



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

پدیدآورده (ها) : لزگی، سید حبیب الله؛ ندایی، امیر حسن
ادبیات و زبانها :: جستارهای ادبی :: بهار 1387 - شماره 160 (علمی-پژوهشی)
از 265 تا 282
آدرس ثابت : <http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/954953>

دانلود شده توسط : محمد اختری
تاریخ دانلود : 04/08/1395

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائه مجلات عرضه شده در پایگاه، مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابراین، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه [فوانین و مقررات](#) استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.



قابلیتهای تعزیه در تصویرپردازی نوین بررسی دو نسخه تعزیه مجلس درویش بیابانی و حضرت موسی (ع)

چکیده

تعزیه به عنوان مهمترین شیوه نمایش مذهبی و آیینی در ایران از قابلیت‌های بسیاری برخوردار است که می‌تواند در اشکال گوناگون تصویرپردازی نوین رسانه ای مورد استفاده قرار گیرد. در این میان شاید تنها عنصر بسیار مهمی که تا کنون مورد توجه قرار گرفته کارکرد فاصله گذاری در شیوه اجرایی 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 در تعزیه‌ها به شناخت هر چه بیشتر این عناصر و قابلیت‌های آن کمک می‌کند. ضمن آنکه وجود موسیقی به عنوان عامل بیانی و عنصری اجرایی، زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که در یافتن نوعی لحن در آثار رسانه‌ای (تلویزیونی) همچون موسیقی تصویری (Music Video) می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

بررسی این عناصر مانند درهم ریزی زمانی، درهم ریزی مکانی، جابه جایی شخصیت‌ها، کارکرد موسیقی و نیز چگونگی تأثیرگذاری بر مخاطب، نشان می‌دهد که تعزیه قابلیت‌های 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 تلاش می‌کند این قابلیت‌ها را باز شناسی کرده و توانایی‌های آن را برای استفاده در تصویرپردازی نوین رسانه ای تبیین نماید.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، تصویرپردازی نوین رسانه ای، زمان و مکان در تعزیه، شیوه‌های اجرا، موسیقی تصویری.

مقدمه

واژه تعزیه در لغت به معنای سوگواری و عزاداری و بر پا داشتن یاد بود عزیزان در گذشته است. تاریخ دقیق پیدایش نمایش تعزیه به درستی معلوم نیست؛ اما دو نکته مسلم است: اول اینکه تعزیه محصول تکامل تدریجی و طولانی است که در طول زمان شکل گرفته و حاصل خلاقیتی آنی و شکل گیری توسط فردی معین نیست؛ دوم آنکه آنچه تقریباً مسلم به نظر می‌رسد این است که نمایش تعزیه نتیجه تکامل سایر مراسم سوگواری مانند روضه خوانی، شبیه سازی، شمایل گردانی و همچنین فرمهای نمایشی مانند نقالی است.

نویسندگان و شعرای تعزیه ها معمولاً شناخته شده نیستند و به دلیل اعتقادات مذهبی خود دست به این کار می‌زدند. 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 متنها با هم فرق دارند و گاه برخی چیزهایی بیشتر دارند و بعضی ساده ترند.

نکته بسیار مهم در تعزیه قابلیت‌های خاص این نمایش در به کارگیری عناصر بصری و موسیقایی است که از فرم خاص این نمایش سرچشمه می‌گیرد. این قابلیت‌ها، زمینه ای را فراهم می‌کند که بتوان از آن در تصویرپردازیهای نوین، به خصوص فرم ویدئو کلیپ (نماهنگ) بهره جست. مقاله حاضر در تلاش است به صورتی علمی به این سؤال اولیه پاسخ دهد که آیا تعزیه می‌تواند در این فرم تأثیر گذار مورد استفاده قرار گیرد یا خیر؟

در ادامه، این مقاله به بنیانهای اصلی تعزیه که می‌تواند در ویدئو کلیپ مورد استفاده قرار گیرد می‌پردازد. در این جا با بررسی نمونه ای و تطبیقی دو نسخه خاص از یک تعزیه - مجلس درویش بیابانی و حضرت موسی (ع) - این بنیانها مورد توجه قرار می‌گیرد. این رویکرد شامل این زمینه است که استفاده از ساختار و محتوای تعزیه، و در این جا این نمونه خاص، تا چه حد قادر است میان این شیوه نمایشی و فرمهای جدید پلی ارتباطی برقرار کند و جذابیت‌های بصری آن را افزایش دهد.

الف) مروری بر سیر تکاملی تعزیه

تعزیه گونه‌ای نمایش آیینی با بنیانهای مذهبی است که از جمله مهمترین اشکال نمایشی مشرق زمین محسوب می‌شود. با وجود این زمینه های رشد این نمایش در ایران به پیش از اسلام باز می‌گردد بررسی این زمینه ها در مجال این مقاله نیست. ژان کالمار (Jean Calmard) معتقد است ایران به رغم موقعیتش میان دو فرهنگ تئاتری جهان (یونان و هند) که مبادلات هنری و فرهنگی با آنان تاریخی

طولانی دارد، سرزمینی بارور برای هنر نمایش نبوده است. در واقع تعزیه خوانی، یعنی نمایش شهادت امام حسین (ع) و درامهایی که به وی مربوط می‌شدند، دیر هنگام پس از قرن‌ها برگزاری آیینهای یادبود واقعه کربلا، پدید آمده است (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۳).

در طول تاریخ ایران، حکومتها گاه، به طور مستقیم به تشویق این مراسم و آیینهای یادبود پرداخته اند که دوره‌های صفویه و قاجاریه از اصیلترین حکومتهای مشوق تعزیه محسوب می‌شوند. شاید اصیلترین انگیزه اولیه شاهان صفوی در پرداختن به آیینهای عاشورایی تحکیم و تقویت و تأیید مرام و مسلکی مشترک (شیعه) در برابر همسایگان سنی مذهب (به خصوص 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 ادوارد براون (Edward Brown) چنین نقل می‌کند: در تاریخ ابن کثیر شامی آمده است که معزالدوله احمد بن بویه در بغداد در دهه اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را بسته 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 مراسم تعزیه به جا می‌آوردند و در بغداد تا اوایل دولت سلجوقی بر قرار بود (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۱۵). زمینه‌های شکل‌گیری تعزیه به فرم امروزی آن به طور دقیق معلوم نیست. اما برخی محققان پیدایش آن را به دوره زندیه و برخی دیگر حاصل عصر پادشاهی فتحعلی شاه قاجار می‌دانند که می‌گویند در برگزاری این مراسم بسیار می‌کوشیده است. مسلماً در آغاز، همچنان که اکنون نیز ادامه دارد، شبیه‌سازیهای بدون دیالوگ درون دسته‌های عزادار، همراه سینه زنی و نوحه خوانی، انجام می‌گرفت، که به نظر می‌رسد همین شبیه‌سازیها پایه و اساس شکل‌گیری تعزیه شد. کالمار در این خصوص می‌نویسد 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 سفرنامه‌های غیر ایرانیان که تنها به موجب آنها می‌توان تکامل و تحول آیینها و مراسم واقعه کربلا را از قرن ۱۶ تا قرن ۱۹ پی گرفت، حقیقتاً نمی‌توان بر این اعتقاد بود که نمایش مذهبی واقعی پیش از پایان قرن ۱۸ وجود داشته است (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۷). نکته‌ای که کالمار در خصوص آغاز تعزیه نقل می‌کند اشاره به نوشته‌ای است مربوط به ویلیام فرانکلین، افسر کمپانی هند که در حدود سالهای ۱۷۸۰ در شیراز (احتمالاً) دو تعزیه دیده است. فرد دیگری به نام تولیاریوس (ole'arius) که ماه محرم ۱۰۱۶ هجری شمسی را در اردبیل (شهر مقدس خاندان صفوی) بوده است توضیحات مفیدی از آن چه دیده می‌دهد: سوگواریها، نوحه‌ها، مراثی و تیغ‌زنیها در روز عاشورا (روز قتل) جاری بوده است. اما نه او و نه هیچ سیاح دیگر عصر صفوی اشاره‌ای به عرضه نمایشی واقعه

نمی‌کنند. بنابراین محقق است که در این زمان وجود نداشته است (بیضایی، ۱۳۷۹، ص ۱۱۵). تاورنیه (Tavernier)، یکی از مراحل تحوّل را در یادداشت‌هایش نشان داده است: او در محرم ۱۰۴۶ شمسی [یعنی سی سال پس از کولیاریوس] در حضور شاه صفوی دوم در اصفهان شاهد مراسمی بوده که پنج ساعت پیش از ظهر شروع شده و تا ظهر طول کشیده است. گفته او با مدرکی در شبیه سازی تمام می‌شود (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۱۶). بیضایی در کتاب نمایش در ایران متن فرانکلین را که کالمار به آن اشاره داشته می‌آورد: یکصد و بیست سال پس از گزارش تاورنیه در نوشته ویلیام فرانکلین این نمایش [تعزیه] را در یکی از مراحل نهایی اش می‌بینیم. این نوشته نشان می‌دهد که در اواخر سلطنت زندیه، تعزیه شکل خود را پیدا کرده است^(۱) (همان: ۱۱۷).

کالمار در این نکته شک کرده و روایت فرانکلین را نوعی اشارت و نمودار آخرین مرتبه تکامل بازی روی گاری می‌داند. به اعتقاد او در آن زمان تعزیه هنوز صورت نمایشی کامل نداشته و این نمایشها از کل آیین و مراسم سینه زنی و نوحه خوانی هنوز جدا نشده بودند. کالمار عصر فتحعلی شاه را دوران شکل گیری تعزیه می‌داند. به اعتقاد او تعزیه بر اساس سنن حماسی / مذهبی و مرثیه خوانی و سوگواری مذهبی و تکامل کارگردانی تحت ریاست عالیّه شاه و بعضی شاهزادگان و نجبا شکل می‌گیرد (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۹) در کنار این همه، تعزیه از اشکال قدیمی تر نمایش در ایران نیز بهره می‌برد. در واقع نقالی و پرده خوانی که تا پیش از این با مضامین حماسی (شاهنامه) یا مذهبی یکی از اصیلترین سرگرمیها به حساب می‌آمد، در این زمان به خدمت تعزیه در آمدند و شکل آن را متحول ساختند. بیضایی می‌نویسد 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 می‌توان دو روش مشخص نقالی را در تعزیه تشخیص داد؛ بیان غمناک آوازی در دستگاہهای معین موسیقی ایرانی که «مظلوم خوان»ها به کار می‌برند و بازمانده نقالی مذهبی است، بیان غلو شده پر طمطراق و تحرک و شکوه که «اشقیّا» به کار می‌برند و بازمانده نقالی حماسی است (بیضایی ۱۳۷۹: ۱۲۱). همین کارکرد دوگانه و موسیقایی در تعزیه یکی از زمینه‌هایی است که در تصویرپردازی نوین می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

(ب) مضامین تعزیه

تعزیه، نمایشی مذهبی و غم‌انگیز است که به سوگواری مصائب اهل بیت می‌پردازد. در واقع شبیه گردانی یا شبیه خوانی یا تعزیه نمایشی بوده است در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب 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) نیز وجود دارد. اما پرداختن به جنبه سرگرم کننده تعزیه سبب شد که بخشهای دیگری نیز به آن افزوده شود. اما آنچه همواره مورد توجه بوده، پرداختن به جنگ میان خیر و شر، حق و باطل و همچنین لعن ابدی ظالم است. موضوع در نمایشهای مذهبی، با یک دید کلی، متضمن رابطه انسان و نیروهای ما فوق طبیعت از یک سو، ستیز دائم بین نیروهای خیر و شر 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 که، «من مرگ با شرافت را به زندگی در ذلت ترجیح می‌دهم»، 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 اینکه 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 اصل دوگانگی اعتقاد داشته‌اند. برخی محققین غربی معتقدند 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. در کنار این، نوعی همبستگی و همفکری میان شیعیان و مسیحیان راجع به اصل شفاعت در این مقاله‌ها یافته‌اند و آن اینکه امام حسین (ع) نیز مانند مسیح آگاهانه و برای نجات پیروانش از گمراهی و بیدار کردن آنها تن به شهادت داد و در محشر نیز شفاعت پیروان خود را خواهد کرد (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۲۹).

این ویژگی 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 ممتاز می‌کند. موضوع، ساختار و شیوه درگیر کردن تماشاگر در وقایع، در این مجلس به گونه‌ای است که عناصری نوین را در آن می‌توان یافت، ضمن آنکه 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 محققینی 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 (حسین، ۱۳۷۴: ۱۱۶). این نکته یادآور همان جمله معروف است: «هر روز عاشورا و همه جا کربلاست» (کل یوم عاشورا 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 مبداء عالم نمی‌داند، بلکه بر عکس همین ترکیب و آمیزش اضداد را دلیل وجود 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 (Paradoxe) 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 شعری از مولانا در مثنوی معنوی تحت عنوان موسی (ع) و شبان به چشم می‌خورد. مولانا ماجرای بر خورد حضرت موسی (ع) با شبانی را 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 هر کسی 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
توبرای وصل کردن آمدی	نی برای فصل کردن آمدی
	(سبحانی، ۱۳۸۲: ۲۲۶)

مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی درست بر 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 مشکوک شده و 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 ضرورترین عامل در اثبات وجود جهنم و عذاب الهی می‌داند. در پایان ماجرا درویش که به آگاهی دست یافته از خداوند طلب بخشش و توبه می‌کند. موضوع داستان موسی و شبان مشنوی، مسئله 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 مسائلی از این دست است که در حوزه 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 کند (شهیدی، ۱۳۷۴: ۱۳۳).^(۳)

نکته دیگر که در اینجا باید مورد بحث قرار گیرد آن است که شباهت میان این دو متن، اصلاً در موضوع مطرح شده در متن نیست. در این جا (در متن تعزیه) شاعر از موقعیت دراماتیک موجود در داستان استفاده کرده 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 عنوان پایه کار گرفته و از این موقعیت در بیان آنچه مورد نظر خود بوده استفاده 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 برقرار 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 کلی با هم تفاوت داشته و 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 را برگزیده‌ایم که بیشترین تفاوت‌های ظاهری را با یکدیگر دارند. متن اول که نسخه ای کوتاهتر است، با بازیگرانی محدود و در مکانی کوچک قابل اجراست. در صورتی که متن دوم برای اجرا در تکیه های بزرگ که امکانات بیشتر و سیاهی لشکر و وسایل فراوان داشته اند، بازنویسی شده 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. 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 ز قوم و دوزخ، کوثر و باغ نعیم	مار و عقرب از چه باشد؟ خوری و غلمان ز چیست؟
گر تو قهاری و می‌خواهی بسوزی جان خلق	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 متن نخست موسی از آغاز کنار بیابانی حضور دارد در صورتی که در متن دوم این جبرئیل است که خبر گمراهی بیابانی را به موسی می‌رساند و از این رو موسی به وسیله جبرئیل از حضور بیابانی آگاه می‌شود. خدا جبرئیل را می‌فرستد تا میان آنها آشتی برقرار کند:

جبرئیل با موسی:

سلام من به تو، یا حضرت کلیم خدا!	رسانده است سلامت مهیمن یکتا
که، ای کلیم، ز خاصان، به صحرايي	شده است سوخته جانش ز فکر، سودایی
چو نیست با خبر از قدرت خدایی ما	زبان شکوه گشوده به کبریایی ما
بود به ما به نزاع، 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
میانۀ 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 از بیابانی به تنگ آمده و از خدا راه حل می‌طلبد. آنگاه خدا، جبرئیل را می‌فرستد و جبرئیل از جانب خدا حرف زده و دلیل دوزخ را واقعه کربلا می‌داند.

۵) زمان و مکان در دو نسخه

ویژگی جالب توجه در هر دو نسخه این تعزیه، در هم ریزی زمان و مکان برای ایجاد نوعی زمان و مکان قدسی است. از نظر تاریخی، نکته ای کاملاً بدیهی به نظر می‌رسد که زمان تاریخی پیامبر اسلام (ص) (حضور حضرت فاطمه (س))، واقعه عاشورا (سال ۶۱ هجری)، و زمان حضرت موسی (۴) (حدود ۱۵۰۰ پیش از میلاد) سالها و قرن‌ها با هم فاصله دارند. اما شاعر با درهم ریزی این زمانها نوعی زمان قدسی می‌آفریند. 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 اسطوره ای - مذهبی منتزع نشده است و واقعیت این است که این تجربه و ادراک زمان (دنیوی)، همواره مدخلی پایدار بر زمان مذهبی می‌گشاید. «(زمان تجلی قداست))، بر واقعیت بسیار متفاوتی، 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 پی آن می‌آید. و نیز ممکن است منظور از زمان قدسی، زمانی اساطیری باشد که گاه از طریق آیین، اعاده و بازیافته می‌شود [مانند مراسم عاشورا]، و گاه از رهگذر تکرار ساده و مختصر عملی که واجد صورت مثالی اساطیری است، واقعیت می‌یابد [مانند شبیه سازی واقعه کربلا]. و سر انجام ممکن است زمان قدسی دال بر وزن و آهنگهایی کیهانی باشد [مانند اعتقادات مربوط به شب اول ماه] (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۶۵)».

در این شرایط، آن زمان خاص (در این جا زمان عاشورا و مکان کربلا) به دلیل آن که جلوه ای از قدرت، قداست و الوهیت را متجلی می‌کند، تا بی نهایت 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 هم ریزی زمان و مکان و به میان آوردن شخصیتهایی از زمانهای متفاوت جلوه عینی مفهوم «کل یوم عاشورا...» را

متجلی کرده و آن را در زمان بی نهایت جاری می کند. در متن نخست هنگامی که موسی (ع) با بیابانی به بحث می پردازد تا او را از اشتباه در آورد، بیابانی بر حرف خود اصرار می ورزد. از این رو موسی (ع)، صحنه عاشورا و کربلا را به بیابانی نشان می دهد. بیابانی حیران و وحشت زده از میان دو انگشت موسی (ع) (چونان معجزه‌ای) به صحنه می نگرد و آن را توصیف می کند. درویش در این جا یک به یک شخصیتها را توصیف می کند و می پرسد که کیستند، موسی (ع) (که گویی خود ماجرا را نمی بیند) بر اساس شرح بیابانی شخصیتها را معرفی می کند. در واقع در نسخه اول همه وقایع به صورت غیر مستقیم نقل می شوند، همه واقعه و شخصیتها به صورت سوم شخص معرفی می شوند و هیچ کدام دیالوگی ندارند و بیننده احتمالاً تمامی آنها را از طریق توضیحات بیابانی در ذهن تداعی می کند یا شاهد نمایشی پانتومیم گونه است.

داستان نخست در نهایت با دیدن و وصف فجایع کربلا، وجود روز جزا و جهنم را توجیه می کند. در پایان داستان بیابانی می میرد و موسی (ع) بر جنازه او دعایی می خواند. مرگ بیابانی در این جا فاقد هر نوع توجیه دراماتیک است و به طور ناگهانی رخ می دهد. تنها دلیلی که می توان برای این رخ داد تصور کرد، ایجاد این ذهنیت در مخاطب است که مرگ، اجتناب ناپذیر و حق است پس اگر کسی (مانند بیابانی) در اشتباه و خسران است، با دانستن عدل الهی، توبه کرده و در صف رستگاران در آید.

موسی (ع) در پایان متن چنین می گوید :

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

در متن دوم، موسی (ع) از طریق جبرئیل از گمراهی بیابانی آگاهی می یابد. جبرئیل بر موسی (ع) ظاهر شده و ماجرا را باز می گوید و از جانب خدا می گوید که میانه او (بیابانی) و خدا را آشتی دهد. هنگامی که موسی به سراغ بیابانی می رود، او را در حال اعتراض به خدا می یابد و سخت خشمگین می شود. اما جبرئیل نازل شده و موسی را بر حذر می دارد که با بیابانی بد رفتاری نکند و او را نسبت به خدا بد گمان ننماید. این بخش داستان نیز تا بیدی بر تأثیر داستان مولانا بر متن این تعزیه است. زیرا در آن جا نیز موسی (ع) ابتدا خشمگین می شود ولی خدا به او نهیب می زند که وظیفه او (موسی (ع)) وصل است نه فصل و پیامبر باید به گونه ای عمل کند که بنده نسبت به خدا بد گمان نشود. در متن تعزیه، جبرئیل راه حل را نشان دادن صحرای کربلا می داند 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، تک گوئی‌هایی جابه جا از اشقیا (شمر و یزید) می‌آید. به نظر می‌رسد که این تک گوئیها بیشتر برای تحریک مخاطبان در این جا قرار گرفته که در بخش بعد به آن خواهیم پرداخت.

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 یا فلاش بک، جهت جا به جایی زمانهاست؛ 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 جلوه ای عینی از تقابل خیر و شر است. همین نکته سبب می‌شود تا جلوه واقعه گرایانه در اثر به کلی از میان رفته و عنصر تخیل سبب ماندگاری این رویداد در ذهن و در نهایت در فرهنگ عمومی شود.

پس از این، با صدور حکم از سوی یزید، امام را برای اعدام می‌برند و حضرت سکینه به تماشاگران التماس می‌کند، که تأثیر گذاری این گفتار را در قسمت بعد بررسی خواهیم کرد، و در نهایت بیابانی آن چه را دیده برای موسی (ع) شرح می‌دهد. آنگاه موسی وقایع را تشریح و تفسیر کرده، و نتیجه می‌گیرد که وجود جهنم به دلیل واقعه عاشورا بوده است. در پایان بیابانی به الزام وجود جهنم تأکید می‌نماید و از گفتار پیشین خود توبه می‌کند^۳ و به این ترتیب مجلس به پایان می‌رسد.

در هم ریزی زمانی در این دو نسخه جلوه ای مدرن می‌یابد. همان گونه که در رمان مدرن و پس از آن در پسامدرن نگرش به زمان و تعریف آن تغییر می‌کند، در اینجا بر اساسی اعتقادی و دیدی

اسطوره‌های این در هم ریزی جلوه ای عینی می‌یابد. در این حالت مرزهای زمان و مکان برداشته و به شکل استعاری مطرح می‌شود. 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 تأخر زمانی جریان می‌یابد، شکلی نوین از روایت پدید می‌آید که امکان استفاده کاملاً امروزی را به کارگردان می‌دهد. این خصوصیت به ویژه در عرصه رسانه‌های بصری مانند سینما و تلویزیون، کارکردی عملی و تصویری می‌یابد.

و) چگونگی تأثیر 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 یک نمایش مذهبی بر باور و حضور تماشاگر تکیه دارد و از این رهگذر تأثیر رخ داد غم انگیز و تراژیک صحنه درونی در مخاطب پدید می‌آید. این مسئله گاه از طریق شکل دهی لحظات خاص در طول نمایش به وجود می‌آید.

به عنوان مثال در نسخه دوم مجلس بیابانی هنگامی که حضرت فاطمه (س) و جبرئیل بر سر جنازه امام زاری می‌کنند و نوحه می‌خوانند، جا به جا تک گویی‌هایی از اشقیای شنیده می‌شود. این تک گوییها کاملاً به صورت هدفمند و برای تحریک احساسات مخاطبان طراحی شده، زیرا با شنیدن سخنان خشن و بی‌رحمانه اشقیای مخاطب مؤمن و عاشق اهل بیت به شدت تحت تأثیر قرار گرفته و منقلب می‌شود.

به اعتقاد بعضی محققین، در برخی از نمایشهای مذهبی مشارکت تماشاگر چنان از قوت و شدت برخوردار می‌شود که در پاره ای از نمایشها نمی‌توان تفکیک قابل تمیزی بین بازیگر و تماشاگر قائل شد (سر سنگی، ۱۳۸۴: ۱۰۰). مشابه این نکته در نسخه دوم این تعزیه قابل مشاهده است. در بخشی نزدیک به پایان به هنگامی که امام را به دستور یزید به قتلگاه می‌برند، حضرت سکینه (س) خطاب به حضار و تماشاگران آغاز به سخن می‌کند و از آنان استمداد می‌کند. این خطاب قرار دادن حضار حس همزاد پنداری بیننده را تشدید می‌کند و تماشاگر خود را در جای حضرت سکینه قرار می‌دهد. تماشاگر معتقد که دست خود را از ماجرا کوتاه می‌بیند و نمی‌تواند یاری رسان باشد، بیشتر تحت تأثیر عواطف خود قرار می‌گیرد. توهم دراماتیک تماشای عینی ماجرای کربلا که در ابتدای نمایش از طریق بیابانی میان تماشاگر و شخصیت‌های عاشورایی برقرار شده، در این جا کاربرد اصلی خود را می‌یابد. خطاب مستقیم به تماشاگر، توسط یکی از اولیاء (حضرت سکینه (س))، اوج جلوه این نزدیکی درونی و احساس این

همانی است. به تصور من حسی که در این جا در مخاطب (به خصوص تماشاگر دوره قاجار) ایجاد می‌شده نوعی حس انتقام درونی بوده که توان بروز و ارضای آن را نداشته است. در چنین حالتی تماشاگر به شدت هیجان زده می‌شود. به راستی هنگام خواندن تعزیه، گریه و شیون تماشاگران در این بخش در ذهن قابل تداعی است:

سکینه (با حضار):

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



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 ارائه مفهوم با نزدیک شدن به احساس تماشاگر و اعتقادات قلبی او امکان درگیری عاطفی هر چه بیشتر با نمایش را ایجاد می‌کند. در چنین حالتی است که دیگر مفهوم زمان و مکان برای مخاطب معنای فیزیکی خود را از دست می‌دهد. برای مقایسه عینی و کلی میان دو نسخه وجوه تفاوت و تشابه عناصر اجرایی و متنی در جدول زیر ارائه گردیده است:

وجوه تشابه و تفاوت در فرم و محتوای دو نسخه تعزیه مجلس موسی (ع) و بیابانی

موضوع	نسخه اول	نسخه دوم	وجوه تشابه و تفاوت
عناصر اجرایی	با امکانات کم و بسیار ساده	با امکانات زیاد	X
	بازیگران کم	بازیگران زیاد	X
	همزمانی موسی، پیامبر، کربلا، جبرئیل	همزمانی موسی، پیامبر، کربلا، جبرئیل	O
	نقل قول غیر مستقیم روایت توسط موسی	نقل و روایت مستقیم و نمایش عینی وقایع	X
	کاملاً متکی به تخیل تماشاگر	همه چیز به صورت عینی رخ می‌دهد	X
	تضاد خیر و شر و عدالت الهی	تضاد خیر و شر و عدالت الهی	O
	تأثیر غیر مستقیم و درونی	تأثیر مستقیم و بیرونی	X
عناصر سستی	شکایت نسبت به وجود جهنم توسط بیابانی	شکایت نسبت به وجود جهنم توسط بیابانی	O
	موسی از آغاز کنار بیابانی است	موسی توسط جبرئیل از وجود بیابانی آگاه می‌شود	X
	جبرئیل راوی ماجرای کربلا است	جبرئیل آگاهی دهنده موسی است	X
	از طریق معجزه موسی	از طریق معجزه موسی	O
	حضور ندارند	در قالب اهل بیت حضور دارند	X
	حضور کمی دارند	بسیار حضور دارند	X
	پایان داستان	مرگ ناگهانی بیابانی و رستگاری او	X

O: تشابه X: تفاوت

نتیجه گیری

تعزیه به عنوان یکی از اصلیتترین فرمهای نمایشی آیینی زمینه‌ها و درون مایه‌های بی نظیری در به کار گیری خلاقیت، تخیل و جلوه‌های گرافیک تصویری دارد. در واقع تعزیه نوعی اُپراست که در آن موسیقی عاملی بیانی در خلق لحظات عاطفی محسوب می‌شود و در این میان، تعزیه موسی و درویش بیابانی به دلیل کارکرد فوق العاده تخیل در آن نمونه‌ای خاص است. به طور کلی مذهب، اسطوره، نمایشهای بومی، آیین، 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، تعزیه 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، مسئله خیر و شر، و عدالت الهی است. به عبارت دیگر اگرچه تعزیه نامه‌ها اکثراً درباره وقایع کربلا هستند، اما بسیاری نمونه‌ها - از جمله همین نسخه مورد بحث - شامل موضوعات دیگری هستند که گاه از منابع دیگر مثل اسطوره، تاریخ، ادبیات و یا حتی وقایع روز گرفته شده‌اند. اما به هر حال 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 من جلوه‌ای از نوعی جریان سیال ذهن را به نمایش می‌گذارد، دستمایه‌ای بی نظیر برای برقراری ارتباط میان شیوه‌های اجرایی قدیم و جدید است. به عنوان مثال عناصر دراماتیکی موجود در تعزیه (که ذاتاً در این شیوه نمایشی وجود دارد) با شیوه روایتی خاص آن تخیل و حرکت آزاد ذهن در روایت از عناصر آن است، زمینه‌ای بسیار مناسب برای به کارگیری شیوه‌های تصویری پست مدرن، مانند ویدئوکلپ یا نماهنگ است. این فرم تصویری به دلیل آن که توانایی القای پیام را از طریق تصویر و موسیقی داراست و همچنین می‌تواند هر گونه در هم ریزی روایی را به زیباترین شکل به تصویر بکشد فرمی مناسب برای همه گیر کردن تعزیه است. از آنجا که فرم ویدئوکلپ 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 کشورهای 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.

تعزیه موسی و درویش بیابانی، در این میان، متنی مناسب برای این منظور به نظر می‌رسد. این نمایش از طریق شیوه اجرایی گریز و وصل موضوع یا شخصیت به حوادث کربلا، داستانی را روایت می‌کند که بیشتر سویه ای اسطوره‌ای می‌یابد تا واقع‌گرا و همین وجه جلوه‌ای متفاوت و کارا (برای اقتباسی مدرن) به متن می‌دهد.

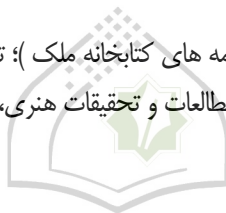
یادداشتها

۱. در خصوص متن فرانکلین رجوع کنید به نمایش در/یران، ص ۱۱۷.
۲. استاد عنایت اله شهیدی در مقاله «تعزیه‌ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و بازسازی آنها» با نقل نظریات استاد دیگری درباره این متن خاص (درویش بیابانی و موسی (ع)) با هر نوع اخذ، اقتباس یا تأثیر این متن با داستان مولانا مخالفت کرده‌اند. برای مطالعه نظرات ایشان مراجعه کنید به کتاب درباره تعزیه و تئاتر در/یران، به کوشش لاله تقیان، پاورقی صفحه ۱۲۳.
۳. 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 ز دل این عقده چون که بگشاید،	یکی کم است جهنم، هزار می‌باید.
بگو هزار جهنم دگر کند خلقت	که تا به روز قیامت به کافران لعنت

کتابنامه

۱. الیاده، میرچا؛ رساله در تاریخ ادیان؛ ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۵.
۲. بلوک باشی، علی؛ درباره تعزیه و تتاتر در ایران؛ به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۳. بیضایی، بهرام؛ نمایش در ایران؛ تهران: انتشارات روشنگران، ۱۳۷۹.
۴. حسین، شکیل؛ درباره تعزیه و تتاتر در ایران؛ به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۵. سبحانی، توفیق؛ تصحیح مثنوی معنوی؛ تهران: انتشارات روزنه، ۱۳۸۲.
۶. سر سنگی، مجید؛ «نسبت تتاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی»: هنرهای زیبا، نشریه علمی پژوهشی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ش ۲۳، ۱۳۸۴، صص ۹۷-۱۰۲.
۷. شهیدی، عنایت‌الله؛ درباره تعزیه و تتاتر در ایران؛ به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۸. کالمار، ژان؛ درباره تعزیه و تتاتر در ایران؛ ترجمه جلال ستاری، به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۹. ملک پور، جمشید؛ جنگ شعاع (تعزیه نامه های کتابخانه ملک)؛ تصحیح محمد رضا خاکی، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۱.



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی