

آب غرق می‌کنند (سے د. اسلام، چاپ دوم، ذیل واژه). این قبیل مراسم نمادین در نواحی دیگر جهان، از جمله در اندونزی با عنوان «تابوت»، نیز برگزار می‌شود (سے ریانی، ص ۱۰؛ نیز سه عاشورا^۴). پیشینه، برخی محققان، پیشینه تعزیه را به آیینهای چون مصائب میراء، سوک سیاوش، و یادگار زیران بازمی‌گردانند و برخی پدید آمدن آن را متأثر از عناصر اساطیری بین النهرین و آناتولی و مصر، و کسانی نیز مصائب مسیح و دیگر انسانهای تاریخی در فرهنگهای هند و اروپایی و سامی را در پیدایی آن مؤثر دانسته‌اند (برای اطلاع بیشتر سے یارشاطر، ص ۱۲۷-۱۳۵؛ شهیدی، ۱۳۸۰، ش، ص ۲۴)، اما به احتمال بسیار، تعزیه -فارغ از شباهت‌هاش با عزاداریهای آیینی گلشته - صورت تکامل یافته‌تر و پیچیده‌تر سوکواریهای ساده شیعیان سده‌های نخستین برای شهدای کربلاست. از سوکواری مسلمانان، بویشه شیعیان، بر مصائب اهل بیت پس از واقعه کربلا و شکل گستردگر و کاملتر و رسمی آن در دوره آل بویه (۴۴۸-۳۲۰) گزارش‌هایی در دست است (سے عبدالجلیل قزوینی، ص ۵۹۲؛ ابن‌کثیر، ج ۱۱، ص ۲۴۳، ۲۵۳-۲۵۴)، از برپائی مجالس تعزیز به معنای امروزین آن تا پیش از پایان دوره صفویه (۱۱۲۵-۹۰۶) اطمینان نداریم، هرچند که در باره «شبیه‌سازی» در مراسم عزاداری، پیش از صفویه اشاراتی وجود دارد. دلا واله^۵، جهانگرد ایتالیایی، در سفرنامه خود (ص ۱۲۵-۱۲۲) از عزاداریهای دهه اول محروم (۱۰۱۸-۱۰۲۷) در اصفهان گزارش نسبتاً منفلی داده و از برگزاری نمایش‌های ساده در این مراسم سخن گفته است. گزارش تاورنیه^۶ از مراسم عزاداری در اصفهان و در حضور شاه صفی (حک: ۱۰۵۲-۱۰۳۸)، تکامل تدریجی شبیه‌سازی و بازسازی وقایع کربلا را در عزاداریها نشان می‌دهد. به نوشته او، در جلو هر یک از دسته‌های عزاداری، عماریهایی حمل می‌کردنده بودند که بر روی آنها تابوتی بود و در هر تابوت کودکی را خوابانده بودند تا یادآور کودکان شهید در کربلا باشد. پیش‌بیش عماریها اسیهای را با زین و براق، به منزله اسیهای شهدای کربلا، حرکت می‌دادند (ص ۴۱۴). پیش از یک قرن بعد، ویلیام فرانکلین^۷ - شرق‌شناس و افسر انگلیسی که از ۱۲۰۰ تا ۱۲۰۲ در دوره زندیه (۱۱۶۳-۱۲۰۸) در ایران بود - در سفرنامه خود از برخی مجالس عزاداری در شیراز گزارش داده است. بنابر این گزارش، در دهه اول محروم دسته‌هایی از جوانان به مثابه سپاهیان امام و عمر سعد - که هر دسته با علامت مخصوصی شناخته می‌شدند - در کوچه‌ها و خیابانها با هم می‌جنگیدند.

منطقی نیز کاشانی، مفاتیح الشرائع، چاپ مهدی رجائی، قم ۱۴۰۱ علی بن محمد مارودی، الاحکام السلطانية و الولایات الدينية، بنداد ۱۹۸۹/۱۴۰۹ جعفرین حسن محقق حلی، شرایع‌الاسلام فی مسائل الحلال و الحرام، چاپ عبدالحسین محمدعلی، نجف ۱۹۶۹/۱۳۸۹ حسینیلی منتظری، دراسات فی ولایة الفقيه، قم ۱۴۱۱-۱۴۰۹ المرسوعة الشفهية، ج ۱۲، کوبیت: وزارة الاعوناف والشئون الاسلامية، ۱۹۸۷/۱۴۰۸ عبدالکریم مرسوی اردبیلی، فقه الحلود و التعزیرات: یحتری علی بحوث هامة مستحدثة، قم ۱۴۱۳ محمدحسن بن باقر نجفی، جواهر الكلام فی شرح شرایع‌الاسلام، ج ۴۱، چاپ محمود قوچانی، بیروت ۱۹۸۱؛ محمود هاشمی، بایت‌های فقه جزا، تهران ۱۳۷۸ ش.

/کاظم قاضی‌زاده /

تعزیه (یا شبیه‌خوانی)، نوعی نمایش مذهبی و سنتی ایرانی شیعی، عمدها در باره شهادت امام حسین و مصائب اهل بیت علیهم السلام. چون اهمیت هر مذکونه خواندن اشعار در تعزیه بیش از روش اجرا و نمایش واقعه‌های است آن را در قیاس با روضه‌خوانی، تعزیه‌خوانی نیز گفته‌اند (شهیدی، ۱۳۸۰، ش، ص ۳۱).

واژه تعزیه / تعزیت در اصل به معنای توصیه به صبر کردن، تسلی دادن و پرسش از بازماندگان دوگذشتگان (سے بیهقی؛ شاد؛ نفیسی؛ دهخدا، ۱۳۷۷ ش، ذیل واژه) و در برخی مناطق ایران مثلاً در خراسان به معنای «مجلیں ترحیم» است. در میان شیعیان غیر ایرانی (در عراق و شبه‌قاره هند) لفظ تعزیه با وجود ارتباط با مصائب شهدای کربلا، به معنای «شبیه‌خوانی» به کار نمی‌رود (سے بلوکیاشی، ۱۳۸۱، ش، ص ۴). بلکه آنان تعزیه را به مراسmi نمادین اطلاق می‌کنند که در آن دسته‌های عزاداری در طول مراسم، شبیه ضریح یا تابوت امام حسین علیهم السلام را بر دوش می‌کشند و هم در پایان روز عاشورا هم در روز اربعین آن را به خاک می‌سپارند (همانجا؛ جعفری، ص ۳۱۵، ۳۱۸). به نوشته آنه ماری شیمل^۸ (ص ۲۹۷)، در قرن سیزدهم / نوزدهم در قلمرو سلطنت آؤدہ در لکھنؤ هند، تعزیه به منزله یکی از تماثیل‌یترین نمایشها، در حضور سلاطین برگزار می‌شد. وی مشخص نمی‌کند که این نمایش تماثیلی چه بوده و چه عناصری داشته است.

گفتنی است که در ناحیه کارائیب، مثلاً در جزیره ترینیداد^۹ نیز تعزیه به مراسmi نمادین مربوط می‌شود که به آن «تَجَدَّد» می‌گویند. تجه را در ایام محروم ساخته و پس از نمایش، آن را در

1. Anne Marie Schimmel

2. Trinidad

3. Della Valle

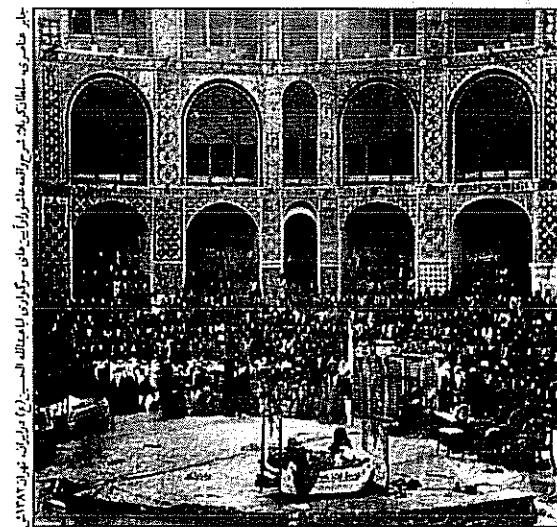
4. Jean Baptiste Tavernier

5. William Franklin

بود. علاقه او به تعزیه («ناصرالدین قاجار، ۱۳۷۸ش، ص ۱۰۷، ۱۱۰-۱۱۳، ۲۳۶-۲۳۳، ۵۰۰-۵۱۵») تا حدی بود که پژوهش مخصوصش، فوریه^۱ نوشته است امسال (۱۳۰۸) چون شاه در ایام محروم در سفر بود، مراسم سالانه تعزیه را در دهه آخر صفر اجرا کردند (ص ۵۰، پانویس ۱؛ نیز «ناصرالدین قاجار، ۱۳۶۹-۱۳۷۳ش، کتاب سوم، ص ۱۳۸»). به گفته گوینتو^۲، در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه حدود دویست تا سیصد مکان، شامل تکیه و حسینیه و میدان، برای برگزاری تعزیه در تهران دایر بود (به نقل همایونی، همانجا).

تکیه دولت^۳، که به دستور ناصرالدین شاه ساخته شد، در ترویج تعزیه بسیار مؤثر بود. تعزیه خوانان آنجا – که در حقیقت تعزیه خوانی دولتی بودند – زیرنظر «معین البکاری» دربار، در برابر شاه و درباریان تعزیه می خواندند (متوفی، ج ۱، ص ۲۹۰). بنابر روایتی، لباسهای تعزیه خوانان تکیه دولت در دربار تهیه می شد و برای جنگجویان، سپرها و شمشیرهای مرصع و کلاه خودهای جواهرنشان و برای بازیگران نقش پیزید و ابن سعد، عمامه و قباها بای با ترمدهای عالی زردوزی تهیه می کردند (باستان، ص ۱۶). در آن سالها بیشتر شهرها و روستاهای تکیه داشتند و تعزیه در آنها برگزار می شد، اگرچه برگزاری تعزیه مشروط به وجود تکیه نبود و در مساجد و میدانها و فضاهای باز و حتی خانه‌های شخصی و حیاط کاروانسراها نیز مجالس تعزیه برپا می شد. ظاهراً اصفهان تکیه‌هایی بدون سقف داشته است که حدود سی هزار تن [۱۷] در آنجا به تماشای تعزیه می نشسته‌اند (یضایی، ص ۱۲۹، به نقل از گوینتو؛ چلکوفسکی، ۱۹۸۹، ص ۱۰۰؛ ملک‌آباد، ۱۳۶۴ش، ص ۱۰۴). در دوره قاجار تعزیه‌های سیار و قهوه‌خانه‌ای و تعزیه‌های دور کوچه‌ای با ویژگی‌های متفاوت پدید آمد (برای اطلاع بیشتر به شهری‌باف، ج ۵، ص ۵۲۲-۵۲۵).

صرف نظر از تعزیه‌هایی که موضوع و محتوای آنها به زنان مربوط می شد («ادامه مقاله» مثل مجلس بی‌شهریانو («عناصری، ۱۳۶۱ش، ص ۴۲۵»)، در دوره قاجار مجالس تعزیه زنانه نیز برپا می شد. در این مجالس که در دهه اول محروم هرسال در منزل قمرالسلطنه، دختر فتحعلی شاه، برگزار می شد، همه تعزیه‌خوانان و تماساگران، زن بودند. در منابع، نام برخی از زنان تعزیه‌خوان این دوره آمده است: ملانبات (مخالف‌خوان)، ملافاطمه، ملامریم، و حاججه خانم دختر فتحعلی شاه (تعزیه‌گردن). تعزیه زنانه، به سبب تنگناهای عرفی، گسترش نیافت و به منازل ثروتمندان و شاهزادگان محدود شد و ظاهرآ برگزاری آن تا اواسط سلطنت احمدشاه قاجار (۱۳۴۴-۱۳۲۷) درآمد (همایونی، ۱۳۶۸ش، ص ۷۱).



تعزیه امام سجاد علیه السلام در تکیه دولت

همچنین از نمایش کبوترهای خونین متفاوت که خبر شهادت امام حسین علیه السلام را به مدینه می‌بردند، سخن گفته است. فرانکلین از مجلس «شهادت و عروسی قاسم» و مجلس «بارگاه پیزید و حضور فرنگی» گزارش نسبتاً مفصلتری داده است (ص ۷۲-۷۳؛ قس شهیدی، ۱۳۷۵-۱۳۷۶ش، ص ۳۵۷). ظاهرآ مسائلی چون شبیه‌سازی، اجرای موسیقی و احتمال وقوع برخی محزمات دیگر در تعزیه، مخالفت فقهای و روحانیان و مشرعنان را با برگزاری آن بر انگیخت («محجوب، ابوالقاسم قمی (متوفی ۱۲۳۱)، از مجتهدان طراز اول، صریحاً برگزاری تعزیه را جایز شمرد، در چند دهه اخیر نیز علمایی همچون میرزا محمدحسین نائینی، شیخ محمدکاظم شیرازی، سید محمود شاهروodi، سید محسن طباطبایی حکیم، سید علی پزدی با فتوهای خود برگزاری تعزیه را بدون اشکال شرعی اعلام کردند («فتاوای علمای سلف درباره عزاداری و شبیه‌خوانی»، ص ۴۹۶-۴۹۷؛ مختاریاد، ص ۲۹۰-۳۰۱). با اینهمه، علما غالباً در مجالس تعزیه شرکت نمی‌کردند و بیشتر بسبب تحریف بسیاری از واقعی تاریخی در تعزیه، به انتقاد از آن ادامه دادند، اما توجه سلطان قاجار و مردم به نمایش تعزیه موجب رونق مجالس تعزیه در این دوره شد و رفقه‌رفته تعزیه، هم از نظر محتوا هم از نظر نحوه اجرا، غنیمت و جذابیت و زیباتر شد و در نتیجه تکامل تدریجی، به صورت نمایشی آیینی و ملی اوج نکمال تعزیه در دوره ناصرالدین شاه (۱۳۱۳-۱۳۴۴) درآمد.



معین البکای تعزیه‌گردان در میان گروهی از شیعه‌ها و تعزیه‌خوانهای تکیدولت

شهادت امام حسین علیه السلام و اصحاب آن حضرت)، منظومه‌های حماسی-مذهبی درباره شهادت امام حسین و مصائب اهل بیت علیهم السلام، از مهمترین منابع تعزیه‌نامه‌هاست. برخی از منظومه‌های مهم حماسی-مذهبی اینهاست: خاوران نامه از ابن حسام قهستانی خوسفی که سروdon آن در ۸۲۰ خاتمه یافته است، حمله حیدری سروده میرزا محمد رفیع خان باذل مشهدی (متوفی ۱۱۲۴)، و سروده‌های مذهبی محتشم کاشانی، وصال شیرازی و شمس الدین محمد کاتبی^۵. ظاهراً مهمترین منبع تعزیه‌نامه‌ها کتاب مشور روضة الشهاده نوشته کمال واعظ کاشف‌سیزواری (متوفی ۹۱۰) است، زیرا مطالب برخی از تعزیه‌نامه‌ها شباختهای فراوانی با مطالب این کتاب دارد (— ملک‌پور، ۱۳۶۳ ش، ج ۱، ص ۲۱۳-۲۲۸).

تعزیه‌نویسها در آغاز کار اشعار تعزیه را در «بیاض»^۶ می‌نوشتند. هر دفتر شامل یک یا چند «مجلس» تعزیه بود؛ تعزیه مثل نمایشنامه‌های کلاسیک یونان قدیم در یک پرده نوشته می‌شد که آن را مجلس می‌نامیدند. تعزیه‌خوانان معمولاً به تناسب ایام، از جمله در دهه اول محram، برای هر روز موضوع و مجلس ویژه‌ای داشتند. این برنامه کماپیش در مناطق مختلف مشابه یکدیگر بود. مثلاً در روز اول، تعزیه حرکت امام حسین علیه السلام از مدینه و دعای با اهل بیت، و در روزهای دیگر به ترتیب تعزیه مسلم، دو طفغان مسلم، حرّ، حضرت قاسم، طفغان حضرت فاطمه، حضرت ابوالفضل، حضرت علی اصغر، عاشورا و در روز یازدهم هم تعزیه اسرای کربلا برگزار می‌شد (— احمد پناهی، ص ۲۷۵-۲۷۶). در بعضی نقاط، برای امامزاده‌های محلی نیز مجالس تعزیه نوشته و اجرا می‌شده است (— بلوبکاشی، ۱۳۷۹ ش، ص ۴۷-۴۹). تعزیه‌گردانان برای اجرای تعزیه، متین هر یک از تعزیه‌خوانان را در نسخه‌ای جداگانه می‌نوشتند. این نسخه‌ها را «فرد» نیز گفتند (—

اداعه یافت (بیضایی، ص ۱۶۰-۱۶۱)، البته از برگزاری مجالس زنانه تعزیه در ادورا بعد نیز گزارش‌هایی در دست است (مثلًاً — احمد پناهی، ص ۲۸۸).

تعزیه‌های درباری در زمان قاجاریان، بویژه در دوره ناصرالدین‌شاه، از یک دنیو شاه را سرگرم می‌کرد (مستوفی، ج ۱، ص ۲۸۸) و از سوی دیگر سبب عوام‌فریبی و دیندارنامای او می‌شد. معین‌البکاهای درباری نیز برای خشنودی شاه پیرایه‌های بسیار به تعزیه بستند و آن را به نمایشی اشرافی تبدیل کردند. از وودن این پیرایه‌ها و بسیاری از مضافین و شیوه‌های اجرای تعزیه سبب گردید: اعلامی مشهوری چون شیخ‌هادی نجم‌آبادی (متوفی ۱۳۲۰) و شیخ‌حیره شوشتاری (متوفی ۱۳۰۳)، که نزد مردم و حتی نزد شاه و درباریان بسیار محترم بودند، آشکارا به مخالفت با تعزیه پردازند (باستان، ص ۱۸).

حتی برخی دولتمردان نیز گاه از بعضی تعزیه‌هایی که در تکیه دولت اجرا می‌شد، انتقاد می‌کردند (— بلوبکاشی، ۱۳۸۱ ش، ص ۶). در ۱۳۱۰ تعدادی از طلاق مراسم تعزیه‌ای را در مسجد جامع شیراز برهمن زندان، با این استدلال که آوردن اسب به مسجد حرام است (واقع اتفاقیه، ص ۴۲۲-۴۲۳).

قتل ناصرالدین‌شاه در ۱۳۱۳ و پیامدهای سیاسی و اجتماعی آن سبب شد کار معین‌البکاهای بی‌زوق شود، ولی تعزیه‌خوانان غیروابسته به حکومت، در مناطق گوناگون ایران به صورت پراکنده به کار خود ادامه دادند.

در دوره رضاخان (۱۳۰۴-۱۳۲۰ ش)، بویژه در دهه دوم سلطنتش، سوکواریهای ماه محram محدود شد و ممنوعیتهای متعددی به وجود آمد (غفاری، ص ۱۸۱؛ واقعه کشف حجاب، ص ۱۸۲؛ نیز — سردار بهادر بختیاری، ص ۲۴۱-۲۴۲) و بتدریج برگزاری رسمی مجالس تعزیه متوقف شد، اما اجرای آن در روستاها کماپیش ادامه یافت. در دوره پهلوی دوم (۱۳۲۰-۱۳۵۷ ش)، برویز صیاد از ۱۳۲۸ ش تا ۱۳۴۹ ش چند مجلس تعزیه را بر روی صحنه نمایش (تئاتر) آورد (همایونی، ۱۳۶۸ ش، ص ۱۴۱). در ۱۳۵۵ ش، «مجتمع بین‌المللی تعزیه»، با شرکت و سخنرانی‌سیاری از صاحب‌نظران و تعزیه‌شناسان ایرانی و خارجی در شیراز برگزار شد و در آن مجمع تعزیه‌هایی نیز به اجرا در آمد. مجموعه سخنرانیهای این مجمع را چلکوفسکی در نیویورک در ۱۳۵۸ ش (۱۹۷۹) منتشر کرد (— تعزیه: نیایش و نمایش در ایران، دیباچه چلکوفسکی، ص ۴-۵). پس از انقلاب اسلامی نیز، تعزیه مورد توجه و علاقه مردم و مستولان فرهنگی و هنری بوده و تلاش شده است با تحقیق در پیشینه این هنر مذهبی و پیرایش و پالایش آن، از اقول و نابودی این سنت دیرینه جلوگیری شود.

تعزیه‌نامه (یا «مجلس»، «نسخه»، «شیعه‌نامه»، «نسخه تعزیه»). صرف نظر از کتابهای تاریخ و مقتبل (کتابهایی در شرح

احتمالاً برخی از این تعزیه‌ها را خود سرده یا دست‌کم در برخی از نسخ تجدیدنظر کرده است. این مجموعه در ۱۲۵۵ ش در تهران انتشار یافت. برخی احتمال داده‌اند که مجنگ شهادت فدیمترین تعزیه‌نامهٔ تاریخ‌دار است (ـ چروی، مقدمه عناصری، ص ۱۳-۱۴)، اما برای تعیین تاریخ قدیمترین تعزیه‌نامه باید در شهرها و روستاهای ایران، و نیز دربارهٔ همه مجالس تعزیه، جستجو و تحقیق کرد. اگر تاریخ مکتوب برخی از نسخ تعزیه‌نامه‌ها قابل اعتماد باشد، می‌توان گفت که یکی از کهترین نمونه‌های آنها در ۱۱۳۳ نوشته شده است (برای اطلاع از این نسخ ـ مجالس تعزیه، ج ۱، ص ۶، مقدمه صالحی‌راد درینسری، ص ۱۰). پس از خودزکو، لوئیس پلی^۳، ایران‌شناس انگلیسی، ۳۷ مجلس تعزیه را که ظاهراً آنها را شنیده و مکتوب کرده بوده ـ همراه با ترجمهٔ انگلیسی بعضی از آنها در ۱۲۹۶ / ۱۸۷۹ در لندن به چاپ رساند. او دوباره ارزش این تعزیه‌نامه‌ها نوشته است که اگر ارزش نمایش بر اساس تأثیرش بر بیننده سنجیده شود، هیچ نمایش‌نامه‌ای برتر از متون تعزیه نیست (براؤن، ج ۴، ص ۱۸۶-۱۸۷؛ چلکوفسکی، ۱۳۶۷، ش، ص ۳۷۴؛ چروی، همان مقدمه، ص ۱۶). ویلهلم لیتن^۴، کنسول آلمان در بنادر، پسانزده مجلس تعزیه را گردآوری و در ۱۳۰۸ ش / ۱۹۲۹ در برلن چاپ کرde (چلکوفسکی، ۱۳۶۷، ش، ص ۳۷۶؛ چروی، سفیر ایتالیا در ایران، از ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۳ ش / ۱۹۵۰-۱۹۵۴ با کمک علی هانیبال، ۱۰۵۵ تعزیه‌نامه خطی را گردآورد و به کتابخانه و اتیکان اهدا کرد. فهرست این مجموعه را دو خاورشناس ایتالیایی، اتوره روسی^۵ و آلبیو بومباجی^۶، به صورت کتاب در ۱۳۴۰ ش / ۱۹۶۱ در ایتالیا منتشر کردند. جابر عناصری آن را به فارسی برگرداند و با عنوان نهرست تصویفی نمایش‌نامه‌های مذهبی ایرانی در ۱۳۶۸ ش در تهران چاپ کرد. چهار مجلس از مجموعهٔ چروی به عربی، ۳۵ مجلس به ترکی و بقیه به فارسی است. بسیاری از مجالس موجود در مجموعه چروی را باید بخشی از یک تعزیه اصلی و مستقل به شمار آورد. تعداد تعزیه‌های مستقل این مجموعه حدود دویست مجلس برآورد شده است.

تعزیه و موسیقی، چون شیوهٔ بیان حواری در تعزیه مبتنی بر آواز بود، معمولاً تعزیه‌خوانان با مقامها و گوشه‌های موسیقی ایرانی آشنایی داشتند. معین‌البکا یا دستیارش (ناظم‌البکا)، کودکان خوش‌صدا را با نقشه‌های کوچک و کم‌همیت و به اصطلاح «بچه‌خوان» تعلیم می‌دادند تا رفه‌رفته با آگاهی بر ظرایف اجرای آواز، تعزیه‌خوان شوند؛ ازین‌رو، تعزیه را یکی از



شمایر از تعزیه‌خوانان تکیه‌دولت در زمان مظفر الدین شاه و احمدشاه

همایونی، ۱۳۵۳ ش، ص ۴۶۴ چروی، مقدمه عناصری، ص ۲۰، ۲۴). در نسخه‌های تعزیه، گاه شیوهٔ گفتگو و نحوهٔ خروج و خروج تعزیه‌خوانان به میدان تعزیه مشخص شده است.

کاتیان تعزیه‌نامه‌ها معمولاً نسخه‌ها را با التمام دعا و طلب فاتحه از تعزیه‌خوان به پایان می‌رسانند. همچنین کلمات «پایان»، «اتمام»، «اتنام» در گوشه‌ای از آخرین صفحه نوشته می‌شوند. گاه تعزیه‌نویس نام خود را بعد از عباراتی چون «سگ درگاه سید الشهداء»، «کلب آستان علی»، «کاتب الحروف»، «حرزه» و «رقم» می‌نوشت. برخی از محرران نیز مطالبی به یادگار می‌نوشتند و دیگران را به تگهداری این نسخ ترغیب می‌کردند (چروی، همان مقدمه، ص ۲۱۲۰).

تعزیه‌نامه‌ها منظوم بوده و اشعار آنها در انواع قالبهای شعری و بیشتر وزنهای عروضی و بندرت بحر طویل، سروده شده‌اند. در آغاز، زبان این متون گاه عامیانه و محاوره‌ای بود، اما بدیرج ارزش‌های ادبی یافت. مثلاً ثصت مجلس تعزیه را که نصرالله اصفهانی، متخلص به شهاب، به تشویق امیرکبیر به نظم در آورده، دارای ارزش ادبی است (ملک‌پور، ۱۳۶۳ ش، ج ۱، ص ۲۲۵؛ شهیدی، ۱۳۶۷ ش، ص ۷۸-۷۹).

خاورشناسان و نمایندگان دولتهای اروپایی در ایران، بیشترین سهم را در شناسایی و گردآوری تعزیه‌نامه‌ها داشته‌اند. خودزکو^۷، ایران‌شناس لهستانی و نایب سفارت روسیه در تهران، در ۱۲۵۳ / ۱۸۳۷ دفتری از تعزیه‌نامه‌های ایرانی را به نام مجنگ شهادت ـ که ظاهراً از روی نسخه متعلق به فتحعلی‌شاه قاجار بازنویسی شده بود ـ از فردی به نام حسین‌علی خان کمال خرید و پنج مجلس از ۳۳ مجلس آن را به فرانسه ترجمه و در ۱۲۹۵ / ۱۸۷۸ در پاریس منتشر کرد. بد نوشتهٔ خودزکو، حسین‌علی خان

1. Enrico Cerulli

2. Alexandre Edmond Chodzko

5. Ettore Rossi

6. Allessio Bombaci

3. Lewis Pelly

4. Wilhelm Litten



برگ از تعزیه‌نامه شهادت حضرت علی اکبر مط السلام،
به خط مهدی مروج، ۱۳۲۲ش، چاپ سکنی

شروع جنگها طبل می‌زند و هنگام وقوع صحنه‌های حزن‌الد
شیبور و قره‌نی می‌تواختند. از سازهای محلی نیز در مناطق
مختلف استفاده شده است که گاه این سازها برای تعزیه،
متعارف و معمول به حساب نمی‌آمد؛ مثلاً، در مجلس «عروی»
حضرت قاسم علیه السلام، نی چوبانی و «دم دایر» هم
نواخته می‌شد (— نصری اشرفی، ص ۱۰۷). هدایت دسته
نوازندگان تعزیه را معمولاً معین‌البکا با اشاره چویدست یا عصا،
در کنار دیگر وظایفش، بر عهده می‌گرفت (مستوفی، ج ۱،
ص ۲۹۸؛ پیش‌ابی، ص ۱۵۷-۱۵۸).

موسیقی تعزیه موجب حفظ و تداوم بسیاری از نغمehا و
قطعات موسیقی سازی و آوازی ایران شد (— خالقی، بخش ۱،
ص ۳۴۸؛ نیز — موسیقی^۰) و از سوی دیگر، این موسیقی را در
مراتب مختلف تحت تأثیر قرار داد؛ در موسیقی نواحی نیز این
کارکرد و تأثیر عمیق موسیقی تعزیه وجود دارد؛ مثلاً در شمال
ایران بسیاری از قطعات و آواهای، یا همچون «عباسخونی»
مستقیماً از موسیقی تعزیه اخذ شده (— نصری اشرفی،
ص ۱۰۲) یا مانند ترانه «لیلا باریکله» تحت تأثیر ریز مقام
موسیقی مذهبی «خنجر می‌زنند شمر»، با تغییر مایگی از بیان
ترک به شوستری، شکل گرفته‌اند (— مدرّسی، ص ۳۱).

ملزومات و شیوه‌های اجرای تعزیه. چون در تعزیه
چهره‌آرایی (گریم) انجام نمی‌شد، نقشها را با قیافه و گاه صدای
تعزیه‌خوانان همانگ می‌کردند؛ مثلاً، امام‌خوان معمولاً

مهمنترین عوامل حفظ بخشی از نغمات موسیقی ایرانی
دانسته‌اند. در هر تعزیه ممکن بود اشعار در گوشها و
دستگاههای متعددی خوانده شود، البته در سؤال و جوابها لازم
بود که تناسب مقامها رعایت گردد، مثلاً اگر «امام‌خوان» (کسی
که نقش ائمه و بویژه امام حسین را بر عهده می‌گرفت) در
دستگاه شور می‌خواند، «عباس‌خوان» هم باید در همان دستگاه
جواب او را می‌داد (مستوفی، ج ۱، ص ۲۸۹؛ خالقی، بخش ۱،
ص ۳۳۸). تغییر دستگاهها در تعزیه معمولاً ناشی از تغییر
صحنه و موضوع و قایع بود؛ بنابراین، تعزیه‌خوان (مرکب‌خوان)
(خواندن قطعه‌ای در چند دستگاه موسیقی) نمی‌کرد و لازم نبود
برای تغییر دستگاهها از مایه‌های انتقالی استفاده کند.
«اشتیاخوان» (کسی که نقش دشمن امام را بر عهده می‌گرفت)،
برخلاف سایر تعزیه‌خوانان، اشعار را به آواز نمی‌خواند، بلکه به
اصطلاح «اشتلُم» (رجزن‌خوانی) می‌کرد.

برخی از تعزیه‌خوانان مشهور دوره قاجار و بعد از آن، که با
موسیقی آوازی آشنا بودند، عبارت‌اند از: خواجه‌حسین علی‌خان
معاصر تھعلی شاه و محمدشاه، سید‌مصطفی میرعزیزا و فرزندش
سید‌کاظم میرغم (بیضایی، ص ۱۴۱)، سید‌زین‌العابدین قراب
کاشی، رضاقلی تجریشی، سید‌عبدالباقی بختیاری، ملا‌حسین
امام‌خوان، میرزا‌غلام‌حسین عباس‌خوان، سید‌احمد‌خان که نقش
حرب و حضرت عباس را بسیار خوب اجرا می‌کرده و اولین
خواننده‌ای است که برخی آوازهای او بر صفحه‌گرامافون ضبط
شده است، میرزا‌رحمیم کمانچه‌کش، قلی‌خان شاهی که نقش
حضرت زنیب سلام‌الله علیها را با آواز دشتی بسیار مؤثر
می‌خواند است، حبیب‌الله اسب بیمردی، ملا‌داداش طالقانی،
حاج‌ملا رجبعلی در نقش امام‌خوان، و اقبال آذر (مستوفی
۱۳۵۰ش؛ خالقی، بخش ۱، ص ۳۵۱-۳۴۹).

ارتباط میان تعزیه و موسیقی تنها از طبق آواز نبوده است،
بلکه سازهای موسیقی نیز در مجالس تعزیه به کار می‌رفت،
چنانکه گاه پیش از آغاز تعزیه و به جای «پیش‌خوانی» (— ادامه
مقاله) با نواختن برخی سازها، مانند شیبور، طبل، دهل، گرنا،
سرنا، نی‌لبک، نی، قره‌نی، نقاره و سنج، تماشاگران را برای
شنیدن و دیدن تعزیه آماده می‌کردند (— درویش، ص ۱۶۰).
البته در حین اجرای تعزیه معمولاً آوازها با ساز همراهی
نمی‌شد، جز در موارد اندک که در این موارد رعایت دستگاهها
لازم بود، چنانکه معمولاً برای شیبد (نقش) علی‌اکبر و قاسم،
چهارگاه و سه‌گاه و اصفهان، و برای شبیه امام، نواخته می‌شد
(شهیدی، ۱۳۶۷ش، ص ۷۶). در صحنه‌های فاندی‌گفتگو، مثل
صحنه‌های مسافت یا نبرد یا در وقتهای میان جریان نمایش
(آکسیونها)، نیز از ساز ایجاد استفاده می‌شد. در تعزیه معمولاً هر یکی
از سازها کاربرد خاصی داشتند، مثلاً هنگام ورود اشخاص و

بوده است، یکی از وسائل جالب توجه مورد استفاده در تعزیه برجسته نواحی، شمشیر علی اکبر بود که به آن «فرق» هم می‌گفتند و آن را طوری می‌ساختند که هنگام اجرای تعزیه، ظاهرآ در فرق سر شبهه فرو می‌رفت (— احمد پناهی، ص ۲۷۶-۲۷۷). گاه نیز شبهه پارچه‌ای سفید را به عنوان کفن به کار می‌برد. این پارچه ضمن آنکه نماد آمادگی برای شهادت بود و به تمثیل نشان می‌داد که بزودی قهرمان تعزیه به قتل خواهد رسید، در برخی تعزیه‌ها، مانع آگشته شدن لباس شبهه به مایع قرمز رنگی می‌شد که به جای خون از آن استفاده می‌کردند. گاه از اسب و در بعضی مناطق از شتر (— مشهدی نوش‌آبادی، ص ۸۹) در تعزیه استفاده می‌کردند. در برخی تعزیه‌ها، مثل «شهادت امام حسین» و «شیر و فضه»، شبهه شیر پوستی و ارونیه بر تن می‌کرد. گاه از شیر واقعی هم استفاده می‌شده است (شهیدی، ۱۳۶۷، ش، ص ۷۶).

معمولًا پیش از آغاز برخی مجالس تعزیه، شماری از بچه‌خوانهای خوش‌آواز کمی جلوتر از تعزیه‌خوانها می‌ایستادند و ایاتی از محتشم کاشانی را می‌خواندند که به این کار «پیش‌خوانی» گفته می‌شد و سپس برای آماده کردن تمثیل‌گران، همراه تعزیه‌خوانها یک بار گردد محل اجرای نوحه‌خوانی و سینه‌زنی، می‌گردیدند (معیرالممالک، ص ۴۵؛ خالقی، بخش ۱، ص ۳۴۱-۳۴۲). پیش‌خوانی در همه جا و در همه تعزیه‌ها معمول نبوده است. بعد از پیش‌خوانی، تعزیه شروع می‌شد. در هر مجلیس تعزیه به تک‌تک تعزیه‌خوانها، و با توجه به نقش هر کدام، نسخه یا فرد داده می‌شد. همچنین «سرٹسخه» یا فهرستی نیز در اختیار تعزیه‌گران بود تا به کمک آن نوبت و کارهای هر شبهه‌خوان را تذکر دهد. در این فهرستها مثلاً زیر نام امام حسین علیه السلام یا شمر، یک یا چند کلمه نخستین اشعاری که شبهه او باید می‌خواند، نوشته می‌شد. تعزیه‌خوان با اشاره تعزیه‌گردان اشعار را می‌خواند و در جایی که اشعار نسخه‌او با خطی از قطعه شعرهای بعدی جدا می‌شد، از خواندن باز می‌ایستاد. تعزیه‌خوان این باساقبه معمولاً بدون نگاه کردن به نسخه و بدون نیاز به اشاره معین‌البکا وظیفه خود را انجام می‌دادند.

تعزیه‌خوانان را با توجه به نقش آنان به دو گروه «اولیاخوان» و «اشقایخوان» تقسیم می‌کردند (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ش، ج ۱، ص ۲۲۱). گروه اول را «مؤلف‌خوان» یا «مطلوب‌خوان» و گروه دوم را «مخالف‌خوان» نیز گفته‌اند (برای اطلاع بیشتر درباره برخی اصطلاحات تعزیه — همایونی، ۱۳۶۸، ش، ص ۲۸۱-۲۹۵). گاه به برخی از افراد بیش از یک نقش می‌دادند که در این موارد یا همه نقش‌های او مؤلف بود یا مخالف (— مستوفی، ج ۱، ص ۲۹۰). به بازیگرانی که فقط «اسیاهی لشکر» تعزیه بودند و نقش کلامی نداشتند، «نعمش» گفته می‌شد و به

خوش صورت بود و ریشه متناسب داشت (— مستوفی، ج ۱، ص ۲۸۹-۲۹۰). برای آنکه تعزیه‌خوان به نقشی که بر عهده گرفته بیشتر شبیه شود، انتخاب نوع لباس و وسائل و ابزار مناسب اهمیت ویژه‌ای داشت. نوع لباسها و سایر لوازم تعزیه‌خوانان در شهرها و روستاهای نیز در دوره‌های گوناگون متفاوت بوده است. این تفاوتها معمولاً به سبب امکانات تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوانان، میزان نذرورات، سنتها و عادات مردم، و رفاقت‌های محلی بوده است؛ چنانکه در برخی مناطق همه تعزیه‌خوانان لباس مخصوص نمی‌پوشیدند. در بعضی جاها نیز برخی کاملًا لباس مخصوص و برخی دیگر فقط عمامه و نقاب می‌پوشیدند؛ حتی در برخی روستاهای تعزیه اصطلاحاً «نشسته» و بدون سرکت و لباس مخصوص اجرا می‌شد و تعزیه‌خوانان به نوبت اشعار خود را به آواز می‌خواندند.

از مجموع پوشش تعزیه‌خوانان می‌توان دریافت که لباس اولیا (— ادامه مقاله) سبز و سیاه و گاه سفید، و لباس اشقایا (— ادامه مقاله) سرخ بوده است. بنابر توصیف عبدالله مستوفی، در دوره ناصرالدین‌شاه شبهه امام حسین علیه السلام معمولاً قبای راسته سفید، شال و عمامه سبز، عبا ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ می‌پوشید و در هنگام جنگ، چکمه، و در موقع عادی نعلین زرد به پا می‌کرد. شبهه‌های سایر امامان و پیامبران نیز کم‌ویش از همین نوع لباس استفاده می‌کردند. جامه شبهه‌های زنان پیراهن سیاه بلند بود که تا پشت پا می‌رسید و پارچه سیاهی بوسنمی‌انداختند و با پارچه سیاه دیگری چهره‌شان را تا زیرچشم می‌پوشاندند. بچه‌خوانها پیراهن عربی بلند و سیاه سریند می‌پوشیدند. امرا و بزرگان اشقا را اغلب با جبة ترمه و عسامه شال رضایی یا شال کشمیری مجسم می‌کردند. جنگجویان هر دو طرف زره و کلاه‌خود داشتند. زیر زره، اشقا قبای سرخ و اولیا قبای سفید می‌پوشیدند (ج ۱، ص ۲۸۹). لباس سرداران اشقا بیشتر قهوه‌ای و سرخ بوده و شبهه شمر معمولاً لباس کاملًا قرمز بر تن داشته و با آستینهای بالازده و دامن قبا بر کمر بسته، ایقای نقش می‌کرده است. لباس شیطان بیشتر به رنگ سرخ و تمخرآمیز، لباس دیو، شلیه رنگارنگ خال خال، و لباس شبهه‌های فرشتگان جبة ترمه بوده است که تاج نیز بر سر می‌گذاشتند و برای نشان دادن جنبه ماورایی، تور سفید یا آبی به صورت می‌افکنند. شبهه‌های ارواح و چنها نیز به همین منظور روینده‌های نازک بر چهره می‌زدهاند (همانجا؛ بیضایی، ص ۱۵۴؛ چلکوفسکی، ۱۹۸۹، ص ۱۰۵؛ همایونی، ۱۳۶۸، ص ۱؛ ۴۰۱؛ برای اطلاع بیشتر — شهیدی، ۱۳۸۰، ش، ص ۳۸۷-۳۹۶). آرایه (دکور) صحنه در تعزیه بسیار جزئی بود و وسائل صحنه معمولاً جنبه نمادین داشتند؛ مثلاً تشتی پر از آب، نماد رود فرات و چند شاخه از یک درخت، نماد نخلستان

ش، ص ۹۶؛ برای برخی دیگر از مجالس تعزیه با مسامین و عنوانهای کم سابقه و گاه عجیب سه گلواژه‌های عزا بر گلبرگهای رثا که شامل ۲۶ مجلس است؛ عناصری، ۱۳۶۷ ش، ص ۴۲-۴۲ همو، ۱۳۷۶ ش، ص ۱۰۶-۱۰۹. این تعزیه و فرهنگ مردم، با آنکه تعزیه‌خوانی در اکثر نقاط ایران رواج داشت، نواحی شمالی کشور به سبب آنکه مامن سادات و شیعیان بویژه در سده‌های نخست هجری بوده است، از مراکز اصلی تعزیه به شمار می‌رفت. به طور کلی تعزیه‌خوانی در قسمت مرکزی مازندران، کوهپایه‌های جنوبی البرز در استانهای سمنان و تهران («نصری اشرفی»، ص ۱۰۶-۱۰۷)، و همچنین نواحی مرکزی ایران از رواج و اهمیت بیشتری برخوردار بوده است.

بعضی از خانواده‌ها به صورت موروژی کار تعزیه‌خوانی را دنبال می‌کردند و گاه کل یک گروه تعزیه‌خوان از اعضای یک خانواده بودند. گاه بعضی خانواده‌ها را با عنوان تعزیه‌خوان می‌شناختند و در مواردی نیز مردم عنوان نقشی را که یک تعزیه‌خوان مدتها به اجرای آن می‌پرداخت به دنبال نام واقعی اش اضافه می‌کردند. از آنجا که معمولاً تماشاچیان تعزیه پس از پایان آن، مبالغی را به عنوان نذر به تعزیه‌خوانان هدیه می‌کرده‌اند، تعزیه‌خوانی، به نوعی، جنبه نیمه‌حرفه‌ای پیدا کرده بود، هر چند که این کار معمولاً حرفة اصلی کسی محسوب نمی‌شد. مرسوم بود که تماشاچیان معتقد تعزیه به لباسها یا ابزار شیوه‌های ائمه و اولیا تبرک بجوینند، مثلاً مقداری از آب تشتی که شیوه حضرت عباس علیه‌السلام دست در آن کرده بود در ظرفی ریخته و به تبرک می‌بردند.

ساخت و فروش وسائل تعزیه نیز در ایران رایج بوده و بازارچه‌های بدنی منظور وجود داشته است، مرکز فروش این وسائل در تهران امروز، بازارچه‌ای در چلوخان مسجد امام خمینی است.

تعزیه بر ادبیات و کنایات از این رهگذر به زبان مردم راه یافته است. مثلاً «نشن تعزیه» در تعزیش به بی‌هش بیکارهای که ادعای دخالت در امر مهمی می‌کنند؛ «فرنگی توی تعزیه» کنایه از بسیگانه‌ای است در جمع یا حضوری که توجه دیگران را بر انگیزد؛ «تعزیه‌گرفتن» به مفهوم عده‌ای را به دور خود جمع کردن است؛ «تعزیه‌گردان» کنایه از میاندار و کار چاق کن ماجراست که اکنون دلالت سیاسی هم دارد («دهخدا ۱۳۷۷ ش، ذیل واژه»؛ امثل ذوالجناح تعزیه» کنایه است از آنچه انواع اشیای زیستی را در حد افراط بر او آویخته باشند؛ «تعزیه تمام شد/ تعزیه شکست»، برای پراکندن افرادی که بر سر مراجعته‌ای جمع شده‌اند، گفته می‌شود («همو، ۱۳۵۷ ش،

کسانی که تعزیه می‌خوانند، «نسخه‌خوان» می‌گفتد (اسکویی، ص ۹۰؛ بیشاپی، ص ۲۴۱).

محثوا و موضوع تعزیه. محققان تعزیه‌ها را از حيث محثوا و موضوع به چهار دسته تقسیم کرده‌اند که این چهار دسته از نظر زمانی به دنبال یکدیگر شکل گرفته‌اند و عبارت‌اند از:

(۱) واقعه، که شامل تعزیه‌های اصلی می‌شد و شخصیت‌های آن مذهبی و محور آن شهادت امام حسین علیه‌السلام و یاران آن حضرت بود. ظاهرآ این دسته از تعزیه‌ها زودتر از بقیه ابداع شده و از جمله آنهاست: شهادت حضرت عباس، حضرت مسلم، حضرت عباس هندوی، علی‌اکبر، عروسی قاسم و تعزیه شهادت امام حسین علیه‌السلام.

(۲) پیش‌واقعه، که شامل تعزیه‌های فرعی بود و از نظر داستانی استقلال کامل نداشت و در واقع، حوادث و ماجراهای بود که پرامون واقعه ساخته می‌شد. شخصیت‌های پیش‌واقعه الزاماً مذهبی نبودند. از جمله این تعزیه‌ها «مجلس عباس هندو» است که در آن، بانوی قصد برگزاری تعزیه حضرت عباس را دارد، اما کسی را که بتواند نتش اور را ایفا کند نمی‌باشد، تا اینکه جوان هندوی به نام عباس از کوچه می‌گذرد، شیون زن در روی اثر می‌کند و اسلام می‌آورد و در تعزیه، اجرای شبیه حضرت عباس را بر عهده می‌گیرد.

(۳) گوش، که شامل شبیده‌هایی بوده است با عناصر شادی‌آور و از نظر داستانی مستقل. شخصیت‌های آن، هم مذهبی و هم غیرمذهبی بودند. این نوع تعزیه‌ها عوامل اصلی تحول تعزیه را به سوی نمایش غیرمذهبی فراهم ساختند. «تعزیه مضحک» یا «شبیده مضحک» («ادامه مقاله») کمایش از تحول همین تعزیه‌ها به وجود آمده است. از جمله این تعزیه‌هایت: «شبیده لیلی و مجنوون» که تنها عنصر مذهبی آن وقتی بود که مجنوون از امام صادق علیه‌السلام راهنمایی می‌طلبید، و «تعزیه به چاه انداختن حضرت یوسف»، معمولاً در پایان گوش، به کریلا و واقعه شهادت امام حسین علیه‌السلام نیز می‌پرداختند که اصطلاحاً به آن «گریز زدن به صحرای کریلا» گفته می‌شد.

(۴) تعزیه مضحک، که در آن نسبت به همه چیز غلو می‌شد. این نوع تعزیه کم‌کم پای لوطیهای مطرقب و «مقلد»‌ها و «امخره»‌ها را به تعزیه باز کرد. طرح اصلی تعزیه مضحک، تمسخر اشقيا و تکریم اولیا بود و شبیده‌هایی چون دیو، پری، جن و حیوانات از نشنهای مهم آن به شمار می‌رفتند. «دزه‌الصدق»، «امیر‌تیمور»، «عروسوی دختر قریش» (نام دیگر آن: «به عروسی رفتن حضرت زهرا» سلام‌الله‌علیه‌ها)، «عروسوی بلقیس»، و «اشست بستن دیو»، از جمله تعزیه‌های مضحک بودند (ملک‌پور، ۱۳۶۳ ش، ج ۱، ص ۲۴۴-۲۴۲، ۲۵۵-۲۶۲؛ بیشاپی، ص ۱۶۲؛ همایونی، ص ۱۳۶۸ ش، ص ۲۸۰؛ شهیدی،

هنگام اجرا، رفت و آمد مردم، دخالت‌های آشکار تعزیه‌گردان و دیگر افراد، حضور مردان در نقش زنان، گریه امام‌خوان برای وضع تأثیر برانگیز امام، گریه شمر و دعای او برای امام و اهل بیت علیهم السلام، و حتی تذکر تعمدی و آشکار شیوه‌خوان به فاصله میان خودش و نقش و صحنه؛ چنانکه شیوه حضرت عباس می‌گفت: «من نه عباس نه اینجا کبرلا». هدف فاصله گذاری برشت با تعزیه کاملًا متفاوت است؛ او از برانگیختن عواطف تماشاگران اجتناب می‌کند تا قوه داوری آنان را برانگیزد، اما هدف تعزیه آن بوده است که با شور بسیار و بدون شکستن حریم و فاصله واقع موجود، به نظام اعتقادی شیوه‌خوان و تماشاگر استحکام بخشد (منون، ص ۲۱۶؛ ملکپور، ۱۳۶۶ ش، ص ۴۶؛ برای اطلاع بیشتر به علی آبادی، ص ۱۷۲-۱۷۷). در نمایشنامه‌نویسی غربی بر رعایت بی‌طرفی تأکید شده است، اما در تعزیه‌نویسی بی‌طرفی رعایت نمی‌شده است، چنانکه در عباراتی چون «تعزیه‌نامه امام حسین علیه السلام» یا «نسخه شمر لعین» بی‌طرفی وجود نداشت (منون، ص ۲۲۳). از حدود دهه ۱۳۶۰ ش/۱۹۶۰، برخی از کارگردانان مشهور غربی، همچون پتر بروک^۱، یزی گروتوفسکی^۲، آندره شربان^۳، تدیوش کاتور^۴، از نزدیکی با نمایش روحوضی و تعزیه آشنا شدند و در تجربه‌های نمایش تو (توتاتری) خود از آنها بهره گرفتند، اما تلاش آنان نیز، مانند برشت، در شکستن سد میان بازیگر و تماشاگر همچنان ناموفق بوده است (جلکوفسکی، ۱۳۷۰ ش، ص ۲۲۱؛ بیمن، ص ۴۸؛ نیز به بروک، ص ۱۰۵-۱۰۳).

منابع: این کلیر، البدایه و النهایه، ج ۱۱، بیروت ۱۹۷۷؛ محمد احمد پناهی، آداب و رسوم مردم سمنان، تهران ۱۳۷۶ ش؛ مصطفی اسکویی، سیری در تاریخ تئاتر ایران، تهران ۱۳۷۸ ش؛ نصرت‌الله باستان، «شیوه‌خوانی و تعزیه‌خوانی»، خوش، ش ۱۰ اردیبهشت ۱۳۴۶؛ ادوارد گرانولیل براون، تاریخ ادبیات ایران، ج ۴؛ از صفریه تا عصر حاضر، ترجمه بهرام مقدمی، چاپ ضیاءالدین سجادی و عبدالحسین نوائی، تهران ۱۳۶۹ ش؛ پتر بروک، «دست آوردهای تئاتری پتر بروک از تعزیه‌های ایرانی»، ترجمه ساسان قاسمی، نمایش، ش ۲۰؛ (بهار و تابستان ۱۳۷۸)؛ علی بلوكائیش، «فراز و فرون نمایش قدسیانه تعزیه در فرآیند تحولات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعه ایران» (اصحاح)، کتاب ماه هنر، ش ۴۴-۴۳؛ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۱)؛ هم، قالی‌شویان؛ مناسک نمادین قالی‌شویان در مشهد اردہمال، تهران ۱۳۷۹ ش؛ بهرام پیاضی، نمایش در ایران، تهران ۱۳۴۴ ش؛ ولیام ایمن، «بعاد فرهنگی فرادادهای نمایشی در تعزیه»، در تعزیه: نیایش، و نمایش در ایران، گردآورنده پتر چلکوفسکی، ترجمه دارود حاتمی، تهران؛ انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷ ش؛ احمدین علی بیهقی،

ج ۴، ص ۱۸۱۶؛ شاملو، ذیل واژه، ش ۱۶۷۶). تعزیه و نمایش (تئاتر). تعزیه به مفهوم مصطلح شیوه‌خوانی بجز ایران ظاهرًا در هیچ کشور اسلامی دیگری وجود ندارد، برخی محققان، نمایش‌های «اعجاز»^۵ یا نمایش‌های «آیین مقدس»^۶ را در اروپای قرون وسطا، که آلام حضرت عیسی علیه‌السلام و قديسان می‌حی را نشان می‌داد، نزدیکترین نوع نمایش مذهبی به تعزیه می‌دانند و حتی معتقدند که از قرن یازدهم و دوازدهم / هفدهم و هجدهم آشناشی با این نوع نمایشنامه‌ها از طریق شمال ایران، زمینه‌های شکل‌گیری تعزیه را فراهم کرد. این محققان به سابقه اجرای تعزیه در نواحی تقفازو و دیگر سرزمینهای شوروی سابق تا پیش از سلطنت فتحعلی‌شاه (۱۲۵۰-۱۲۱۲) (۱۳۶۷ ش، ص ۱۹۷-۱۹۶؛ برای اطلاع بیشتر درباره برخی شباوهای مضمونی و اجرایی تعزیه و نمایش‌های مذهبی قرون وسطا به فولکلوریونی، ص ۱۷۷-۱۸۴).

به سبب شباوهای تعزیه و تئاتر، محققان به مقایسه آنها پرداخته‌اند. برخی، تعزیه را با اصول و قواعد نمایش غربی ارزیابی می‌کنند و آن را نمایش ناقص می‌دانند. در مقابل، بعضی دیگر تعزیه را از نمایش غربی و معیارهای آن مستقل می‌شمارند و ساختار نمایشی آن را فقط از دیدگاه مبانی اعتقادی و روشهای اجرایی خود تعزیه می‌سنجند (— بیمن، ص ۴۷). گویند شاید از نخستین کسانی است که تعزیه را با معیارهای نمایش غربی سنجیده و سیر تاریخی آن را همانند روند تاریخی تراژدیهای یونان دانسته است که طی آن همانگونه که در تراژدیهای یونانی نقش همسایان (گروههای آوازخوان) در برای اهمیت بازیگران رنگ باخت، در تعزیه نز نمایش — که با نوحه‌خوانی نخستین دهه ماه محرم پیوند داشت — بتدريج از آن گست و به نمایش متکی بر شیوه‌خوانان (بازیگران) تبدیل گردید (— ص ۳۰۶).

برتوت برشت^۷ نیز تعزیه را تئاتر محسوب کرده است. شیوه نو برشت، مشهور به شیوه روایی^۸، و کوشش او برای «فاسله گذاری» میان بازیگر و نقش، خواسته یا ناخواسته به شیوه‌های نمایشی در شرق، برویه تعزیه، شباوهای دارد، اما وی در فاسله گذاری توفيق چندانی نیافت، زیرا فاسله گذاری او با مضامین نمایش غرب که کاملاً بشری است منافات داشت، در حالی که در تعزیه به سبب اینکه میان شخصیتهایی که نقش امامان و اولیا را بازی می‌کردند با تماشاگران فاسله واقعی و کاملاً پذیرفتشی وجود داشته است. برخی از نشانه‌های وجود فاسله در تعزیه اینهاست: تعزیه‌خوانی از روی دستنوشته در

«ملحوظاتی چند در مقایسه بین مراسم تعزیه ایرانی و نمایش مصائب و آلام مسیح در سده‌های میانه مسیحی در مغرب زمین» در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛ زوایس فوریه، سه سال در دربار ایران، ترجمه عباس اقبال آشتیانی، تهران ۱۳۶۳ ش؛ «گلوازه‌های عزا بر گلبرگهای رثا: گلبدسته‌ای از مجالس طرفه و غربیه شیوه‌خوانی، به کوشش جابر عناصری، تهران: کومرت، ۱۳۷۹ ش؛ زوزف آرتوں گریپن، «تاثر در ایران»، ایران‌نامه، سال ۹، ش ۲ (بهار ۱۳۷۰)؛ مجالس تعزیه، به کوشش حسن صالحی راد در متدسری، تهران: سروش، ۱۳۸۰ ش؛ محمدجعفر محجوب، «تأثیر تاثر اربابی و نظر روشاهی نمایش آنه» در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛ همو، نمایش کهن ایرانی و نقایی، شیراز ۱۳۴۶ ش؛ مصطفی مختاری، «در و نمایه تعزیه در تعزیه»، فصلنامه هنر، ش ۲۸ (بهار ۱۳۷۴)؛ بهاره مدرسی، «آشنازی با موسیقی مازندران»، سروش، سال ۱۷، ش ۷۸ (فروردین ۱۳۷۵)؛ عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، یا، تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه، تهران ۱۳۶۰ ش؛ محمد مشهدی توش آبادی، «نوش آباد در آینه تاریخ: آثار تاریخی و فرهنگی، کاشان ۱۳۷۸ ش؛ دوستعلی معبرالمالک، یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه، تهران ۱۳۶۲ ش؛ جمشید ملک‌پور، ادبیات نمایشی در ایران، تهران ۱۳۶۳ ش؛ همو، سیر تحول مضماین در شیوه‌خوانی، تهران ۱۳۶۶ ش؛ همو، گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان، تهران ۱۳۶۴ ش؛ پرویز مرتون، «تعزیه از دیدگاه تاثر غرب»، در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛ ناصرالدین قاجار، شاه ایران، روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان، چاپ محمد اسماعیل رضوانی و قاطمه قاضیه، تهران ۱۳۶۹-۱۳۷۳ ش؛ همو، یادداشت‌های روزانه ناصرالدین شاه، ۱۳۰۳-۱۳۰۰ قمری، چاپ پرویز بدیعی، تهران ۱۳۷۸ ش؛ جهانگیر نصری اشرافی، «خدمات مقابل تعزیه و هنر یوسف مازندران»، در قلمرو مازندران، به کوشش حسین صمدی، چ ۳، قائم شهر: حاجی طلایی، ۱۳۷۴ ش؛ علی‌اکبر نفیسی، فرهنگ تفییسی، تهران ۱۳۵۵ ش؛ وقایع اتفاقیه: مجموعه گزارش‌های خفیه‌نریسان انگلیس در ولایات جنوبی ایران از سال ۱۲۹۱ تا ۱۳۲۲ قمری، چاپ سعیدی سیرجانی، تهران: نوین، ۱۳۶۲ ش؛ واقعه کشف حجاب: اسناد منتشر شده از واقعه کشف حجاب در عصر رضاخان، به اهتمام مرتضی جعفری، صفری اسامیلزاده، و معمصومه فرشچی، تهران: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی و مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳ ش؛ صادق همایونی، تعزیه در ایران، شیراز ۱۳۶۸ ش؛ همو، تعزیه و تعزیه‌خوانی، [شیراز] ۱۳۵۳ ش؛ احسان پارشاطر، تعزیه و آئین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام، در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛

Peter Chelkowski, "Narrative Painting and Painting recitation in Qajar Iran", *Muqarnas*, vol. 6 (1989); *EP*, s.v. "Ta'ziya" (by P.Chelkowski).

/ صادق همایونی و محمود صباحی /

تاج المصادر، چاپ هادی عالم‌زاده، تهران ۱۳۷۵-۱۳۶۶ ش؛ زان باخت ناورنیه، سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، چاپ حمید شیرازی، تهران ۱۳۶۳ ش؛ تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، گردآورنده پیتر چلکرووسکی، ترجمه دارووه حاتمی، تهران ۱۳۶۷ ش؛ حسن علی جعفری، «تعزیه‌داری در هند»، در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛ اریکو چرولی، فهرست توصیفی نمایشنامه‌های مذهبی ایرانی: مطبوع در کتابخانه و اتیکان، ترجمه جابر عناصری، تهران ۱۳۶۸ ش؛ پیتر چلکرووسکی، «کتابشناسی [تعزیه]»، در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛ همو، «هنگامی که نه زمان زمان است و نه مکان مکان: تعزیه امام حسین»، ایران‌نامه، سال ۹، ش ۲ (بهار ۱۳۷۰)؛ روح‌الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، بخش ۱، تهران ۱۳۵۳ ش؛ محمدرضا درویش، «موسیقی آیینی و مذهبی ایران»، فصلنامه هنر، دوره جدید، ش ۳۴ (زمستان ۱۳۷۶)؛ پیترو دلا واله، سفرنامه پیترو دلا واله: قسمت مریبوط به ایران، ترجمه شاعر الدین شفاه، تهران ۱۳۴۸ ش؛ علی‌اکبر ذهندخان، امثال و حکم، تهران ۱۳۵۷ ش؛ همو، لغتنامه، زیر نظر محمد معین و جعفر شهدی، تهران ۱۳۷۷ ش؛ محمدعلی ریانی، «حضرور تاریخی فرهنگ شیعه در اندونزی»، چشم اندان، سال ۱، (۱۳۷۳ ش)؛ جعفرقلی بن علیقلی سردار بهادر پیختیاری، خاطرات سردار اسد پیختیاری: جعفرقلی خان امیریهاد، چاپ ایرج انسان، تهران ۱۳۷۲ ش؛ محمد پادشاه بن غلام محبی‌الدین شاد، آندراج: فرهنگ جامع فارسی، چاپ محمد دیرساتی، تهران ۱۳۶۳ ش؛ احمد شاملی، کتاب کرچه، حرف ت، دفتر اول، تهران ۱۳۷۹ ش؛ جعفر شهری‌با، تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم، تهران ۱۳۶۷-۱۳۶۸ ش؛ عنایت‌الله شهیدی، پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران، تهران ۱۳۸۰ ش؛ همو، «دگرگزی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه»، در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛ همو، «تقد برخی از اسناد نوشtarی تعزیه»، فصلنامه هنر، ش ۲۲ (زمستان ۱۳۷۶)؛ بهار ۱۳۷۶ ش؛ همو، «مرثیه در اشعار سندی»، در تعزیه: نیايش و نمایش در ایران، همان؛ عبدالجلیل قزوینی، نقض، چاپ جلال‌الدین محدث ارمیوی، تهران ۱۳۵۸ ش؛ همایون علی‌آبادی، «وجهه اشتراک و افتراق نمایش آیینی و درام معاصر ایران (تعزیه) با تاثر غرب، به ویژه با تاثر بر تولد برشت»، فصلنامه هنر، ش ۲۲ (تایستان - پاییز ۱۳۷۱)؛ چاپ عناصری، «تعزیه: معرفی مجلس سوال و جواب هفقات یهودی با سیدسجاد در کربلا»، ادبستان، سال ۳، ش ۱۱ (آبان ۱۳۷۱)؛ همو، «دردانه‌های خلوت اهورانی»، چیستا، سال ۲، ش ۴ (آذر ۱۳۶۱)؛ همو، «مجلس شیوه‌خوانی: حج بدل به عمره نمودن حضرت امام حسن عليه‌السلام»، وقت: میراث جاویدان، سال ۵، ش ۲ (تایستان ۱۳۷۶)؛ فرع غفاری، «درآمدی بر نمایش‌های ایرانی»، ایران‌نامه، سال ۹، ش ۲ (بهار ۱۳۷۰)؛ «فتاوای علمای سلف درباره عزاداری و شیوه‌خوانی»، فصلنامه هنر، ش ۲ (پاییز ۱۳۶۲)؛ ویلام فرانکلین، مشاهدات سفر از بنگال به ایران در سالهای ۱۷۸۶-۱۷۸۷ میلادی، ترجمه محسن جاریدان، تهران ۱۳۵۸ ش؛ اوزن ناپلن فلاندن، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه حسین نورصادقی، تهران ۱۳۵۶ ش؛ اریکو فولکنیونی،