فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۱
صص۱۱۳-۱۲۶

بررسی و ساختار نمایش گلادیاتور در آمفی تئاتر کلوسئوم روم و نمایش تعزیه در تکیه دولت ایران بر اساس نظریه ارسطو

راضیه محمدی / دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
raziehmo1377@gmail.com

چکیده

در یک جامعه، نمایش‌ها مانند دیگر هنرها، از آیین‌ها، آداب و رسوم، مسابقات ورزشی - تفریحی رقص‌ها، مبارزات سیاسی و مراسم مذهبی شکل می‌گیرد و بر همین اساس، رابطه تنگاتنگی با زندگی اجتماعی مردم دارد. نمایش در درون خود، نوعی کنش‌ها و واکنش‌ها و تضاد خیر و شر را جای داده است. این نمایش‌ها در سنن مختلف و دوره‌ها و موقعیت‌های اجتماعی شکل گرفته است. می‌توان گفت که نمایش‌های شکل گرفته، تصویر بسیار کوچک و بازسازی شده از زندگی مردم، اساطیر، قهرمانان و دیگر حوادث به‌شمار می‌روند. به همین جهت، فهم وقایع گذشته آن هم به صورت نمایش برای مردم نقش بسزایی دارد. به‌عنوان نمونه‌ای از این تئاترها، می‌توان به‌نمایش گلادیاتوری در آمفی تئاتر کلسئوم روم و نمایش تعزیه در تکیه دولت ایران اشاره کرد. قبل از این‌که گلادیاتوری جزئی از دنیای نمایش باشد، ابتدا مسابقه و سرگرمی بوده است. مقاله حاضر قصد دارد با تعریف نظریه ارسطو در باب نمایش، به ساختار تشکیل دهنده اجزای دو نمایش گلادیاتوری و تعزیه بپردازد. هدف دست‌یابی به ساختار و قراردادهای موجود در نمایش است که اهمیت بسزایی در شکل‌گیری نمایش دارد. این نوشتار با روش گردآوری اسنادی انجام گرفته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در نمایش گلادیاتوری آمفی تئاتر کلوسئوم رم، بیشتر جنبه سرگرمی داشته و از لحاظ ساختاری نیز چندان به صحنه و گریم توجه نمی‌شده است، اما از لحاظ البسه و ابزار، توجه بیشتر بوده است. در تعزیه تکیه دولت نیز به ادوات ولباس‌های جنگی توجه می‌شود. تفاوت این نمایش با نمایش گلادیاتوری آن است که دراین نمایش واقعه را در وجه بسیار کوچک به نمایش می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: نظریه ارسطو، نمایش، ساختار، نمایش گلادیاتوری، تعزیه.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.1, Spring 2022
pp.113-126

Investigation and Structure of the Gladiator Show in the Amphitheater of the Colosseum in Rome and the Ta'zieh Show in Iran's Tekyeh Dowlat based on Aristotle's Theory

Razieh Mohammadi / Master's student in Art Research, Faculty of Arts, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*
raziehmo1377@gmail.com

Abstract

In a society, shows, like other arts, are formed from rituals, customs, sports-entertainment competitions, dances, political campaigns, and religious ceremonies. Accordingly, it has a close relationship with people's social life. The show contains a kind of action, reaction, and conflict between good and evil. These shows have been formed in different traditions, periods, and social situations. It can be said that the developed shows are tiny and reconstructed images of people's lives, myths, heroes, and other events. For this reason, understanding past events in the form of a show is crucial for people. As an example of these theaters, we can mention the gladiatorial show in the arena of the Colosseum in Rome and the the Ta'zieh Show in Iran's Tekyeh Dowlat. Before gladiator was part of the entertainment world, it was the first competition and entertainment. The present article aims to define the theory of Aristotle about the show and deal with the structure of the components of the gladiatorial and ta'zieh shows. The goal is to achieve the structure and conventions of the show, which is very important in the formation of the show. This writing was done by document collection method. The results of this research show that in the gladiatorial show of the arena of the Colosseum in Rome, there was more entertainment aspect. In terms of structure, not much attention was paid to the stage and make-up, but more attention was paid to clothes and tools. In Ta'ziyeh of the state's reliance, attention is also paid to the tools and war clothes. The difference between this show and the gladiatorial show is that it shows the event in a small way.

Keywords: Aristotle's theory, show, structure, gladiatorial show, Ta'ziyeh.

مقدمه

واژهٔ تئاتر (theater) از زبان یونانی اخذ شده به‌معنای نگاه کردن به چیزی می‌باشد که در فرهنگ فارسی به نمایش معروف است. حال عناصر تئاتری و دراماتیک را می‌توان در هر جامعه یافت. بدون در نظر گرفتن پیشرفت‌های آن جامعه، از آن‌جایی که همهٔ نمایش‌ها مانند همهٔ هنرها از آیین‌ها، آداب و رسوم، مسابقات ورزشی - تفریحی، رقص‌ها، مبارزات سیاسی و مراسم مذهبی شکل می‌گیرد. بر همین اساس، رابطهٔ تنگاتنگی بین زندگی اجتماعی مردم و تئاتر وجود دارد. این هنر در درون خود، نوعی کنش‌ها و واکنش‌ها و تضاد خیر و شر را جای داده است که در سنن مختلف، دوره، زمان، موقعیت‌های اجتماعی، دین و مذهب از هم متمایز می‌شوند. بنابراین می‌توان گفت نمایش‌های شکل گرفته تصویر بسیار کوچک و بازسازی شده از زندگی مردم، اساطیر، قهرمانان و دیگر حوادث می‌باشد. برای همین است که فهم از وقایع گذشته آن هم به‌صورت نمایش، برای مردم نقش بسزایی دارد. چنان‌چه که اغلب تماشاگران در هنگام تماشای تئاتر گمان نمی‌کنند در فعالیت‌های تئاتری حضور دارد.

به‌عنوان نمونه‌ای از این تئاترها یا نمایش‌ها، می‌توان به نمایش گلادیاتوری در آمفی تئاتر کلسئوم روم و نمایش تعزیه در تکیه دولت ایران اشاره کرد. قبل از این‌که گلادیاتوری جزئی از دنیای نمایش باشد، ابتدا مسابقه و سرگرمی بوده است. مسابقات مرگبار که در خفا انجام می‌شد. این نوع از مسابقات در سال ۲۶۴ پیش از میلاد معرفی شد، اما تا سال ۱۰۵ پیش از میلاد از جمله جشنواره‌های رومی رسمی به شمار نمی‌رفت. به گفتهٔ مورخان، هنگامی که رومیان باستان با فرهنگ مندرس یونانی روبه‌رو شدند، تصمیم گرفتند که مسابقات گلادیاتوری در مقابل تراژدی را بازگردانند. اما نمایش‌های ایرانی تأثیر تابع دیدگاه آرمان‌گرایانه و غایت‌انگار آن است که در آن نمایش‌ها، هنرمند صرفاً به مشخصات قراردادی موجود در نمایش می‌پردازد که این قراردادها نیز حول یک محور ثابت و آرمانی همچون زیبا و زشت و خوب و بد قرار دارد.

مقالهٔ حاضر قصد دارد با تعریف نظریهٔ ارسطو در باب نمایش، به ساختار تشکیل دهندهٔ اجزای دو نمایش گلادیاتوری و تعزیه بپردازد. هدف دست‌یابی به ساختار و قراردادهای موجود در نمایش است که اهمیت بسزایی در شکل‌گیری نمایش دارد. این نوشتار با روش گردآوری اسنادی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

تا به حال پژوهش‌گران تحقیقاتی در زمینهٔ قراردادهای نمایش آن هم در نمایش تعزیه انجام داده‌اند، اما تاکنون به صورت تطبیقی و پرداختن به ساختار و نمایش گلادیاتوری در آمفی تئاتر کلسئوم روم و تکیه دولت ایران پژوهشی به عمل نیامده است.

روش پژوهش

ماهیت تحقیق بیشتر به صورت توصیفی می‌باشد و از لحاظ جامعه آماری، گزینشی بوده و اکثر مطالب به روش گردآوری اسنادی جمع آوری شده و از نظر تحلیل نیز به صورت کیفی انجام شده است.

نظریه ارسطو

قدیمی‌ترین تعریفی که از دیرباز تا امروز دربارهٔ نمایش وجود دارد، مربوط به ارسطو است. ارسطو نمایش را این‌گونه تعریف می‌کند که «تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کردار شگرف و تمام؛ دارای درازی و اندازه‌ای معلوم و معین، به‌وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزای مختلف، و این تقلید و محاکات به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد؛ نه این‌که به‌واسطهٔ نقل روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (زرین کوب،۱۳۴۳: ۳۶-۳۷). تراژدی اجزای شش‌گانه دارد که عبارت است از: «افسانه مضمون، سیرت، گفتار، فکرت یا اندیشه، منظر نمایش و آواز» (همان: ۳۸).

تراژدی تقلید و محاکات کار و کردار است و لازمهٔ انجام چنین کاری را باید بر عهدهٔ اشخاص یا افرادی که این خلق و خوی از آن سر می‌زند، داد که این‌گونه افراد به سیرت‌ها و فکرت‌های خود سرشته می‌آیند. یک عامل اصلی وجود دارد که با آن بتوان کردارها و افعال موجود در افراد را تشخیص داد. عامل اول، فطرت و عامل دوم سیرت و خلق است که به‌واسطهٔ همین افعال‌ها و کردارها است که باعث کامیابی و ناکامی می‌شود، ولی تقلید و محاکات کردار و فعل همان افسانه است که از ترکیب و تعریف افعال و کردارها به‌وجود آمده و مقصود از خود و سیرت، آن است که زمانی فرد را می‌بینیم که در حال انجام کاری می‌باشد، او را به آن کار متصف می‌سازیم و منظور از اندیشه یا فکرت، چیزهایی است که تمام شخصیت‌های

نمایش جهت بیان مطالب خود می‌گویند و به‌دلیل ماهیتی که دارد، ارسطو آن را جزو اجزای شش‌گانهٔ تراژدی معرفی می‌کند و می‌گوید که وسایل تضمین‌کنندهٔ دو جزء می‌باشد و شیوه و روش در تقلید، تضمین‌کنندهٔ یک جزء است. موضوع نیز تضمین‌کنندهٔ سه جزء از این شش می‌باشد و غیر از این موارد، دیگری در تراژدی وجود ندارد (همان: ۳۸).

تئاتر و درام رومی

بنا به روایات تاریخی، شهر رم در سال ۷۵۳ پیش از میلاد بنا نهاده شد و این شهر در ابتدا تحت سلطه و فرمان‌روایی اتروریا بوده است. تا این‌که رومیان توانستند در سال ۵۰۹ با سرنگونی امپراتوری اتروسکی و ایجاد دموکراسی در یونان، جمهوری مستقلی به پا کنند. در سده چهارم، روم توسعه خود را آغاز کرد. در نتیجه، این توسعه باعث شد که رم در سال‌های ۲۷۰ تا ۲۴۰ پیش از میلاد، بخش‌هایی از یونان را که در آن تئاتر صورت می‌گرفت، از آن خود کند؛ تا این‌که رومیان در سال ۲۴۰ پیش از میلاد، با تئاتر یونان آشنا شدند و تئاتر از یونان وارد رم شد. شروع پیدایش تئاتر رومی‌وار، سال ۲۴۰ پیش از میلاد بود، ولی نمی‌توان گفت که آغاز فعالیت‌های تئاتر رومیان است. برای این‌که بتوان مفهوم تئاتر رومی را درک کنیم، باید مفهوم درام یونانی را بدانیم که این‌گونه درام ها در رم نقش ناچیز داشت. تئاترهای رومی بیشتر شامل برنامه‌هایی مثل اکروبات جانوران تربیت شده، شعبده‌بازی، ورزش، موسیقی و رقص و لطیفه‌گویی‌های نمایشی کوتاه بوده است. گهگاهی تئاترهای جدید و طولانی نیز به آن‌ها اضافه می‌شد و تماشاگران رومی بیشتر به دنبال سرگرمی‌های همه جانبه بودند. این سرگرمی‌ها گاهی به شکل ناب بود و برخی تا چند سده دوام داشت و برخی نیز از نظرها باز می‌ماند، اما درام واقعی در رم جزء سرگرمی‌ها به حساب می‌آمد و چند سده‌ای درخشید، ولی بعدها به فراموشی سپرده شد (آزادی ور، ۱۳۷۵: ۱۲۹/۲-۱۳۰).

گلادیاتوری

تئاتر در روم باستان، محل انواع سرگرمی‌های رقابتی بود که یکی از این سرگرمی‌ها، مسابقات گلادیاتوری است. این نوع از مسابقات در سال ۲۶۴ پیش از میلاد معرفی شد. مسابقاتی مرگبار بود که در خفا صورت می‌گرفت. این مسابقه در مقابل تراژدی قد علم کرد. زمانی که رومی‌ها متوجه شدند که فرهنگ یونانی که کهنه شده، چنین کاری را انجام

داده است، این دوره از مسابقات در زمان امپراتوری روم به ثبت رسید و روز به روز به تعداد گلادیاتوری‌ها اضافه شد. تا این‌که در سال ۱۰۹ پیش از میلاد ۵۰۰ زوج گلادیاتور یک پیروزی نظامی برپا کردند و در آن به رقابت پرداختند و برای همین مسابقات بود که اولین آمفی تئاتر بنا شد. در سال ۴۶ پیش از میلاد، با گذشت زمان، مسابقات گلادیاتوری گسترده شد که از موسیقی خاصی در زمینهٔ افکت‌های صوتی، لباس‌های مخصوص و دکور نیز استفاده می‌کردند. مدارس نیز برای تربیت گلادیاتوری تاسیس شده بود که اکثر شاگردانش برده‌ها بودند و مانند نمایش تماشاگران خواستار چیزهای جدید بودند. در این مسابقات، اسرای بیگانه اهالی بریتانیا با افریقا و آسیا را به جان هم می‌انداختند و در مسابقات از سلاح‌های گوناگون با روش‌های مختلف جنگ استفاده می‌شد. شواهد تاریخی این را نشان می‌دهد که رومیان باستان از تماشای نمایش‌های مرگ و زندگی احساس لذت می‌بردند. بازی که در آن یک نفر از طرفین جنگجو نابود می‌شد (همان: ۱۴۷-۱۴۸).

ساختار صحنه

شواهد کمی از ابزارهای مکانیکی در صحنه‌های رومی ثبت و ضبط شده است، اما گروهی که به خوبی مهارت داشتند، در سده اول میلادی، ابزارهای مکانیکی را وارد آمفی تئاتر کولوسئوم رم کردند و از آن برای جابه‌جایی حیوانات وحشی از زیر زمین استفاده کردند. بعدها با گذشت زمان، از این ابزارها، برای جابه‌جایی دکور صحنه استفاده کردند. حتی بناهایی کنار ساختمان اصلی آمفی تئاتر ساختند که این ابزارها را در آن نگهداری می‌کردند. در سال‌های ۴۰ تا ۱۰۲ میلادی، صحنه‌هایی همچون صخره‌های غلتان، جنگل‌های جادویی متحرک وجود داشت. صحنه‌هایی که در آن زمین دهان باز می‌کند و از آن جنگل‌هایی با چشمه‌های آب در صحنه نمایش پدیدار می‌شود. در درون این جنگل‌ها نیز با حیوانات مختلف از سرزمین‌های مختلف پر می‌شد. از این صحنه‌ها، بیشتر برای درام‌ها یا پانتومیم استفاده می‌شد (همان: ۱۶۱-۱۶۲). در این نمایش‌ها، «سه نوع صحنه وجود دارد. اول، صحنه تراژدیک؛ دوم، صحنه کمیک؛ سوم، صحنه اساطیری که ظاهراً دکور این صحنه‌ها با هم متفاوت بوده است» (همان: ۱۶۰).

بازیگران

در رم باستان، بازیگران را با اصطلاح هیستریونیک می‌شناختند و واژه کانتور به معنای سخن بر و تحلیل کننده استفاده می کردند. در ابتدا، بین بازیگران تفاوت آشکاری وجود داشت، اما در اواخر سلطهٔ رومیان واژه هیستوری به همه بازیگران داده شد. بیشتر بازیگران مرد بودند. بین مورخان اختلاف نظر زیادی در مورد پایگاه اجتماعی وجود دارد. به گفتهٔ برخی از مورخین، همه بازیگران رومی، بردگان بودند. این امر در مواردی صادق است، ولی مطلق و همگانی نیست. از سوی دیگر، بازیگران میم جز طبقهٔ فرودست بودند و احتمالاً برده نیز بودند. لازم به ذکر است که بیشتر بازیگران طبقات پایین بودند، اما جایگاه اجتماعی آن‌ها با یکدیگر متفاوت بوده است (همان: ۱۶۳).

صورتک و لباس

مطالب اخیر نشان می‌دهد که صورتک در روم باستان بوده است. استفاده از صورتک، امکان بازی در چند نقش را برای بازیگر فراهم می کردند. صورتک‌ها از پارچه کتان بود که با موهای مصنوعی، سر و صورت بازیگر را می‌پوشاند. صورتک‌هایی که برای بازیگران میم ساخته می‌شده‌اند، دهان بسته بود و اغراق کمتری داشت. لباس بازیگران نیز بسته به نوع بازی تغییر می کرد. از آن‌جا که بازی گلادیاتوری شباهت زیادی به بازی میم دارد، لباس‌ها نیز بر سنت تراژدی استوار بود و قراردادهای دوره هلنی یونان در این لباس‌ها به چشم می‌خورد. تراژدی در یونان و روم بسیار به هم شبیه بوده است. با ذکر این تفاوت که لباس‌ها در روم نقش و طرح اساسی داشته است (همان: ۱۶۶-۱۶۷).

لفظ، معنا و ماهیت تعزیه

ارتباط تنگاتنگ بین لفظ و معنای «تعزیه» وجود دارد. تعزیه در لغت به‌معنای عزاداری، سوگواری و در غم نشستن از دست دادن عزیزی است، اما در اصطلاح، به‌معنای برگزاری آیین مذهبی می‌باشد (همایونی، ۱۳۶۸: ۴۷). تعزیه در لغت، به‌معنای سوگواری و پا داشتن مراسم عزاداری به یادبودی گذشتگان است، ولی اصطلاحاً نوعی نمایش آیینی و مذهبی است که بر اساس واقعه کربلا، شهادت امامان، قصه‌های مذهبی و داستان تاریخی اساطیری و عامیانه اجرامی‌شود (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۱).

در تعزیه، ارتباط عمیق بین شعر و موسیقی وجود دارد.«تعزیه با استفاده از شعر و نظم و پایه‌ای ادبی، در آغاز، در قالب مثنوی سروده می‌شد، ولی بعدها مسمط و ترجیع بند نیز در آن به‌کار گرفته شد» (آژند، ۱۳۷۳: ۹). پیوند بین شعر و موسیقی در تعزیه، به میزانی بالا است که جزئی از ارکان اصلی تعزیه به حساب می‌آید. «اهمیت و ارزش تعزیه‌خوانی پیش از آن‌که در روش اجرا و نمایش باشد، در شیوهٔ خواندن هنرمندانهٔ اشعار و بیان درست واقعه‌ها است» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۱). سه رکن در تعزیه اهمیت زیادی دارد. یک، کلام؛ دو، موسیقی؛ سه، حرکت. کاربرد زبان با شعر و موسیقی و حرکت‌های تعزیه برجسته می‌شود. کلام در تعزیه دارای وزن موزون، ماهیت اندوهبار و تراژیک است که باعث شده رابطهٔ کلام و موسیقی به‌صورت غمبار و اندوهگین باشد. در تعزیه‌هایی اصلی که موضوع آن، شرح زندگی قهرمانان کربلا و بیان واقعه شهادت است، درون مایه تعزیه، مبارزه بین خیر و شر می‌باشد. تعزیه‌ها نیز این‌گونه هستند که از دو نیروی اولیا و اشقیا یا همان خیر و شر در جنگ‌ها بهره می‌برند. همیشه در پایان این جنگ و ستیزها، اشقیا پیروز میدان هستند، اما از لحاظ معنوی - فلسفی، برنده اصلی و واقعی، اولیا هستند که در تماشای این‌گونه نمایش‌ها، مخاطبان انعکاسی از معصومیت خود و مظلومیت اولیا در مقابل اشقیا یا شر را می‌بینند (همان: ۳۸-۳۹).

نگاه تاریخ به تعزیه

اگر بخواهیم از نظر تبارشناسی بررسی کنیم، نمی‌توان جایگاه اصلی و دقیق تعزیه را یافت، اما نظریه‌هایی که صادر شده است، زمینهٔ شکل‌گیری را به نمایش‌ها و شعائر ایرانیان قبل از اسلام نسبت می‌دهند؛ مانند سوگ سیاوش، کین ایرج و... . برخی از جشنواره‌های آیینی و اساطیری غرب ایران، مانند حماسه گیلگمش، تموز و مانند آن نیز در شکل‌گیری تعزیه بی‌تأثیر نبوده‌اند (همان: ۶۰).

دو ماجرای غمبار در ایران باستان وجود دارد که با تعزیه همخوانی دارد: اول، یادگار زریران که از سده‌های میانه روزگار ساسانیان به‌جا مانده است که شاید ریشه در دوره پارتیان دارد. دوم، سوگ سیاوش است. با این همه، نزدیک‌ترین تعزیه را می‌توان در تراژدی سوگ سیاوش دید (چلکووفسکی، ۱۳۷۶: ۱۳۰). تعزیه‌هایی که در ایران برگزار می‌شد، دوره بسیار ارزشمند در سیر تحولات شبیه‌گردانی در تاریخ نمایش دینی ایرانیان است (ذکاء، ۱۳۰۷: ۵۸).

بازگویی وشناخت تکیه دولت در سفرنامه‌ها وخاطرات ایران‌گردانی که در آن زمان به ایران سفرکردند و آئین سوگواری را در تکیه دولت شاهد بودند، آمده است. حتی در نوشته‌های ایرانی نیز اشاره‌هایی به این مجالس شده است که گروهی به پیرایه‌ها، دکور صحنه و جلوه‌گرایی در فضای تکیه اهمیت می‌دانند (هدایت، ۱۳۴۶: ۱۴۰).

بنجامین اولین سفیر امریکا در ایران در سال‌های ۱۸۸۲-۱۸۸۵ میلادی، مأموریت خود را در راستای مشاهده چند مجلس تعزیه در تکیه دولت آن هم با توصیفی تیزبینانه و آگاهانه از هنروران و تعزیه‌خوانان ایرانی انجام داد (کردیچه، ۱۳۶۳: ۲۷۵-۳۰۵). کارلاسن بانوی جهان‌گرد و اهل ایتالیا که در سال۱۲۹۴قمری همزمان با دهه محرم به ایران آمد و از چند تعزیه ایرانی دیدن نمود، بعدها توصیفی دقیق و گسترده دربارهٔ این مجلس در کتاب خود بیان کرد. پیدایش و تکامل تعزیه چنین است که در ابتدا، دسته‌ها به آهستگی از مقابل تماشاگران با سینه زدن، زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نظایر آن می‌گذرند و در همین حین، نشانه‌ها و علم‌هایی که شباهت به ابزارهای جنگی دارند با همسرایی نوحه و هم‌آوازی، ماجرای کربلا را برای تماشاگران بازگو می‌کنند. بعد از این، مرحلهٔ آواز خواندن کم می‌شود و نشانه‌ها بیشتر می‌شود. در این زمان، یکی دو نفر واقعه کربلا را به همراه سنج و طبل و نوحه نقل می‌کنند و بعد به جای نقال چند نفر از شهدا (شبیه) را برای مردم نشان می‌دهند و بعد از این، مرحله به مرحله گفتار و شنیدن تعزیه خوانان و پیدایش بازیگران است (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۲۰).

ساختارچهره آرایی در تعزیه

«شبیه امام باید خوش صورت بوده و ارزشی به قدر یک قبضه داشته، از حیث قامت متوسط، و حضرت عباس[نیز با ریش] مورچه‌ای پی‌زده و بلند قامت و شانه پهن و سینه فراخ و میان باریک، و شبیه علی اکبر جوان هجده، نوزده سالهٔ خوش قیافه و خوش قد و قامت، و شبیه قاسم از حیث صورت، مثل علی اکبر و از حیث سن، کمتر از اوباشد ... چون شبیه چهره آرایی نداشتند، ناگزیز بایستی شمایل آن‌ها با نقشی که بازی می‌کردند، مناسب باشد ... گاهی کسی که نقش حضرت عباس را بازی می‌کرد، می‌توانست نقش حر شده و قاسم هم در موقع لزوم یوسف می‌شد یا امام ممکن بود نقش پیغمبر را هم بازی کند. در مخالف خوان‌ها هم همان کس که شمر می‌شود، منقذ بن مره یا حارث هم می‌توانست بشود ... ولی [گهگاهی]

اتفاق می افتاد که وجود هر سه شبیه در یک تعزیه لازم بود. در این صورت، باید برای هر یک، یک نفرخاص را داشته باشند» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۳).

لباس

درمورد تن‌پوش‌ها نیز باید گفت که «لباس سید الشهدا، قبای راستهٔ سفید، شال و عمامه سبز، عبای ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ بود. در موقع جنگ، چکمه و شمشیر هم داشت و در مواقع عادی، نعلین زرد به پا می‌کرد. شبیه پیغمبران و سایر امامان کم و بیش همین‌طور لباس می‌پوشیدند. شبیه زن‌ها، پیراهن سیاهی که تاپشت پا می‌رسید بر تن می‌کرد و پارچه سیاه دیگری برسر می‌افکند. فراخی این روسری بود که دست‌ها را تا سرانگشتان می‌پوشاند. یک پارچه سیاه دیگری، صورت را تا زیر چشم مستور می‌داشت؛ به‌طوری که جز بینی، چشم و سرانگشتان، تمام بدن به‌وسیلهٔ این سه پارچه پوشیده می‌شد. در بعضی نمایش‌ها، این لباس به همین کیفیت از پارچه سرخ بود. لباس دختربچه و پسربچه‌ها، پیراهن عربی بلند مشکی با سربند بود. امیرهای مخالفین را با جبه ترمه و عمامه شال رضائی یا شال کشمیری مجسم می‌کردند. جنگجویان طرفین اعم از مخالف و موافق همگی با زره وکلاه خود و ابلق بودند. منتهی موافقین قبای سفید و مخالفین قبای سرخ در زیر زره می‌پوشیدند. لباس ملائکه، جبه ترمه و تاج بود و برای این‌که روحانی و نامرئی بودن خود را ظاهرکنند، پارچه تور سفید یا گلبهی یا آبی به صورت می افکندند (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۳-۱۵۴).

موسیقی

موسیقی در تعزیه جایگاه مهمی دارد. قبلاً اشاره کردیم که «پیش‌خوانی» یک نوع همسرایی است. خود پیش‌خوانی با موسیقی همراه است که خود مقدمه برای شروع نمایش می‌باشد. نوحه‌خوانی نمونهٔ یک آواز است. آن هم به صورت دسته جمعی که بعد ازشهادت توسط بازماندگان خوانده می‌شد (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۵-۱۵۶). «دسته‌های نوازنده موسیقی در هیئت‌های معمول شبیه‌گردان، از هفت یا هشت نفر متجاوز نبوده‌اند. سازها عبارت بود از: شیپور، نی، قره نی، طبل، دهل، کرنا و سنج. آن‌چه این‌ها می نواختند آهنگ معین در قالب یکی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی بود» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۷).

تحلیل و بررسی: سنت گلادیاتوری

شواهد به‌جاماندهٔ بسیار زیادی از گلادیاتورهای مرد وجود دارد که حدوداً هزاران سال در سرتاسر امپراتوری روم که در اوج خود از آسیای غرب تا جزایر بریتانیا امتداد داشت، جنگیده بودند. در خودِ روم، مسابقات گلادیاتورها، به عنوان بخشی از مراسم مجلل تشییع در قرن‌های نخست قبل از میلاد آغاز شدند؛ به ویژه میان اشرافیانی که به لحاظ سیاسی جاه‌طلب بودند. ژولیوس سزار در سال ۶۵ قبل از میلاد از ۳۲۰ جفت گلادیاتور استفاده کرد تا به ظاهر ادای احترامی کرده باشد به پدری که مدت‌ها از مرگش گذشته بود. اگرچه مسابقات خونینی بود، اما گلادیاتورها نماد قدرت و شجاعت تلقی می‌شدند، کسانی که الهام‌بخشِ وفاداری بیشتر جمعیت به روم بودند. بسیاری از گلادیاتورها بردگان یا زندانیان جنگی بودند، اما آزادمردان جوان هم می‌توانستند برای به خطر انداختن زندگی‌شان در طلب شهرت و ثروت داوطلب شوند. گلادیاتورهای معروف به عنوان مظهر جاذبهٔ جنسی مورد احترام بودند. مدارس آموزشی فزونی یافت و برپاکنندگان رویدادها، متقاضی اجاره کردن کلِ گروه گلادیاتورها بودند. جنگجویان معمولاً پاداش‌ها را بین هم تقسیم می‌کردند. بردگان امید داشتند پس از چند نبرد موفقیت‌آمیز، بتوانند آزادی‌شان را بخرند. گلادیاتورها برخلاف تصویری که هالیوود از آن‌ها نشان می‌دهد، به ندرت تا سرحد مرگ می‌جنگیدند. یک گلادیاتور مغلوب یک انگشت خود را بالا می‌برد و سرنوشتش را به‌دست برگزارکننده یا حامی مالی می‌سپرد که او نیز نظر نهایی خود را معمولاً براساس نظر جمعیت اعلام می‌کرد. اما آن‌طور که پاتر می‌گوید کشته شدن گلادیاتور مستلزم پرداخت هزینهٔ گزافی از جانب حامی مالی به مدیر گروه گلادیاتورها می‌شد؛ چیزی معادل ۱۰ برابر هزینهٔ اجارهٔ گلادیاتورها. پاتر احتمال کشته شدن یک گلادیاتور در هر مسابقه را حدوداً ۱ در ۲۰ تخمین می‌زند، اما دربارهٔ خاستگاه جغرافیایی سنت تعزیه، در میان محققان بر سر چگونگی پیدایش تعزیه اختلاف‌نظر وجود دارد. این اختلافات را می‌توان به دو دسته تقسیم‌بندی کرد:

۱. عده‌ای ریشهٔ پیدایش سنت تعزیه را به ایران باستان نسبت می‌دهند و نمایش‌هایی چون مصائب میترا و سوگ سیاوش را هسته اصلی پیدایش این سنت می‌دانند. غالب محققان بر این نظریه پافشاری می‌کنند. احسان یارشاطر (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۱۲۷) علی بلوک‌باشی (بلوک‌باشی، ۱۳۶۳: ۴۲) و ابوالنقه نویسنده مصری (ابوالنقه، ۱۳۶۷: ۶۹) از این دسته‌اند.

۲. عده‌ای تأثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روش‌های نمایشی آن را در آئین تعزیه‌خوانی مؤثر

می‌شمارند. محمد جعفر محجوب (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۱۸۵) و علی شریعتی (شریعتی، ۱۳۸۲: ۱۶۹-۱۷۰) بر این عقیده پافشاری کرده‌اند.

نحوه استدلال دوگانه محققان سنت تعزیه

صادق همایونی که از موافقان دیدگاه نخستین است، در تأیید این دیدگاه می‌نویسد: «بنا به روایت تاریخ بخارا، سیاوش، فرزند کیکاووس پادشاه کیانی، از نزد پدرش فرار کرد و از رودخانه جیحون گذشت و خود را به دشمن پدرش افراسیاب رساند. افراسیاب او را گرامی داشت و اکرام فراوان کرد و دختر خود را نیز به همسری او درآورد. سیاوش حصاری برای خود بنا نهاد و زندگی آرام و پرشکوهی را آغاز کرد، ولی سخن‌چینان، بدگویان و حسودان کار خود را کردند و کار را بدان‌جا رساندند که افراسیاب داماد ایرانی خود را کشت و آتش خصومت دیرینه ایرانیان و تورانیان را بیش از پیش مشتعل کرد. مغان چون از واقعه غم‌انگیز قتل سیاوش آگاهی یافتند یاد او را گرامی شمردند و مردم بخارا نیز غمگین شدند، سوگواری کردند و شعر ساختند و خواندند. کار به‌جایی رسید که شعرها را در همه کوی‌ها و برزن‌ها می‌خواندند که در حقیقت، تجلیلی بود از خوبی و پاکی قتل بردیای دروغین (گئوماتای مغ) که به دست داریوش اول و با حمایت هفت خانواده پارسی انجام شد. این یکی دیگر از مظلوم‌کشی‌های جامعه ایرانی است که هرودت مورخ یونان باستان از آن به‌عنوان ماگافونی (مغ‌کشی) یاد می‌کند. بنا به‌نظر وی، ایرانیان هر سال در همان روز مراسم سوگواری برپا می‌کردند و یاد و خاطره بردیای دروغین (گئوماتای غاصب) را گرامی می‌داشتند.

سومین واقعه نمایشی که انگیزه تجلیل و گرامی‌داشت را به‌دنبال داشت و در آن سوگواری صورت نمی‌گرفت به دورهٔ سلطنت خاندان اشکانی برمی‌گردد. در دوره اشکانیان، سورنا سپهسالار ایرانی که در بارگاه اُرُد (اشک سیزدهم) می‌زیست به جنگ کراسوس رفت و کراسوس را کشت و سر او را به ارمغان به بارگاه اشک سیزدهم فرستاد. وی برای این‌که مژده پیروزی خود را به گوش همگان برساند و آشکار سازد و از سوی دیگر کراسوس را تحقیر کند. شخصی را با لباس و آرایش جنگی او آراسته کرد و بر اسب نشاند و سپاهی به تمسخر برایش مهیا ساخت (همایونی، بی‌تا: ۱۱-۱۲).

احسان یارشاطر که او را می‌توان نخستین ارائه دهندهٔ این دیدگاه نامید. بین تراژدی

ماجرای غم‌انگیز و شبیه‌خوانی (تعزیه) ارتباط نزدیکی می‌بیند و به همین دلیل، سنت تعزیه‌خوانی را آیین بومی جامعه ایرانی می‌داند. وی در تأیید دیدگاهش می‌نویسد که یادگار زریران اثری متعلق به ایران در سده‌های میانه است که از روزگار ساسانیان باقی‌مانده و احتمالاً برپایهٔ اثری اصیل از عهد پارتیان است. این اثر حماسی هم‌چون مصیبت امام حسین علیه‌السلام بر شخصیت زریر، مدافع از جان گذشته و دلبر راه دین، متمرکز است و یشتاسپ شاه پاک‌نهاد زردشتیان از جانب ارجاسب‌شاه تورانیان که با گرویدن ویشتاسپ به آئین زردشت مخالف بود، با سپاهی گران بر او می‌تازد. رزمندگان داوطلب زریر، در برابر دژخیمان به جنگ درمی‌آیند، اما در پایان زریر به دست بی‌درفش، برادر بد نهاد ارجاسب، به قتل می‌رسد.

این تراژدی از دو جنبه درخور تأمل است:

۱. نتیجه قطعی حادثه بر زریر و نزدیکانش معلوم است: پیش از آن‌که جنگ آغاز گردد شاه و یشتاسپ در یک پیش‌گویی اسف‌انگیز، مصائبی را که رخ خواهد داد، پیش‌گویی می‌کند و به طرزی خاص می‌گوید که چطور زریر دلاور، خائنانه به دست بی‌درفش،کشته می‌شود و پیش‌گویی می‌کند که بیست‌و سه تن از برادران و پسران شاه به قتل خواهند رسید.

۲. مرگ زریر با عزیمت اندوه بار پسر جوانش (بستور) همراه می‌شود که بستور به رغم صغرسن به جنگ با بی‌درفش شقی، می‌شتابد و انتقام پدرش را می‌گیرد. او در کنار پیکر بی‌جان و به خون تپیده پدر می‌ایستد و به روش خاص تعزیه‌خوان‌ها با کلمات حزن‌انگیز به حال پدر نوحه می‌سراید (همان: ۱۲۸-۱۲۹).

نتیجه

اگر بخواهیم دو نمایش را از نظر ساختاری با هم مقایسه کنیم، بنابه مطلب گرد آوری شده، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در نمایش گلادیاتوری آمفی تئاتر کلوسئوم، بیشتر جنبهٔ سرگرمی داشته و از لحاظ ساختاری نیز چندان به صحنه،گریم توجه نمی‌شده است، ولی از لحاظ البسه و ابزار توجه داشتند؛ همان‌طور که درتعزیه تکیه دولت به ادوات و لباس‌های جنگی توجه می‌شود.

تفاوت این نمایش با نمایش گلادیاتوری، آن است که در این نمایش، واقعه را در وجه بسیار کوچک به نمایش می‌گذارد.

منابع

ابوالنقه، السعید عطیه. (۱۳۶۷). *نمایش در شرق*. ترجمه جلال ستاری. تهران: نمایش.
ارسطو. (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
آژند، یعقوب. (۱۳۷۳). *نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰ ه.ش*. تهران: نی.
بلوک باشی، علی. (۱۳۶۳). *تعزیه‌خوانی: حدیث قدسی مصائب در نمایش آئینی*. تهران: امیرکبیر.
بیضایی، بهرام. (۱۳۴۴). *نمایش در ایران*. تهران: کاویان.
چلکووسکی، پتر. جی. (۱۳۷۶). *تعزیه، نمایش و نیایش در ایران*. ترجمه داود حالتی. تهران: علمی و فرهنگی.
ذکاء، یحیی. (۱۳۰۷). *تاریخچه ساختمان‌های ارگ سلطنتی و راهنمای کاخ گلستان*. تهران: انجمن آثار ملی.
شریعتی، علی. (۱۳۸۲). *تشیع علوی و تشیع صفوی*. تهران: چاپخش.
شهیدی، عنایت الله. (۱۳۸۰). *پژوهش در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان قاجار در تهران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی؛ کمیسیون ملی یونسکو در ایران.