

پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دوره جدید، شماره ۱، بهار ۱۳۸۸، ص ۱۲۷-۱۱۳

قابلیت های تعزیه در تصویر پردازی نوین (در بررسی دو نسخه تعزیه مجلس درویش بیابانی و حضرت موسی (ع))

دکتر امیرحسین ندایی* - دکتر سید حبیب الله لزگی**

چکیده:

تعزیه به عنوان مهمترین شیوه نمایش مذهبی و آیینی در ایران، از قابلیت های بسیاری برخوردار است، که می تواند در اشکال گوناگون تصویر پردازی نوین امروز مورد استفاده قرار گیرد. در این میان، شاید تنها عنصر بسیار مهمی که تاکنون به آن توجه شده، کارکرد فاصله گذاری در شیوه اجرایی آن است. اما با بررسی نسخ موجود از مجالس تعزیه، عناصر دیگری نیز قابل باز شناسی و استفاده هستند که مورد توجه و بررسی علمی قرار نگرفته اند.

رابطه تعزیه و نمایش مذهبی در شکل عام آن، و همچنین مضامین اصلی مطرح شده در تعزیه ها، به شناخت هر چه بیشتر این عناصر و قابلیت های آن کمک می کند؛ ضمن آن که وجود موسیقی به عنوان عامل بیانی و عنصری اجرایی، زمینه ای را فراهم می آورد که در یافتن نوعی لحن در آثار تصویری/دراماتیک، (همچون موسیقی تصویری Music Video) می تواند مورد استفاده قرار گیرد.

بررسی این عناصر مانند درهم ریزی زمانی، درهم ریزی مکانی، جابه جایی شخصیت ها، کارکرد موسیقی، و نیز چگونگی تاثیرگذاری بر مخاطب، نشان می دهد که تعزیه قابلیت های ویژه ای در عرصه تصویرپردازی رسانه ای دارد. این مقاله با مطرح کردن یک نمونه (مجلس درویش بیابانی و موسی (ع)) و بررسی دو نسخه از آن می کوشد این قابلیت ها را باز شناسی کرده، تواناییهای آنها را برای استفاده در تصویرپردازی نوین و امروزی تبیین نماید.

واژه های کلیدی:

تعزیه، تصویرپردازی نوین، زمان و مکان در تعزیه، شیوه های اجرا، نمایش ایرانی.

* - استادیار انیمیشن دانشگاه تربیت مدرس amir_nedaei@yahoo.com

** - استادیار ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس Lazgee@yahoo.com

مقدمه:

در «لغت نامه»ی دهخدا، ذیل واژه تعزیه آمده است: تعزیت، سوگواری، عزا داری. تعزیت و بر پا داری عزای حضرت سیدالشهدا صلوات الله علیه و روضه خوانی و شبیه... شبیه و هر نمایشی است منظوم به توسط عده ای از اهل فن و با موسیقی، که بعضی مصایب اهل بیت علیهم السلام را مصور سازند (دهخدا، ۱۳۸۲: ۵). تاریخ دقیق پیدایش نمایش تعزیه به درستی معلوم نیست، اما دو نکته مسلم است: اول این که تعزیه محصول تکامل تدریجی و طولانی است که در طول زمان شکل گرفته است و حاصل خلاقیتی آنی و شکل گیری توسط فردی معین نیست؛ دوم آن که، تقریباً مسلم به نظر می رسد که نمایش تعزیه، نتیجه تکامل سایر مراسم سوگواری، مانند روضه خوانی، شبیه سازی، شمایل گردانی، و همچنین فرم های نمایشی، مانند نقالی است. جمشید ملک پور در مقدمه کتاب **جنگ شعاع** که گرد آوری نسخ موجود در کتابخانه ملک تهران است، می نویسد: «طبیعت تعزیه آیینی و تراژیک است و سوگواره ای است درباره مرگ و شهادت» (ملک، ۱۳۸۱: ۱۱). وی درباره عوامل تاثیر گذار در تکامل تعزیه می نویسد: «عناصر نمایشی دیگری همچون «نقالی» و «پرده خوانی»، مهمترین نقش را در «میزانسن» و در «بازی سازی» تعزیه ایفا کرده اند (همان: ۱۳).

نویسندگان و شعرای تعزیه ها معمولاً شناخته شده نیستند و تنها به علت اعتقادات مذهبی خود دست به این کار می زده اند. در این میان، در بسیاری از نسخه های تعزیه ها، چند نسخه متفاوت وجود دارد که اساس داستان در آنها یکی است و تنها گاه متن با هم فرق دارد و گاه برخی چیزهایی بیشتر دارند و بعضی ساده ترند.

اما نکته بسیار مهم در تعزیه، قابلیت های خاص این نمایش در به کارگیری عناصر بصری و موسیقایی است که از فرم خاص این نمایش سرچشمه می گیرد. این قابلیت ها، زمینه ای را فراهم می کند که بتوان از آن در تصویر پردازی های نوین، بخصوص فرم های کاملاً جدید بصری و دراماتیک (نظیر آنچه در ویدیو کلیپ یا نماهنگ ها دیده می شود)، بهره جست. مقاله حاضر می کوشد تا به صورتی علمی به این سؤال اولیه پاسخ دهد که آیا تعزیه می تواند در این فرم های تاثیر گذار استفاده شود یا خیر؟

در ادامه، این مقاله به بنیادهای اصلی تعزیه که می تواند در تصویر پردازی های نوین استفاده شود، می پردازد. جلال ستاری به نقل از ملک الشعرا بهار در کتاب **سبک شناسی**، می نویسد: «...در قرون اخیر... در تعزیه داری حسین بن علی (ع) نمایشهایی منظوم راه انداخته اند و بسیار ترقی کرد و قابل آن بود که رفته رفته آن را ترقی دهیم تا سواى تعزیه، مورد استفاده های دیگری نیز قرار گیرد، ولی از مشروطه به بعد، این صنعت ملی از میان رفت» (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۶). هر چند که در سالهای اخیر بررسیهایی بر روی تعزیه صورت گرفته است، اما «این پیترو بروک، کارگردان مشهور عالم نمایش بود که در سال ۱۹۷۰ نگاه خود و در نتیجه نگاه نمایشگران جهان را به این شکل نمایش مذهبی جلب کرد که گذشته از ارزش های بومی، ظرفیت جهانی شدن را نیز دارد» (ملک پور، ۱۳۸۱: ۱۰). از این رو، در این جا با بررسی نمونه ای و تطبیقی دو نسخه خاص از یک تعزیه - مجلس درویش بیابانی و حضرت موسی (ع) - این بنیادها و ظرفیتها مورد مطالعه قرار می گیرند، تا زمینه ای علمی برای تداوم این هنر اثرگذار فراهم گردد. این رویکرد شامل این زمینه است که استفاده از ساختار و محتوای تعزیه (در این جا این نمونه خاص) تا چه حد قادر است میان این شیوه نمایشی و فرم های جدید (حنی در قالب رسانه ای) پلی ارتباطی برقرار کرده، جذابیت های بصری آن را افزایش دهد و به صورت زبانی نو و جهانی درآید.

الف - مروری بر سیر تکاملی تعزیه

تعزیه، گونه ای نمایش آیینی با بنیانهای مذهبی است که از جمله مهمترین اشکال نمایشی مشرق زمین محسوب می‌شود. در **دایره المعارف اسلامی اکسفورد** آمده است: «نمایشهای شیعه که تعزیه خوانده می‌شوند، تنها نمایش جدی است که در جهان اسلام پدیدار شده است» (همان: ۱۰). تعزیه را می‌توان نمایش اسلامی نام نهاد که البته، تصویرگر باور شیعیان است؛ با ویژگی بومی که همان فرهنگ و تمدن ایران زمین باشد (همان). درباره ریشه‌های این نمایش، بحثهای گوناگونی تا به حال مطرح شده است. «متأسفانه "تعزیه های اسلامی" بر خلاف "تعزیه های مسیحی" از عنایت تاریخ نویسان هنر های نمایشی بهره مند نشدند و در اکثر کتابهای نمایشی نادیده گرفته شدند» (همان).

در طول تاریخ ایران، حکومتها گاه، به طور مستقیم، به تشویق این مراسم و آیین های یادبود پرداخته‌اند، که دوره‌های صفویه و قاجاریه از اصلی ترین این حکومتها محسوب می‌شوند. شاید اصلی ترین انگیزه اولیه شاهان صفوی در پرداختن به آیین های عاشورایی، وسیله ای برای تحکیم و تقویت و تایید مذهبی مشترک (شیعه) در برابر همسایگان سنی مذهب (بویژه عثمانی) بوده است.

آنچه مسلم است، عزاداریهای دهه محرم از سال ۹۶۳ میلادی برابر با ۳۴۲ شمسی و در دوره معزالدوله دیلمی آغاز شده است. بهرام بیضایی به نقل از براون (Brown) چنین می‌نویسد: «در تاریخ ابن کثیر شامی آورده است که معزالدوله احمد بن بویه در بغداد در دهه اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را بسته، [لباس] سیاه عزا پوشیدند و به تعزیه سیدالشهدا پرداختند... بعد از آن هر ساله تا انقراض دولت دیالمه، شیعیان در ده روز اول محرم در جمیع بلاد رسم تعزیه به جا می‌آوردند و در بغداد تا اوایل دولت سلجوقی بر قرار بود» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۱۵). زمینه های شکل گیری تعزیه به فرم امروزی آن به طور دقیق معلوم نیست، اما برخی محققان پیدایش آن را از دوره زندگی و برخی دیگر حاصل عصر پادشاهی فتحعلی شاه قاجار می‌دانند که می‌گویند در برگزاری این مراسم بسیار می‌کوشید. مسلماً در آغاز - همچنان که اکنون نیز ادامه دارد - شبیه سازی هایی بدون دیالوگ درون دسته های عزادار، همراه سینه زنی و نوحه خوانی، انجام می‌گرفته است، که به نظر می‌رسد همین شبیه سازی ها پایه و اساس شکل گیری تعزیه شده است. کالمار در این خصوص می‌نویسد که مسلماً تا پیش از دوران قاجار، ما کوچکترین گواهی - از هر دست که باشد - از ناحیه مردم بومی؛ یعنی ایرانیان در باب این هنر نمایشی در اختیار نداریم و بر حسب سفرنامه های غیر ایرانیان که تنها به موجب آنها می‌توان تکامل و تحول آیین ها و مراسم واقعه کربلا را از قرن شانزدهم تا قرن نوزدهم پی گرفت، حقیقتاً نمی‌توان بر این اعتقاد بود که نمایش مذهبی واقعی پیش از پایان قرن هجدهم وجود داشته است (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۷). نکته ای که کالمار در خصوص آغاز تعزیه در اواخر قرن هجدهم نقل می‌کند، اشاره به نوشته ای است مربوط به ویلیام فرانکلین، افسر کمپانی هند که در حدود سالهای ۱۷۸۰ در شیراز (احتمالاً) دو تعزیه دیده است. «فرد دیگری به نام ئولیاروس (Ole'arius) که ماه محرم ۱۰۱۶ هجری شمسی را در اردبیل (شهر مقدس خاندان صفوی) بوده است، توضیحات مفیدی از آنچه دیده است، می‌دهد: سوگواری ها، نوحه ها، مراثی و تیغ زنی ها در روز عاشورا (روز قتل) جاری بوده است. اما نه او و نه هیچ سیاح دیگر عصر صفوی اشاره ای به عرضه نمایشی واقعه نمی‌کنند. بنابراین، محقق است که در این زمان وجود نداشته است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۱۶). تاورنیه (Tavernier)، یکی از مراحل تحول را در یادداشتهايش نشان داده است. او در محرم ۱۰۴۶ شمسی (سی سال پس از ئولیروس) در حضور شاه

صفوی دوم در اصفهان شاهد مراسمی بوده که پنج ساعت پیش از ظهر شروع شده و تا ظهر طول کشیده است. گفته‌اش او با مدرکی در شبیه سازی تمام می شود (همان).

بیضایی در کتاب **نمایش در ایران**، متن فرانکلین را که کالمار به آن اشاره داشته، آورده است: «یکصد و بیست سال پس از گزارش تاورنیه در نوشته ویلیام فرانکلین این نمایش [تعزیه] را در یکی از مراحل نهایی اش می بینیم... این نوشته نشان می دهد که در اواخر سلطنت زندیه، تعزیه شکل خود را پیدا کرده است^۱ (همان: ۱۱۷).

هرچند کالمار روایت فرانکلین را نوعی اشارت و نمودار آخرین مرتبه تکامل بازی روی گاری می داند، به اعتقاد او در آن زمان تعزیه هنوز صورت نمایشی کامل نداشته است و این نمایشها از کل آیین و مراسم سینه زنی و نوحه خوانی هنوز جدا نشده بودند. کالمار و جیمز موریه، عصر فتحعلی شاه را دوران شکل گیری تعزیه می دانند. به اعتقاد آنان، تعزیه بر اساس سنن حماسی / مذهبی و مرثیه خوانی و سوگواری مذهبی و تکامل کارگردانی تحت ریاست عالی شاه و بعضی شاهزادگان و نجبا شکل می گیرد (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۹)، (بلوکباشی، ۱۳۷۴: ۲۲). موریه انگیزه برگزارکنندگان را به دو گروه تقسیم می کند. او در این خصوص می نویسد: «انگیزه های این جماعت در تعزیه داری های محرم یکسان نبود. بعضیشان به نیت ادای دین مذهبی یا به جا آوردن نذر و سبک کردن بار معصیت و تلطیف روح، و بعضی دیگر برای حفظ ظاهر... به این کار دست می زدند» (همان: ۲۳). اما نکته مسلم آن است که، «شکل متکامل و نمایشی تعزیه در نیمه قرن نوزدهم میلادی و به خصوص متقارن با سلطنت ناصرالدین شاه قاجار و برپایی «تکیه دولت» پدیدار می گردد» (ملک پور، ۱۳۸۱: ۹).

در کنار این همه، تعزیه از اشکال قدیمتر نمایش در ایران نیز بهره می برد. در واقع، «نقالی» و «پرده خوانی» که تا پیش از این با مضامین حماسی (شاهنامه) یا مذهبی (روایت واقعه عاشورا) یکی از اصلی ترین سرگرمی ها به حساب می آمد، در این زمان به خدمت تعزیه در آمدند و شکل آن را متحول ساختند. در نخستین مراحل تعزیه، بسیاری از نقالان مذهبی و غیر مذهبی به بازی تازه پیوستند؛ نخست برای واقعه خوانی برای دسته ها و سپس برای بازی در نمایش. به این ترتیب، تعزیه حین جستجوی شکل نهایی خود از مایه و سبک نقالی کمک فراوان گرفت. جالب است که هنوز هم «می توان دو روش مشخص نقالی را در تعزیه تشخیص داد؛ بیان غمناک آوازی در دستگاهای معین موسیقی ایرانی که «مظلوم خوان ها (اولیا)» به کار می برند و بازمانده نقالی مذهبی است و بیان غلو شده پرطمطراق و تحرک و شکوه که «اشقیایا» به کار می برند و بازمانده نقالی حماسی است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۲۱). همین کارکرد دو گانه و موسیقایی در تعزیه، یکی از زمینه هایی است که در تصویرپردازی نوین می تواند استفاده می گردد.

ب - مضامین تعزیه

از آن جا که هدف این مقاله بررسی امکان تصویرپردازی نوین در تعزیه است، ابتدا ضروری است که برای روشن شدن برخی کارکرد های بیانی و ساختاری در تعزیه، بررسی کوتاهی از مضامین موجود در این گونه نمایشی داشته باشیم.

تعزیه، نمایشی مذهبی و غم انگیز است که به سوگواری مصایب اهل بیت می پردازد. در واقع، شبیه گردانی یا شبیه خوانی یا تعزیه، نمایشی بوده است در اصل بر پایه قصه ها و روایات مربوط به زندگی و مصایب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین (ع)، خاندان و یارانش پیش

آمد (همان: ۱۱۳). مشابه چنین نمایشهایی در مسیحیت به نام پاسیون (Passion: مصایب) نیز وجود دارد، اما پرداختن به جنبه سرگرم کننده تعزیه سبب شد که بخشهای دیگری نیز به آن افزوده شود. در این نمایشها، آنچه همواره مورد توجه بوده، پرداختن به جنگ میان خیر و شر، حق و باطل و همچنین لعن ابدی ظالم است و «با یک دید کلی، متضمن رابطه انسان و نیروهای ما فوق طبیعت از یک سو، ستیز دایم بین نیروهای خوب و شرور از سوی دیگر و نیز استناد به اخلاقیات برای رسیدن به سعادت است» (سرسنگی، ۱۳۸۴: ۹۹).

همان گونه که در جمله معروف امام حسین (ع) آمده است که: «من مرگ با شرافت را به زندگی در ذلت ترجیح می‌دهم»^۲، مضمون و محور اصلی غالب تعزیه‌ها داستان پایداری و نبرد با ظالم است که در مقایسه با تسلیم و زندگی خفت بار قرار می‌گیرد. با این که داستان تعزیه‌ها عموماً به مرگ قهرمان ختم می‌شود و پدید آورنده نوعی تراژدی است، اما این مرگ نماد اعتقاد به عدالت آسمانی است؛ اعتقادی که به سبب آن انگیزه ایستادگی در قهرمانان پدید می‌آید. نکته مهم آن است که ایرانیان از دوران باستان به نوعی اصل دوگانگی (ثنویت یا Dualism) اعتقاد داشته‌اند. «برخی محققین غربی معتقدند، که ایرانیان در برابر مظهر عدالت و نیکی که خداست، مظهر دیگری به عنوان طبیعت و تقدیر دارند که از او شکوه می‌کنند و او را علت همه پیش آمدها و رویدادهای بد و ناگوار می‌دانند» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۲۹).

این ویژگیها که بر شمرده شدند، در اغلب نسخه‌های تعزیه وجود دارد. نمونه مورد بررسی در این مقاله، مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی است. این مجلس واجد ویژگیهایی است که آن را نسبت به بسیاری مجالس دیگر متفاوت می‌کند. موضوع، ساختار و شیوه درگیر کردن تماشاگر در وقایع، در این مجلس به گونه‌ای است که عناصری متفاوت را -که نمونه‌های آن در آثار ادبی و دراماتیک امروزی قابل مشاهده است- در آن می‌توان یافت، ضمن آن که در چند نسخه‌ای که از این مجلس وجود دارد، نوع نگاه و شیوه اجرایی تفاوتهایی دارند که بررسی تطبیقی آنها می‌تواند به یافتن راهی برای تصویرپردازی نوین بر پایه بنیانهای فرهنگی ایرانی - اسلامی کمک شایانی نماید.

ج - مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی

پیتر چلکوفسکی از جمله محققانی است که بر گستردگی مضامین تعزیه تأکید می‌کند. او معتقد است، مراسم تعزیه در زمان بی‌زمان و مکان بی‌مکان و فضای بی‌فضا برگزار می‌شود؛ طوری که انگار آن واقعه هم اینک در هر منطقه‌ای که شیعیان زندگی می‌کنند، در حال وقوع است (شکیل، ۱۳۷۴: ۱۱۶) این نکته یاد آور همان جمله معروف است: «هر روز عاشورا و همه جا کربلاست» (کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا).

مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی نمونه‌ای است در این زمینه که ضمن تعمیم مضمون واقعه کربلا به تمام زمانها و مکانها، جدال خیر و شر را نیز به تصویر می‌کشد. شاعر از زبان حضرت موسی (ع) به وجود اضداد (خیر و شر) در جهان اشاره می‌کند، لیکن بر خلاف نظر عامه و آن درویش بیابانی، آن را نه تنها دلیل ظلم و ستم، یا مانند پیروان برخی از مذاهب نشانه دوگانگی و دوگونگی خالق و مبدأ عالم نمی‌داند، بلکه بر عکس همین ترکیب و آمیزش اضداد را دلیل صانعی می‌داند که موجودات را به شیوه‌ای حکیمانه ترکیب می‌کند (شهیدی، ۱۳۷۴: ۱۲۳). جمع اضداد یکی از کهنترین شیوه‌ها برای بیان معضله یا تضاد منطقی (Paradox) واقعیت الهی است (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۹۳).

نکته دیگر در مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی، موضوع آن است. مشابه این موضوع، اما با تفاوتی بنیادین در محتوا، در شعری از مولانا در **مثنوی معنوی** با عنوان موسی (ع) و شبان به چشم می‌خورد. مولانا ماجرای بر خورد حضرت موسی (ع) را با شبانی شرح می‌دهد که با ساده دلی در پی عبادت خداست و در این عبادت از عبارات عامیانه و تشبیهات روزمره و مادی استفاده می‌کند. موسی (ع) او را سرزنش می‌کند، اما از جانب خدا به وی وحی می‌شود که همه کس در شیوه عبادت خود آزاد است و وظیفه تو وصل عابد و معبود است، نه دیکته کردن شیوه عبادت. بیت مشهور مولانا در این شعر مؤید همین نکته است:

وحی آمد سوی موسی از خدا بنده ما را ز ما کردی جدا
تو برای وصل کردن آمدی نی برای فصل کردن آمدی
(مولوی، ۱۳۸۲: ۲۲۶)

مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی درست خلاف این موقعیت را به تصویر می‌کشد. در این مجلس (و در تمامی نسخی که از این تعزیه وجود دارد) حضرت موسی (ع)، درویشی را می‌بیند که نسبت به عدالت خداوند تردید نمود، وجود جهنم و عذاب الهی را نماد بی عدالتی خدا می‌داند. در این شرایط موسی (ع) با نشان دادن دشت کربلا و یا وصف واقعه عاشورا، وجود وقایعی نظیر این فاجعه را مهمترین دلیل و ضروری ترین عامل در وجود جهنم و عذاب الهی می‌داند که این خود عین عدالت است. در پایان ماجرا، درویش که به آگاهی دست یافته، از خداوند طلب بخشش نموده و توبه می‌کند. «موضوع داستان موسی و شبان در **مثنوی**، مسأله حال و قال یا تشبیه و تنزیه است؛ حال آنکه موضوع موسی (ع) و درویش بیابانی، لطف و عدل الهی و خیر و شر، وجود اضداد و مسایلی از این دست است که در منصفه کلام اسلامی موضوع بحث و فحص فراوانی است. هنر تعزیه ساز آن است که این موضوع پیچیده و بغرنج کلامی و فلسفی و مذهبی را با تکیه بر اعتقاد مذهبی مردم و واقعه تاریخی کربلا به صورت ساده و عوام فهم تبیین یا توجیه کرده است» (شهیدی، ۱۳۷۴: ۱۲۳).^۳

نکته دیگری که در اینجا باید مورد بحث قرار گیرد، آن است که شباهت میان این دو متن، اصلاً در موضوع مطرح شده در متن نیست، بلکه در این جا (در متن تعزیه) شاعر تنها از موقعیت دراماتیک موجود در داستان استفاده کرده است، ولی حرف خود را می‌زند. در واقع، موضوع دو متن مولانا و تعزیه نامه با هم تفاوت‌های کلی دارند، اما نویسنده گمنام تعزیه، موقعیت دراماتیک داستان موسی و شبان را به مثابه پوسته و الگویی موقعیتی، به عنوان پایه کار و زمینه ای ساختاری گرفته و در این موقعیت، آنچه مورد نظر خود بوده، بیان کرده است. در متن تعزیه، همچون داستان مولانا، موسی (ع) با مردی عامی، ولی معتقد به خدا برخورد می‌کند که در گفتگو با خداست. این عمل مرد، موسی (ع) را بر می‌انگیزد، و دیالوگی میان آنها بر قرار می‌شود. برای راهنمایی مرد از جانب خدا وحی می‌رسد و موسی (ع) با توجه به وحی که به او شده، مرد را راهنمایی می‌کند. آنچه آمد، تنها موقعیت داستان است که در هر دو متن به صورت تقریباً یکسان آمده است، اما همان طور که اشاره شد، محتوا و مضمون این دو به کل با هم تفاوت داشته، هیچ شباهتی به هم ندارند.

د - بررسی تطبیقی دو نسخه

برای بررسی ویژگیها و تواناییهای بالقوه در متن مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی، دو نسخه این تعزیه برگزیده

شده‌اند، که بیشترین تفاوت‌های ظاهری را با یکدیگر دارند. متن اول کوتاه‌تر است و برای اجرا با بازیگرانی محدود و در مکانی کوچک نوشته شده است، حال آن که متن دوم برای اجرا در تکیه‌های بزرگ که امکانات بیشتر و سیاهی لشگر و وسایل فراوان داشته‌اند، طراحی گردیده است. با نگاهی به متن می‌توان دریافت که اجرای نسخه دوم این تعزیه در مکانی نظیر تکیه دولت، از عظمت و شکوه خاصی برخوردار بوده است. شایان ذکر است که، نسخه اصلی این تعزیه‌ها از مجموعه «کتابخانه حاج حسین آقا ملک» گرفته شده است و به «جنگ شعاع» نیز شهرت دارد.^۴

در آغاز هر دو نسخه، بیابانی، تنها به شکایت از خدا نسبت به وجود جهنم مشغول است و فلسفه وجود جهنم را در کنار بهشت از خدا می‌پرسد:

نسخه اول:

بیابانی:

بارالها، جنت و رضوان چه و نیران ز چیست؟	خلقت آتش چه باشد؟ کوثر و بستان ز چیست؟
فطرت زقوم و دوزخ، کوثر و باغ نعیم	مار و عقرب از چه باشد؟ حوری و غلمان ز چیست؟
گر تو قهاری و می خواهی بسوزی جان خلقی	نام رحمان و رحیمت از چه و رضوان ز چیست؟

نسخه دوم:

بیابانی:

بزرگوار خدایا، اگر چه بی ادبی است	به حیرتم من از این کار و این چه بوالعجبی است!
کسی که مظهر رحم است و نام اوست رحیم،	دگر برای چه او آفریده نار جحیم؟
کجا رحیم بسوزد کسی به آتش نار؟	رحیم را به عذاب و به دوزخ است چه کار؟

اما تفاوت دیگر در دو نسخه، در دومین دیالوگ متن است. این دیالوگ در متن اول، گفتگویی است که موسی با بیابانی دارد. در واقع در این متن، موسی از آغاز کنار بیابانی حضور دارد، در صورتی که در متن دوم، این جبرئیل است که خیر گمراهی بیابانی را به موسی می‌رساند و از این رو، موسی به وسیله جبرئیل از حضور بیابانی آگاه می‌شود. به عبارت دیگر، خدا جبرئیل را می‌فرستد تا میان آنها (درویش و خدا) آشتی برقرار کند:

نسخه دوم:

جبرئیل با موسی:

سلام من به تو، یا حضرت کلیم خدا	رسانده است سلامت مهیمن یکتا
که، ای کلیم، ز خاصان، به صحرائی	شده است سوخته جان ز فکر، سودایی
چو نیست با خبر از قدرت خدایی ما	زبان شکوه گشوده به کبریایی ما
بود به ما نزع، از ره پریشانی	گرفته از دو جهت دامن بیابانی
برو کلیم، تو او را ز ما سلام رسان	ز ما به بنده درگاه ما پیام رسان
نزع بی جهتش را طریق الفت ده	میان من و او را به صلح صورت ده

موسی به سراغ بیابانی می‌آید و با او به مکالمه می‌پردازد و ماجرای کربلا را نقل می‌کند. در متن نخست جبرئیل در جایی حضور می‌یابد که موسی -که از آغاز کنار بیابانی بوده- از شکایتها و بهانه جویبهای درویش به تنگ

آمده، از خدا راه حل می‌طلبد. آنگاه خدا، جبرئیل را می‌فرستد و جبرئیل از جانب خدا حرف زده، دلیل دوزخ را واقعه کربلا می‌داند. پس از آن است که موسی (ع) به شرح ماجرای عاشورا می‌پردازد.

ه - زمان و مکان در دو نسخه

امکان جهش سریع از زمان و مکانی به زمان و مکان دیگر را شکل ساختمان و سبک بازی تعزیه ایجاد می‌کرده است (۱۲۹:۳). این ویژگی (در هم‌ریزی زمانی و مکانی) در هر دو نسخه این تعزیه به شکل جالب توجهی به چشم می‌خورد. در این جا باید به این نکته توجه داشت که، در هم‌ریزی زمان و مکان برای ایجاد نوعی زمان و مکان قدسی است. در متن تعزیه، آگاهی حضرت موسی از واقعه عاشورا، و حضور حضرت فاطمه (س) در این رویداد هیچ توجیه تاریخی و زمانی ندارد. البته، در احادیث آمده که رسول اکرم (ص) به گونه‌ای از ماجرای کربلا آگاهی یافته‌اند، اما نکته مورد بحث در این جا آن است که ایشان یا نزدیکانشان در این واقعه حضور فیزیکی نداشته‌اند. به عبارت دیگر، از نظر تاریخی، زمان تاریخی پیامبر اسلام (ص) (حضور حضرت فاطمه (س) در این رخداد)، واقعه عاشورا (سال ۶۱ هجری)، و زمان حضرت موسی^۵ (حدود ۱۵۰۰ تا ۱۴۰۰ پیش از میلاد) سالها و قرن‌ها با هم فاصله دارند، اما شاعر با در هم‌ریزی این زمانها در صدد آفرینش جلوه‌ای از زمان قدسی است. تجربه و ادراک زمان در چنین حالتی با تجربه و ادراک فیزیکی زمان نزد انسان امروز برابر نیست. «در واقع، زمان قدسی، ضد زمان دنیوی است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۶۵).

تجربه و ادراک زمان دنیوی، در این حالت، هنوز از مقولات زمان اسطوره‌ای / مذهبی متنوع نشده است و واقعیت این است که این تجربه و ادراک زمان (دنیوی)، همواره مدخلی پایدار بر زمان مذهبی می‌گشاید. «زمان تجلی قداست»، بر واقعیات بسیار گوناگونی، دلالت دارد. ممکن است به معنی زمانی باشد که زمان برگزاری رسم و آیینی است [مانند روزه داری در ماه رمضان]، و بدین علت آن زمان، زمان قدسی؛ یعنی زمانی ذاتاً متفاوت با دیرینه دنیوی به شمار می‌رود که زمان قدسی، در پی‌اش می‌آید. نیز ممکن است منظور از زمان قدسی، زمانی اساطیری باشد که گاه از طریق آیین، اعاده و بازیافته می‌شود [مانند مراسم نوروز]، و گاه از رهگذر تکرار ساده و مختصر عملی که واجد صورت مثالی اساطیری است، واقعیت می‌یابد [مانند شبیه‌سازی واقعه کربلا]. و سرانجام ممکن است زمان قدسی دال بر وزن و آهنگ‌هایی کیهانی باشد [مانند اعتقادات مربوط به تاثیر کواکب بر سعد و نحس ایام] (همان: ۳۶۵).^۶

در این شرایط، آن زمان خاص (در این جا زمان عاشورا و مکان کربلا) به دلیل آن که جلوه‌ای از قدرت، قداست و الوهیت را متجلی می‌کند، تا بی‌نهایت قابل تکرار است. دیگر مهم نیست که چه زمانی بوده یا هست. این خود عنصری از مطلقیت مفاهیم را در زمان می‌آفریند. شاعر با در هم‌ریزی زمان و مکان و به میان آوردن شخصیت‌هایی از زمانهای متفاوت جلوه عینی مفهوم «کل یوم عاشورا...» را متجلی کرده، آن را در زمان بی‌نهایت جاری می‌کند. در متن نخست هنگامی که موسی (ع) با بیابانی به بحث می‌پردازد تا او را از اشتباه در آورد، بیابانی بر حرف خود اصرار می‌کند. از این رو، موسی (ع) صحنه عاشورا و کربلا را به بیابانی نشان می‌دهد. بیابانی حیران و وحشت زده از میان دو انگشت موسی (ع) (چونان معجزه‌ای) به صحنه می‌نگرد و آن را توصیف می‌کند. درویش در این جا یک به یک شخصیت‌ها را توصیف می‌کند و می‌پرسد که کیستند، موسی (ع) نیز - که گویی خود ماجرا را نمی‌بیند - بر اساس شرح بیابانی، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند. در واقع، در نسخه اول همه وقایع به صورت غیرمستقیم نقل می‌شوند.

همه واقعه و شخصیت‌ها به صورت سوم شخص معرفی می‌شوند و هیچ کدام دیالوگی ندارند و بیننده احتمالاً همه آنها را از طریق توضیحات بیابانی در ذهن تداعی می‌کند یا (احتمالاً) شاهد نمایشی پاتومیم گونه است. داستان نخست در نهایت با دیدن و وصف فجایع کربلا، وجود روز جزا و جهنم را توجیه می‌کند. در پایان داستان بیابانی می‌میرد و موسی (ع) بر جنازه او دعایی می‌خواند. مرگ بیابانی در این جا فاقد هر نوع توجیه دراماتیک است و به طور ناگهانی رخ می‌دهد. دلایلی را می‌توان برای این رخداد تصور کرد؛ دلیل نخست ایجاد این ذهنیت در مخاطب است که مرگ، اجتناب‌ناپذیر و حق است، پس اگر کسی (مانند بیابانی) در اشتباه و خسران است، با دانستن عدل الهی، توبه کند و در صف رستگاران در آید، در این حالت، مرگ برایش جلوه ای از تولدی دوباره است؛ و دلیل دوم آن است که درویش بیابانی با عبور از این جهان و رسیدن به معبود، جلوه کاملی از عدالت خداوندی را به تماشا می‌نشیند. «انسان با نمایش شهادت در واقع سعی در نفی مرگ جسمانی و زنده بودن روحانی خود داشت. یکی از این آیین‌ها، همان آیین مرگ و رستاخیز تموز است. نماد بهار و سبزی‌نگی و رستن که توسط دیوان جهان تاریکی (مرگ) ربوده شده و به شهادت می‌رسد» (ملک‌پور، ۱۳۸۱: ۱۱).

هم از این روست که موسی (ع) در پایان متن چنین می‌گوید:

خوشا به حال تو بادا، ای بیابانی که رستگار شدی نزدِ خَیِ سبحانی
زلطف حضرت پروردگارِ عالمیان شدی به عرصه محشر تو داخل رضوان

در متن دوم - همان طور که پیش از این اشاره شد - موسی (ع) از طریق جبرئیل از گمراهی بیابانی آگاهی می‌یابد. جبرئیل بر موسی (ع) ظاهر شده، ماجرا را باز می‌گوید و از جانب خدا می‌گوید که میانه او (خدا) و بیابانی را آشتی دهد. هنگامی که موسی به سراغ بیابانی می‌رود، او را در حال اعتراض به خدا می‌یابد و سخت خشمگین می‌شود، اما جبرئیل نازل شده، موسی را بر حذر می‌دارد که با بیابانی بد رفتاری نکند و او را نسبت به خدا بد گمان نکند. این بخش داستان نیز تاییدی بر تاثیر داستان مولانا بر متن این تعزیه است، زیرا در آن جا نیز موسی (ع) ابتدا خشمگین می‌شود، ولی خدا به او نهیب می‌زند که وظیفه او (موسی ع) وصل است، نه فصل و پیامبر باید به گونه‌ای عمل کند که بنده نسبت به خدا بد گمان نشود. در متن تعزیه، جبرئیل راه حل را نشان دادن صحرای کربلا می‌داند و موسی (ع) با اطاعت از امر خدا، از میان دو انگشتش صحرای کربلا را به بیابانی نشان می‌دهد. در این لحظه با تغییر فضای صحنه، کربلا در روز عاشورا ظاهر می‌شود و شخصیت‌های واقعه (از امام ع) تا شمر) شروع به صحبت می‌کنند. در این نسخه نیز تنها بیابانی ماجرا را می‌بیند و اوست که راوی است و با شرح او، موسی (ع) شخصیت‌ها را معرفی می‌کند.

در میانه تعزیه، باز نوعی در هم ریزی زمان و مکان رخ می‌دهد؛ به این گونه که جبرئیل و حضرت فاطمه (س) بر سر نعش امام حسین (ع) و علی اصغر (ع) ظاهر می‌شوند و به عزاداری و نوحه خوانی می‌پردازند. در میانه این بخش، تک‌گویی‌هایی جابه‌جا از اشقیا (شمر و یزید) می‌آید. به نظر می‌رسد که این تک‌گویی‌ها بیشتر برای تحریک مخاطبان در این جا قرار گرفته که در بخش بعد به آن پرداخته خواهد شد. پس از این، سرودی از اهل بیت به صورت دسته جمعی می‌آید. این بخش گروه خوانی‌های همسرایان را در تراژدی‌های یونان باستان به خاطر می‌آورد.

بخش بعدی باز نوعی در هم ریزی زمان را به تصویر می‌کشد. در این قسمت، دیالوگی میان شمر، یزید و امام حسین(ع) رد و بدل می‌شود. گسست و در هم ریزی زمانی در این جا به دو صورت اصلی نمایان می‌شود: نخست آن که درست کمی پیش از این بخش، ما شاهد نوحه و زاری حضرت فاطمه (س) و جبرئیل بر سر نعش امام بودیم، حال آن که این جا امام در حال گفتگو با یزید است. این خود نوعی استفاده از رجعت به گذشته (Flash Back) جهت جا به جایی زمانه‌است و به عبارت دیگر، ما دقایقی به گذشته بر می‌گردیم، اتفاقی را می‌بینیم و باز می‌گردیم؛ دوم آن که این بخش از نظر تاریخی اشکال دارد، زیرا امام حسین (ع) و یزید در روز عاشورا هرگز ملاقاتی با یکدیگر نداشته‌اند. این عمل، تحریف تاریخ نیست، بلکه خیال پردازی شاعر برای تعمیق واقعه عاشورا و ایجاد جلوه‌ای عینی از تقابل خیر و شر است. همین نکته سبب می‌شود تا جلوه واقع‌گرایانه در اثر به کل از میان برود و عنصر تخیل و نوعی فرا واقع‌گرایی، نمود عینی یابد و این ویژگی، سبب ماندگاری رویداد در ذهن و (به تبع آن) در نهایت در فرهنگ عمومی جامعه شود.

پس از این، با صدور حکم از سوی یزید، امام را برای اعدام می‌برند و حضرت سکینه به تماشاگران التماس می‌کند، که تاثیر گذاری این گفتار در قسمت بعد بررسی خواهد شد، و در نهایت، بیابانی آنچه را دیده، برای موسی (ع) شرح می‌دهد. آنگاه موسی وقایع را تشریح و تفسیر کرده، نتیجه می‌گیرد که وجود جهنم به دلیل واقعه عاشورا بوده است. در پایان، بیابانی به الزام وجود جهنم تاکید می‌کند و از گفته پیشین خود توبه می‌کند.^۷ و به این ترتیب مجلس به پایان می‌رسد.

در هم ریزی زمانی در این دو نسخه جلوه‌ای مدرن می‌یابد. همان گونه که در رمان مدرن و پس از آن در پسامدرن نگرش به زمان و تعریف آن تغییر می‌کند، در این جا بر اساس اعتقادات نویسنده و با دیدی اسطوره‌ای، این در هم ریزی جلوه‌ای عینی می‌یابد. در این حالت، مرزهای زمان و مکان برداشته شده، به شکل استعاری مطرح می‌شوند. زمان مکانیکی به زمان درونی و انسانی بدل شده و از آن جا که بر ذهن، نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی حاکم است (به این معنا که در ذهن وقایع بدون تقدم و تاخر زمانی جریان می‌یابد)، شکلی نوین از روایت، همچون شیوه جریان سیال ذهن، پدید می‌آید. چنین خصوصیتی امکان استفاده کاملاً امروزی از تعزیه را به کارگردان می‌دهد. این خصوصیت، بویژه در عرصه رسانه‌های بصری، مانند سینما و تلویزیون، کارکردی عملی و تصویری می‌یابد که با ساخت نمونه‌هایی از این دست می‌توان به آن جامعه عمل پوشاند.

و - چگونگی تاثیر بر مخاطب

یکی از ویژگیهای مهم نمایشهای مذهبی، «حضور پر رنگ و معنا بخش تماشاگر در جریان نمایش است» (سرسنگی، ۱۳۸۴: ۱۰۰). تعزیه به عنوان نمایش مذهبی بر باور و حضور تماشاگر تکیه دارد و از این رهگذر تاثیر رخداد غم انگیز و تراژیک صحنه به صورتی درونی در مخاطب پدید می‌آید. این مساله، گاه، از طریق شکل دهی لحظات خاص در طول نمایش ایجاد می‌شود.

برای مثال - چنان که آمد - در نسخه دوم، هنگامی که حضرت فاطمه (س) و جبرئیل بر سر جنازه امام زاری می‌کنند و نوحه می‌خوانند، جا به جا تک‌گویی‌هایی از اشقیای شنیده می‌شود. این تک‌گویی‌ها کاملاً به صورت

هدفمند و برای تحریک احساسات مخاطبان طراحی شده، زیرا با شنیدن سخنان خشن و بی رحمانه اشقیا، مخاطب مؤمن و عاشق اهل بیت شدت تحت تاثیر قرار گرفته، منقلب می شود.

«به اعتقاد بعضی محققین، در برخی از نمایشهای مذهبی، مشارکت تماشاگر چنان از قوت و شدت برخوردار می شود که در پاره‌ای از نمایشها نمی توان تفکیک قابل تمیزی بین بازیگر و تماشاگر قایل شد» (همان: ۱۰۰). مشابه این نکته باز هم در نسخه دوم این تعزیه قابل مشاهده است. در بخش نزدیک به پایان، هنگامی که امام را به دستور یزید به قتلگاه می برند، حضرت سکینه (س) خطاب به حضار و تماشاگران آغاز به سخن می کند و از آنان استمداد می طلبد. این خطاب قرار دادن حضار، حس همذات پنداری بیننده را تشدید می کند و تماشاگر خود را در جای حضرت سکینه قرار می دهد. تماشاگر معتقد که دست خود را از ماجرا کوتاه می بیند و نمی تواند یاری رسان باشد، بیشتر تحت تاثیر عواطف خود قرار می گیرد. توهم دراماتیک تماشای عینی ماجرای کربلا که در ابتدای نمایش از طریق بیابانی، میان تماشاگر و شخصیت های عاشورایی بر قرار شده، در این جا کاربرد اصلی خود را می یابد. خطاب مستقیم به تماشاگر، توسط یکی از اولیاء (حضرت سکینه (س))، اوج جلوه این نزدیکی درونی و احساس این همانی است. به تصور نگارنده، حسی که در این جا در مخاطب (بخصوص تماشاگر دوره قاجار) ایجاد می شده، نوعی حس انتقام درونی بوده که توان بروز و ارضای آن را نداشته است. در چنین حالتی تماشاگر شدت هیجان زده می شود. این دیالوگ درست در لحظه ای گفته می شود که امام (ع) را به دستور یزید، برای اعدام می برند. به راستی هنگام خواندن تعزیه، گریه و شیون تماشاگران در این بخش در ذهن قابل تداعی است.

سکینه (با حضار):

شما، برای خدا، ای جماعت حضار!	زبان عجز گشاید پیش این غدار
که تا برادر زار مرا دگر نکشد	برادر من دلخون بی پدر نکشد
خدا گواست نه دیگر برادری دارم	من اسیر، نه باب و نه مادری دارم
دلم خوش است به این ناتوان زار اسیر	کنید بهر خدا التماس این دلگیر.
در این جا کلام بیابانی، زبان حال تماشاگر است:	
بیابانی با موسی:	

کباب شد جگرم، ای خدا، چه حال است این!	ندانم آه، به خواب است یا خیال است این!
دگر نمانده به من طاقت ای کلیم خدا!	ندانم آه، چه دیدم در این زمین بلا!

این شکل آرایه مفهوم با نزدیک شدن به احساس و اعتقادات قلبی تماشاگر، امکان درگیری عاطفی هر چه بیشتر او را با نمایش ایجاد می کند. در چنین حالتی است که دیگر مرز زمان و مکان برای مخاطب معنای فیزیکی خود را از دست می دهد. تماشاگر که با تمام وجود و بر اساس اعتقادات قلبی اش با شخصیت های مظلوم داستان همذات پنداری می کند، مکان رو به روی خود را دیگر صحنه یک نمایش نمی داند، بلکه خود کارزار را در ذهن تجسم می کند. کارکرد این عناصر، چه در متن و چه در اجرا، در دو نسخه شباهت ها و تفاوت هایی دارند که برای روشن شدن این وجوه باید آنها را در کنار هم قرار داد. از همین رو، برای مقایسه عینی و کلی میان دو نسخه، وجوه تفاوت و تشابه عناصر اجرایی و متنی در جدول شماره ۱_ ارائه گردیده است.

موضوع	نسخه اول	نسخه دوم	وجه تشابه و تفاوت	
عناصر اجرایی	شیوه اجرایی	با امکانات کم و بسیار ساده	با امکانات زیاد X	
	تعدد بازیگر	بازیگران کم	بازیگران زیاد X	
	در هم ریختگی زمانی/مکانی	همزمانی موسی، پیامبر، کربلا، جبرئیل	همزمانی موسی، پیامبر، کربلا، جبرئیل O	
	روایت	نقل قول غیر مستقیم روایت توسط موسی	نقل و روایت مستقیم و نمایش عینی وقایع X	
	به کار گیری تخیل	کاملاً متکی به تخیل تماشاگر	همه چیز به صورت عینی رخ می دهد X	
	مضمون نمایش	تضاد خیر و شر و عدالت الهی	تضاد خیر و شر و عدالت الهی O	
	تأثیر گذاری	تأثیر غیر مستقیم و درونی	تأثیر مستقیم و بیرونی X	
	عناصر متنی	نقطه عطف آغاز	شکایت نسبت به وجود جهنم توسط بیابانی	شکایت نسبت به وجود جهنم توسط بیابانی O
		ارتباط موسی و بیابانی	موسی از آغاز کنار بیابانی است	موسی توسط جبرئیل از وجود بیابانی آگاه می شود X
		حضور جبرئیل	جبرئیل راوی ماجرای کربلا است	جبرئیل آگاهی دهنده موسی است X
شیوه نمایش واقعه		از طریق معجزه موسی	از طریق معجزه موسی O	
حضور همسرایان		حضور ندارند	در قالب اهل بیت حضور دارند X	
حضور شخصیت های غیر مرتبط با واقعه کربلا		حضور کمی دارند	بسیار حضور دارند X	
پایان داستان		مرگ ناگهانی بیابانی و رستگاری او	توجیه شدن بیابانی از وجود جهنم X	

O: تشابه ، X: تفاوت

جدول شماره ۱ - جوه تشابه و تفاوت در فرم و محتوای دو نسخه تعزیه مجلس موسی (ع) و بیابانی

نتیجه گیری:

با نگاه دقیق به جدول فوق نمایان می‌شود که عناصر متنی و فرامتنی در اجرا، چگونه کنار هم قرار می‌گیرند و از این راه بر مخاطب معتقد خود اثر می‌گذارند. این نکته یکی از مهمترین ویژگیهای تعزیه است که می‌توان آنها را در مجالس دیگر نیز باز یابی کرد.

تعزیه به عنوان یکی از اصلی‌ترین فرمهای نمایشی آیینی، زمینه‌ها و درونمایه‌های بی‌ظنیری در به کارگیری خلاقیت، تخیل و جلوه‌های گرافیک تصویری دارد. در واقع، تعزیه نوعی اپرا است که در آن موسیقی، عاملی بیانی در خلق لحظات عاطفی محسوب می‌شود و در این میان، تعزیه موسی و درویش بیابانی به دلیل کارکرد فوق‌العاده تخیل در آن نمونه‌ای خاص است. به طور کلی، در تعزیه، مذهب، اسطوره، نمایشهای بومی، آیینی، ادبیات مذهبی (در شکل شعر و داستان)، و نمادهای دینی، و در نهایت موسیقی در هم می‌آمیزند و با عبور از ذهن خلاق هنرمندان گمنام، نمایشی اثرگذار را خلق می‌کنند. نکته مهم درباره تعزیه موسی و درویش بیابانی آن است که اگرچه این تعزیه درباره واقعه کربلا است، اما موضوع دیگری را نیز شامل می‌شود. موضوعی که در واقع اتفاقات کربلا بهانه و دستمایه‌ای برای مطرح کردن آن است: مسأله خیر و شر، و عدالت الهی است. به عبارت دیگر، اگرچه بیشتر تعزیه‌نامه‌ها درباره وقایع کربلا هستند، اما بسیاری نمونه‌ها - از جمله همین مجلس مورد بحث - شامل موضوعات دیگری هستند که گاه از منابع دیگر، مثل اسطوره، تاریخ، ادبیات و یا حتی وقایع روز گرفته شده‌اند، اما حتی در این نوع تعزیه‌ها نیز از طریق شیوه روایت، یا وصل موضوع و شخصیت، رویداد به حوادث کربلا ربط پیدا می‌کند.

نکته مهم دیگر در این خصوص آن است که نوعی در هم ریزی زمانی / مکانی در ساختار کلی تعزیه دیده می‌شود. این در هم ریزی، که به اعتقاد نگارنده، جلوه‌ای از نوعی جریان سیال ذهن را به نمایش می‌گذارد، دستمایه‌ای بی‌ظنیر برای برقراری ارتباط میان شیوه‌های اجرایی قدیم و جدید است. برای مثال، عناصر گرافیکی موجود در تعزیه - که ذاتاً در این شیوه نمایشی وجود دارد - شیوه روایتی خاص، تخیل و حرکت آزاد ذهن در روایت، زمینه‌ای بسیار مناسب برای به کارگیری شیوه‌های تصویری مدرن و پسا مدرن (مانند ویدئوکلیپ یا نماهنگ) است. این مسأله ضرورت رویکردی نوین به آثار به جا مانده از نسخ تعزیه‌ها را بیش از پیش آشکار می‌سازد. این نمایش در فرم تصویری خود به دلیل آن که توانایی القای پیام را از طریق تصویر و موسیقی دارد و همچنین می‌تواند هر گونه در هم ریزی روایی را به زیباترین شکل به تصویر بکشد، فرمی مناسب برای همه گیر کردن نمایشهای مذهبی است. از آن جا که فرم ویدئوکلیپ، فرمی جذاب برای نسل جوان محسوب می‌شود، استفاده از این فرم برای به تصویر کشیدن تعزیه می‌تواند به برقراری ارتباط میان فرمهای نمایش مذهبی و نسل جوان بینجامد.

شایان ذکر است که تجربه‌های مشابهی در کشورهایی نظیر ژاپن، چین و هند در زمینه‌های نمایشهای آیینی شرقی صورت گرفته که نمونه آن می‌تواند در کشور ما و با به کارگیری فرم تعزیه نیز رخ بدهد.

هنرمندان هنر ایرانی - اسلامی، بسیاری از مفاهیم فرهنگی و مذهبی را با زبان نمادین بیان کرده‌اند که این خود جلوه‌ای از فضای اجتماعی زندگی هنرمند بوده است. در حقیقت، این آثار انعکاسی از جهان‌بینی و تفکر فلسفی جامعه‌ای است که هنرمند براساس آن، سنت‌های هنری را در طول ادوار تعدیل کرده است. در واقع، هنر مذهبی می‌کوشد تا با عناصری انتزاعی و نمادین فضاهایی ذهنی بیافریند و بیننده را از جهان مادی پیرامون خود جدا سازد. از

این رو، اثر هنرمند تقلید از طبیعت نیست، بلکه نمادی ذهنی از مفهوم آفرینش و مخلوق باطن هنرمند است. کار دیگر هنرمند در این است که بی‌صورت را با تمثیل صورت ببخشد. بنابراین، عینیت بخشیدن به ذهنیت و بیان تصور و تخیل قاعده‌ای می‌آفریند تا فضایی دیگرگون شکل گیرد. در هم ریزی زمان و مکان، و جا به جایی شخصیت‌ها به همین دلیل صورت می‌پذیرد. به همین سبب، هنرمند آنچه را می‌خواهد بیان کند، تصویر می‌کند، نه آنچه را که در محیط واقعی پیرامون وجود دارد. این جا است که دست بردن در واقعیت تاریخ توجیه می‌یابد و هنرمند از آن طریق جهانی والا و اثر بخش را طراحی می‌کند.

تعزیه همچون سایر هنرهایی که بنیان مذهبی دارند، از متافیزیک و عالم معنا وام می‌گیرد تا صوری از خیال بیافریند. در این اندیشه، ذهن مدام از مجاز به حقیقت، از ظاهر به باطن و از بیرون به درون رخنه می‌کند، تا نه فقط انسان را بهتر بشناسد، بلکه اساساً دریابد که نقش او، موقعیت و جایگاه او در لایتنای پیرامونش چیست. همین امر، موجبات تحولی عظیم را در هنر ایرنی - اسلامی مؤمن به باورهای دین آسمانی، فراهم می‌آورد: این که به مکاشفات، خیال پردازی‌ها و حالت‌ها و کیفیات روحانی و معنوی متوسل شود تا به هدف خود؛ یعنی ترسیم فضای عالم ورای ماده، دست یابد.

در هنر پسا مدرن، به هنگام خواندن هر تصویر، مدام عناصر آن را با مفاهیمی دیگر جایگزین می‌کنیم. این ویژگی در همه آثار امروزی در سینما و تلویزیون، وجود دارد و هم از این روست که ساختار بصری و جذاب آنها تا به این حد خاصیت تاثیرگذاری، القاکنندگی و کوبش عاطفی و حسی دارد. هدف هنر امروز - و در راس آن ویدیو کلیپ - مانند جنس خود تصویر، عینیت بخشیدن و مادی کردن مفاهیم ذهنی است. در واقع، هنر مذهبی در ذات خود پدیده‌ای ذهنی است، و از این جهت، با قالب‌های سوررئال و قالب‌هایی که حس و حال را در شرایط عینی و ملموس مطرح نمی‌کنند، قرابت پیدا می‌کند و این اساساً با درک ما از دنیا و جهان بینی و خصوصیت‌ها و خلق و خوی فرهنگی ما تناسب بیشتری دارد.

تعزیه، در این میان، زمینه ای عالی برای رسیدن به این زبان امروزی و فراگیر پدید می‌آورد که در این مقاله تنها به یک نمونه آن پرداخته شد، و نمونه های دیگری نیز در این عرصه قابل بازیابی و بررسی اند. این نمایش از طریق شیوه اجرایی گریز و وصل موضوع یا شخصیت، به حوادث کربلا، داستانی را روایت می‌کند که بیشتر سویه‌ای اسطوره‌ای می‌یابد تا واقع گرا و همین وجه جلوه ای متفاوت و کارا، برای اقتباسی نوین، به دست می‌دهد.

پی نوشتها

۱. در خصوص متن فرانکلین رجوع کنید به نمایش در ایران، ص ۱۱۷.
۲. این جمله از گفته های مشهور امام حسین (ع) است. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به سایت: <http://www.imamhossein.net/content/view/206/26>
۳. عنایت اله شهیدی در مقاله تعزیه ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و باز سازی آنها با نقل نظرات استاد دیگری درباره این متن خاص (درویش بیابانی و موسی (ع)) با هر نوع اخذ، اقتباس یا تأثیر این متن با داستان مولانا مخالفت کرده اند. برای مطالعه نظرات ایشان رجوع کنید به کتاب درباره تعزیه و تناثر در ایران، به کوشش لاله تقیان، پاورقی، ص ۱۲۳.

۴. این مجموعه بعد از انقلاب به مشهد و به «کتابخانه آستان قدس رضوی» انتقال یافت و در سال ۱۳۸۱ به همت مؤسسه فرهنگی گسترش هنر و مرکز مطالعات و تحقیقات هنری و با تصحیح محمد رضا خاکی و جمشید ملک پور منتشر گردید.

۵. در سایت اینترنتی تاریخ انجیل (Bible) تاریخ تولد حضرت موسی ۱۵۲۰ پیش از میلاد و تاریخ وفات او ۱۴۰۰ پیش از میلاد آمده است. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به سایت:

http://www.bible-history.com/resource/ph_moses.htm

۶. مثالهای داخل کروشه [] از نگارنده است.

۷. آخرین کلام بیابانی در پایان مجلس چنین است:

بیابانی (با موسی):

مرا چه کار با کار خداست در هر باب	تو ای کلیم، برای خدا، مرا دریاب!
کمینه - بنده ام و سر به خط فرمانم	در این معامله از بحث خود پشیمانم.
بگو مرا از دل این عقده چون که بگشاید،	یکی کم است جهنم، هزار می باید.
بگو هزار جهنم دگر کند خلقت	که تا به روز قیامت به کافران لعنت!

منابع

- ۱- الیاده، میرچا: رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۵.
- ۲- بلوکباشی، علی: درباره تعزیه و تئاتر در ایران، (مجموعه مقاله)، به کوشش لاله تقیان، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴.
- ۳- بیضایی، بهرام: نمایش در ایران، چاپ دوم، انتشارات روشنگران، تهران، ۱۳۷۹.
- ۴- حسین، شکیل: درباره تعزیه و تئاتر در ایران، (مجموعه مقاله)، به کوشش لاله تقیان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴.
- ۵- دهخدا، علی اکبر: لغت نامه، لوح فشرده، ویرایش دوم، مؤسسه لغت نامه دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۲.
- ۶- سر سنگی، مجید: «نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی»، هنرهای زیبا، نشریه علمی پژوهشی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ش ۲۳، پاییز ۱۳۸۴.
- ۷- شهیدی، عنایت الله، درباره تعزیه و تئاتر در ایران، (مجموعه مقاله)، به کوشش لاله تقیان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴.
- ۸- کالمار، ژان: درباره تعزیه و تئاتر در ایران، ترجمه جلال ستاری، (مجموعه مقاله)، به کوشش لاله تقیان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴.
- ۹- ملک پور، جمشید: جنگ شعاع (تعزیه نامه های کتابخانه ملک)، تصحیح محمد رضا خاکی، جمشید ملک پور، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، تهران، ۱۳۸۱.
- ۱۰- مولانا: مثنوی معنوی، تصحیح توفیق ه سبجانی، چاپ اول، انتشارات روزنه، تهران، ۱۳۸۲.