دقیق‌تر را با تاریخ آمده در متن اصلی جایگزین کردیم. در ادامه همین مسیر، برای روشن‌تر شدن تاریخ حیات شخصیت‌هایی که نامشان در کتاب آمده است، سال تولد و مرگ اشخاص و دوره حکومت شاهان را ذکر کردیم. فایده این کار، جز ترسیم دقیق‌تر زمان تاریخی مورد بحث، آسان‌تر شدن جست‌وجو درباره شخصیت‌های گمنام‌تر است. با این همه، یک‌دو شخصیتی باقی ماندند که ما به آگاهی دقیق‌تری درباره آنها دست نیافتیم، پس، از حدس و گمان پرهیز کردیم و برخلاف شخصیت‌های دیگر، تاریخ حیات ایشان را به دست ندادیم.

در معادل‌گزینی برای واژه‌ها، فرهنگ واژگان ادبیات و گفت‌مان ادبی (مهاجر - نبوی) را پیش چشم داشتیم. در کنار آن، از دو منبع دیگر نیز بهره بردیم: تاریخ‌تئاتر جهان براکت، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور و دیگری گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان، اثر دیگری از ملک‌پور. از این دو اثر که در ضبط اعلام آمده در گونه‌های تئاتری جهان باستان نیز بهره بردیم.

در حد جست‌وجوی ما، صاحب‌نظران چهار نقد و بررسی بر این کتاب نوشته‌اند، نخستین مطلب از ابراهیم درویش است که در همان زمان انتشار کتاب منتشر شده است، (ربیع‌الاول ۱۴۲۵ق./ می ۲۰۰۴). وی کوشیده است تا مهم‌ترین مطالب کتاب را در شکلی خلاصه به مخاطب عرضه کند، و از این طریق سیمای کلی تعزیه را پیش

چشم خواننده ترسیم کند.^۱ می‌توان گفت مخاطب در این نوشته بیشتر با گزارش و برداشتی از کتاب مواجه است تا معرفی و شناختی نقادانه.

اما سه نوشته دیگر رویکردی انتقادی به کتاب دارند، نام و عنوان نویسندگان این مقاله‌ها به ترتیب تاریخ نشر چنین است: پیتر چلکووسکی^۲، استاد مطالعات اسلامی و خاورمیانه در دانشگاه نیویورک – گردآورنده یکی از معروف‌ترین مجموعه‌های پژوهشی دربارهٔ تعزیه در ایران و دنیای انگلیسی‌زبان؛ کامران اسکات آقایی^۳، استاد مطالعات خاورمیانه دانشگاه تگزاس آستین؛ و دیکسی بیدل^۴، استاد تئاتر دانشگاه ویسکانسین – مدیسون.

ایشان وجوه گوناگون کتاب را بررسی کرده‌اند. آقایی، کتاب را نوشته شده «بر پایهٔ نظریه‌های مطالعهٔ تئاتر» معرفی کرده و آن را برآمده از تحصیل و سابقهٔ مؤلف دانسته است.^۵ او توجه به «عوامل مختلف تاریخی» را ویژگی روش نویسنده می‌داند.

بیدل نیز شیوهٔ ارائهٔ مطالب و «سیر منطقی و خطی» کتاب^۶ و همچنین پرهیز نویسنده از قضاوت بین فرُّق اسلامی و رویکرد نویسنده به شکلی از هنر که با تخیل و داستان سروکار دارد را ستوده است.^۷

فصل‌های نخست کتاب بیشتر نقد شده است، تا جایی که چلکووسکی این فصل‌ها را نیازمند ویرایشی دوباره دانسته^۸، و افسوس خورده است که چرا مؤلف «حدود یک سوم» از کتابش را به جای بحث دربارهٔ «اجرای تعزیه» به «منشأ و تکوین» آن اختصاص داده است^۹؛ موضوعی که آقایی به زبانی دیگر طرح کرده است، وی حجم دو فصل نخست را

۱. درویش، ابراهیم. (۱۴۲۵ق). «الدراما الاسلامیه: طقوس العزا الشیعی». القدس، سال شانزدهم، شماره ۴۶۶۰، ربیع‌الاول ۱۴۲۵ق. ص. ۱۰.

2. Peter Chelkowski

3. Kamran Scot Aghaie

4. Dixie Beadle

5. Aghaie, Kamran Scot. «The Islamic Drama». *Iranian Studies*, Volume 39, Issue 1, march 2006, p. 147.

6. Beadle, Dixie. «The Islamic Drama». In *Baylor Journal of Theatre and Performance*, Vol. 3, No. 1, p. 87.

7. Ibid: p. 88.

8. Chelkowski, peter. «The Islamic Drama». *Middle Eastern Literatures*, Vol 8, No 2, July 2005, p. 210.

9. Ibid: p. 208.

نسبت به مطالب مورد بحث مختصر دانسته است.^۱ بالاین همه، بیدل این فصل‌ها را برای بحث‌های بعدی کتاب لازم می‌داند.^۲

درباره فصل‌های بعدی توافق بیشتری بین منتقدان دیده می‌شود، آقایی بررسی ارتباط آیین‌ها و «پرده‌داری» یا «پرده‌خوانی» را در فصل سوم «بحثی جالب» دانسته است^۳ و به‌رغم اینکه ارتباط سوگ سیاوش با تعزیه، موضوع مطرح شده در این فصل، را در آثار محققان پیشین نشان داده^۴، براین باور است که این بحث در درام اسلامی به دلیل مقایسه «سوگ سیاوش» با دیگر آیین‌ها از غنای بیشتری برخوردار است. نقد دیگر او درست در همین جا شکل گرفته است: هرچند در این بخش «شبهات‌های جالبی» بین «ازیریس، سیاوش و حسین» دیده شده، اما کتاب نتوانسته این بحث را به پایان برساند. فصل چهارم، فصلی است که توجه چلکووسکی را جلب کرده است، وی معتقد است که نویسنده سرانجام در این فصل «از دانش و تجربهٔ تأثری‌اش» بهره برده است؛^۵ پس از آن، دو مبحث «صحنه‌پردازی» و «بازیگری» در فصل پنجم را جالب‌ترین بخش‌های کتاب دانسته است که به دلیل قدرت مؤلف، «خواننده احساس می‌کند که تعزیه در پیش چشمش اجرا می‌شود».^۶ آقایی نیز فصل پنجم را حاوی مباحثی دانسته که در زبان انگلیسی، آنها را کمتر در کنار هم بررسی کرده‌اند.^۷

در نوشته‌های این منتقدان برخی نکات دیگر نیز به چشم می‌آیند. برای نمونه در آغاز کتاب به بی‌توجهی «مورخان و منتقدان تأثر غربی» به تعزیه اشاره شده است، اما چلکووسکی با ذکر نام کوچکو، پلی، لیتن، و چرولی – که مجموعهٔ ایشان در کتاب نیز معرفی شده است – اعتقاد دارد که محققان غربی از آغاز سدهٔ نوزدهم به تعزیه توجه داشته‌اند و اگر همت ایشان نبود بسیاری از این آثار، برای همیشه، از میان رفته بودند.^۸ آقایی نیز برخلاف نوشتهٔ کتاب – که اساس آن نقل قولی است از ابوالحسن صبا – براین باور است که نقش تعزیه در حیات موسیقی ایرانی، پررنگ‌تر، از آنچه هست، نشان داده

1. *Iranian Studies*, p. 148.

2. *Baylor Journal of Theatre and Performance*, p. 88.

3. *Iranian Studies*, p. 149.

4. *Ibid.*: p. 148.

5. *Middle Eastern Literatures*, p. 209.

6. *Ibid.*: p. 210.

7. *Iranian Studies*, p. 149.

8. *Middle Eastern Literatures*, p. 209.

شده «چرا که بخش اعظم موسیقی ایران در خارج از محیط موسیقی تعزیه به حیات خود ادامه داده است.»^۱ در عین حال، او حجم کتاب را متناسب با «هدف بلندپروازانه» اش ندانسته و معتقد است که به همین دلیل «نویسنده نتوانسته برخی از جنبه‌های موضوع را که خود پیش‌تر در دیگر آثارش بررسی کرده بود، به تفصیل تبیین کند.»^۲ بیدل نیز اعتقاد دارد با اینکه کتاب «انواع گوناگونی از درام» را بررسی کرده است، اما «خواننده هنوز هم دانش چندانی درباره این دگرذیسی و فرم‌های حاصل از آن به دست نیاورده است.»^۳ به‌رغم این همه، منتقدان درام اسلامی راستوده‌اند، چلکووسکی آن را «اتفاقی بسیار خجسته» در پژوهش تعزیه دانسته^۴ و آقایی کتاب را «مجموعه‌ای بسیار مهم» (۲۰۰۶: ۱۴۷)^۵ خوانده است. بیدل نیز آن را «معرفی‌ای کامل و مروری جامع بر قالب و محتوای تعزیه» و «پژوهشی بنیادین برای محققان تئاتر در جهان عرب، درام آیینی و همه کلاس‌های تئاتر» معرفی کرده است.^۶

این چهار نوشته، به‌رغم انتقادهایی که به درام اسلامی وارد دیده‌اند، به صلاحیت علمی نویسنده آن صحنه گذاشته‌اند، درویش وی را دارای «دانشی عمیق» در تاریخ تعزیه معرفی کرده است.^۷

چلکووسکی، ملک‌پور را «محقق» و «کارگردان تئاتر» دانسته: ترکیبی که به «مجموعه‌ای کامل» انجامیده است.^۸ آقایی «یکی از نقاط قوت» نویسنده را «دانش گسترده‌اش» درباره «سنت‌های نمایشی خارج از ایران» یعنی «خاورمیانه، اروپا و...» دانسته (۲۰۰۶: ۱۴۷)^۹ و بیدل نیز به «تجربه‌های تئاتری» او که «پشتوانه تحلیل و بررسی» کتاب حاضر هستند در کنار «کارگردانی سینما، تئاتر و فیلمنامه‌نویسی» اشاره کرده است.^{۱۰} به‌تبع این اشاره‌ها، نگاهی کوتاه به کارنامه علمی و هنری ملک‌پور لازم می‌نماید.

1. *Iranian Studies*, p. 149.

2. *Ibid*: p. 147.

3. *Baylor Journal of Theatre and Performance*, p. 88.

4. *Middle Eastern Literatures*, p. 210.

5. *Iranian Studies*, p. 149.

6. *Baylor Journal of Theatre and Performance*, p. 89.

۷. «الدراما الاسلامیه»، ص. ۱۰.

8. *Middle Eastern Literatures*, p. 208.

9. *Iranian Studies*, p. 147.

10. *Baylor Journal of Theatre and Performance*, p. 87.

ملک پور پیش از مهاجرت از ایران چند نمایشنامه را به صحنه برده است؛ بنابراین اطلاعات مستند و مکتوبی که به دست آورده‌ایم، ایستگاه: ۱۳۵۳ نخستین کار وی در مقام کارگردان است، در همین سال پایان ظلمت^۲ و در سال بعد پرومته در بند^۳ را به‌عنوان اجرای فارغ‌التحصیلی خود بر صحنه برده است. پس از انقلاب، بنا بر منابع در دسترس ما، چهار کار را اجرا کرده است: ادیبوس شهریار^۴: ۱۳۵۸، آنتیگون^۵: ۱۳۶۰-۱۳۵۹، مکبث^۶: ۱۳۶۳ و افسانه اندوهی دلخراش^۷: ۱۳۶۹.

۱. ایستگاه نوشته سعید سلطان پور است و شاید تنها متن نوشته شده به فارسی باشد که ملک پور بر صحنه برده است. آگاهی ما درباره این اجرا برگرفته از پوستر آن است. و همچنین رک. ساحلی، سعید. «... و تئاتر تعطیل شد»، گفتگو با استاد سعید ساحلی، مصاحبه‌کننده عرفان پهلوانی، نمایش، ش ۱۶۶، تیر ۱۳۹۲، ص ۲۳-۲۱.

۲. شهبازی و کیان افراز زمان دقیق این اجرا را «بهمن و اسفند ۱۳۵۳» (شهبازی، کاظم و اعظم کیان افراز: تئاتر در گذر زمان، ۲. تهران: افراز، ۱۳۸۷، ص ۴۳۶) و بزرگمهر تاریخ اجرا را «۱۳۵۵» نوشته‌اند. (بزرگمهر، شیرین. «مآخذشناسی». کتاب ماه هنر، ش ۲۰ و ۲۱، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۹، ص ۶۳)

۳. در هنر نمایش در ایران، عنوان این اجرا را پرومته در زنجیر و سال اجرا را «۱۳۵۵» قید کرده‌اند. (فناویان، تاجبخش. هنر نمایش در ایران. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۶، ص ۲۰۱). ملک پور در جایی «۱۳۵۳» (گزارشی از جلسه نقد و بررسی مکبث). نمایش، دوره قدیم، ش ۲، آبان ۱۳۶۳، ص ۶۲) و در جایی دیگر «۱۳۵۴» را زمان اجرای پرومته در بند دانسته است. (ملک پور، جمشید. «یکی از ربات‌هایی شدم که کارخانه زندگی تولید می‌کند». گفت‌وگو با جمشید ملک پور، مصاحبه‌کننده گیسو فغفوری، روزنامه شرق، ش ۳۰۰۴، چهاردهم آبان ۱۳۹۶، ص ۹). تاریخ اخیر را به استناد گفته ایشان و نزدیک بودن آن به زمان آمده در هنر نمایش در متن آوردیم. درباره نحوه اجرای پرومته در بند و دیدار اتفاقی فرخ غفاری از آن رک. «یکی از ربات‌هایی شدم...»، ص ۹. اجرای (نمایشنامه الکترا) که شرح اجرای آن در کاشف رؤیا «به‌عنوان رساله پایان تحصیل» آمده (ملک پور، جمشید. کاشف رویا. تهران: افراز، ۱۳۹۳)، یادآور اجرای پرومته در بند است.

۴. ملک پور درباره این اجرا نوشته است: «من نمایش ادیبوس شهریار را با بازی کشاورز در نقش ادیبوس و جعفر والی و زنده‌یاد هادی اسلامی و شهلا میربختیار در تالار مولوی کارگردانی کردم که هنوز هم آن را بهترین کار خود می‌دانم. کشاورز به راستی در آن نمایش درخشید.» (مسکوب، ترانه. «گزارش شب محمدعلی کشاورز»، بخارا، آذر و اسفند ۱۳۸۷، ص ۳۹۳)

۵. رک. گزارشی از جلسه نقد و بررسی مکبث، ص ۶۲.

۶. درباره این اجرا رک. گزارشی از جلسه نقد و بررسی مکبث، جلسه‌ای که در «۲۵ شهریور ۱۳۶۳» برگزار شده است.

۷. درباره این اجرا رک. عزیز، محمود. «افسانه اندوهی دلخراش از تقدیری شوم». نمایش، دوره ←

باد سرخ تنها فیلم سینمایی او پیش از مهاجرت است، که در «هشتمین جشنواره فیلم فجر، ۱۳۶۸» اکران^۲ و پس از آن توقیف شد^۳.

پژوهش‌های منتشرشده وی در دهه شصت نیز از این قرارند:

ادبیات نمایشی در ایران^۴، دوجلد، توس: ۱۳۶۳؛ گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان^۵، ۱۳۶۴؛ تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک، ۱۳۶۵؛ سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، ۱۳۶۶.

ملک‌پور در آغاز دهه هفتاد با همراهِش، شهلا میربختیار از ایران خارج شد^۶...

→ قدیم، ش ۳۳، تیرماه ۱۳۶۹، ص ۷-۶؛ حاجی یوسفی، محسن. «نگاهی بر متن ادیب و اجرای افسانه اندوهی دلخراش از تقدیری شوم». نمایش، دوره قدیم، ش ۳۳، تیرماه ۱۳۶۹، ص ۷-۹. ۱. در باد سرخ «جهانگیر الماسی، شهلا میربختیار، توران مهرزاد، جعفر والی، حسین کسبیان» (فیلمشناخت ایران: ۱۳۷۲-۱۳۵۸، ص ۱۹۹) بازی کرده‌اند. «یکی از دلایل توقیف فیلم باد سرخ نگاه نانجیبانه به زن عنوان شده بود» (طالبی‌نژاد، احمد. سینما اگر باشد: تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب. تهران: روزنه، ۱۳۹۶، ص ۷۰). ملک‌پور در نوشتن فیلمنامه دیدار نیز با محمدرضا هنرمند همکاری داشته است (بهارلو، عباس. فیلمشناخت ایران: ۱۳۸۲-۱۳۷۳. تهران: قطره، ۱۳۹۰، ص ۱۷). فیلمی که در ۱۳۷۳ ساخته و توقیف شد و پس از به‌رو کار آمدن دولت به اصطلاح اصلاحات مجوز اکران دریافت کرد. شاید بتوان، صورت اولیه این فیلمنامه را در کاشف رؤیادید (ص ۲۴۱-۲۴۰).

۲. بهارلو، عباس. فیلمشناخت ایران: ۱۳۷۲-۱۳۵۸. تهران: قطره، ۱۳۸۴، ص ۱۱۹.

۳. امید، جمال. تاریخ سینمای ایران، ۱۳۶۹-۱۳۵۸. تهران: روزنه، ۱۳۸۲، ص ۷۲۱.

۴. برای نقدی تند بر این کتاب رک. نقد کتاب ادبیات نمایشی در ایران، ۱۳۶۵-۱۳۶۴: ۴۱۲-۴۱۰، اما این کتاب در همان ایام و حتی سال‌ها بعد نظر منتقدان را جلب کرده بود (فتحی، حسن. «کتاب نمایش در دهه شصت». نمایش، دوره قدیم، ش ۵۰ و ۵۱، آذر و دی ۱۳۷۰، ص ۶۹؛ میرعابدینی، حسن. «ادبیات نمایشی در ایران». نامه فرهنگستان، ش ۳۵، پاییز ۱۳۸۶، ص ۲۰۴-۲۰۳) و به تعبیر مسعود کیمیایی «راه را در آن سال‌ها به تفکر روشنفکرانه و تحلیل و نقد برد که پایه‌های ساخت و فهم ادبیات نمایشی شد» (کیمیایی، مسعود. «آیا عمل در انتظار تکامل عقیده می‌ماند؟». اندیشه پویا، ش ۱۲، آذر و دی ۱۳۹۲، ص ۵۹).

۵. برای نقدی درباره گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان رک. تقیان، لاله. «درباره کتاب تاریخ نمایش در جهان». کیهان فرهنگی، ش ۳۶، اسفند ۱۳۶۵، ص ۲۴-۲۳. این کتاب بنابر آنچه در پشت جلد چاپ جدیدش آمده (۱۳۹۳)، «در سال ۲۰۰۰م. به زبان انگلیسی» در انتشارات دانشگاه «ساوث پاسیفیک» منتشر شده است.

۶. ایشان در غربت، جز تدریس و نوشتن، تئاتر نیز اجرا کرده‌اند، یکی از اجراهای مشترک این دو هنرمند، که شرحی از آن را دیده‌ایم، آنتیگونه (استرالیا: ۲۰۰۲) است. برای مختصری درباره این اجرا ←

از آثار این دوره او درام اسلامی (۲۰۰۴) و جلد سوم ادبیات نمایشی در ایران (۱۳۸۶) ادامه کوشش‌های او، در راه شناخت و معرفی نمایش و فرهنگ ایران است. هرچند درام اسلامی کاری یکسره متفاوت است، اما می‌توان بخش‌هایی از آن را با سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، اثر مؤلف در دوره جوانی، مقایسه کرد و تفاوت و غنای آن را نسبت به کار پیشین سنجید... اگر درام اسلامی در ایران و برای مخاطب فارسی‌زبان نوشته شده بود، مسلماً کار از لونی دیگر بود.

... و گویا این سرنوشت ایران زمین و برخی از عاشق‌ترین مردمان آن است که یا در خاک بمانند و پیش از جوانه زدن به پیری برسند یا تلخی غربت را در آغاز شکوفایی به جان بخرند... هزاران هزار دریغ. آیه آمده (قصص: ۲۱) در عبارت نقل شده از تاریخ بلعمی^۱ راسده‌ها پیش چنین به فارسی برگردانده‌اند:

«پس بیرون آمد از شهر ترسان چشم می‌داشت که کسی به جستن او آید تا او را بگیرد، گفت ای خداوند من پرهان مرا از آن مردمان که ایشان ستم‌کاران اند»^۲.

به امید روزی که هیچ‌کس چنین از خود و شهرش بیرون نشود، و آن میسر نمی‌شود مگر مردمان «جاهل را به علم» برسانند تا «بزرگ‌تر عدل»^۳ مستقر شود که در جایی که آگاهی است ستم و ظلم جایی ندارد، مسلماً آن روز جامعه ما و فرهنگ ما سیمایی دیگر خواهد داشت. به امید آن روز.

از دوستانم دکترها موسوی عزیز که عبارات اوستایی کتاب را، با تکیه بر تخصص و دانششان، ترجمه کردند، از دکتر بابک خضرای نازنین که در ترجمه اصطلاحات موسیقیایی طرف‌مشورتم بودند، از مهری جمالی و سمیه کنعانی گرامی که نسخه ابتدایی ترجمه را از نظر گذراندند، و از سرکار خانم شیدا بیگدلی که متن را ویراستند و سرکار خانم آلا شویز که بر انتشار کتاب نظارت داشتند، بسیار سپاسگزارم.

→ و نوآوری‌های آن رک.

Mee, Erin B. and Helene P. Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*. New York: Oxford University Press, 2011.

۱. تاریخ بلعمی [نسخه آستان قدس]، تصحیح محمدسرور مولایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۷.

۲. تفسیر قرآن کمبریج، به تصحیح جلال متینی، ج ۱. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹. ص ۳۹۱.

۳. ناصر خسرو. جامع‌الحکمتین. تحلیل و تصحیح بهمن خلیفه بناورانی. رساله دکتری.

پیشگفتار |

آیا چیزی به عنوان «درام اسلامی» وجود دارد؟ آیا قرآن آن را نهی کرده است؟ این پرسش‌ها همواره در مباحث تئاتر بین‌الملل مطرح بوده‌اند و در جریان کار من نیز در پروژه دانشنامه جهانی تئاتر معاصر بارها و بارها مطرح شده‌اند. اما اکنون به لطف پژوهش تأثیرگذار دکتر جمشید ملک‌پور، پژوهشگر ایرانی، در کتاب بدیع و محققانه درام اسلامی، می‌توان این پرسش‌ها را به‌گونه‌ای ژرف و دقیق پاسخ داد.

بدون تردید پاسخ این پرسش‌های قدیمی «مثبت» است: «نمایش اسلامی وجود دارد»، و دکتر ملک‌پور آن را ذیل عنوان «تعزیه» بررسی کرده است.

تعزیه «نوعی نمایش آیینی» شبیه به نمایش‌های آغازین یونان باستان است، اما با بررسی دقیق‌تر، ارتباط آن با نمایش‌های اروپایی قرون وسطی و حتی عناصر نمایش‌گونه و تماشایی مراسم آیدوس مصر، که مضمون عمومی مرگ و رستاخیز اوزیریس را به تصویر می‌کشد، آشکار می‌شود. چراکه تعزیه هم نیازمند دو عنصر مشارکت و ایمان برای تحقق باورپذیری تئاتری است. در چنین رویدادهایی، مسائل دنیوی و آیینی در تخیلی که از نظر دراماتورژی غنی است درهم تنیده می‌شوند. تعزیه، که ابتدا در محوطه کاروانسراها اجرا می‌شد، اکنون به‌عنوان آیینی اسلامی و حتی دقیق‌تر از آن به‌عنوان نوعی آیین مذهبی شیعی شناخته می‌شود. شیعه، دومین مذهب بزرگ اسلام، مذهب رسمی ایران است و امروزه، طبق آنچه دکتر ملک‌پور نوشته است، حدود هفتاد میلیون

ایرانی از آن پیروی می‌کنند. با وجود این، تعزیه در حال حاضر حتی در میان شیعیان نیز رواج چندانی ندارد و این امر نشان‌دهنده اهمیت ویژه پژوهش دکتر ملک‌پور است. تعزیه همواره در ماه محرم، نخستین ماه تقویم قمری و ماه عزاداری شیعیان، اجرا می‌شود. زمان دقیق این ماه هر ساله [نسبت به تقویم شمسی و میلادی] تغییر می‌کند. موضوع اصلی تعزیه همواره به رویدادی خاص در تاریخ شیعه مربوط می‌شود: شهادت امام حسین، نوه پیامبر، در صحرای کربلا در سال ۶۸۰ م. در قدیمی‌ترین شکل تعزیه، که قدمت آن به قرن دهم بازمی‌گردد، امام حسین قهرمان تاریخی آن است و وقایع تراژیک مرگ وی بر اساس آیین‌ها و شعائر بازآفرینی می‌شوند. ساختار اولیه تعزیه کم‌وبیش تا اواخر قرن هجدهم تکامل یافت، اما این موضوع باعث نشد که نویسندگان از نوشتن نسخه‌های تازه دست بکشند. به‌ویژه در حدود صد سال اخیر - آنها در عین حفظ داستان اصلی، که نماد ایمان و عزاداری است، نسخه‌های تازه‌ای از تعزیه آفریده‌اند. دکتر ملک‌پور، در این تحقیق راهگشا، نه تنها متون کلاسیک تعزیه که برخی از تعزیه‌های امروزی را نیز بررسی می‌کند و حتی فهرست بلندی، از متون و جاهایی را که می‌توان به آنها دسترسی یافت، در اختیار مخاطب قرار می‌دهند. شایان ذکر است که یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های متون تعزیه در کتابخانه واتیکان رم نگهداری می‌شود.

تعزیه از منظر تئاتر

همان‌طور که دکتر ملک‌پور توضیح می‌دهد، تعزیه از آیین، تاریخ، ازبرخوانی^۱، نقالی، موسیقی و آواز تشکیل می‌شود. از آنجایی که عناصر بداهه‌پردازی^۲ به‌وضوح در ساختار تعزیه قابل مشاهده است، می‌توان تعزیه را هم به‌لحاظ سیاسی و هم به‌لحاظ مذهبی تفسیر کرد. به جرئت می‌توان گفت که این عامل، علت اصلی بروز مشکلات سیاسی بر سر راه تعزیه است. همان‌گونه که اسناد نشان می‌دهند، [در یک دوره] فشار جریان‌های سکولار سرانجام باعث شده بود که مسئولان، اجرای این نمایش را به‌طور کلی در

1. Poetic recitation
2. Improvisation

شهرهای بزرگ ممنوع کنند، تا علاوه بر حفاظت از بازیگران آن، از بروز مشاجرات بیشتر جلوگیری کرده باشند. با وجود این، تعزیه در جوامع کوچک تر به حیاتش ادامه داد و از ۱۹۷۹م. به تدریج اجازه ظهور مجدد آن در گوشه و کنار ایران صادر شد.

بنابر آنچه در این اثر آمده، هدف غایی تعزیه برانگیختن احساسات مخاطبان است تا بتوانند با شهدا همدردی کنند. پرواضح است که مشارکت در تعزیه بیشتر حرکتی مذهبی است تا نمایشی تئاتری، باین حال مشارکت جزء بنیادین عناصر اجرایی است و تمام جامعه برای شرکت در آن و به نمایش کشیدن شخصیت‌ها و عواطف آنها فراخوانده می‌شوند.

از آنجاکه تعزیه در آیین عزاداری ریشه دارد، افراد شرکت‌کننده در این مراسم، جامه سیاه به تن می‌کنند و می‌بایست تبحر خاصی در نشان دادن رنج این مصیبت آیینی داشته باشند. حضاران، پرچم‌ها و علم‌هایی را در جریان نمایش و در زمانی خاص به حرکت درمی‌آورند و همچون نمایش‌های یونانی، مردان تمامی نقش‌های اصلی، حتی نقش زنان را بازی می‌کنند. همانند سوگواری‌های^۱ دسته‌جمعی، مرثیه‌های^۲ هماهنگ، و ازبرخوانی‌های گروهی، موسیقی از بخش‌های مهم این واقعه است. تعزیه با دسته‌های بزرگی همراه است که تابوت و علم حمل می‌کنند. تعزیه در ابتدای پیدایش، تنها به شعر بوده و در اجرای آن از نقاب و عروسک هم استفاده می‌شده است.

تعزیه رویدادی است که مشخصاً نیاز به فضا دارد و گرچه بیشتر در فضاهای بسته اجرا می‌شده، به نظر می‌رسد فضای باز بهترین مکان برای اجرای آن باشد؛ چراکه در فضای باز امکان شرکت چهار هزار نفر در صحنه‌های نبرد وجود دارد. معتقدم که مصیبت‌نامه^۳ ابرامرگائو^۳ شبیه‌ترین نمایش غربی به تعزیه است که هنوز هم هر ده سال یک بار در آلمان اجرا می‌شود. این نمایش علاوه بر آنکه سده‌ها به‌عنوان رویداد مهم مذهبی و تئاتری باقی مانده، تفاسیر متنوعی را نیز تاب آورده است.

دکتر ملک‌پور ریشه‌های شکل‌گیری تعزیه را، به‌عنوان نمایشی که جزئی از اسلام شیعی نخستین است، تا پیش از زمان نمایش مصیبت‌نامه^۳ ابرامرگائو، یعنی از زمان

1. Lament
2. Eulogy
3. Oberammergau Passion Play

پیدایش آیین زرتشت و میترائیسم بررسی کرده است. وی برای انجام این کار توجه ویژه‌ای مبذول داشته است به تضاد دراماتیک بنیادین موجود در این قالب نمایشی؛ یعنی تضاد میان «اولیا و اشقیاء»، یا همان مؤمنان و کافران، و نیکان و بدان.

بی‌شک مدت‌ها پیش می‌بایست پژوهشی آکادمیک درباره‌ی موضوع مهمی چون «درام اسلامی» انجام می‌شد، و اکنون دکتر ملک‌پور تعزیه را، در مبحثی جان‌دار و ریشه‌دار، تئاتر مذهبی و آیینی معرفی می‌کند. وی کوشیده رابطه‌ی تئاتری این شکل را نشان دهد و به اعتقاد من کاملاً موفق بوده است.

در این کتاب، به نقل از پیتر بروک^۱، آمده است که تئاتر می‌بایست «آینه‌ی نادیدنی‌ها باشد». هنگامی که بروک برای نخستین بار تعزیه را در ایران دید، احساس کرد که این نمایش دقیقاً نقش همان «آینه‌ی نادیدنی‌ها» را برای جامعه‌ی ایران دارد. مسلماً این کتاب به راه افتادن ناگهانی جریان تعزیه در جهان منجر خواهد شد، و نباید هم چنین انتظاری داشت، اما جایگاه آن را، به مثابه‌ی میراث جهانی یونسکو، بالا می‌برد و به درک بهتر آن کمک می‌کند و امید به زنده ماندن آن را برای نسل‌های بعدی افزایش می‌دهد.

من، به نیابت از صاحب نظران تئاتر در سراسر جهان، از دکتر جمشید ملک‌پور برای نوشتن این کتاب مهم و به‌هنگام سپاسگزاری می‌کنم.

دن رابین^۲

ویراستار دانشنامه‌ی جهانی تئاتر معاصر

1. Peter Brook

۲. Don Rubin؛ پروفیسور دن رابین: استاد و مدیر سابق گروه هنرهای نمایشی دانشگاه یورک، مدیر انجمن منتقدان تئاتر کانادا، عضو هیئت‌مدیره‌ی انجمن جهانی منتقدان تئاتر (IATC) و سرویراستار دانشنامه‌ی جهانی تئاتر معاصر است که انتشارات روتلج در شش جلد منتشر کرده است. - م.

درآمد |

نمایش اسلامی در ایران به «تعزیه» یا «شبیّه» معروف است. تعزیه در حقیقت نمایشی است که درد ورنج امام حسین، نوّه پیامبر اسلام، را نشان می‌دهد. ایشان در سال ۶۱ ق. به همراه خانواده‌شان به دست سربازان یزید، خلیفه وقت، در صحرای کربلا در نزدیکی بغداد، بی‌رحمانه به قتل رسیدند. پیتر بروک، کارگردان معروف تئاتر، وقتی تعزیه را برای اولین بار در سال ۱۹۷۰ م. در یکی از روستاهای مشهد دید، آن را «نوعی تئاتر غنی» توصیف کرد. (۱) منتقدان بسیاری، همانند دیوید ویلیامز^۱، بر این باورند که تعزیه تخیلات بروک را برای خلق آثار تجربی آینده‌اش مثل *اُرگاست*^۲ و *مجمع مرغان*^۳ برانگیخت. (۲)

تکامل تعزیه مستلزم ادغام بی‌شماز عنصر مذهبی، اساطیری، عقاید عامه و آیین‌های سنتی نمایش ایرانی بوده و این تحول در طی زمانی طولانی اتفاق افتاده است. هرچند تعزیه در شکل تئاتری تکامل یافته در نیمه دوم سده دوازدهم ظهور کرد و در دوران ناصرالدین شاه (حک. ۱۳۱۳-۱۲۶۴ ق.)، که «تکیه دولت» را بنا نهاد، به اوج شکوفایی خود رسید؛ تکیه دولت، که به عنوان مکانی باشکوه برای اجرای تعزیه ساخته شده بود، جمع کثیری از تماشاگران را در خود جای می‌داد. جنبش‌های طرفدار

1. David Williams
2. *Orghast*
3. *Conference of the Birds*

غرب و جنبش‌های ملی‌گرا باعث افول شدید تعزیه شدند، چراکه آنان معتقد بودند نمایش‌های مذهبی باعث تشدید رخوت اجتماعی می‌شوند. تعزیه بعدتر و هنگامی که حکومت پهلوی در دهه ۱۳۱۰ ش. اجرای آن را ممنوع کرد، بیشتر ضربه خورد و گروه‌های بازیگران آن برای آنکه از شر مقامات دولتی در امان بمانند مجبور شدند به روستاها پناه ببرند. (۳) باین وجود، حمایت خالصانه تماشاگران، که اکثراً از طبقات پایین اجتماعی - اقتصادی بودند، و جاذبه تئاتری این شکل از نمایش، که سبک اجرایی ساده و غنی و انعطاف‌پذیری دارد، تعزیه را زنده نگه داشت؛ به طوری که امروزه در سراسر ایران می‌توان اجراهای متعددی از آن را شاهد بود.

با وجود این، عمدتاً مورخان و منتقدان تئاتر غربی تعزیه را، به رغم اهمیتش، نادیده انگاشته‌اند. (۴) در حالی که در همه کتاب‌هایی که درباره تاریخ تئاتر جهان نوشته شده به تفصیل درباره مصیبت‌نامه‌های مسیحی قرون وسطی بحث، و آثار فراوانی نیز درباره آنها نگاشته شده است؛ اما تقریباً هیچ اشاره‌ای به درام اسلامی دیده نمی‌شود. این خلأ نیازمند بررسی است.

اسلام دومین دین بزرگ دنیاست و یک میلیارد نفر پیرو دارد. بنابراین به نظر می‌رسد که ناشناخته ماندن درام اسلامی ایران نتیجه بی‌خبری عده‌ای از مورخان تئاتر غربی است که گویا تنها به مصیبت‌نامه‌های مسیحی علاقه داشته‌اند. با نگاهی بدبینانه می‌توان فرض کرد که عدم شناخت از تعزیه، ناشی از احساسات ضد اسلامی‌ای است که سال‌هاست در غرب پرورده می‌شود. می‌توان این‌طور استدلال کرد که غرب، با انگیزه‌های سیاسی، محیطی ایجاد کرده که در آن حتی دستاوردهای فرهنگی

۱. Passion play: در برخی از فرهنگ‌ها و دانشنامه‌های فارسی این ترکیب را «تعزیه»، «تعزیه‌نامه»، «شبه‌خوانی» یا «شبه‌گردانی» ترجمه کرده‌اند (مهاجر-نوی، واژگان ادبیات و گفت‌مان ادبی، ص. ۱۴۵). مؤلف کتاب حاضر نیز در برخی از آثار فارسی خود «تعزیه» را معادل این واژه آورده است. (ملک‌پور، تاریخ نمایش در جهان، ص. ۱۰. همو؛ «پیشگفتار»، ص. ۹) فارغ از بحث درباره بار معنایی «تعزیه» در فارسی، در کتاب حاضر در مواردی این گونه نمایشی در مقایسه با «تعزیه» قرار گرفته است و کنار هم قرار گرفتن این دو در یک جمله، خالی از غرابت نیست؛ پس با توجه به «مصائب مسیح»، «مصائب حلاج» و... همچنین با توجه به قدمت «مصیبت‌نامه» در فارسی، برای تمایز بیشتر، ما «مصیبت‌نامه» را معادل آورده‌ایم. - م.

مسلمانان کاملاً نادیده انگاشته شوند. افزون بر آن، این شکل از تبعیض فرهنگی و ناآگاهی‌ای که از آن نشئت می‌گیرد تنها بر تعزیه تأثیر نگذاشته است، بلکه خود جزئی از مشکلات بزرگ‌تری است که تئاتر آسیا با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند.

تعزیه و سایر نمایش‌های آسیایی را بیشتر سیاستمداران و سیاحان ترجمه و به جهان غرب معرفی کرده‌اند. اینان کسانی بودند که با سرگردهای نمایشی استفاده‌شده در تعزیه و دیگر نمایش‌های آسیایی آشنا نبودند و نمایش‌ها را از دیدگاه فرهنگی - سیاسی بیگانه نگاه می‌کردند. هرچند در بین آنها افرادی نیز بودند که نمی‌خواستند از این نمایش‌ها بهره‌برداری فرهنگی کنند، اما دیدگاه آنها بیشتر در حد مجموعه‌داران اشیای عتیقه باقی ماند تا پژوهشگران نمایش. به همین دلیل است که اکثر اجزای آسیایی، و از جمله تعزیه، به شکلی کاملاً کهنه به غرب معرفی شده‌اند، نه به شکل واقعی‌شان که اجزایی زنده و شورانگیزند. تعزیه را به دلیل رعایت نکردن وحدت زمان و مکان «تئاتر نارس»^۱ دانسته‌اند. (۵) این سیاستمداران و سیاحان دریافته‌اند که همین چشم‌پوشی از وحدت‌های نئوکلاسیک زمان و مکان یکی از نقاط قوت تئاتر تعزیه است، و همین نکته به تماشاگران و بازیگران اجازه حرکت از زمان و مکانی به زمان و مکانی دیگر را می‌دهد. حتی عده‌اندکی از متخصصان تئاتر غربی، از جمله آنتون آر تو^۲ و برتولت برشت^۳، که این اجراها را دیده بودند، دانششان از نمایش آسیایی تا آن حد اندک بود که بر مشاهداتشان تأثیر می‌گذاشت و باعث می‌شد دریافته‌شان بیشتر رؤیای گونه و مبتنی بر احساس باشد، تا مبتنی بر دلایل محققانه. برای مثال، آر تو (۱۹۴۸-۱۸۹۶ م.) فقط با دیدن یکی از اجراهای گروه رقصندگان جزیره بالی در سال ۱۹۳۱ م. به تئاتر شرقی علاقه‌مند شد و بسیاری از جنبه‌های ستیزه‌گرانه و بحث‌برانگیز «تئاتر شقاوت»^۴ خود را براساس درکش از این اجرا پایه‌گذاری کرد. (۶) اما مشکل نظریه آر تو در رابطه با تئاتر شرقی این است که این نظریه نه تنها در ارائه درک روشنی از تئاتر آسیایی به غرب ناکام مانده، بلکه درک آن را از چیزی که هست نیز مشکل‌تر ساخته است.

1. Crude form of theatre
2. Antonin Artaud
3. Bertolt Brecht
4. Theatre of cruelty

برتولت برشت (۱۹۵۶-۱۸۹۸ م.) نیز تحت تأثیر تئاتر آسیایی قرار گرفته بود و تکنیک بازیگری «فاصله‌گذاری» یا بیگانه‌سازی^۱ او نیز تا حدودی بر اساس درکش از تکنیک‌های بازیگری‌ای شکل گرفت که در اجرایی چینی - به کارگردانی می‌لن فننگ^۲ - در سال ۱۹۳۵ م. در مسکو دیده بود. (۷)

جز آرتو و برشت، که دست‌کم اهمیت تئاتر شرقی را به غربیان گوشزد کردند، اندک افراد دیگری هم که دربارهٔ این موضوع نوشته‌اند اساساً بر تئاتر چین و ژاپن تمرکز کرده‌اند. در نتیجه، بسیاری دیگر از تئاترهای آسیایی همانند تعزیه نادیده باقی ماندند. از غربیانی که دربارهٔ تعزیه کار کرده‌اند، دو نفر مهم‌ترند. گوپینو^۳ (۱۸۸۲-۱۸۱۶ م.) نخستین غربی‌ای بود که به نمایش مذهبی ایرانی توجهی جدی کرد، وی در بخشی از کتاب ادیان و فلسفه‌های آسیای مرکزی^۴ (پاریس، ۱۸۶۵ م.) به تعزیه پرداخته و آن را به محققان فرانسوی معرفی کرده است. دومین نفر ماتیو آرنولد^۵ بوده که در سخنرانی‌اش با عنوان مقالاتی در نقد ادبی (لندن، ۱۸۷۱ م.) تعزیه را با مصیبت نامۀ قرون وسطی مقایسه کرده است؛ (۸) اما این نوشته‌ها و نوشته‌های دیگر دربارهٔ تعزیه، از نظرگاه نمایشی نوشته نشده بود و در نتیجه نتوانست توجه متخصصان نمایش غربی را جلب کند. محققان تئاتر غربی تا سال ۱۹۷۰ م. با تعزیه آشنا نشده بودند؛ در همین سال بود که پیتربروک، پس از تماشای یک اجرای تعزیه، شیفتگی‌اش را نسبت به ویژگی‌های نمایشی آن بیان کرد. وی در معرفی تعزیه، به عنوان نوعی تئاتر، به محققان تئاتر غربی و مهم‌تر از آن، به بازیگران تئاتر، بیشترین سهم را داشته است. (۹) باین حال می‌توان گفت، به‌رغم تلاش بروک در معرفی تعزیه، غرب همچنان به تعزیه بی‌توجه مانده است. (۱۰)

در این پژوهش سعی کرده‌ام، از نظرگاه نمایشی، تعزیه را بررسی و دربارهٔ خاستگاه و تکامل آن بحث کنم. علاوه‌براین تلاش کرده‌ام تا تحقیق حاضر راهنمایی باشد برای کسانی که در آینده دربارهٔ تعزیه تحقیق می‌کنند و بدین منظور کتاب‌شناسی تفصیلی منابع فارسی و انگلیسی را در پایان کتاب آورده‌ام.

1. Verfremdung-Estrangement, Alienation
2. Mei LanFang
3. Arthur de Gobineau
4. *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie Centrale*
5. Matthew Arnold

همان‌گونه که پیش‌تر مطرح شد، تعزیه تنها نمایش مذهبی برآمده از اسلام است. برطبق گفته منتقدان نمایش جهان عرب، جزایران هیچ کشور اسلامی دیگری نمایش مذهبی اسلامی ندارد. در دانشنامه جهان نوین اسلام آکسفورد آمده است: «به استثنای تئاتر غربی معاصر، تنها نمایش‌های جدی و مهم جهان اسلام، مصیبت‌نامه‌های شیعه هستند که تعزیه نام دارند.» (۱۱) بداوی^۱، از صاحب‌نظرانی که آثار متعددی درباره نمایش عربی نوشته است، این مدعا را تأیید می‌کند: «تعزیه تنها نمایش دراماتیک با ماهیت تراژیک است که قبل از تماس فرهنگی با غرب، در جهان اسلام وجود داشته است.» (۱۲) برای درک کامل ماهیت تعزیه، شناخت اسلام و تاریخ ایران امری ضروری است. از این‌رو در دو فصل از کتاب حاضر به بحث درباره مذهب و تاریخ ایران پرداخته‌ام و تلاش کرده‌ام که این مباحث را مستقیماً به‌طور تعزیه ربط دهم، و برای تمرکز بر هدف اصلی این پژوهش، که بررسی خاستگاه و تطور تعزیه است، از مقایسه آن با دیگر انواع تئاتر همانند نمایش‌های یونانی یا مصیبت‌نامه‌های اروپایی قرون وسطی اجتناب کرده‌ام. بدون شک می‌توان تعزیه و سایر فرم‌های نمایشی را با یکدیگر مقایسه کرد، اما من معتقدم که این حوزه بسیار جالب، مستلزم تحقیقی مستقل است.

مهم‌ترین منبع پژوهش حاضر، مجموعه تعزیه‌ای است که گردآوری کرده‌ام. این مجموعه را، که حاوی یکصد و پنجاه دست‌نویس است، بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۷۰ ش. گرد آورده‌ام. بسیاری از این دست‌نویس‌ها را مستقیماً از بازیگران تعزیه در نقاط مختلف ایران گرفته‌ام، این مجالس و نحوه اجرای آنها را باهم مقایسه کرده‌ام، و بدین ترتیب اطلاعات ارزشمندی درباره شیوه اجرای آنها به دست آورده‌ام. پژوهش من درباره تعزیه، بدون دسترسی به این دست‌نویس‌ها غیرممکن بود. جز دست‌نویس‌ها، از آثار منتشرشده‌ام به فارسی درباره تعزیه نیز بهره فراوان برده‌ام. (۱۳)

در پایان باید اشاره کنم که تعزیه بازتاب روایت شیعه از حوادث سال‌های آغازین اسلام است، و تاحدودی با روایت محققان سنی اختلاف دارد. این اختلاف، موضوع پژوهش من نیست و من تعزیه را تنها به مثابه نوعی هنر بررسی کرده‌ام که بیشتر با تخیل و افسانه ارتباط دارد تا واقعیت و تاریخ.

یادداشت‌های درآمد

1. Brook, *There Are No Secrets*, p. 38.
2. Williams, *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. xiii.
۳. «حکومت در ۱۹۲۸م. [محرم ۱۳۴۷ق. / تیر ۱۳۰۷ش.] برای ممانعت از زنجیرزنی عمومی در ماه محرم، ماه سوگواری، نخستین گام را برداشت و دعوت از سفیران کشورهای مسلمان را، برای تماشای نمایش‌های ماه محرم که رنج حسین و خانواده‌اش را نشان می‌دادند، متوقف کرد. با عدم حمایت از تعزیه، یکی از رویدادهای مهم از تقویم [ایرانیان] در شهرهای بزرگ به دست فراموشی سپرده شد.»
- Avery, *Modern Iran*, pp. 290-291.¹
۴. در این پژوهش، مطالعاتی را که محققان در حوزهٔ مذهب و خاورمیانه انجام داده‌اند، در نظر نگرفته‌ام.
۵. کولیورایس، زنان ایرانی و راه‌ورسم زندگی آنان، ص. ۱۸۶.
6. Roose - Evans, *Experimental Theatre*, p. 74.
7. Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 244.
8. Arnold, *Essays in Criticism*.
9. Brook, *There Are No Secrets*.

۱. برای مقایسهٔ ترجمهٔ متن با ترجمهٔ این کتاب به فارسی رک. آوری، تاریخ معاصر ایران، ج ۲: ص. ۷۰.

۱۰. تنها تلاش جدی برای معرفی تعزیه به غرب در سال‌های اخیر را ایران‌شناسی به نام پیتر چلکووسکی انجام داده است، وی مجموعه‌ای از مقالاتی را که عمدتاً به فارسی نوشته شده بودند، ترجمه و در ۱۹۷۹ م. منتشر کرد. برای اطلاع بیشتر رک.

Chelkowski, *Taziyeh: Ritual and Drama in Iran*.

11. *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*, vol 4: p. 200.

12. Badawi, *Early Arab Drama*, p. 10.

۱۳. ملک‌پور، ادبیات نمایشی در ایران و سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی.