پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Taa'zieh

تعزیهٔ ایرانی، نمایش یا آئین

امسال موضوع بخش سنتی چهل و چهارمین فستیوال آوینیون، برای نخستین‌بار به «فرهنگ ایران» اختصاص یافت. این موضوع یکسال قبل از سوی سرپرست مرکز هنرهای‌نمایشی و تنی چند از کارشناسان تئاتر این مرکز به دفتر فستیوال آوینیون پیشنهاد شده بود و مسئولان فستیوال نیز از این طرح استقبال کردند. در میان برنامه‌های متعدد بخش سنتی این فستیوال، اجرای «تعزیه» آئین نمایشی ایران اهمیت خاصی داشت.

تلاش برای انتخاب گروه شبیه‌خوانان، گزینش نسخ مناسب برای اجرا در فستیوال بین‌المللی، و آماده‌سازی برنامه‌های تعزیه در حدود شش ماه به طول انجامید و در مورد یکسایک موارد یادشده کارشناسان، مسئولان و نمایندگان فستیوال در تماس و مشاورهٔ دائمی بودند و سرانجام گروه هاشم فیاض برای اجرای سه تعزیهٔ: شهادت امام حسین (ع)، شهادت امام‌رضا (ع) و حر راهی کشور فرانسه شدند.

علت انتخاب این سه مجلس تعزیه نیز چنین بود: طبق برنامهٔ پیش‌بینی‌شده در فستیوال آوینیون، اجرای‌تعزیه‌مصادف با روزهای هفتم تا دوازدهم ماه محرم بود و به همین دلیل طبیعی است که تعزیه‌خوانان ما در هرکجا باشند، روز عاشورا

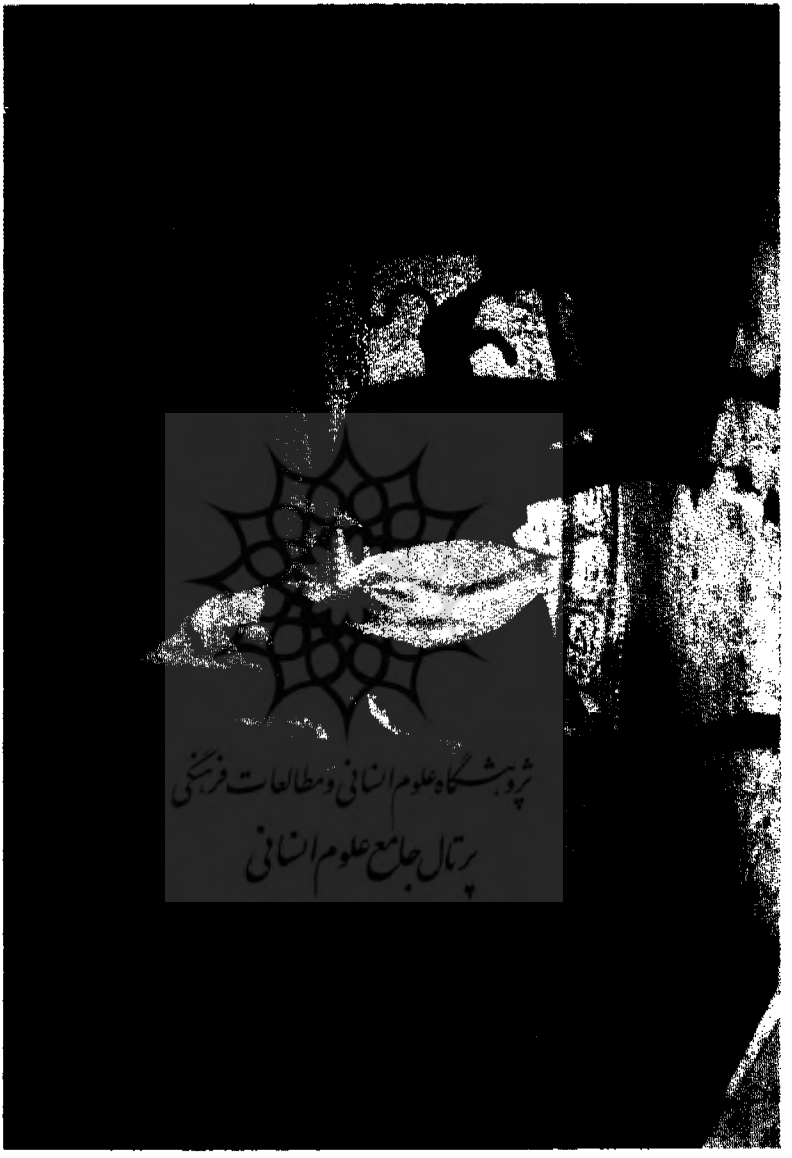
مجلس شهادت امام‌حسین (ع) را بخوانند، اما در روزهای قبل و بعد از آن اجرای تعزیهٔ حر و تعزیهٔ شهادت امام‌رضا در نظر گرفته شد، چون تعزیه حر، نسخه‌ای است که هم از نظر موضوع با زمان یاد شده تطابق داشت و هم نمونه‌ای است از یکی از دراماتیک‌ترین نسخ‌تعزیه، و بالاخره تعزیه‌شهادت‌امام‌رضا(ع) به‌دلیل تنوع بسیار آن در ساختار وقایع، قصص و روایات و همچنین به این دلیل که مکان رویدادهای آن در خاک ایران است و در نتیجه اغلب شخصیت‌های آن ایرانی‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عکس‌ها از: ج. ندائی

نخستین بار «تعـزیه» در خارج از مرزهای ایـران به جهانیان معرفی شد. امسال در چهل و چهـارمین فستیوال آوینیون (سال ۱۹۹۱)، «تعزیه» توسط گروه «هاشم فیاض» و با تعزیه‌گردانی خود او، به مدت پنج شب متوالی از ۳۰ تیرماه تا ۳ مردادماه (سال۱۳۷۰) در حیاط کلیسای «سلستن Cloâtre des Celestins » در ساعت ۱۰ شب به اجرا درآمد، و به ترتیب تعزیه‌هـای «حر» (دو شب)، شهادت امام حسین (ع) (یك شب)، و تعزیهٔ شهادت امام رضا (ع) (دو شب) تـوجه تماشاگران یکی از معتبرترین و مهم‌ترین فستیوالهای هنری جهان را به خود معطوف کرد.

تعزیه آئین مذهبی شیعیان که ضمن ادای احترام نسبت به امام حسین (ع) و شهادت وی، یکی از ناب‌ترین و خالص‌ـ ترین شیوه‌هـای نمایشی جهان است، نخستین بار خـارج از مرزهای ایران، و در ایام سوگواری ماه محرم معرفی شد. این نکته اهمیت داشت، چرا که تعزیه تنها به‌عنوان نمونه‌ای از سنت‌های نمایشی ایران بـه خارجیان عرضه نمی‌شد، بلکه

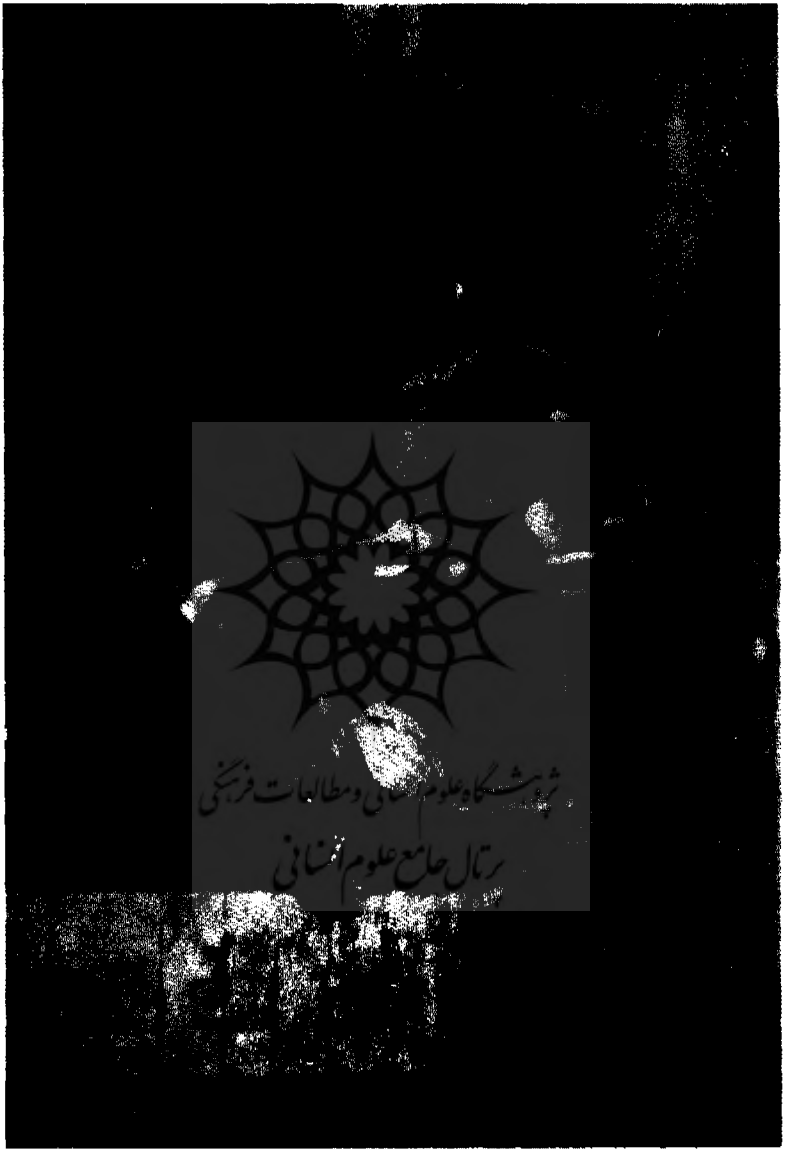


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

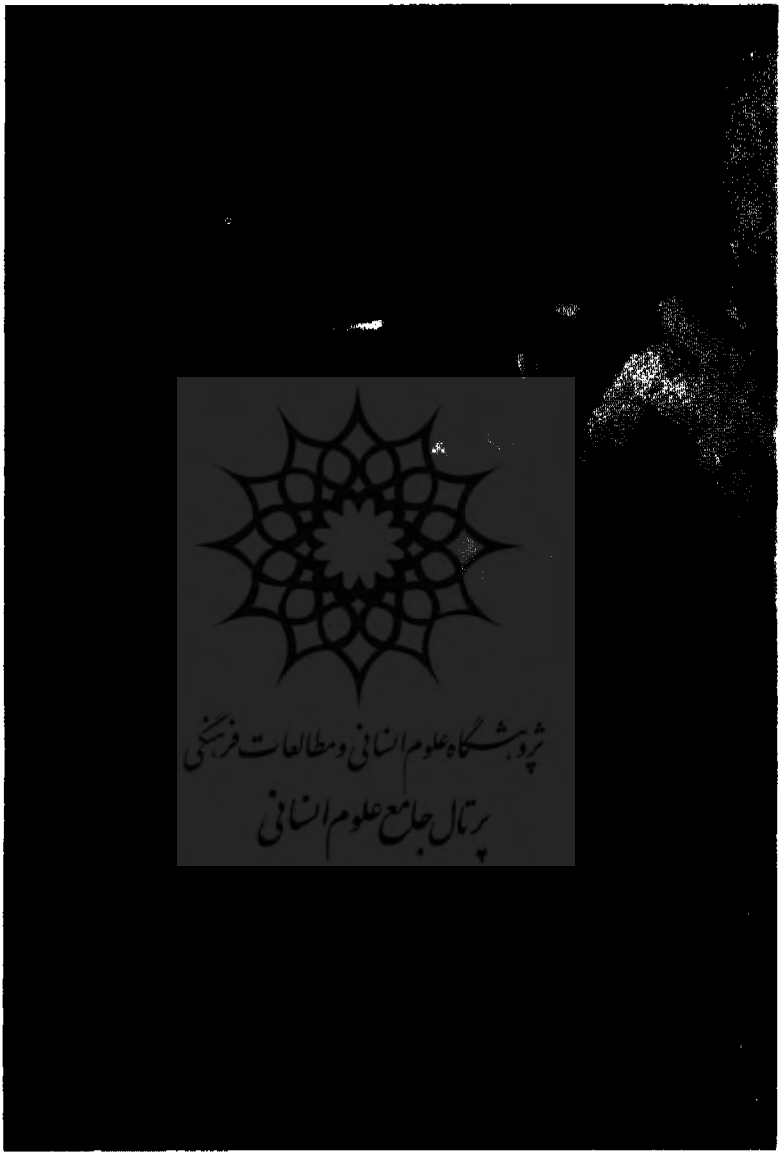
اجرای آن همزمان با دههٔ عاشورا و سوگواری تمامی شیعیان جهان بود، و بنابراین تماشاگر خارجی نیز با پدیده‌ای رویارو بود که در زمان موعود خود و در محل مناسب (حیاط یك کلیسا) به شرح ماجرای کربلا می‌پرداخت، که در این صورت به‌هیچوجه مفاهیم درونی‌اش زایل نمی‌شد و بی‌تردید، هم برای تعزیه‌خوانان حال و هوای خاصی ایجاد می‌کرد و هم بر تماشاگران تأثیری عمیق‌تر داشت.

تعزیه‌خوانی رسم رایج شیعیان است و چون بر اساس اعتقاد و ایمان‌شبیه‌گردان و تماشاگر پدید می‌آید، خود به‌خود جنبه‌ای شگفت‌انگیز از ارتباط و اعتقاد را داراست. همچنین به دلیل بکر بودن چنین مفهومی در میان پدیده‌های فرهنگی، و به دلیل شیوهٔ خاص اجرای آن که بدون شناخت فرمولهای تئاتری‌معمول در جهان، تمامی‌مسائل و مشکلات بیان‌تصویری را با ساده‌ترین عمل و حرکت حل می‌کند، و نیز به‌خاطر غنای موسیقائی‌اش، از همان نخستین شب اجرا، تمامی برنامه‌های فستیوال را زیر سلطه برد و همگان را مسحور خود کرد.

بدینگونه پنج شب اجرای تعزیه در حیاط کلیسای «سلستن» سبب شد که صفحات فرهنگی مطبوعات و بخش‌های فرهنگی رادیو و تلویزیون فرانسه بدان اختصاص یابد. شایان ذکر است که در این فستیوال، برنامه‌های بسیار مهم از گروههای بسیار معروف و معتبر جهان شرکت داشتند، که در میان آنها و در بخش اصلی برنامه‌های فستیوال نام گروه «پیتر بروک»، گروه «زینگارو»، گروه «باله فرانکفورت» و... به خودی خود بزرگترین هنرمندان جهان را در آوینیون گرد آورده بود، اما آنها نیز بر این اعتقاد بودند که زیبائی و تأثیر تعزیه شگفت‌آور است. موفقیت چشمگیر تعزیه در



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطبوعات و در برنامه‌های متعدد رادیو و تلویزیون و سپس در بحث و گفتگو با شرکت‌کنندگان فستیوال، به‌خوبی مشهود بود. این توفیق درخشان سبب شد که توجه نسبت به دیگر برنامه‌های ایران در فستیوال دوچندان شود. و در نتیجه مسئولان فرهنگی بسیاری‌از کشورهای‌خارجی و یا نمایندگان اغلب فستیوالهای بزرگ هنری اروپا و آمریکا، خواستار اجرای تعزیه در کشورشان شوند، و دراین میان گویا اجرای تعزیه‌ای بزرگ در سال ۱۹۹۳، در پاریس و لوس‌آنجلس قطعی‌تر به‌نظر می‌رسد.

بررسی بازتاب اجرای تعزیه در خارج از کشور و ارزیابی کم و کیف آن از دیدگاه خارجیان، به‌تدریج معلوم خواهد شد. اما آنچه برای ما اهمیت فراوان دارد اینست که بتوانیم اثرات این اقدام مهم فرهنگی را در داخل کشور ارزیابی کنیم و ببینیم اساساً اینگونه سفرها تا چه حد قادر است در اعتلای‌فرهنگ ما مؤثر افتد. آیا توفیق بسیار اجرای تعزیه در اروپا، درما شوق شناخت بیشتر و بهتر آن را پدید آورده و برای حفظ اصالت‌های آن، فعالیت نوینی آغاز کرده‌ایم ،یا برعکس به آنچه روی داده بسنده می‌کنیم و دل به‌خاطرهٔ چنین رویدادی خوش می‌داریم.

واکنش سفر نخستین تعزیه‌خوانان ما به‌خارج از کشور، وبازتاب گستردهٔ آن در رسانه‌های گروهی جهان و بالاخره انعکاس بالنسبه مختصر آن در ایران، در وهلهٔ اول از جانب گروههای فراوان تعزیه‌خوان دیده شد، بدین معنا که پس از سالها سکوت نسبی و عدم توجه بسیاری از کارگزاران فرهنگی به این موضوع، دیدیم که در سراسر ایران تعزیه‌

خوانان جنب و جوشی چشمگیر نشان دادند و تعزیه‌های فراوانی خواندند. کارگزاران دولتی نیز «سوگواره» برگزار کردند و حتی تعزیه را در پارکها نیز به اجرا درآوردند. چنانکه به تحقیق می‌توان گفت در سال‌جاری شمار تعزیه‌هایی که در نقاط مختلف‌کشور به‌اجرا درآمد، هرگز چنین‌سابقه‌ای نداشته است. علت این استقبال نیز تنها ارزش و اهمیتی نیست که مجریان تعزیه برای آن قائلند، بلکه این هم هست که از این پس، بسیاری به «سفر خارج» دل بسته‌اند و می‌کوشند تا نامشان در فهرست اشخاصی باشد که بیرون از مرزهای ایران‌تعزیه‌می‌خوانند و شبیه می‌سازند. این‌واکنش، هم می‌تواند جنبه‌ای مثبت داشته باشد، چرا که میل به توسعهٔ تعزیه در خارج از ایران، محرک خوبی برای سامان گرفتن گروههای حرفه‌ای است، و هم کثرت برنامه‌ها، ممکن است از اصالت کار شبیه‌سازی و شبیه‌خوانی بکاهد. بنابراین کنترل این گروهها به لحاظ حفظ اصالت، اساسی است.

برای پژوهشگران تعزیه، اجرای تعزیه در خارج از کشور، خود موضوع تازه‌ای است که باید مورد توجه قرار گیرد. همانطور که بی‌تردید اجرای تعزیه در خارج از کشور اثرات فراوانی بر فرهنگ تئاتر اروپا خواهدگذاشت، مسلماً در داخل کشور نیز تعزیه‌ها از این گسترش جغرافیائی تأثیر خواهند پذیرفت و کثرت اجراهای ذکر شده خود گواه این مدعاست.

اما در اینجا منظور توجه موقت و نه چندان جدی برخی از کارگزاران به برگزاری سوگواره و تعزیه‌هایی به‌مناسبت، در پارکها یا خیابانها نیست، بلکه هدف بیشتر اندیشیدن به «شبیه‌سازی» به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی است و جستجو و

تحقیق در عناصر گوناگون آن برای حفظ اصالت، و شناخت توانمندی‌های آن به‌عنوان زیربنای هنر نمایش ایران. بنابر- این تعزیه را باید از جهات مختلف مورد توجه قرار داد: از نظر ادبی، از جنبهٔ نمایشی، به‌عنوان آئینی مذهبی، به‌لحاظ نقشی که در حفظ و توسعهٔ موسیقی ایرانی داشته است و...

دربارهٔ جنبه‌های نمایشی و ادبی و اجرائی شبیه‌سازی، کتب و مقالات متعددی به چاپ رسیده است، اما عموماً پژوهشگرانی که به تعمق در بخش‌های مختلف تعزیه پرداخته‌اند، بیشتر موارد صوری این آئین نمایشی را در نظر داشته‌اند و دربارهٔ فلسفهٔ برگزاری تعزیه، وجوه مختلف‌ادبی که متون و نسخ آن داراست، مضامین گوناگون آن، ارتباطش با دیگر انواع ادبی و نمایشی در جهان و رمزها و تمثیل‌ها و اسطوره‌های مستور در تعزیه که خاستگاه اصلی آن از لحاظ فرهنگی است، سخن بسیار کم گفته شده است، چنانکه مایل بکتاش می‌گوید: «تعزیه به‌واسطهٔ کارآیی نمایشی فراگیر خود، ارزش‌های اعتقادی عامیانهٔ جامعه را جذب و بیان تئاتری بخشیده است، یعنی مفهوم «شبیه» به افکار جامعه‌ای که آنرا ارائه کرد، ارتباط و پیوستگی مستقیم دارد: به‌خاطر اینکه جامعهٔ مزبور سوگواری را به‌خاطر قهرمانان خود برپا می‌کند. فهم فلسفهٔ تعزیه تنها از طریق بازگشت به بنیادهای مفهومی و عملی آن در تاریخ و محیط هر دورهٔ خاص امکانپذیر است. چنین فهمی، اصول خلاق آن را نسبت به حقیقت و زیبائی روشن خواهد ساخت»[۱].

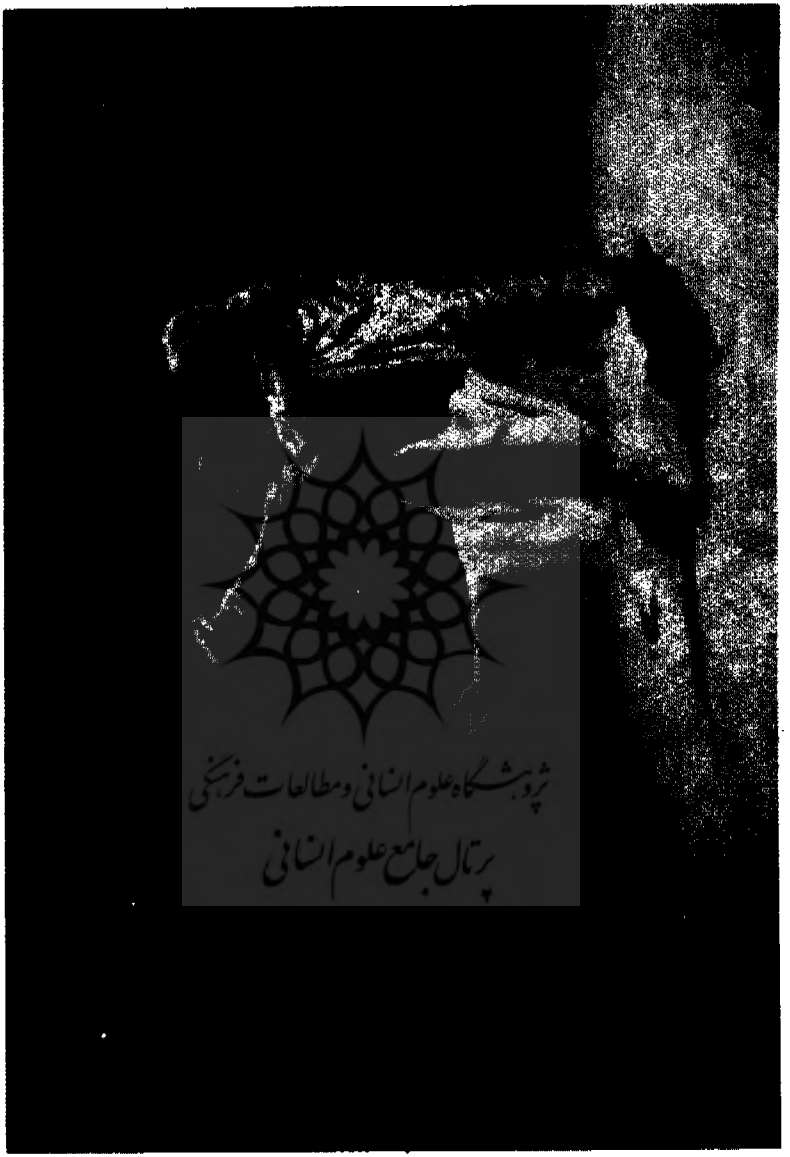
آنچه اجرای تعزیه در آوینیون، و نقدها و بحث‌های مربوط، در آنجا نشان داد، به‌ویژه کمبودی بود که ما از لحاظ پژوهشی دراین زمینه داریم و بیش‌از پیش متوجه‌شدیم

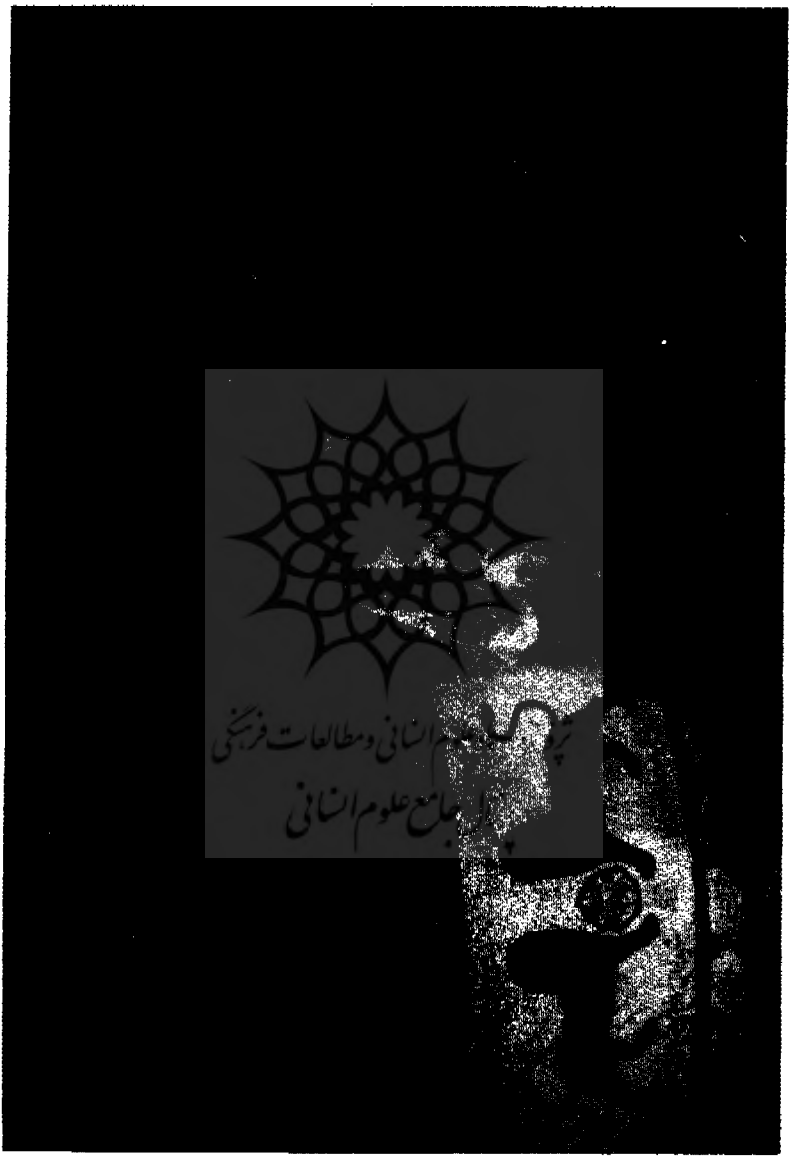
که نسبت به اهمیت و ظرفیتی که این آئین مذهبی یا نمایش ایرانی داراست، حجم تحقیقات و دانش ما اندک و ناچیز است.

فرنگیان با دیدن تعزیه، از آن به تحسین یاد کردند و با جملات و عبارات زیبائی شگفتی‌شان را از چنین «نمایشی» ابراز کردند، اما ما نیک می‌دانستیم که تعریف و تمجیدهای آنان از سر درک دقیق و فهم ظرائف کار نیست، و هر دار هنری نوی که به لحاظ صورت یا معنی تازگی داشته باشد و یا حتی فقط با ارزیابی‌های معمول آنان همخوانی نداشته باشد، این ستایش و شگفتی را به دنبال دارد. اما اگر کار به بحث و جدلی جدی و موشکافانه می‌انجامید، مسلماً در برخی موارد اساسی، ما پاسخ قاطعی برای بسیاری از پرسش‌ها نمی‌داشتیم. چنانکه انعکاس این رویداد در ایران و توسط روزنامه‌نگاران ایرانی نشان داد: شرح کوتاهی از برگزاری تعزیه، بدون مطرح کردن دیدگاهی خاص، یا دست یافتن به نکته‌ای تازه. و قصد من در اینجا بیشتر اشاره به مواردی است که کمتر مورد تحقیق و تدقیق جدی قرار گرفته است.

***

پیش از هر چیز ببینیم که آیا باید تعزیه را «تئاتر» بدانیم، یا به آن چون رسم و آئینی بنگریم، خاص مردمی که به بنیادهای مذهبی‌شان ایمان دارند؟. به گمان من هر دو مورد قابل بررسی و تأمل و حتی پذیرفتنی‌است، چون «شبیه‌خوانی» هر دو وجه را داراست. هم تئاتر است با معیارهای امروزین و هم آئینی است پذیرفته شده از سوی مردم مؤمن و معتقد. و به قول آندره‌زیچ ویرث: «تناقض تعزیه اینست که ضمن اینکه اساساً واقعه‌ای حماسی و غیر نمایشی‌است، موجد

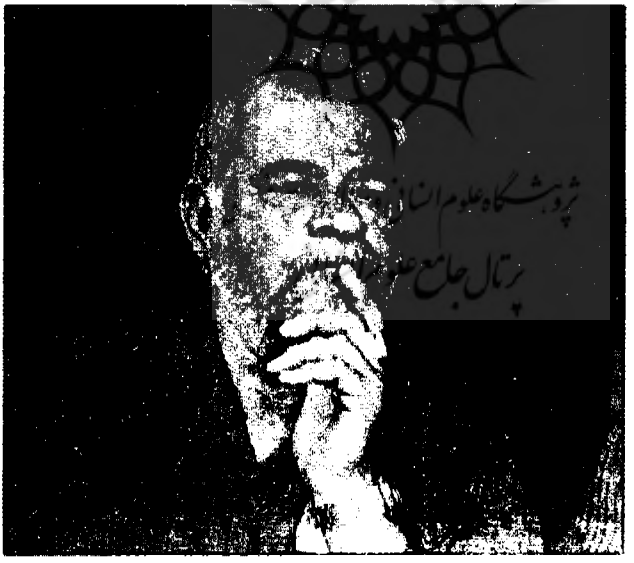

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یك سبك بازی نمایشی و حماسی است»[۲]، یعنی هم تئاتری خلاق است و هم با معیارهای تئاتر غرب نمی‌توان انرا تئاتر نامید، دلیل دیگری که این محقق در تأیید نظر خود آورده اینست که: «در تعزیه، دلالت پیش از عمل می‌آید، و از این نظر تعزیه واقعه‌ای غیرتئاتری است. به دلیل آنکه مقصود نیز مقدم بر روایت می‌آید و نشانه‌ها از نظر تئاتری پس از آن قرار می‌گیرند. تعزیه، هیچ علاقه‌ای به ترجمان دقیق ماجرا نشان نمی‌دهد. و از این امتیازکه تماشاگران از ماجرا آگاهی دارند، سود می‌برد و بر این آگاهی تأکید می‌ورزد»[۳]؛ بنابراین متضاد با هدف‌گیری تئاتر غربی است که مقابل کردن تماشاگر با ماجرا یا فکر تازه‌ای است. اما به هر حال، در اینکه تعزیه «درام» است نباید تردید کرد، همانگونه که گوبینو، خوتسکو، چرولی و دیگرانی که درام را می‌شناختند، با دیدن تعزیه آنرا «درام» نامیدند. و حال که چنین‌است، پس تعزیه را می‌توان با ارزیابی منقدین غربی از تئاتر نیز سنجید، و شاید در آن نکاتی یافت‌که بتواند در هویت‌بخشیدن به تئاتر امروز ایران مبنا و مأخذ و یا تکیه‌گاهی باشد. هرچند پرویز ممنون در این زمینه[۴] نظری خلاف این معنی دارد و به این‌نکته اشاره می‌کند که: «بکارگیری معیارها و قوانین تئاتر غرب در بررسی تعزیه بی‌دلیل نیست. گسترش تمدن غرب به هند و ژاپن در اوایل سدهٔ بیستم، همبستگی سنن تئاتری آن دو کشور را از میان نبرد. در ایران نیز ما تا حدود زیادی از فرهنگ و تمدن غرب و نفوذ تئاتر وارداتی غرب بی‌تأثیر نمانده‌ایم؛ ولی تعزیه یا فکر آن را به عنوان پدیده‌ای بی‌ارزش به‌فراموشی سپرده‌ایم. از آنجا که ما در گذشته‌از سنگر تئاتر غرب بر تعزیه تاخته‌ایم، اگر امروز به

تجدید نظر در ارزیابی خود بنشینیم، و به تعزیه از همان پایگاه آن نگاه کنیم، اعمال پیشین ما قابل گذشت‌است»[۵]. البته هدف این محقق تکیه بر ارزش گذاردن به تعزیه، ورای فرمولهای متداول است، اما سرانجام او نیز به این نتیجه می‌رسد که: «از دیدگاه تئاتر روایتی برشت، تعزیه تئاتر محسوب می‌شود، شکلی از تئاتر، که می‌توان گفت، برشت به گونه‌ای ناموفق برای دستیابی آن می‌کوشید.»[۶] با اینهمه دیدیم که منقدین غربی، بی‌آنکه شناخت دقیقی از تعزیه داشته باشند، ابعاد حماسی آن را به‌خوبی دریافتند و نه‌فقط آن را مجموعه‌ای از تمامی راز و رمزهای شرقی خواندند، بلکه حتی پیش‌تر رفتند و به مقایسهٔ آن با کار «تادئوش کانتور» کارگردان شهرهٔ لهستانی در تئاتر آزمایشگاهی، پرداختند.

برگردیم به تعزیه به‌عنوان «درام»، و چگونگی پیدایش آن. احسان یارشاطر بر این اعتقاد است که تعزیه را می‌توان با دو داستان غم‌انگیز (تراژدی) اساطیری ایران: یادگار زریر (ایادگار زریران) اثری متعلق به دورهٔ ساسانیان و آندیگر «تراژدی سیاووش» که مورخان اسلامی از آن یاد کرده‌اند، مقایسه کرد و در این مورد به ذکر شباهت‌هایی نیز می‌پردازد[۷]؛ اما همچنین یادآور می‌شود که: «درام تنها راه بیان ادبی ایران ماقبل کنونی نبود، و بنابراین تصریح این که شکل بی‌نظیری از نسایش مذهبی منظوم بی‌هیچ زمینهٔ قبلی و ثمره‌ای، طی دورهٔ صفوی یا بعد از آن بوجود آمد، بس مغرضانه است»[۸] و یا دست‌کم ناشی از اطلاعات کم و ناقص ماست، چرا که تمامی پژوهشگران تعزیه در مورد پیدایش آن و مبنای ساختار نمایشی‌اش، به‌ویژه به ماجرای



هاشم فیاض

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«سوگ سیاوش» اشاره کرده‌اند، اما هنوز چگونگی تحول «تعزیه» احتمالا از دورهٔ ساسانیان تا شرح مراسمی که نرشخی در تاریخ[۹] بخارا از سوگ سیاوش می‌دهد و از آن زمان تا دوران صفویه که زمینهٔ بالنسبه روشن‌تری از توجه به مراسم مذهبی و کم و بیش «نمایشی» وجود دارد، گنگ و مبهم است. رفع این ابهام‌ها نیز تنها با جستجو در جنبه‌های مختلف ساختار تعزیه که صورت نگرفته ممکن می‌گردد.

یکی‌از اسطوره‌شناسان‌بزرگ معاصر می‌گوید: «داستانی که در دورانی بس کهن حادث شده و گاه دورانی چنان کهن که حتی‌خاطره‌اش از یاد رفته و معهذا بهتر از حوادث متأخر، بی‌وقفه خصائل وقایعی را که اینك روی می‌دهد توضیح و تبیین می‌کند چیست؟ دقیقاً چیزی که جامعه‌شناسان اسطوره می‌نامند»[۱۰]. بر این اساس تعزیه را می‌توان «نمایشی اساطیری» خواند. مایل بکتاش نیز به این نکته اشاره می‌کند که: «این سنت ضمن زنده نگه‌داشتن خاطرهٔ حسین (ع)، شخصیت او را در اذهان پیروانش تا حد موجودی اساطیری بالا برد. حسین قهرمانی مقدس شد که پس از مرگ غم‌انگیزش، به مرز ارزش‌های جاوید رسید». و اضافه می‌کند: «سوگواران از طریق زبان شاعر، او را جاودان ساختند و نقش اسطوره از درون آئین سوگواری‌ای که خود نوعی از عبادت شد کم‌کم چهره نشان داد»[۱۱]. اما ما دقیقاً نمی‌دانیم که درایران چه تحولاتی به‌وقوع پیوسته که‌این اساطیر در نوعی «نمایش تئاتری»، تجلی یافته‌اند، «آیا به‌این دلیل که اساطیر بزرگ ارباب انواع، طی هزاران سال، به‌دست مردم بدبختی که آن اساطیر وسیلهٔ رهایی ایشان از چنگ نومیدی بود، حفظ شده است؟ و بنابراین اگر بشر در ایمنی می‌زیست،

شاید هرگز آنها را تخیل نمی‌کـرد، و نیز با آن خصوصیت درامی که در مصایب دیونیزوس، در تراژدی مقدس سرزمین کـرت سرمنشاء تئاتر یونانـی و همچنین در مصایب عیسی مسیح، اصل و منبع تئاتر قرون وسطی می‌بینیم، ممتاز نمی‌ساخت»[۱۲] و شاید هم رویدادهای اجتماعی دیگری که هنوز به‌درستی نمی‌شناسیم، سبب پیـدایش شیوه‌ای نمایشـی در سرزمین ما شده است؟ از این گذشته هنوز وجوه اساطیـری تعزیه به‌درستی روشن نیست.

مسئله دیگری که کمتر مورد عنایت و توجه پژوهشگران تعزیه بوده، مکان اجـرای تعزیه است. می‌دانیم که تعـزیه عموماً در «تکیه» اجرا می‌شده، اما نمی‌دانیم تکیه بـه مفهوم مکانی خاص اجرای «نمایش تعزیه» چگونه پیدا آمد؟

دلاشو، محقق فـرانسوی دربارهٔ مکان مقدس می‌گوید: «... دنیای عتیق قبر را به «جای مقدسی» تبدیل کرد. و این قبر یادقیقتر بگوئیم مقام و منزلتی که قبر دارد، وسیله‌ای شد که از نیایش دیرین زمان (جاودانگـی و لایزالی)، پرستش مکان پدید آمد.

«در آغاز هر جای‌مقدس و متبرک،گوری بود؛ اما بعدها پرستش و توقیر قبر از گور به معبد انتقال پیدا کرد، زیرا به‌آنجا می‌رفتند تا یاد گذشتگان‌نامدار: اشخاص خدا پنداشته شده یا متبرک و مقدس، پهلوانان یا رؤسای قبایل را گرامی بدارند و برای بزرگداشت آنها مراسمی و آدابی همچون ختم و تاریخ سال گرفتن برگزار کنند... و بنابراین مرگ در آن محل، به زندگانی دوباره و رستاخیز می‌انجامید»[۱۳].

بی‌گمان بـر همین اسـاس است که عـزاداری بـرای درگذشتگان بر سر مزار آنان صورت می‌گیـرد و این عمل،

مفهوم زندگی دوباره بخشیدن به‌شخص درگذشته‌را داراست. اما شیعیان ایران‌که در روز عاشورا برای‌امام‌حسین عزاداری برپا می‌داشتند، به مزار او دسترس نداشتند و احتمالا به این دلیل معمول بوده و هست که دسته‌های عزاداری عاشورا طوری‌انضباط یابند که در ساعت مقرر شهادت امام (ظهر عاشورا)، به گورستانی برسند و بدین ترتیب به‌یاد و احترام مزار امام، سوگواری کنند و شاید به همین خاطر است که برای اجرای تعزیه نیز مکانهایی را به صورت نمادین «مقدس» می‌نامند و در آنجا (نمادی از قبر امام) شرح شهادت وی را بازسازی می‌کنند (تکیه[۱۴]، مسجد، خانه یا حتی میدان محل اجرای تعزیه). اما هندیان در تعزیه‌های روز عاشورا آشکارا به بازسازی قبر می‌پردازند. تعزیه در هند «... به هیچوجه نظیر نوع ایرانی آن، که به صورت تئاتر آئینی جلوه‌گر می‌شود، نیست. در این مراسم بی‌نظیر نمایشی، بازیگران و تماشاگران، همپای هم در برگزاری واقعهٔ‌جانسوز کربلا مشارکت دارند. واژهٔ «تعزیه» در هند دارای مفهومی متفاوت است، که (نه) به‌تئاتر و درامی که بر صحنه اجرا می‌شود، بل به موضوع واقعی، یعنی بازآفرینی کوچك قبر امام حسین(ع) اطلاق می‌گردد. این‌قبر، در دسته‌روی‌های ماه محرم با تمهیدات متنوع نمادین، که تداعی‌گر وقایع کربلا هستند، بر دوش‌ها حمل می‌شود»[۱۵]. این دو وجه متفاوت از بازسازی مکان مقدس و نیز چگونگی ساخت و پرداخت تعزیهٔ ایرانی نشان می‌دهد که هدف ایرانیان تنها عزاداری نبوده، بلکه آنان خاصه تمایل به بازسازی واقعه داشتند و احتمالا نه فقط بازسازی واقعهٔ کربلا، که از این طریق راهی می‌گشودند به بازسازی دیگر افسانه‌ها و قصه‌هائی که برایشان

جذابیت داشت، و برای دست یافتن به این هدف، دو فرهنگ زندهٔ ایران و اسلام از دو سوی، توازن و انضباط لازم را پدید آورد. به عنوان مثال در تعزیهٔ شهادت امام رضا (ع) ماجرا تماماً بر حوادثی ماوراء طبیعت استوار است و بیش از آنکه رویدادی تاریخی و یا حتی‌شرح شهادت یکی‌از معصومین دستمایهٔ اصلی کار باشد، تجسم افسانه‌هائی پریوار مطمح نظر است. اما چه عاملی زمینه‌ساز نمایشی کردن این قصص و روایات تاریخی یا افسانه‌ها بود، هنوز نامعلوم است، چنانکه نمی‌دانیم چه کسانی و چگونه توانستند مکانی را، هرچند به‌طور نمادین «مقدس»، به‌نوعی سالن نمایش تبدیل کنند و یا حرکات و شیوه‌های خاص کار شبیه‌خوانان بر چه مبنا و اصولی پدیدار، و از جانب مردم پذیرفته شده است. به همین ترتیب قلت تحقیق و پژوهش در برخی مضامین اساسی تعزیه‌نامه‌ها چون «مفهوم شهادت» در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی، یا معنای خاص کاربرد موسیقی و رنگ و ابزار و وسایل و غیره نیز کاملا مشهود است، که شاید پس از اجرای موفقیت‌آمیز تعزیه در آوینیون و حضور آن در صحنه‌های بین‌المللی «تئاتر»، توجه بیشتر پژوهشگران را به خود جلب کند.

پانویس‌ها

۱ــ مایل بکتاش. تعزیه و فلسفهٔ آن، تعزیه هنر پیشرو بومی ایران، گردآورنده پیتر چلکوفسکی، ترجمهٔ داود حاتمی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸، ص ۱۳۹

۲ــ همان، ص ۶۷

۳ــ همان، ص ۶۷

۴ــ در مورد مقایسه تعزیه با تئاتر غرب همچنین ر.ک. به: سلسله مقالات دکتر مهدی فروغ با عنوان «مقایسه تئاترهای قرون وسطی با تعزیه» مجله هنر و مردم

۵ــ پرویز ممنون. تعزیه از دیدگاه غرب، تعزیه هنر پیشرو بومی ایران، همان،ص ۲۱۱ــ۲۱۰

۶ــ همان، ص ۲۱۷

۷ــ احسان یارشاطر. تعزیه و آئین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی ایران، همان، ص ۱۳۰ــ۱۲۸

۸ــ همان، ص ۱۲۷

۹ــ به نقل از احسان یارشاطر، همان، ص ۱۳۰

۱۰ــ جلال‌ستاری. کلودلوی‌استروس، مجلهٔ نمایش، شمارهٔ ۲۲، ص۲۶

۱۱ــ مایل بکتاش، تعزیه هنر پیشرو بومی ایران، همان، ص ۱۴۱

۱۲ــ م. لوفلر دلاشو. زبان‌رمزی افسانه‌ها، ترجمهٔ جلال‌ستاری، توس، ۱۳۶۴، ص ۱۱۷

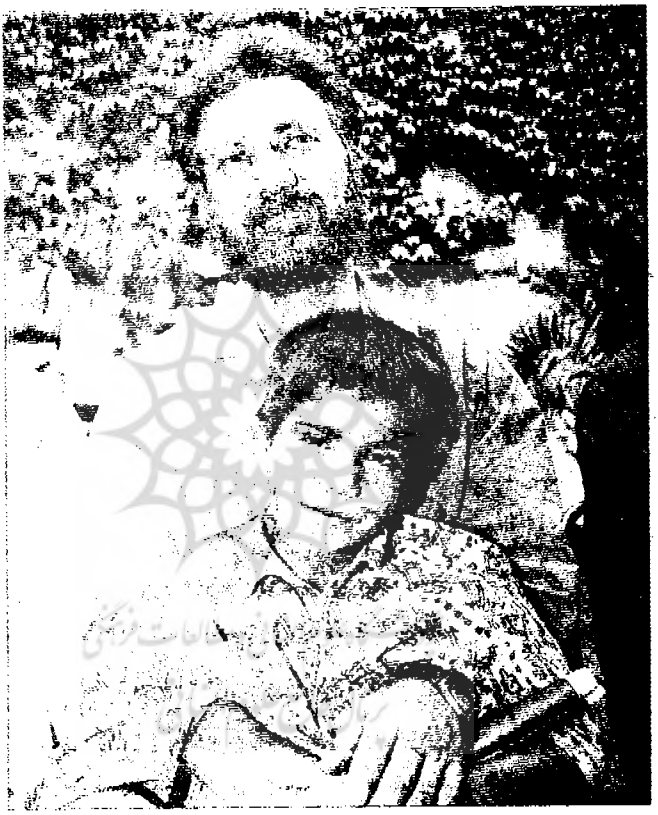
۱۳ــ همان، ص ۱۰۱

۱۴ــ در مورد تکیه ر. ک. به: ساموئل پیترسون. تعزیه و هنرهای مربوط به آن، تعزیه هنر پیشرو بومی ایران، همان، ص ۱۱۴ــ۱۰۵

۱۵ــ سیدحسین علی‌جعفری. تعزیه‌داری در هند، تعزیه هنر پیشرو بومی ایران، همان. ص ۳۱۵

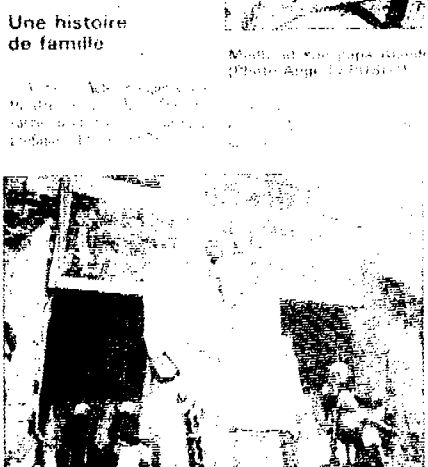
Mehdi, l'enfant du Tazieh

Le Tazieh, drame religieux iranien, sort pour la première fois d'Iran. Son succès au Festival d'Avignon devrait le lancer sur l'orbite du monde entier. Nous avons rencontré trois de ses interprètes



Mehdi et ses trois autres interprètes du Tazieh au Festival d'Avignon

Une histoire de famille



Et les copains, il y pens
Qu'est ce qu'ils en pens
quand ils le voient jouer ?
*me respectent. Ils voudra
bien jouer, mais ils n'en
pas les moyens, parce q
n'appartiennent pas à une
mille de taziehans".*

Pour Sahid, le petit co
qui débute seulement dans
art, le Tazieh *"c'est plutô
jeu, un amusement". "
parce qu'il ne sait pas enc
ajoute son oncle Alaeddin.

Le miracle de l'ar

Quant au papa qui jou
rôle d'un "bon" personn
parce qu'il chante bien,
personnages positifs chant
les méchants parlent, c'es
des codes de cet art très c
que représente pour lui c
aventure *aviamoinaise* ?

*"Pour moi, le Tazieh, c'es
acte religieux. Oui, je joue
toute ma foi, mais [illegible]
formes d'art m'ont depuis
jours intéressé. Le Tazieh
aussi un spectacle, je suis
très content d'avoir été ch
pour venir à Avignon p
que je chante bien. Je suis
lement concentré sur
texte, que ça ne me gêne
que le message religieux
soit pas compris ici.*

*Il y a quelques jours
Iran, je jouais déjà le Ta
parce que c'est la périod
deuil et aujourd'hui, 22 j
dixième jour de deuil,
justement la mort de l'I
Hasein."*

Miracle d'Avignon ! Mir
de l'art! Ce soir là, le publ
été gentiment prié de ne
applaudir ni rappeler les in
prètes, servants d'une céré
nie qu'il n'a peut-être pas c
plètement comprise, mais
la beauté et la vérité l'ont b
leversé.

Il y a quatre mois, des
liers de Chiites étaient ma
crés à Kerbala, ville sainte
martyre, désormais en Irak

Si l'art peut être une ré
se à l'interrogation de l'hon
sur sa part d'éternité et sa
de mort, il est urgent et in
pensable que ces Iraniens
tent leur art dans le monde
tier.

Daniele CA