

تغزیر، نک: حدود و تعزیرات.

تغزیه، از ماده «ع ز ی» به معنای صبر و شکیبایی کردن (المنجد، ذیل عزى). این واژه در فرهنگ و ادبیات مذهبی مسلمانان، به ویژه شیعیان، به معنای گوناگون دیگر به کار می‌رود. عزّا و سوگ، مجلس عزاداری و روضه‌خوانی، نوحه‌سرایی در مرگ و شهادت امامان و معصومین، به ویژه سیدالشهداء امام حسین(ع)، همدردی با مصیبت دیدگان و تسلیت گفتن و سر سلامت دادن به بازماندگان از دست رفته، از رایج‌ترین معانی و مفاهیم این واژه است (بلوکباشی، ۲۳؛ نیز نک: لغت‌نامه... ذیل تعزیت و تغزیه؛ EI¹, VIII/711). اطلاق تغزیه به نوعی نمایش آیینی - مذهبی درباره واقعه‌های تاریخی - مذهبی و حماسی، و عمدتاً واقعه کربلا و شهادت امام حسین(ع) و یاران او و مصایب خاندان پیامبر(ص)، از مفاهیم اصطلاحی این واژه در ایران است (بلوکباشی، همانجا؛ نیز نک: ه. د. تغزیه‌خوانی).

در زبان اردو «تغزیه» به معنای تربت، ضریح و عمارت روضه، و «تغزیه‌دار» به معنای ماتم‌دار و سینه‌زنی‌کردن (اردو دائرةالمعارف... ۴۵۵/۶)، سازنده تغزیه و سازنده علامت شبیه برای سوگواری، و سینه‌زن و عزادار (چوهدری، ۱۷۴) و در بنگال به معنای محل شتر یا عمارت فیل (اردو دائرةالمعارف، همانجا) به کار می‌رود (برای معانی دیگر تغزیه و واژه‌های ترکیبی تغزیه در زبان اردو، نک: مهذب اللغات، ۲۷۱/۳-۲۷۲؛ اردو لغت، ۲۹۵/۵؛ «لغت‌نامه...»، ۳۲۷).

در هند و برخی حوزه‌های جغرافیایی - فرهنگی دیگر جهان، مانند عراق، تغزیه به تابوت‌واره یا هیكلی تمثیلی از گور، ضریح، گنبد و بارگاه امام حسین(ع) در کربلا گفته می‌شود. این صندوق تمثیلی را در شمال هند «تغزیه»، و در جنوب هند «تابوت» می‌نامند (هالیستر، ۱۶۶؛ EI¹، همانجا؛ نیز نک: ER, XIV/359). ساختمان، شکل، جنس، اندازه و نوع آرایه‌ها و نقش و نگارهای تزئینی تابوت‌واره‌های تغزیه در هر سرزمین و شهر و ناحیه با هم فرق می‌کنند. نظام باورهای مردم شیعه هر حوزه فرهنگی و تأثیرپذیری از فرهنگهای دیگر، به ویژه از گروههای قومی - مذهبی مجاور خود، به نحوی آشکار در چگونگی شکل ساختمان و آرایه‌بندی تغزیه‌ها و در شیوه و رسم عزاداری و تغزیه‌گردانی اثر بخشیده است. تغزیه‌هایی که در بخشهایی از میان‌رودان (بین‌النهرین)، مانند کربلا رایج است، معمولاً به شکل صندوقی مربع یا مربع مستطیل با سقفی دوشیبی یا تخت و تقریباً شبیه ضریح زیارتگاه و به اندازه‌های بزرگ و کوچک ساخته شده‌اند.

که در ثغبات واقع در حومه تعز قرار داشت و توسط ملک مؤید در ۷۰۸/۱۳۰۸م بنیاد یافت. این بنا در شام و عراق بی‌نظیر بود و خزرچی آن را به زیبایی وصف کرده است (۳۱۱/۱؛ نیز نک: الموسوعة الذهبية، الموسوعة العربية، همانجاها).

همچنین در تعز، آثار اسلامی کهن دیگری وجود دارد، همچون: مسجد جامع جند (در شرق تعز، دومین مسجد ساخته شده در یمن) (الموسوعة العربية، همانجا)، چاه اویس قرنی که مورد احترام شیعیان است (کریملو، ۵۷)، و نیز ۳۵ قلعه و دژ تاریخی و چندین منطقه باستانی چون جند، جبا، یفرس و السواء، قلعه دملوه، المنصورة، العروس و ثغبات (مقحفی، همان، ۲۳۳/۱؛ ثور، ۴۵۹؛ الموسوعة الذهبية، ۶۰۱/۹). به نوشته ابن مجاور در سده ۷ق مغاره‌ای که در کوه صبر جای دارد، همان غار اصحاب کهف است (ص ۱۵۸).

تعز تا ۱۳۲۷ش/۱۹۴۸م دارای دیوار بود. هنگامی که امام احمد حمیدالدین تعز را دومین پایتخت یمن و محل اقامت و مرکز حکومت خویش قرار داد، این شهر پیشرفت و رونق بسیاری یافت و حتی از صنعا هم پیشی گرفت (ویکی‌پدیا؛ الموسوعة اليمنية، همانجا) و شهر در خارج از دیوار نیز گسترش یافت. با وقوع انقلاب ۴ مهر ۱۳۴۱ش/۲۶ سپتامبر ۱۹۶۲م در یمن و انتقال پایتخت به صنعا، شهر تعز همچنان جایگاه خود را حفظ کرد و شاهد اجرای طرحهای عمرانی بسیاری گردید (ثور، ۴۵۵؛ الموسوعة اليمنية، همانجا؛ کریملو، ۱۹؛ ویکی‌پدیا).

مآخذ: اباطه، فاروق عثمان، الحكم العثماني في اليمن، بيروت، ۱۹۷۹م؛ ابن بطوطه، الرحلة، بيروت، ۱۹۶۴م؛ ابن مجاور، يوسف، تاريخ المستنصر، به کوشش ا. لوفگرن، بيروت، ۱۴۰۷ق/۱۹۸۶م؛ ابوالفدا، تقویم البلدان، به کوشش رنو و دوسلان، پاریس، ۱۸۴۰م؛ بغدادی، عبدالمؤمن، مرصد الاطلاع، به کوشش علی محمد بجاوی، بيروت، ۱۳۷۳ق/۱۹۵۴م؛ ترسیسی، عدنان، اليمن و حضارة العرب، بيروت، ۱۹۴۷م؛ ثور، عبدالله احمد محمد، هذه هي اليمن، بيروت، ۱۹۸۵م؛ الجمهورية العربية اليمنية، به کوشش محمد عزازی و هانز کروژه، بيروت، ۱۳۹۵ق/۱۹۷۵م؛ حجری یمانی، محمد، مجموع بلدان اليمن و قبائلها، به کوشش اسماعیل بن علی اکوع، صنعا، ۱۹۹۶م؛ خزرچی، علی، العقود اللؤلؤية، به کوشش محمد بسبونی عسل، بيروت، ۱۹۸۳م؛ زین‌العابدین شیروانی، بستان السیاحه، تهران، ۱۳۱۵ق؛ عرشی، حسین، بلوغ العرام فی شرح مسک الختام، به کوشش انستاس ماری کرملی، قاهره، ۱۹۳۹م؛ عماره یمنی، تاریخ اليمن، به کوشش حسن سلیمان محمود، قاهره، ۱۳۷۶ق/۱۹۵۷م؛ کریملو، داوود، جمهوری یمن، تهران، ۱۳۷۴ش؛ مقحفی، ابراهیم احمد، معجم البلدان و القبائل اليمنية، صنعا، ۲۰۰۲م؛ همو، معجم المدن و القبائل العربية، صنعا، ۱۹۸۵م؛ مقریزی، احمد، السلوک، به کوشش عبدالقادر عطا، بيروت، ۱۴۱۸ق/۱۹۹۷م؛ موزعی یمنی، عبدالصمد، دخول العثمانيين الاول الى اليمن، به کوشش عبدالله محمد حبشی، بيروت، ۱۴۰۷ق/۱۹۸۶م؛ الموسوعة الذهبية للعلوم الاسلامية، به کوشش فاطمه محبوب، قاهره، دارالغد العربي؛ الموسوعة العربية العالمية، ریاض، ۱۹۹۹م؛ الموسوعة اليمنية، صنعا، ۱۹۹۲م؛ واسعی، عبدالواسع، تاریخ اليمن، قاهره، ۱۳۷۹ق؛ یاقوت، بلدان؛ نیز:

EI²; Hammer-Purgestall, J., Geschichte des osmanischen reiches, Graz, 1963; Wikipedia, en.wikipedia. org; The World Gazetteer, www. world-gazetteer.com.

ستار عودی

ضریحهای دائم، مظهر و نمادی از ضریح امام حسین (ع) در کربلا به شمار می آید و شیعیان هند که دور از سرزمین مقدس کربلا زندگی می کنند و رفتن به کربلا و زیارت مرقد امام برایشان دشوار است، این ضریحها را به نیت ضریح سالار شهیدان زیارت، و برآورده شدن حاجتشان را از آنها طلب می کنند (یادداشت مؤلف).

هرساله در آغاز محرم، تعزیه های موقت را می سازند و در روز عاشورا آنها را با علمهایی به محلهای معروف به کربلا می برند (هالیستر، ۱۷۲؛ اولین جونز، ۲۰۴-۲۰۳). در پایان مراسم ماتم روز عاشورا، یا در روز اربعین امام حسین (ع)، تعزیه ها را در گورستانهای اطراف کربلاها به خاک می سپارند، یا در چاه و یا به رودخانه و دریا می اندازند (تریتن، جعفری، هالیستر، همانجاها؛ احمد، ۳۲؛ نیز نک: حکمت، ۲۵۲-۲۵۳؛ نقوی، ۱۷۱). در برخی جاها در مسیر حرکت تعزیه از امام باره به کربلا، تعزیه گاههایی (مانند تعزیه گاه حضرت گنج) ساخته اند که



تعزیه: نمادی از گنبد و بارگاه حضرت امام حسین (ع)،

مراسم عاشورا در حیدرآباد دکن

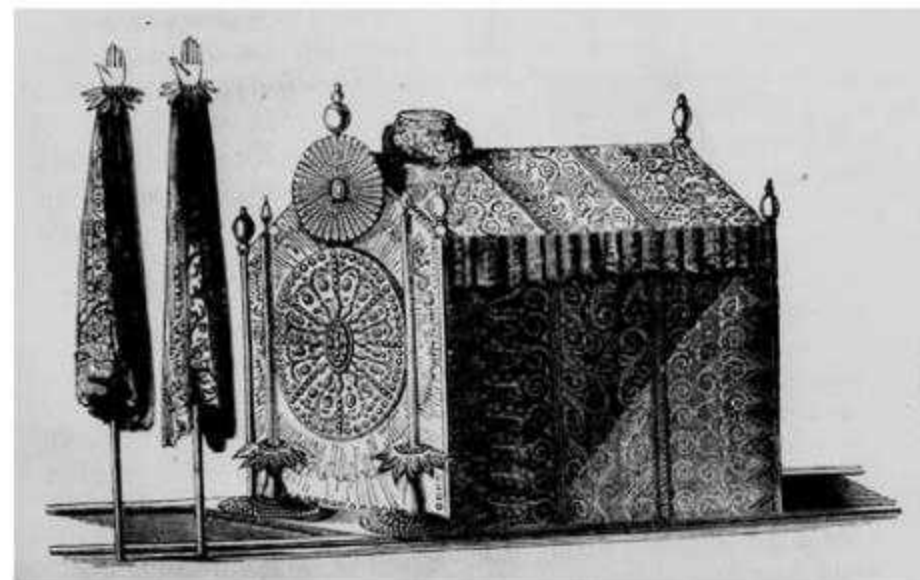
دسته های حامل تعزیه در آنجاها توقف و استراحت می کنند (اولین جونز، ۲۰۵-۲۰۶).

کربلاهای محلی در هند الگویی از گورستان کربلا در جوار مزار امام حسین (ع) در کشور عراق است. مقداری خاک از کربلای واقعی آورده، و در کربلاهای محلی پاشیده، و آنها را متبرک کرده اند. شیعیان مردگان خود را هم در این کربلاهای محلی به خاک می سپارند (چلکوفسکی، ۵۵).

میرعبداللطیف خان شوشتری که در ۱۲۰۳/ق ۱۷۸۸م به هندوستان سفر کرده بود، گزارشی از رسم مشابه تعزیه گردانی در ماه محرم در میان دو گروه هندو و شیعه به تقلید و تأسی از برخی آداب و رسمهای رایج در فرهنگهای یکدیگر، در تحفة العالم آورده است. وی و درباره هندوهای برخی از شهرها

استخوان بندی و دیوارها و سقف این تعزیه ها بیشتر از چوب، و ستونهای آنها گاهی از فلز است. رویه دیواره و سقف آنها کنده کاری شده، و با کاغذهای رنگین و گل و بته های کاغذی زرین و نقره ای پوشیده، و روی برخی از آنها شعرهای مذهبی نوشته شده است. برخی از تعزیه ها را نیز ساده و بی نقش و نگار می سازند و در محرم آنها را با روکش شال یا زری و پارچه های سیاه و سبز می پوشانند و با شاخه های گل و گیاه و شمع و چراغ و انواع گورها می آریند (بلوکباشی، ۲۴-۲۵).

تعزیه هایی که در میان شیعیان هندوستان و در شهرهایی مانند لکهنو، حیدرآباد، کلکته، دهلی و... به کار می رود، از لحاظ



تعزیه (تابوت تمثیلی شهید)، پوشیده با شال کشمیری و

گوهرنشان که در میان شیعیان سرزمین عراق در ایام سوگواری

محرم در دسته های عزادار حمل می شده است (موریه، «سفری...»)

شکل و شمایل با تعزیه های رایج میان شیعیان عراق فرق دارد. این تعزیه ها را معمولاً از چوب خیزران و مقوا و کاغذهای الوان و به صورت خیالی از روی گنبد و بارگاه و ضریح امام حسین (ع) می سازند. بلندی تعزیه های بزرگ گاهی به ۵ تا ۶ متر می رسد. این تعزیه ها را با کاغذهای نقره ای و طلایی روکش می کنند و با آبنوس یا عاج و حتی نقره و کاغذهای رنگارنگ و چیزهای دیگر تزیین می کنند (هالیستر، همانجا؛ تریتن، ۷۵؛ نیز نک: کول، ۱۰۲-۱۰۳؛ بلوکباشی، ۲۵). برخی از مردم تعزیه های خود را با خوشه های گندم یا جو نورسیده و گل و گیاه دیگر و انواع چراغهای روشنایی می آریند. مسلمانان مناطق کوهستانی هند تعزیه هایشان را با چوب شاخه های درختان کوهی می سازند و با برگ و گل گیاهان کوهی می پوشانند (جعفری، ۲۲۳).

دو نوع تعزیه در شبه قاره هند به کار می رود. یکی موقت و دیگری دائم و همیشگی. تعزیه های همیشگی را معمولاً «ضریح» می نامند و در زیارتگاههایی که امام باره (ه م)، تعزیه خانه و عاشوراخانه می نامند، برای زیارت مردم نگه می دارند. هریک از امام باره های بزرگ قدیمی، تعزیه یا ضریحی مخصوص به خود دارد (جعفری، هالیستر، همانجاها؛ نیز نک: بلوکباشی، ۲۶).

امام حسین (ع) به نام «یادبود تابوت» و گرداندن آن در روز «سورا» (قس: عاشورا) در میان مسلمانان اندونزی، به ویژه مسلمانان جزیره سوماترا، نک: شهرستانی، ۳۶۲-۳۶۷؛ در موضوع تابوتها،



تعزیه: نمادی از گنبد و بارگاه حضرت امام حسین (ع)،
مراسم عاشورا در مولتان پاکستان

قس: «تابوت عهد» در جود/ائیکا، III/459 ff. (ERE, I/791-793).

مآخذ: احمد، عزیز، تاریخ تفکر اسلامی در هند، ترجمه نقی لطفی و محمدجعفر یاحقی، تهران، ۱۳۶۷ش؛ اردو دائرةالمعارف اسلامی، لاهور، ۱۳۸۱ق/۱۹۶۲م؛ اردو لغت، کراچی، ۱۹۷۷م؛ بلوکباشی، علی، نخل گردانی: نمایش تمثیلی از جاودانگی حیات شهیدان، تهران، ۱۳۸۰ش؛ چلکوفسکی، پیتر، «آثار سنتهای ایرانی در مراسم ماه محرم در کارائیب»، ایران شناسی، ۱۳۷۲ش، س ۵، شه ۱؛ جوهدری، شاهد، فرهنگ واژه‌های فارسی در زبان اردو، تهران، ۱۳۷۵ش؛ حکمت، علی‌اصغر، سرزمین هند، تهران، ۱۳۳۷ش؛ دائرةالمعارف تشیع، به کوشش احمد صدر حاج سیدجوادی و دیگران، تهران، ۱۳۸۱ش؛ شوشتری، عبداللطیف، تحفة العالم، به کوشش صمد موحّد، تهران، ۱۳۶۳ش؛ شهرستانی، صالح، عزای حسین، قم، ۱۳۹۳ق؛ لغت‌نامه دهخدا، المنجد، مهذب اللغات، به کوشش حسن اکمال لکنوی، لکنو، ۱۹۷۸م؛ نقوی، شهریار، فرهنگ اردو - فارسی، اسلام‌آباد، ۱۴۱۲ق/۱۹۹۱م؛ یادداشت مؤلف؛ نیز:

Cole, J. R. I., *Roots of North Indian Shi'ism in Iran and Iraq*, London, 1988; *A Dictionary of Urdu, Classical Hindi, and English*, ed. J. T. Platts, Oxford, 1982; EI¹; EI²; ER; ERE; Hollister, J. N., *The Shi'a of*

می‌نویسد: مردم و «اعاظم و متمولین هندود» که «بویی از مسلمانی و بانگ محمدی» نبرده‌اند، «تعزیه‌خانه‌های عالی به تکلف دارند». در ماه محرم «رخت سوگواری پوشند» و در «تمام عشره» «ترک لذات کنند» و «شبهها و روزها به زبان هندی و فارسی مرثیه‌خوانی و سنگ‌زنی کنند» و «شبیّه به ضرایح مقدسه از چوب یا کاغذ سازند» و «بر خاک غلطند» و «نزد آنها به سجده روند» و «طلب مطالب» کنند. «بعد از انقضای ایام عاشورا آنها را یا در رودخانه غرق کنند، یا در جایی معین دفن کنند و آن را کریلا گویند». «مسلمانان نیز در بنگاله و سایر بلاد اسلام، تقلید ایشان در آن حرکات کنند» (ص ۴۳۴-۴۳۵؛ برای گزارش جامعی درباره انواع و اشکال تعزیه‌ها و مراسم حمل و دفن آنها مبتنی بر مشاهدات و تحقیقات، نک: دائرةالمعارف... ۴۴۷/۴-۴۴۹).

جیمز موریه در سفرهایش به ایران در ۱۲۲۳-۱۲۲۴ق/۱۸۰۸-۱۸۰۹م و ۱۲۲۵-۱۲۳۰ق/۱۸۱۰-۱۸۱۵م، گزارشهایی از حمل این تابوت واره‌ها توسط هندیها در مراسم عزاداری محرم در تهران می‌دهد. در سفرنامه نخستین خود به عزاداری هندیان در روز ۸ محرم و حمل ضریح آذین بسته کوچکی که در آن قبر امام را به نمایش گذاشته بودند، اشاره می‌کند («سفری...»، ۱۲۴) و در سفرنامه دوم خود در وصف مراسم عاشورای شیعیان به محملی شبیه تابوت یا ضریح مزین به گوهر و سنگهای گرانبها اشاره می‌کند که دورادور آن را با شالهای کشمیری پوشانده بودند و ۸ تن مرد آن را روی شانه‌هایشان می‌کشیدند و بر سر ضریح دستاری گذاشته بودند. موریه این ضریح را «قبر پیغمبر» و دستار را مظهر عمامه ایشان معرفی می‌کند که احتمالاً مربوط به امام حسین (ع) بوده است («دومین...»، ۱۸۰).

درباره گذار آیین تعزیه گردانی از هندوستان به نقاط دیگر جهان، از جمله به جزایر ترینیداد و توباگو (کشوری در جنوب دریای کارائیب)، نیز گزارشهایی داده شده است. در سالهای میان ۱۸۴۵ و ۱۹۱۷م بریتانیاییها گروهی از کارگران هندی را برای کارهای قراردادی به این جزایر بردند. این گروه هرساله مراسم عاشورا را که به آن «هُسی» (قس: حسین) می‌گویند، در سرزمین جدیدشان برپا می‌کنند. این هندیان - که بیشترشان شیعه هستند - با ساختن تابوتهای بزرگ و کوچک تمثیلی به نام «تَجّه» (صورت تغییر یافته «تعزیه»)، که آن را «هُسی» هم می‌نامند، کارناوالی راه می‌اندازند و آداب دفن و در آب افکندن آنها را با مراسمی خاص برگزار می‌کنند (EI², X/408؛ چلکوفسکی، ۵۴ بی؛ برای مسلمانان ترینیداد و توباگو، نک: کتانی، ۲۰۱-۲۰۳؛ برای آگاهی از صورتهای دیگر این تابوت‌واره در عزاداریهای شیعیان ایران و مراسم تابوت گردانی، نک: بلوکباشی، سراسر کتاب؛ نیز ه د، تابوت گردانی؛ برای مراسم ساختن تابوت تمثیلی

دیونیوس یاباکوس، خدای تاکستانها و باروری و شور و جذبه عارفانه، در ساختن نمایشهای کلاسیک تراژدی و کمدی خود بهره بردند، ایرانیان شیعه نیز در پدید آوردن شبیه خوانی و نمایش واقعه های مذهبی و حدیث مصایب رهبران دینی به سنت نمایشهای آیینی نیاکان خود چشم داشته، و از شیوه اجرای مناسک و آیینهای کهن و پاره ای از عناصر اسطوره ای و حماسی سازنده نمایشهای آیینی استفاده کرده اند (بلوکباشی، «فراز»، همانجا). به نوشته سعید ابوالنقه، نویسندۀ مصری، ایرانیان با پیش زمینه هنر تئاتر که در جامعه شان داشتند، توانستند از شهادت امام حسین (ع) و اصحابش درامهای مذهبی بیافرینند، در صورتی که عربها هیچ گاه به این اندیشه نیفتادند که از این وقایع - که در جامعه آنها روی داده - بهره بگیرند، زیرا در میانشان هنر نمایش، سنت نبوده است (ص ۶۸-۶۹). با دیدن تعزیه، به نظر بنجامین (ص ۳۸۹)، می توان منظره ای از نمایشنامه های درام و تراژدی را که یونانیان در چند هزار سال پیش در آمفی تئاترهای خود نمایش می دادند، در ذهن مجسم کرد، چون وصفی که آنها از تئاترهای کهن یونان کرده اند، کاملاً شبیه تکیه دولت در تهران است.

تعزیه خوانی، رفتاری آیینی - مذهبی: رفتارهای آیینی مردم پدیده فرهنگی کهن سالی است که عموماً با اسطوره ها و شعائر مقدس دینی پیوند دارند. این گونه رفتارها هرچه بیشتر به گذشته بازمی گردند، جوهر دینی - تقدسی و بن مایه اسطوره ای - شعیره ای آنها نیرومندتر و پررنگ تر می شوند. نمایشهای سنتی مبتنی بر واقعه های تاریخی - حماسی از نوع رفتارهایی است که در بیرون از ذهن و پندار مردم و در حیات اجتماعی - تاریخی جامعه رخ داده اند و مردم جامعه در آن رویدادها یا شرکت داشته اند، یا شاهد آنها بوده اند. به تدریج در طول حیات نسلها، طبع ازلی گرای عامۀ مردم، این رویدادهای تاریخی را با مجموعه ای از افسانه ها، قصه ها و باورها آمیخته، و به صورت سنتی آیینی - نمایشی درآورده است.

در میان سنتهای ایرانی، تعزیه خوانی از این گونه رفتارهای آیینی - نمایشی است که با ساخت و پرداختی تاریخی - دینی ریشه در مناسک آیین کهن دوانده، و مایه از اسطوره ها و داستانهای ایرانی گرفته است. داستان واقعه های تاریخی - مذهبی هریک از مجالس تعزیه به صورتی خاص با اسطوره ها و قصه ها درمی آمیزد. اگر کسی از چگونگی واقعه های تاریخی مذهب تشیع آگاهی نداشته باشد، تمایز میان تاریخ و افسانه یا اسطوره در تعزیه خوانیها برای او دشوار خواهد بود. از این رو ست که وقایع، داستانها و رخدادهای تاریخی تعزیه ها برای عامۀ مردم

India, London, 1979; Jaffri, H. A., «Muharram Ceremonies in India», *Ta'zieh: Ritual and Drama in Iran*, ed. P. J. Chelkowski, New York, 1979; Judaica; Kettani, M. A., *Muslim Minorities in the World Today*, London, 1986; Llewellyn-Jones, R., *A Fatal Friendship*, Delhi, 1985; Morier, J., *A Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor to Constantinople in the Years 1808 and 1809*, London, 1812; id., *A Second Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor to Constantinople, Between the Years 1810 and 1816*, London, 1818; Tritton, A. S., *Islam Belief and Practices*, London, 1966.

علی بلوکباشی

تعزیه خوانی، یا شبیه خوانی، شکلی سنتی از مجموعه نمایشهای آیینی - مذهبی برگرفته از رویدادهای تاریخی و حماسی حزن انگیز واقعه تاریخی کربلا و شهادت امام سوم شیعیان، حسین بن علی (ع) و بستگان و یاران او و مصایب خاندان پیامبر (ص) و برخی موضوعهای الحاقی انتقادی، هجوآمیز، شاد و گزنده.

خاستگاه و پیش زمینه: عاشورا و واقعه کربلا خاستگاه زیباییها و الهامات برای ایرانیان شیعه در آفرینش هنرهای تجسمی و نمایشی بوده است. تأثیر فرهنگ عاشورا را می توان در همه زوایای رفتارهای زندگی ادبی، هنری، اجتماعی و سیاسی مردم ایران و همه حوزه های تفکرات علمی - هنری، علمی - فرهنگی و دانشی - فناوری این جامعه مشاهده کرد. مجموعه ای مراسم آیینی بر محور واقعه عاشورا پدید آمده که تاریخ فرهنگ مذهبی شیعیان ایران و جهان را با ارزشهایی معنوی انسجام بخشیده است.

روح تراژدی در ادبیات مذهبی ایران بر بنیاد فرهنگ عاشورا و وقایع تاریخی کربلا در ۶۱ ق/ ۶۸۰ م، و نبرد دلیرانه و شهادت مظلومانه امام حسین (ع) نهاده شده، و به صورت تعزیه خوانی یا شبیه خوانی، شکلی ویژه از نمایش یا درام مذهبی، تجلی کرده است (بلوکباشی، *تعزیه خوانی*، حدیث ...، ۱۷).

در ساخت و ترکیب اجرایی نمایش آیینی تعزیه خوانی و صورت بیانی و داستان گزاری وقایع تعزیه، عاملهای فرهنگی دیگری تأثیر داشته اند. سنت نمایش واقعه «مصایب میترا» در میان ایرانیان مهرپرست، سرگذشت غم افزای زیر در حماسه «یادگار زیران» و برگذاری آیین «سیاوشان» یا مراسم سوگواری سال مرگ سیاوش در جامعه بخارا (برای تفصیل موضوع، نک: رضوانی، ۱۶۷؛ یارشاطر، ۸۹؛ نیز نک: بلوکباشی، «فراز...»، ۵، *تعزیه خوانی*، حدیث، ۴۲) و مراسم عزاداری هر ساله مردم در سالگرد واقعه کشته شدن رهبر مذهبی مغان، اسمردیس^۱ (بردای دروغین) به دست داریوش هخامنشی (بنجامین، ۳۷۶) به احتمال فراوان از رفتارها و آیینهای قدسیانه ای بوده اند که در شکل دادن و اجرای نمایش آیینی تعزیه خوانی و نشان دادن مصایب قدیسان شیعه نقش مهم داشته اند.

همان گونه که یونانیان از نمایش آیینی نیایش و بزرگداشت

گیرایی ویژه و اثری دل‌انگیز دارد (بلوکباشی، تعزیه‌خوانی، حدیث، ۴۷-۴۸).

برخی تعزیه‌خوانی را دنباله سنت شاهنامه‌خوانی در جامعه ایران و متأثر از آن دانسته، و گفته‌اند که نظم دراماتیک شاهنامه در دوره‌های بعد، جایش را به درام مذهبی داد و شبیه‌خوانی جای آن را گرفت (شیروانی، ۶۳). گرچه تعزیه‌خوانی برخی وقایع اسلامی و تاریخ برهه‌ای از حیات اجتماعی عرب را باز می‌نماید، اما نکات بسیاری از زمینه‌های ملی ایرانیان در آن گنجانده شده است. مثلاً لباس تعزیه‌خوانان مانند خود، زره و چکمه که پوشاک رزمی سپاهیان دوره صفوی را می‌نمایانند، حال آنکه اعراب قبای بلند می‌پوشیدند و پاپوشی به جز چکمه به پا می‌کردند و به جای کمر بند شال می‌بستند. تعزیه‌خوانان را هم معمولاً از میان کسانی برمی‌گزیدند که چهره‌هایی روشن و تابناک و ابروانی پیوسته داشته باشند و نه همچون عربها چهره‌ای سوخته و قهوه‌ای (همان، ۶۴).

شکل‌گیری و سیر تحول: درباره شکل‌گیری و پیشینه تعزیه‌خوانی نظرهای متفاوت و متناقضی داده شده است. نصرت‌الله باستان پیشینه و شکل‌گیری تعزیه‌خوانی را به زمان دیلمیان می‌رساند و می‌گوید: پس از دیلمیان تعزیه‌خوانی از رونق افتاد و در زمان صفویان دوباره برقرار شد. همچنین مدعی است که نسخه‌هایی از تعزیه که در زمان عضدالدوله دیلمی نوشته شده بود، در کتابخانه مادرید نگهداری می‌شود (شم ۸، ص ۱۳-۱۴). نصری اشرفی اولین آشکال تعزیه و شبیه‌خوانی در نواحی شمال ایران را به زمان دیلمیان باز می‌گرداند و بر آن است که این شکل نمایشی از طریق موزیکانچیان سپاه دیلمی، سربازان، بازرگانان و زایران عتبات عالیات به این دیار آمد و گسترش یافت (ص ۱۰۶). هیچ‌یک از منابع تاریخی معتبر به چنین نمایشهایی از واقعه کربلا در دوره آل بویه یا دیلمیان (حک ۳۲۰-۴۴۸ق) اشاره نمی‌کنند. ابن جوزی (د ۵۹۷ق) و ابن اثیر (د ۶۳۰ق) نخستین تاریخ‌نگارانی هستند که گزارشهایی از تجمعات مذهبی شیعیان و دسته‌گردانی و عزاداری مردم برای امام حسین(ع) در بغداد و بستن بازارها و تعطیل خرید و فروش و نوحه‌خوانی و بر سر و سینه زدن زنان در روز عاشورای سال ۳۵۲ق/۹۶۲م می‌دهند (ابن جوزی، ۱۴/۱۵۰؛ ابن اثیر، ۸/۶۳۲). تنها ابن اثیر در شرح وقایع سال ۳۶۳ق/۹۷۴م اشاره‌ای کوتاه به نوعی شبیه‌سازی میان اهل تسنن محله سوق‌الطعام بغداد می‌کند و می‌نویسد که سنیان زنی را شبیه عایشه بر شتر سوار کرده بودند و دو تن دیگر را شبیه طلحه و زبیر ساخته، و جنگی تمثیلی راه انداخته بودند که گویی با یاران علی می‌جنگند

(همانجا). به گمان علی‌اصغر فقیهی، احیاناً شیعیان کرخ بغداد نیز شبیه واقعه کربلا را می‌ساخته، و نشان می‌داده‌اند که سنیان در مقابله با آنان چنین شبیه‌سازیهایی را می‌کرده‌اند (ص ۴۶۸). به هر روی، اسناد و مدارک صریح و معتبری در برپایی تعزیه‌خوانی به صورت نمایش واقعه کربلا در آن دوره به دست ما نرسیده است که استواری این نظریات را اثبات کند.

آنچه به تحقیق روشن است، این است که تعزیه‌خوانی از درون مراسم دسته‌گردانیهای مذهبی محرم و نوحه‌سراییهایی که پیشینه‌اش به دوره آل بویه می‌رسد، پدید آمده، و پاره‌ای از اندام مناسک عزاداری عامه مردم شیعه شده است. در آغاز و پیش از آنکه تعزیه‌خوانی صورت نمایش مذهبی مستقل به خود بگیرد و در میدانها و روی سکوی تکیه‌ها عرضه شود، نشان دادن واقعه کربلا و شهادت امام حسین(ع) به صورت شبیه‌گردانی در دسته‌های عزادار آشکار شد. بنابر رسم سنتی، کسانی را شبیه امامان و شهیدان درمی‌آوردند و سوار بر اسب و ارابه و چهارچرخه می‌کردند و در گذرها و محله‌های شهر می‌گرداندند. شبیه‌ها گاهی زبان حال شهیدان را بیان می‌کردند و صحنه‌هایی از وقایع کربلا و مصایب شهیدان را با حرکات و رفتارهای نمادین خود می‌نمایاندند (بلوکباشی، نخل‌گردانی، ۱۰۳). تاورنیه به شبیه‌سازی شخصیت‌های وقایع کربلا و نمایش برخی صحنه‌ها در دسته‌های عزاداری در حضور شاه صفی (حک ۱۰۳۸-۱۰۵۲ق) در میدان نقش جهان اصفهان اشاره دارد و اسبهای زین و یراق‌شده شهیدان و شبیه نعش کودکان در تابوتهایی بر روی عماری را وصف کرده است (ص ۴۱۲-۴۱۴).

سالامون انگلیسی و وان گوک هلندی در ۱۱۵۲ق/۱۷۳۹م در دوره شاه سلطان حسین، یا دوره سلطنت بسیار کوتاه طهماسب دوم، به نمایش واقعه کربلا بر روی ارابه‌هایی در حال حرکت اشاره دارند. گزارش این دو سیاح در کتابی به زبان آلمانی با عنوان «تاریخ و جغرافیای امروز ایران و یا کشور شاهنشاهی ایران در عهد معاصر»، کهن‌ترین سند شرح واقعه کربلا را به صورت نمایش بر روی ارابه تأیید می‌کند. به نوشته این کتاب، زندگی امام حسین(ع)، اعمال، جنگها و شهادتش روی ارابه‌هایی که به شکل صحنه تئاتر آرایش شده بودند، قسمت به قسمت در مراسم عزاداری پرشکوه و پرتماشاگر عاشورا به نمایش درمی‌آمد. مثلاً روی ارابه‌ای که شهادت امام حسین(ع) را نشان می‌دادند، قسمت فوقانی ارابه را پوشانده، و روی آن شن ریخته بودند که میدان جنگ در دشتی بی‌آب و علف را نشان دهند. در زیر پوشش مردانی پنهان شده بودند و سر و دست و بازوان خود را — که مظهری از سرها و دستهای بریده و خونین شهیدان بود —

صفوی حکایت دارد. نخست، نقل خواب آقامحمدباقر بهبهانی (۱۱۱۶-۱۲۰۵ق)، یکی از عالمان و فقیهان بزرگ شیعه، در کتاب *التحفة الحسینیة* از فاضل بسطامی. بنابر آن، بهبهانی مردی تنبورنواز و مزارزن را که عمری در مجالس لهو و لعب گذرانیده بود، در خواب با «هیئت نیکو و لباسهای فاخر» می بیند. از احوال او می پرسد. او این احوال خوش را به سبب مزارزدن در تعزیه داری شب عاشورا که تشبیهات امام حسین (ع) را در میدان شهید بهبهان مجسم می کردند، بیان می دارد (برای نقل قول نک: شهیدی، ۸۱). این رؤیا نشان می دهد که مقارن با زمانی که سالامون و وان گوگ به شبیه درآوردن روی ارباب در حرکت اشاره می کنند، تعزیه خوانی به صورت ثابت میدانی نیز در برخی شهرهای ایران رواج داشته است.

سند دیگر اشاره ملاآقای دربندی از عالمان دوره ناصرالدین شاه در کتاب *اکسیرالعبادات فی اسرار الشهادت* به برپا کردن مجلس شبیه خوانی مجللی در حضور آصف الدوله (د ۱۲۰۴ق)، فرمانروای لکهنو، توسط یکی از ایرانیان آگاه و ماهر به فن و هنر شبیه سازی است (همو، ۸۲). این گزارش ضمن اشاره به راه یافتن سنت تعزیه خوانی به بیرون از مرزهای ایران زمین در سالهای نیمه دوم سده ۱۲ق، این حقیقت را نیز آشکار می کند که مدتها باید بگذرد تا شخصی در کار و فن تعزیه گردانی و ترتیب مجلس تعزیه مهارت یابد و پرورده شود.

سرانجام متن استفتای مردم از آقامحمدعلی کرمانشاهی (۱۱۱۴-۱۲۱۶ق) در کتاب *مقام الفضل* (تألیف: ۱۱۹۲ق) است که حدود ۱۰ سال پیش از گزارش فرانکلین از تعزیه خوانی در شیراز، نوشته شده است. این استفتا درباره مشروعیت شبیه خوانی در برخی شهرهای ایران و مجاز دانستن آن از نظر شرع با رعایت برخی شرایط است (همو، ۸۳-۸۴).

رواج این سنت بدیع نمایشی در دوره صفوی را برخی دیوارنگاره ها نیز تأیید می کنند. بر روی دیوار رواقها و ایوانهای برخی از امام زادگان و مزارات شخصیت های دینی - مذهبی پراکنده در شهرها و روستاهای ایران نقاشیهایی از تصویرگران و شمایل سازان دوره صفوی بازمانده که پیکره هایی از قدیسان و معصومان و صحنه هایی از وقایع مصیبت بار امام حسین (ع) و یاران اهل بیت او را در کربلا نشان می دهند. نمونه ای از این دیوارنگاره ها مجموعه نقاشیهایی از صحنه های گوناگون واقعه کربلا در شبستان امامزاده زید در اصفهان است که به نظر یدار گذار ظاهراً در ۱۰۹۷ق/۱۶۸۶م، زمان شاه سلیمان (حک ۱۰۷۷-۱۱۰۵ق) صفوی ترسیم شده است (ص ۳۴۸-۳۴۳). اگر این تاریخ دقیق باشد، می توان ادعا کرد که تصویرگران دوره صفوی با

از سوراخهای پوشش بیرون آورده بودند (ممنون، «نخستین...»، ۲۳، «پیدایش...»، ۱۱).

رفته رفته این گونه شبیه سازیها و شبیه گردانیها که صورت اولیه شکل گیری شبیه خوانی امروزی بوده است، تحول یافت و به صورت نمایشی آیینی - مذهبی تعزیه خوانی درآمد. پس از آن، وقایع کربلا و رویدادهای مربوط به آن وقایع را در جاهایی ثابت و معین مانند میدان، حسینیه، صحن مسجد و امامزاده، فضای گورستان و تکیه های شهر و روستا به نمایش درمی آوردند (بلوکباشی، *تعزیه خوانی*، حدیث، ۴۴).

به این گونه، شبیه خوانی از اواخر دوره صفوی شکل نمایشی کنونی خود را گرفت و در دوره های بعد توسعه و تکامل یافت. بیضایی پس از ترسیم خط تحول عزاداری از دوره آل بویه تا شکل نمایشی کنونی بر مبنای گزارش سفرنامه نویسان، سرانجام می نویسد: تعزیه در آخرین نیم قرن دوره صفویه، تحول نهایی خود را پیمود و به آن شکلی درآمد که امروز رایج است (نمایش...، ۱۲۰). بنابر نظر ملک پور نطفه نمایشی تعزیه در دوره صفوی در آیینهای عزاداری بسته شد، زیرا اشعاری روایی که درباره واقعه کربلا در دست بود، زمینه دراماتیک را از لحاظ ادبی برای نمایش تعزیه در سده ۱۰ق فراهم ساخت و جریان گرایش به سوی نقش سازی در روضه خوانی به کمک آن شتافت و یک نمونه کامل نمایش دینی - آیینی را پدید آورد (۲۱۳/۱). بنابر نظر ممنون (همانجا) نیز تعزیه خوانی محققاً در دوره صفوی پدید آمده است.

کارستن نیبور، خاورشناس دانمارکی که شاهد شبیه خوانی شیعیان ایران در زمان کریم خان زند (حک ۱۱۶۳-۱۱۹۳ق/۱۷۵۰-۱۷۷۹م) در روز عاشورا در میدان بزرگ جزیره خارک بوده، وصفی از آن را در سفرنامه اش آورده است (برای تفصیل، نک: ص ۱۸۹-۱۹۱). ساموئل هملین که در سالهای ۱۱۸۴-۱۱۸۶ق/۱۷۷۰-۱۷۷۲م در ایران به سر می برد، از اجرای نوعی نمایش مذهبی و پرده هایی زنده از واقعه کربلا (تعزیه خوانی) در ایام عزاداری محرم در تکیه رشت و تکیه های آبادیهای دیگر یاد می کند (نک: چلکوفسکی، «کتاب شناسی...»، ۲۵۸). ویلیام فرانکلین از نمایش وقایع کربلا در ۱۰ روز اول محرم ۱۲۰۱ق/۱۷۸۷م در شیراز گزارش می دهد و می نویسد که هر روز گروهی، بخشی از وقایع کربلا را با زبان شعر و آوازی محزون نمایش می دادند. او به بخشهایی از چند تعزیه مانند بارگاه یزید که بر تخت نشسته است و در کنارش سفیر اروپایی با چند محافظ ایستاده اند، اشاره می کند و از تعزیه «عروسی حضرت قاسم» صریحاً یاد می کند و وصفی کوتاه از آن می آورد (نک: ص ۲۴۹-۲۴۸).

سندی چند از نوشته های ایرانیان در دست است که با اشارات ضمنی از سنت تعزیه خوانی ثابت در سالهای اواخر دوره

مشاهده صحنه‌های نمایش تعزیه‌خوانی درباره رویدادهای کربلا، این دیوارنگاره‌ها را با الگوبرداری از آنها پدید آورده‌اند (برای



دیوارنگاره، امام زاده زید، اصفهان (گذار، ۳۴۷).

شرح مجالس تعزیه‌ها و بازتاب و اثرات تعزیه‌خوانی بر دیوارنگاره‌ها، نک: بلوکباشی، «شمایل نگاری...»، ۷-۳، نیز تعزیه‌خوانی، حدیث، ۳۸-۳۰.

باتوجه به اطلاعات مستند از منابع یاد شده، بی‌تردید تعزیه‌خوانی راهی نسبتاً دراز پیموده تا به شکل یک نمایش کاملاً نظام یافته در دوره زندیان درآمده است. ممنون به درستی می‌گویند که تعزیه‌خوانی «عروسی حضرت قاسم»، که با مکالمات و شعرخوانی بسیار ظریف همراه است و در میان مجالس تعزیه از مجالس فرعی و گوشه به‌شمار می‌آید، باید بنابر شواهد و قراین از مجموعه نمایشهای متأخرتر از نمایشهای اصلی، مانند تعزیه «شهادت حضرت امام حسین (ع)» ساخته شده باشد. از این‌رو تعزیه‌خوانی باید دوره تکوین و تحولی را در

دوره صفوی و پس از آن پیموده باشد تا در دوره زندیان تعزیه «عروسی حضرت قاسم» را به نمایش گذارد (همانجا؛ نیز بلوکباشی، همان، ۲۴).

تعزیه‌خوانی در دوره قاجار: در این دوره تعزیه‌خوانی روند تحولی ویژه و شتابنده‌ای را پیمود. فتحعلی شاه (سل ۱۲۱۲-۱۲۵۰ق) که مردی مذهبی، یا متظاهر به مذهب بود، به تعزیه‌خوانی علاقه‌ای مخصوص نشان می‌داد. فتحعلی‌شاه که کالمار او را نخستین بانی بزرگ تعزیه معرفی می‌کند (ص ۵۳)، سرپرستی امور عزاداری و تعزیه‌خوانی دربار و حکومت را در ماه محرم به چند تن از رجال درباری سپرده بود و در برخی مجالس تعزیه، به‌ویژه تعزیه روز تاسوعا و عاشورا حاضر می‌شد. برخی از رجال درباری و اعیان و اشراف مملکت هم در دهه محرم در تکیه‌ها یا حیاطهای خانه‌هایشان مجالس سوگ و تعزیه‌خوانی برپا می‌کردند. انگیزه‌های این اشخاص در برپایی تعزیه باهم یکسان نبود. برخی به قصد و نیت عمل خیر و ادای دین مذهبی یا به‌جا آوردن نذر و سبک کردن بار معصیت و تلطیف روح؛ و برخی دیگر برای حفظ ظاهر و به دست آوردن اعتبار اجتماعی و تقویت نفوذ مذهبی خود در میان عامه مردم؛ گروهی به قصد رقابت با هم‌پالکیها و رقیبان سیاسی و حکومتی، یا به نمایش گذاشتن توانایی مالی و امکانات مادی خود؛ و دسته‌ای هم برای سرگرمی به این کار روی می‌آوردند (بلوکباشی، «تعزیه‌خوانی در...»، ۲۲-۲۳).

گزارشهای چند تن از مأموران سیاسی و نظامی و سیاحتگران خارجی از مراسم عزاداری محرم در آغاز دوره قاجار و زمان سلطنت فتحعلی‌شاه در ایران، ضمن روشن کردن وضع و چگونگی تعزیه‌خوانی در آن زمان، اطلاعات مهمی نیز از آداب و رفتار مذهبی عامه مردم و طبقات بالا به حجم اسناد مذهبی تاریخ ایران می‌افزاید. اندره دوپره و ج. م. تانگوانی، دو تن از اعضای هیئت فرانسوی ژنرال گاردان، اولی در کتاب «سفری به ایران در سالهای ۱۸۰۷، ۱۸۰۸ و ۱۸۰۹م» و دومی در کتاب «داستان سفری به ایران» (در ۱۲۲۳ق/۱۸۰۸م)، شرح چگونگی اجرای برخی تعزیه‌ها را در تهران می‌آورند و تانگوانی درباره نمایش «پنج مجلس آخر» در میدان روبه‌روی کوشک شاه، در کاخ گلستان توضیحاتی می‌دهد (نک: پیترسن، ۶۷-۶۸؛ چلکوفسکی، «کتاب‌شناسی»، ۲۵۹).

جیمز موریه، مأمور نظامی - سیاسی دولت انگلیس در ایران، در مدت حدود ۸ سال اقامت در این سرزمین، شرحی از مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی در تهران را در گزارش سفرهایش در

1. Voyage en Perse, fait dans les années 1807, 1808 et 1809, Paris, 1819.

2. Lettres sur la Perse et la Turquie

d'Asie, Paris, 1819.

کارگزاران و مسئولان برپایی مجالس تعزیه‌های درباری را در مجلل ساختن محیط تعزیه‌خوانی و جذاب کردن صحنه‌های وقایع ترغیب و تشویق می‌کرد. به نوشته عبدالله مستوفی، «ناصرالدین شاه که از همه چیز وسیله تفریح می‌تراشید، در این کار هم سعی فراوان به خرج داد و شبیه‌خوانی را وسیله اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن را به مقام صنعت [= هنر] رساند» (۲۸۸/۱).

ناصرالدین شاه که گنجایش تکیه حاج میرزا آقاسی، تکیه دولت قدیم را در پذیرش انبوه مردم علاقه‌مند به تعزیه کافی و مناسب نمی‌دانست و مشتاق عمارتی مجلل برای تعزیه‌خوانی بود، دستور ساختن تکیه دولت جدید را همراه با احداث بنای شمس‌العماره به معیرالممالک بزرگ داد (نک: معیرالممالک، ۴۳). او ساختن تکیه را پس از اتمام شمس‌العماره، ظاهراً در ۱۲۸۵ ق/۱۸۶۸ م در ضلع شمالی فضای سبزه‌میدان و در جنوب شمس‌العماره شروع کرد و برخلاف نظر بسیاری از نویسندگان، در ۱۲۹۰ ق، پیش از نخستین سفرشاه به اروپا و دیدار از آلبرت هال لندن، به پایان رساند (برای تفصیل، نک: شهیدی، ۱۸۳، ۲۲۰). تکیه دولت جدید بجز مدتی کوتاه در زمان مظفرالدین شاه — که برای پاره‌ای تعمیرات تعطیل شده بود — تا زمان خلع محمدعلی شاه در ۱۳۲۷ ق/۱۹۰۹ م دایر بود و هرساله در محرم مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی در آن برپا می‌شد. ظاهراً در ۱۳۲۹ یا ۱۳۳۰ ش آن را خراب کردند (برای اطلاعات بیشتر درباره تکیه دولت و تکیه‌های دیگر تهران، نک: بلوکباشی، «تعزیه‌خوانی در»، ۲۴-۲۷، «توصیفی از...»، ۸۴-۸۵، حاشیه‌های ۳۶-۳۴، نیز ص ۲۴۴-۲۵۰، ۲۵۴، حاشیه‌های ۷-۱۴؛ نیز نک: ه: د، تکیه).

اولین سال تعزیه‌خوانی در تکیه دولت ظاهراً در محرم ۱۲۹۱ بوده است. پس از یک وقفه دوساله، اجرای تعزیه‌ها تا مرگ ناصرالدین شاه در ۱۳۱۳ ق، هرساله ادامه داشت و سال به سال می‌کوشیدند تا بر شکوه و جلال آن بیفزایند (شهیدی، ۱۸۳). تعزیه‌گردانان تکیه دولت می‌کوشیدند تا فضای صحنه‌های برخی از مجالس را پرهیجان و کم و بیش نزدیک به واقعیت نشان دهند. مثلاً، شبیه جبرائیل را لباس حریر می‌پوشاندند و بال و پر به او می‌آویختند و به هنگام فرود آمدن او از آسمان، او را با طنابی از بالای چادر یا بام خانه مجاور پایین می‌آوردند. یا مثلاً در تعزیه «بلقیس و سلیمان»، آوردن حجله عروس از آسمان را توسط دیوان با فرود آوردن حجله با ریسمانهایی چند به زمین نشان می‌دادند (باستان، ش ۹، ص ۱۴).

به‌طور کلی تعزیه‌خوانی در دربار ناصرالدین شاه و فرزندش

۱۲۲۳-۱۲۲۴ ق/۱۸۰۸-۱۸۰۹ م و ۱۲۲۵-۱۲۳۱ ق/۱۸۱۰-۱۸۱۵ م، در دو سفرنامه جداگانه می‌آورد (برای اطلاعات بیشتر، نک: بلوکباشی، تعزیه‌خوانی، حدیث، ۱۰۰-۱۰۲). وی در نخستین سفرنامه‌اش، «سفری در ایران...»، به اجرای ۳ مجلس تعزیه در حضور فتحعلی‌شاه: تعزیه‌های «شهادت طفلان زینب»، «بازار شام» و «شهادت امام» در روزهای ۸ و ۹ و ۱۰ محرم ۱۲۲۴ اشاره می‌کند و وصفی کوتاه از آنها می‌آورد (برای شرح به تفصیل ۳ مجلس تعزیه‌خوانی، نک: ص ۱۹۸-۱۸۵؛ نیز نک: بلوکباشی، «تعزیه‌خوانی در»، ۳۴-۴۳).

گاسپار دروویل، افسر نظامی فرانسوی که در ۱۲۲۷-۱۲۲۸ ق/۱۸۱۲-۱۸۱۳ م در ایران بوده است، در سفرنامه‌اش ضمن شرح عزاداری و تعزیه‌خوانی در روز دهم ماه محرم در تهران به نمایش تعزیه شهادت امام حسین (ع) در روز عاشورا در برابر شاه اشاره می‌کند (ص ۱۵۹). از شیفتگان نمایش سنتی تعزیه، الکساندر خوجکو، ایران‌شناس لهستانی کنسول روسیه در ایران از ۱۲۴۶ تا ۱۲۵۶ ق/۱۸۳۰ تا ۱۸۴۰ م بود که در بیشتر مجالس تعزیه‌خوانی درباری و اعیان و اشراف شرکت می‌کرد. او نخستین کسی بود که به ارزش تعزیه‌نامه پی برد و کامل‌ترین مجموعه‌ای حاوی ۳۳ مجلس تعزیه از معین‌البکای دربار فتحعلی شاه، به نام حسین علی خواجه، مشهور به تعزیه‌گو و سراینده برخی از مجالس این مجموعه را خرید (نک: مقدمه، ۳۵؛ نیز چلکوفسکی، همانجا). خوجکو دو مجلس «پیغمبر خدا» و «رحلت پیغمبر» را از این مجموعه با ویرایش فارسی در ۱۸۵۲ م در پاریس چاپ و منتشر کرد و ۵ تعزیه‌نامه را هم به زبان فرانسه ترجمه، و با مقدمه‌ای جامع و تحلیلی در کتابی با عنوان «تأثر ایرانی: منتخب تعزیه‌ها» در ۱۸۷۸ م منتشر کرد (چلکوفسکی، همان، ۲۵۹-۲۶۰). خوجکو در مقدمه به دو هفته تعزیه‌خوانی در خانه میرزا ابوالحسن خان، نخستین ایلچی ایران در انگلیس و وزیر امور خارجه وقت (۱۲۳۹-۱۲۵۰ ق)، اشاره می‌کند و می‌نویسد: او نذر کرده بود تا برای شفای پسرش تعزیه‌خوانی بکند؛ از این‌رو در محرم ۱۲۴۹ م/۱۸۳۳، نذرش را با برپایی مجلس تعزیه‌خوانی باشکوهی در حیاط خانه‌اش ادا کرد (نک: مقدمه، ۲۱، نیز ۳۲: عنوانهای ۳۳ مجلس تعزیه مجموعه خوجکو).

در طول حدود ۱۵۰ سال سلطنت خاندان قاجار در ایران، دوره سلطنت ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ ق)، دوره توسعه و شکوه و جلال تعزیه‌خوانی در ایران، به‌ویژه در تهران، بوده است. ناصرالدین شاه به مراسم تعزیه‌خوانی بسیار علاقه نشان می‌داد و در محرم هر سال اگر در تهران به‌سر می‌برد، برای دیدن شبیه‌خوانی به تکیه‌های حکومتی، و اگر در ییلاق و بیرون از شهر تهران بود، به تکیه‌ها و حسینیه‌های محلی می‌رفت. او

1. *Teatre persan, Choix de téajjès ou drames.*

مظفرالدین شاه «اسیر پیرایه‌های زرین ظاهری» در فرونشاندن «کیف و لذت و تنوع طلبی درباریان» شده بود. از این رو، تعزیه خوانی بنابر دیدگاهی «از مسیر طبیعی خود» - که همانا زمینه بومی و مردمی آن بود - خارج شد (همایونی، گفتارها...، ۴۵). همین تغییر مسیر نیز موجب دگرگونی‌هایی در این هنر سنتی شد و دیدگاهی نو در سنت تعزیه نامه نویسی و اجرای تعزیه پدید آورد و تعزیه خوانی را از شکل قدسی مآبانه سنتی اولیه اش درآورد و متحول کرد (نک: دنباله مقاله).

پیش از راه یافتن تجمل و زرق و برق در تعزیه خوانی‌های درباری و دولتی، توده مردم در تکیه‌های محله‌های خود که قبلاً «تعزیه‌های عامیانه قدیمی خود را می‌خواندند، از حیث نسخه و تجمل به بزرگان تأسی جسته و هریک به فراخور توانایی اهل محل بیش و کم تجمل و شکوه را» در تعزیه خوانی وارد کردند، به طوری که در «اواخر سلطنت ناصرالدین شاه تعزیه خوانی تجمل و تفریحش بیش از عزاداری شده» بود (مستوفی، همانجا).

تعزیه خوانان: تعزیه خوانها مانند روضه خوانان واقعه گو، از فراز سکوی تکیه - که نقشی همانند منبر در مسجد دارد - تاریخ قدسی وقایع مذهبی و چگونگی مصایب اهل بیت پیامبر(ص) را با کمک کلمات و حرکات برای مردم روایت می‌کنند. وظیفه تعزیه خوان نقل تاریخ مذهبی و واقعه کربلا با زبان شعر و به شیوه نقالی و با حرکات سنجیده نمایشی است. مردم آنچه را که از مصایب امام حسین(ع) و خاندانش در پای منبر روضه خوان شنیده‌اند، با چشم خود در پای سکوی تعزیه خوانی می‌بینند و در ذهن مجسم می‌کنند (بلوکباشی، «تعزیه خوانی، سازگاری...»، ۳۲، نیز نک: تعزیه خوانی، حدیث، ۶۶).

تعزیه خوانان بنابر نقشی که در مجالس گوناگون تعزیه برعهده می‌گیرند، به چند گروه تقسیم می‌شوند: عمده ترین تعزیه خوانان که نقشهای اصلی را در تعزیه‌های واقعه دارند «مؤالف خوان» یا «موافق خوان» و «مخالف خوان» یا «اشقیا خوان» خوانده می‌شوند. نقشهای دیگر به دو دسته تقسیم می‌شوند: «میانه حال خوان»، و تعزیه خوانهایی که در شبیه حیوانات، نقش ایفا می‌کنند. این نقشها در تعزیه‌ها از اهمیت و اعتبار کمتری برخوردارند. در این مبحث به نقشهای مختلف در هریک از این دسته نقش آفرینان به اختصار می‌پردازیم:

مؤالف خوانان، طیف گسترده‌ای از تعزیه خوانان را شامل می‌شوند: ۱. امام خوان یا اولیا خوان، تعزیه خوانانی که در نقش و شبیه امام حسین(ع)، امامان، پیامبر(ص) و پیامبران دیگر درمی‌آیند؛ ۲. شهادت خوان، تعزیه خوانانی که نقش حضرت عباس، حضرت علی اکبر، حضرت قاسم، حرّ و جز آنان برعهده دارند؛ ۳. مظلوم خوان، تعزیه خوانانی که در شبیه یاران و

اصحاب امام حسین(ع) و امامان دیگر ظاهر می‌شوند، مانند هانی، حبیب بن مظاهر و جز آنها.

مخالف خوانان، به تعزیه خوانانی اطلاق می‌شود که نقش اشقیا را در ۳ دسته «شمرخوان»، «تخت خوان» و «عرب» برعهده دارند: شمرخوانان، شبیه سرداران سپاه اشقیا، مانند شمر، مرحب خیبری، عمرو بن عبدود و جز آنها را می‌نمایانند. کاربرد اصطلاح «شمرخوان» برای شخصیت‌های مختلف اشقیا به این سبب بوده است که اولاً شمرخوان تعزیه شهادت امام حسین(ع) معمولاً در تعزیه‌های دیگر نیز نقش شخصیت‌های شقی و مخالف را برعهده می‌گرفت؛ ثانیاً، همه شبیه‌هایی که نقش شخصیت‌های شقی را برعهده داشتند، لباسی شبیه لباس شمر می‌پوشیدند؛ ثالثاً، همه اشقیا در بدذاتی، قساوت و بی‌رحمی دنباله‌رو شمر بودند؛ و رابعاً همه آنها در آهنگ بیان اشعار و کلمات و نعره کشیدن و لاف زدن و اُشتلم از شمر تقلید می‌کردند.

تخت خوان، تعزیه خوانانی هستند که نقش شاهان و خلفای ستمگر و امیران بزرگ سپاه را که تخت نشینی و اریکه داری نمادی از منصب آنان بود، ایفا می‌کنند، مانند معاویه، یزید، ابن زیاد، ابن سعد و جز آنها.

عرب، تعزیه خوانانی هستند که شبیه سپاهیان اشقیا و افراد لشکر کفر را در مجالس تعزیه درمی‌آورند. تعزیه خوانان این دسته مخالف خوان گفت و شنود نمی‌کنند و شعری نمی‌خوانند، اما مسلح به جنگ افزار و چوب و چماق و نیزه‌اند. کم و بیش بودن شمار آنها در هر تعزیه، اهمیت و شکوه آن تعزیه را نشان می‌دهد.

مخالف خوانان دیگری هم در برخی از مجالس تعزیه هستند که نقش شخصیت‌هایی درجه دوم، مانند خولی، سنان، حرمله و جز آنها را برعهده دارند. نقش این افراد بسیار کوتاه است و مکالماتشان چندان به درازا نمی‌کشد.

زنانه خوان، یا زن خوان، مردان تعزیه خوانی هستند که در پوشش زنان درمی‌آیند و در دسته مؤالف خوان شبیه حضرت فاطمه، حضرت زینب، ام کلثوم و جز آنها، و در دسته اشقیا خوان، شبیه زن شمر و زن خولی، از همسران اشقیا که دوستدار امام و اهل بیت بودند، و شبیه جعده، همسر امام حسن(ع) و دختر یزید، یا هند جگرخوار، از زنان دشمن را درمی‌آورند.

زن خوانان، یا زن پوشان دسته مؤالف خوان را معمولاً از جوانان ریز اندام و ظریف که صدایی زیر و نازک و لطیف داشتند، انتخاب می‌کردند. زن پوشان چهره خود را در پس روبنده سیاه یا سبز از چشم بینندگان پوشیده می‌داشتند.

بچه خوان، دسته‌ای دیگر از تعزیه خوانان در دو دسته مؤالف خوان و مخالف خوان هستند که نقش شخصیت‌های کودک

موجود در دو محل، یکی خانه منیرالسلطنه (باغ منیریه)، زن ناصرالدین شاه و مادر کامران میرزا نایب السلطنه، و یکی دیگر در خانه ماه تابان خانم، قمرالسلطنه (ساختمان بهارستان کنونی)، دختر فتحعلی شاه و همسر سپهسالار بود (مونس الدوله، همانجا). ماه تابان خانم در ۱۰ روز اول محرم هر سال تعزیه خوانی در خانه اش راه می انداخت (همانجا؛ بلاغی، ۲۱۰). تعزیه گردان تعزیه ها خود او، یا ملانسا، روضه خوانی از اهالی کاشان بود (همایونی، «شبهه خوانی...»، ۵۵۹). این شاهزاده خانم به هنگام تعزیه گردانی دامنی چین دار کوتاه تا روی زانو و ارخالقی ترمه یا اطلس می پوشید و چادرنمازی بلند بر سر و کفش چرم ساغری به پا می کرد و عصای آبنوس کوتاه مرصعی به دست می گرفت و زنان تعزیه خوان و دسته موزیک را هدایت می کرد (مونس الدوله، ۱۰۵).

زنان تعزیه خوان همه بی سواد و بیشتر روضه خوان بودند. آنها اشعار موافق خوان و مخالف خوان تعزیه ها را از خواجه هایی که نزد معین البکا آموزش شعر و موسیقی و آواز دیده بودند، می آموختند. این زنان تعزیه خوان را ملا، و سردهسته آنها را که مختصر سواد هم داشت، آخوند می نامیدند. مشهورترین زنان این دسته تعزیه خوان، ملامریم خانم و آخوند ملاهاجر خانم (همو، ۹۸) و ملانبات مخالف خوان بودند. ملانبات که از مردم آذربایجان بود، قدی بلند، صدایی دورگه و خشن و شبهه صدای مردانه داشت و در تعزیه به لباس شمر، ابن سعد و یزید در می آمد (بلاغی، همانجا). شرکت کنندگان این مجالس همه زن، و طبالان و شیپورچیان تعزیه نیز همه زن یا از خواجهگان حرمسرا بودند. در مجالس تعزیه خوانی در خانه قمرالسلطنه، زنان رویسته را راه نمی دادند تا مردی روی پوشیده با لباس زنانه به میان آنان نیاید. برای اطمینان از وارد نشدن مردان، خواجهگان روی زنان را پس از عبور از پشت پرده اندرون می گشودند و بعد اجازه ورود به مجلس تعزیه خوانی می دادند. تعزیه خوانان زن هر روز از دهه محرم تعزیه ویژه آن روز را می خواندند و در روز هفتم محرم معمولاً تعزیه «حضرت علی اکبر» را اجرا می کردند (همو، ۲۱۰-۲۱۱؛ برای شرحی درباره تعزیه زنانه، نک: بیضایی، نمایش، ۱۶۰-۱۶۱).

به نوشته مونس الدوله تعزیه خوانیهای زنانه بیشتر جنبه تفریحی داشت، مانند «عروسی بلقیس و سلیمان»، «یوسف و زلیخا» و «عروسی رفتن حضرت فاطمه». این گونه شبهه ها را معمولاً پس از پایان ماههای عزاداری محرم و صفر و بیشتر در ماه ربیع الاول می خواندند (ص ۹۹، ۱۰۴).

تعزیه خوانیهای زنانه را برخی «تا حدی دور از عرف و آداب و فرهنگ مذهبی جامعه»، و نحوه برگذاری و اجرای آن را «هرقدر هم ظاهری متجددانه داشت» و نظر برخی را جلب کرده

پسر و دختر را در تعزیه ها ایفا می کنند. بچه خوانان معمولاً از میان کودکان و نوجوانانی که صدایی خوش داشتند، انتخاب می شدند تا اشعار بیان حال خود را با آهنگ و نوای خوش بخوانند.

بنابر قولی — که سند معتبر تاریخی در تأیید آن ارائه نشده است — در قدیم نقش زنان تعزیه را در مجالس تعزیه خوانیهای بوشهر زنان ایفا می کردند (غفاری، مقدمه...، ۴). همین خبر را عیناً نویسندگانی دیگر نیز نقل کرده اند. مثلاً در کتاب تعزیه در استان بوشهر (نک: عرفان، ۱۷) با ارجاع به کتاب دریانوردی ایرانیان، نوشته اسماعیل رائین به آن اشاره شده است، در صورتی که در این کتاب اشاره ای به نقش زنان در تعزیه خوانی بوشهر نشده است. اگر این گزارش صحت داشته باشد، در خواهیم یافت که تعزیه خوانی در خطه بوشهر صورتی متحول تر از تعزیه خوانی در خاستگاههای جغرافیایی تعزیه خوانی داشته، و دور و فارغ از تعصبات مذهبی مانع ایفای نقش توسط زنان در تعزیه بوده است.

تعزیه خوانان میانه حال، کسانی بودند که در تعزیه ها نقش حوریان بهشتی، فرشتگان، جنیان، فرنگی و جز آن را برعهده دارند. پسران جوان و نوجوان شبیه فرشتگان عادی، و مردان میان سال شبیه فرشتگان مقرب، مانند جبرائیل، اسرافیل و میکائیل را در می آورند. این گروه تعزیه خوان معمولاً توری گردی به رنگ آبی یا صورتی بر روی چهره می انداختند و هریک از آنها معمولاً از رنگ لباس و توری صورت مشخص می شدند. حوریان و فرشتگان معمولاً از گروه تعزیه خوانان صامت بودند، فقط سردهسته آنها به هنگام ضرورت چند بیت شعر می خواند.

شبه جانوران، در برخی تعزیه ها حیواناتی مانند اسب، شیر، شتر، استر، کبوتر و هدهد نقشهای کوچکی دارند که در مجالس تعزیه از خود آنها استفاده می کنند. در تعزیه هایی که حیوانات گف و گو دارند، افرادی در پوست حیوانات می روند، یا از لباس یا نشانی که نماد حیوان است، استفاده می کنند (برای توضیح مفصل درباره هریک از این گروههای تعزیه خوان، نک: شهیدی، ۳۲۵-۳۴۴).

تعزیه خوانی زنانه: دسته های تعزیه خوان زنانه ای هم بودند که در اجرای تعزیه ها نقش مردان را زنان ایفا می کردند. این نوع تعزیه خوانیها معمولاً در تهران و در خانه های رجال و اعیان، به ویژه در خانه زنان دربار قاجار برپا می شد (مونس الدوله، ۱۰۶). بنابر گزارش پناهی سمنانی، در شهر سمنان نیز تعزیه خوانی زنانه در برخی خانه ها متداول بود و چند تن روضه خوان زن مانند ملابلقیس، ملاصغری و ملاشاه زینب از معروف ترین تعزیه خوانان زن سمنان بودند (ص ۲۸۸).

محل اجرای تعزیه خوانیهای زنانه در تهران و بنا بر اطلاعات

بود، سست و به «صورتی نازل و سخیف» دانسته‌اند (شهیدی، ۱۱۰). این نظر نمی‌تواند مستند به سند و مدرک موثق باشد، چون به جز اشاراتی جسته و گریخته و کوتاه، گزارشی جامع و دقیق دربارهٔ چگونگی اجرای این مجالس تعزیه زنان به دست ما نرسیده است که آنها را با تعزیه‌خوانیهای مردان بسنجیم و براساس آن داورى کنیم. وانگهی همان‌گونه که زنان طبق عرف و عادات اجتماعی دوره خود به تأسی از مردان برخی نمایشها و بازیهای شادی‌آور را در خانه‌هایشان اجرا می‌کردند، نمایش



یکی از زنان تعزیه‌گردان (تعزیه‌چرخان)، کاخ موزه گلستان

آیینی تعزیه را نیز به محفل‌های زنانه خود برده بودند و جدا از جامعهٔ مردانه شایستگی و هنر خود را در نمایش مصایب امام در کربلا نشان می‌دادند (برای آگاهی از بازیها و نمایشهای شادی‌آور زنانه، نک: بلوکباشی، «نمایشها...»، ۴۶-۵۸؛ انجوی، سراسر کتاب؛ بیضایی، همان، ۲۱۷-۲۱۹).

ویژگیهای تعزیه‌خوان: شعردانی، درست‌خوانی و بیان صحیح اشعار، داشتن چند دانگ صدای خوش، آگاهی از موسیقی و شناخت کم و بیش دستگاهها، مقامها و گوشه‌های موسیقی ایرانی، نکته‌پردازی و بداهه‌گویی، تیزهوشی و موقع‌شناسی، از

عمده‌ترین ویژگیهای یک شبیه‌خوان برجسته و خوب بوده است. تعزیه‌خوانانی که دارای این ویژگیها، یا شماری از آنها بودند، می‌توانستند به خوبی و با مهارت نقش شخصیتها را در تعزیه بنمایانند و با ارائهٔ نقشی قوی روی احساس تماشاچیان اثر بگذارند و در ذهن آنها ایجاد ایهام بکنند و در آنها شور برانگیزند (بلوکباشی، «تأملی...»، ۱۹). تعزیه‌گردانان می‌کوشیدند تا افراد دسته‌های تعزیه خود را از میان کسانی که دارای این ویژگیها، یا برخی از آنها بودند، انتخاب کنند. تعزیه‌گردانها معمولاً نقش شخصیت‌های گروه موافق‌خوان، به‌ویژه امام‌خوان و شهادت‌خوان را به افرادی می‌سپردند که در میان مردم به دینداری و تقوا و خوشنامی و اخلاق نیک معروف باشند و شمایل آنها با نقشی که ایفا می‌کنند، کم‌وبیش متناسب باشد (برای وصف شمایل شبیه‌ها، نک: مستوفی، ۲۸۹/۱-۲۹۰).

از استادان برجستهٔ تعزیه‌خوانی و از تعلیم‌دهندگان موسیقی و آواز به برخی شبیه‌خوانان بزرگ می‌توان به استاد علی حسین قزوینی و میرزا حسن قزوینی اشاره کرد. این دو استاد تعزیه‌خوان شاگردانی بنام مانند ملا عبدالکریم جناب، حاجی قربان‌خان شاهی و ابوالحسن اقبال آذر، از تعزیه‌خوانان معروف تکیه دولت را تربیت کردند. یکی دیگر از این گروه حسینعلی نکیسا بود که موسیقی و آواز را نزد استاد میرزا بابا (احتمالاً همان میرزا بابانایب تفریشتی تعزیه‌خوان) آموخته بود (مشحون، ۵۸-۶۰، ۶۴، نیز برای استادان موسیقی شبیه‌خوان دوره قاجار، نک: ص ۵۸-۶۸؛ خالقی، ۳۴۹/۱-۳۵۲؛ شهیدی، ۶۸۶-۶۸۷، جم).

تعزیه‌خوانی در تکایای بزرگ و معتبر کار هر شبیه‌خوان یا آوازه‌خوان معمولی نبود. «تعزیه‌خوانان این تکیه‌ها، به خصوص کسانی که نقشهای عمده و اصلی تعزیه را داشتند، مانند شهادت‌خوانان، علاوه بر استعداد هنری و چهره و اندام مناسب، می‌بایست از قدرت صدای کافی و لازم نیز برخوردار باشند، تا بتوانند در مواقع لزوم صدای خود را به گوش تماشاگران دور هم برسانند»، مثلاً در تعزیه «شهادت عباس» زمانی که حضرت با فریاد شمر از خواب برمی‌خیزد و با خود گفت‌وگو می‌کند، «اشعار را به رسم و شیوه معمول آهسته و آرام و در درآمد راست پنج‌گاه می‌خواند. به تدریج که به گوشه‌های سپهر، مُبرقع، بیات عجم و نُهیب می‌رسید، صدا را بلند می‌کرد» (شهیدی، ۴۴۰).

در میان خیل تعزیه‌خوانان خوش‌صدا کسانی بودند که شعرخوانی در مجالس تعزیه را با آوازخوانی در مجالس طرب به هم آمیخته بودند و به موقع در هر دو جا مجلس‌آرایی می‌کردند. جعفر شهری برخی از تعزیه‌خوانان خوش‌صدا را از «تیره یزیدی»، و آنها را «تعزیه‌خوان روز و مطرب شب» معرفی می‌کند و چنین می‌نویسد: این تعزیه‌خوانها پس از پایان ماههای

آهنگ و نغمه‌های مناسب حال مجلس و شخصیت تعزیه و شروع و قطع آهنگ، یا تغییر نواها راهنمایی می‌کند (نک: همو، ۳۴۵-۳۴۶).

تعزیه‌گردانهای قدیم معمولاً «فرد» یا «نسخه»‌های هر مجلس تعزیه را که اشعار مربوط به نقش هر شخصیت روی آنها نوشته شده بود، در پَر شال کمر خود می‌گذاشتند و از آنها به هنگام اجرای تعزیه برای هدایت شبیه‌خوانان و یادآوری اشعار مربوط به هر زمان و موقع استفاده می‌کردند. برخی از تعزیه‌گردانان در تکیه‌های بزرگ و معتبر دولتی دستیارانی داشتند که «ناظم‌البکا» نامیده می‌شدند. وظیفه ناظم‌البکا فراهم کردن اسباب مجلس، لباس شبیه‌خوانان، نظم دادن به محیط تعزیه‌خوانی و تعیین جا برای نشستن گروهها و قشرهای مختلف اجتماعی مردم در فضای تکیه بود (مستوفی، ۲۹۰/۱؛ شهیدی، ۳۴۸-۳۴۹).

در زمان رونق و شکوفایی تعزیه‌خوانی در دوره قاجار، تعزیه‌گردانان بزرگ و برجسته‌ای می‌زیستند که بیشتر آنها ادیب و شاعر و خود مقتل‌نویس و تعزیه‌ساز بودند. از تعزیه‌گردانان نام‌آور آن دوره خواجه حسینعلی‌خان، معاصر فتحعلی‌شاه و محمدشاه، میرزا محمدتقی و برادرزاده‌اش میرزا محمدباقر، و سیدمصطفی میرعزا را می‌توان نام برد. میرزا محمدتقی اهل اصفهان و از تعزیه‌گردانان اوایل عهدناصری در تکیه دولت بود. ناصرالدین شاه به او لقب معین‌البکا اعطا کرد. پس از او، میرزا باقر، معین‌البکای تکیه دولت شد. از آن زمان به بعد میرزا محمدتقی میان تعزیه‌خوانان به «معین‌البکای بزرگ» مشهور شد. سیدمصطفی میرعزا از تعزیه‌گردانان هنرمند و شاعر اهل کاشان بود که بعدها به تهران آمد. او در دوره ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه زندگی می‌کرد. پس از او پسرش سیدکاظم میرغم جای او را گرفت که در عهد محمدعلی‌شاه تعزیه‌گردانی می‌کرد (بیضایی، نمایش، ۱۴۱-۱۴۲؛ ملک‌پور، ۲۲۹/۱؛ بلوکی‌اشی، تعزیه‌خوانی، حدیث، ۱۳۶؛ برای شرح زندگی این تعزیه‌گردانان، نک: شهیدی، ۷۰۷-۷۱۴).

این تعزیه‌گردانان با هنرمندی و مهارت نسخه‌های هر مجلس تعزیه را بنا بر طبع و ذوق خود تصحیح و تنظیم می‌کردند. گاهی نیز اشعاری به جای اشعار سست به متن نسخه‌ها می‌افزودند، یا از آنها می‌کاستند. هر یک از این تعزیه‌گردانان تعزیه‌هایی نیز سروده‌اند که در مجموعه تعزیه‌نامه‌ها با تخلص سراینده آمده، یا به نام آنها شهرت یافته است. مثلاً دو نسخه از تعزیه «بازار شام» در دست است که بیضایی یکی از آنها را از ساخته‌های میرعزا، و دیگری را ساخته میرزا محمدتقی دانسته، اما شهیدی این دو را بیشتر تدوینگر و ویراستار نسخه‌ها انگاشته است (برای اطلاعات بیشتر، نک: شهیدی، ۵۱۱، ۵۲۶، ۷۱۰-۷۱۱؛ بیضایی، «بازیابی...»، ۲۳).

سوگواری، شبها مطرب مجالس بزم و شادی و رو حوضی بودند. امام‌خوانها، عباس‌خوانها و شبیه حبیب بن مظاهر از «تیره یزیدی» بودند که در نمایشهای روحوضی در نقش حاجی آقا و جمشیدخان و نوکر در می‌آمدند و علی‌اکبر خوانها و قاسم‌خوانهای این گروه تعزیه‌خوان نیز در نقش منیژه‌خانم و دختر حاجی آقا و حاکم، پیراهن زنانه می‌پوشیدند و آرایش می‌کردند و دلربا می‌رقصیدند. از تعزیه‌خوانهای بنام احمد مرمری در نقش علی‌اکبر، و علی‌دلربا در نقش قاسم و بعدها در نقش علی‌اکبر در کار تئاتر و مطربی هنرنامه‌ها می‌کردند و در زنانه‌پوشی و رقص هنرمندی تمام می‌نمودند. مرکز هنرنامه‌ها آنها قهوه‌خانه امام‌زاده سید ولی و امام‌زاده زید و قهوه‌خانه میدان سیداسماعیل بود. نقشهای دوگانه این دسته از تعزیه‌خوانها موجب پدید آمدن و سر زبان افتادن این ضرب‌المثل «نه به آن زینب و کلثوم شدنت، نه به این داریه و دنبک زدنت» در میان عامه مردم شده بود (۵۳۹/۵-۵۴۰).

به نوشته اوژن اوبن (ص ۱۷۱-۱۷۰) معین‌البکا، تعزیه‌گردان تکیه دولت در دوره ناصری، هر ساله در ماه رمضان کسانی را برای تعزیه‌خوانی در تکیه از میان بهترین آوازه‌خوانان و مطربان در سراسر ایران انتخاب می‌کرد و آنها را با بستن قرارداد برای یک دوره ۴ ماهه به کار می‌گرفت. شمار تعزیه‌خوانها با ۱۰ تن معاون تعزیه‌گردان در ۱۳۲۵ق/۱۹۰۷م به ۲۰۰ تن می‌رسیدند.

با بررسی یک اعلان تعزیه‌خوانی در تکیه دولت در دوشنبه ۳ محرم ۱۲۹۸ و توجه به اسامی شبیه‌هایی که در تعزیه‌های «ورود اهل بیت به کربلا» و «شهادت حرّ» در این روز نقش ایفا می‌کردند، درخواهیم یافت که شبیه‌خوانهایی که معین‌البکا برای نقش‌آفرینی در این دو مجلس انتخاب کرده بود، از شهرهای مختلف ایران دست‌چین شده بودند: تهران ۵ تن، تفرش ۳ تن، کن و قم و مازندران هر کدام دو تن، کاشان، کرمان، خراسان، یزد و شمیران هر کدام یک تن، و ۵ تن نیز از شهرهایی نامشخص (برای صورت اعلان تکیه دولت، نک: شهیدی، ۱۸۶-۱۸۷).

تعزیه‌گردان: هر دسته از تعزیه‌خوانان زیرنظر یک تعزیه‌گردان که او را «استاد» و «معین‌البکا» می‌نامند، کار می‌کنند. تعزیه‌گردان همه کاره تعزیه و گرداننده صحنه‌های هر مجلس از تعزیه است. طرز چیدن اسباب مجلس بر روی صحنه یا سکوی تعزیه‌خوانی، تعیین نقش و وظایف هر یک از تعزیه‌خوانان در هر مجلس، یادآوری اشعار و بیان حال و اصلاح حرکتهای و گفتار هر تعزیه‌خوان به هنگام اجرای نقش با معین‌البکا ست. تعزیه‌گردان با اشاره دست، یا عصای خود شبیه‌خوانان را در ایفای نقش، و نوازندگان طبل و شیپور و کرنا را در نواختن

در میان این چند تن میرزا محمدتقی بیش از دیگران در گسترش تعزیه خوانی و اعمال شیوه های نو در اجرای تعزیه و دستکاری و تغییر متون تعزیه نقش داشته است. برخی این گسترش و تغییر را نوعی تحول و پیشرفت در سنت



مجلسی از تعزیه خوانی، آرشیو گروه مردم شناسی
دفتر پژوهشهای فرهنگی

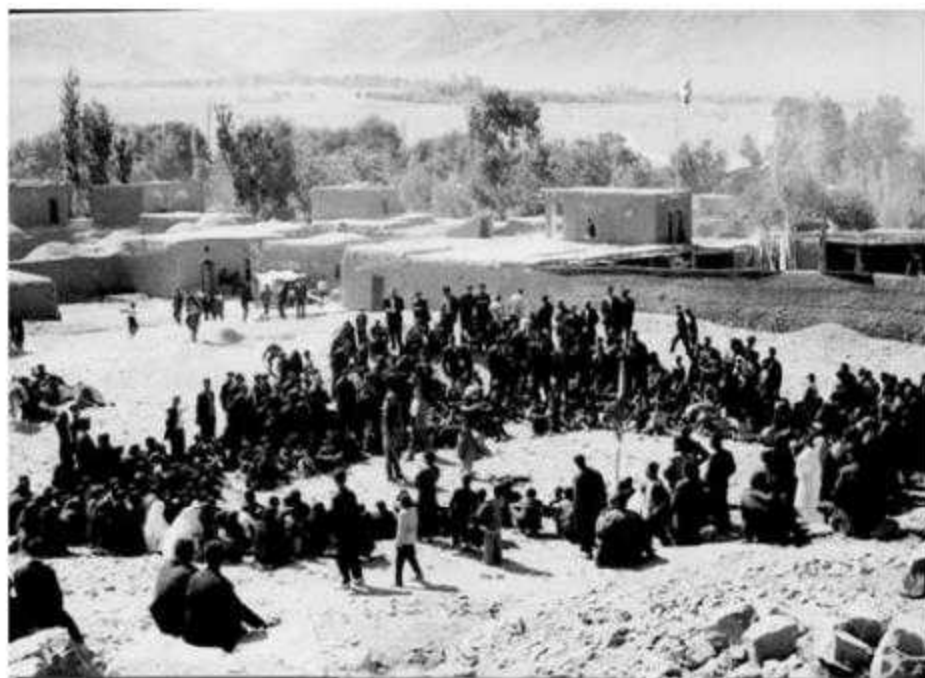
تعزیه خوانی، و برخی دیگر بیرون آوردن از «حالت عوامانه» و «جنبه اعیانیت» دادن به آن (مستوفی، همانجا) و خلاصه دور کردن تعزیه خوانی از جنبه مردمی آن و گرایش به اشرافیگری و ابتذال انگاشته اند. بیضایی (همانجا) درباره نقش میرعزای کاشانی می نویسد: او «تعزیه گردان و تعزیه سرایی مقتدر بود» و «در اواخر عمر چند باری هم در تکیه دولت تهران تعزیه گردانی کرد». میرعزا در سرودن اشعار تعزیه «نقاشی ماهر» بود و به «ارزشهای شعری» اهمیت بسیار می داد و «کار تجسم و تصویر را بیشتر به بیان شعری واگذار» می کرد و «کمتر به حرکت نمایشی توجه داشت و کمبود حرکت را با استحکام شعر جبران» می کرد. تعزیه بازار شام نمونه ای از مهارت او در تعزیه سرایی است که در میان «تعزیه نامه ها تنها نمونه نوع خودش است».

به نظر همایونی این گروه «تعزیه گردانان دربار ناصری از مردم بریده بودند و خود جزو عملة خلوت و سرگرمی دربار و دستگاه حکومت شده بودند». آنان «هر تعزیه را برای اجرا چنان می پرداخته و آماده می کرده اند و به اجرا در می آورده اند که پسند خاطر مهر مظاهر درباریان افتد». عمل این تعزیه گردانان «تعزیه را از اصل و ذات و طبیعت مردمی خود که مذهبی و ملی بوده، به پدیده ای صرفاً اشرافی و درباری مبدل می ساخته است» (گفتارها، ۶۴).

بی تردید تعزیه گردانان دوره قاجار، به ویژه دوره ناصری، افزون بر توسعه کیفی و کمی متن تعزیه نامه ها و تلاش در نوآوری در شیوه اجرایی - نمایشی تعزیه خوانی، تا توانستند به شکوه و جلال تعزیه خوانیها افزودند و این نمایش آیینی را باب

طبع مشکل پسند شاه و درباریان در آوردند. خوجکو در وصف یکی از مجالس تعزیه خوانی در خانه میرزا ابوالحسن خان ایلچی می نویسد: این لوکولوس، فرمانده سپاه روم ایرانی (مقصود تعزیه گردان است) ۸۰ تخته شال کشمیر رضایی و جواهرات، از جمله جواهرات عاریت گرفته شده از حرم شاه - که قیمتشان به نیم کروور (حدود ۳ میلیون فرانک) می رسید - در برابر چشمان مردم به نمایش گذاشت. به نظر تهرانیان اهل تفنن، حتی جلال و شکوه اپرای بزرگ پاریس که مایه تحسین فرانسویها ست، در برابر آن حقیر می نمود! اما این تجمل به سبب فقدان کامل آرایه صحنه به چشم نمی آمد (نک: مقدمه، ۲۱-۲۲).

آداب تعزیه خوانی: تعزیه خوانیها معمولاً روی سکو یا صفاً میان صحن تکیه ها، روی بام مسطح و برجسته آب انبار حسینیه ها، روی تختگاهی که از الوار و تیرچوبی روی حوض سراها، کاروانسراها و خانه ها می زدند، در صحن امامزاده ها، در فضای گورستانها و در باغچه یا جلوخان قهوه خانه های بزرگ



مجلس تعزیه شهادت امامزاده سلطان علی، میدانچه مشهد اردهال،
آرشیو شخصی مؤلف

اجرا می شد. این صحنه ها همه در فضای باز بودند و زمانی که محرم و صفر به زمستان و ماههای بارانی، یا به تابستان و فصل گرما می افتاد، برای دور نگهداشتن فضای تعزیه خوانی از برف و باران و سرما و تابش آفتاب روز (در صورتی که تعزیه خوانی در روز اجرا می شد) در محل تعزیه خوانی چادر برمی افراشتند. این چادرها را از انواع کشمیرها و پارچه های گران قیمت که مؤمنان می دادند، می دوختند و آنها را با پوست حیوانات که «به رویشان زرده ها، خنجرها، سپرها و انواع اسلحه آویزان کرده» بودند، می آراستند (فلاندن، ۱۰۱).

چگونگی اجرای تعزیه در تکیه ها، به ویژه تکیه های اعیانی و دولت، و حتی حیاط خانه های اشراف با اجرای تعزیه در تکیه های معمولی یا جاهای دیگر، و به اصطلاح معین البکا در

نمایانگر دربار یزید یا معاویه بود (جهانبگلو، شمه ۵، ص ۶) و چند تا خشت روی زمین و جیدن چند شمع سیاه افروخته در دورادور آن، قبر پیامبر(ص) را در تعزیه «وفات پیغمبر(ص)» می نمود (باستان، همانجا).

لباس و چکمه قرمز و آستینهای بالا زده و خون آلود معرف شمر، یا یکی از قاتلان و دشمنان امامان؛ جامه ترمه و عمامه‌ای از پارچه قیمتی، معرف خلفا و حکام غاصب؛ جامه بلند سبز رنگ، معرف امامان بود؛ پوشیدن پیراهن سفید رنگ و زره و کلاه خود بر روی جامه سبز، هنگام نبرد در صحنه جنگ را نشان می داد و پیراهن مشکی و پوشاندن صورت به طوری که فقط چشمان از آن بیرون باشد، معرف زنان تعزیه بود. شیطان کلاه بوقی بر سر و لباسی به شکل دلقکان می پوشید، و شبیه حضرت ایوب و حضرت سلیمان و کسانی که نقش ملایک مقرب را در زندگی پیامبران ایفا می کردند، جامه بلند سفید رنگ می پوشیدند (جهانبگلو، شمه ۶، ص ۱۸).

تقسیم بندی تعزیه ها: مجالس تعزیه را به لحاظ موضوع و محتوا می توان به دو دسته بزرگ تقسیم کرد:

۱. تعزیه هایی که واقعه کربلا و شهادت امام حسین(ع)، حضرت عباس و شهادت امامان و منسوبان آنها و مصایب خاندان پیامبر(ص) و به اسارت بردن آنها به دربار یزید بن معاویه، در شام را نمایش می دهند. این تعزیه ها که از مجالس اصلی و اولیه و بیشتر شرح حوادث کربلا هستند و حول موضوع شهادت می گردند، اصطلاحاً «واقعه» نامیده می شوند (ملک پور، ۲۴۲/۱-۲۴۳)، در تعزیه های «شهادت امام حسین(ع)» و «شهادت حضرت عباس»، «آب» یکی از عناصر مهم شکل دهنده هنر درام در واقعه شهادت آنها ست. بستن راه دسترسی امام به آب از سوی اشقیاء برجسته ترین عنصر تراژیک و انگیزه نیرومند نمایشی تعزیه شهادت را در این تعزیه های اصلی یا «واقعه» می سازد (برای نقش آب در تعزیه های شهادت حضرت عباس و حضرت علی اکبر، نک: همو، ۲۳۲/۱-۲۳۴).

بعدها تعزیه نویسان به تدریج رویدادهای دیگری از سرگذشت زندگی پیامبران و امامان و شهادت و مرگ آنها و برخی داستانهای اساطیری، حماسی، تاریخی، مذهبی و قصه های معمولی ایرانی-اسلامی را وارد تعزیه کردند و تعزیه هایی با موضوعات و مضامین تازه و جدا از تعزیه های اصلی یا «واقعه» ساختند (برای تفصیل این دسته از تعزیه ها و نمونه هایی از هر یک، نک: شهیدی، ۲۵۹-۲۶۲).

۲. تعزیه های مختصر کوتاه مدت که مضامین غم انگیز، یا فرح زار و شاد و مضحک دارند. در گذشته این تعزیه ها را پیش از

«تکایای رعیتی» که توسط مردم عامه برپا و اجرا می شد، فرق می کرد. بنجامین نخستین سفیر امریکا در ایران در زمان سلطنت ناصرالدین شاه در سالهای ۱۳۰۰-۱۳۰۱ ق/ ۱۸۸۲-۱۸۸۳ م در ۳ مجلس تعزیه خوانی در روزهای پنجم و هفتم محرم در تکیه دولت شرکت کرده، و مشاهداتش را به تفصیل از تعزیه ها شرح داده است (ص ۳۸۲-۴۰۴؛ برای وصف تعزیه «عروسی قاسم» در خانه یکی از وزیران مظفرالدین شاه به روایت اوستاش دولوری^۱ - ایلچی فرانسه در دربار مظفرالدین شاه - که نام این وزیر را نمی دهد، نک: بلوکباشی، تعزیه خوانی، حدیث، ۱۲۵-۱۳۴).

در ایام عاشورا (دهه اول محرم) هر روز در تکیه دولت در دو نوبت تعزیه خوانی برگزار می کردند. روزها از ساعت دو بعد از ظهر تا نزدیک غروب، و شبها دو ساعت از شب گذشته تا نیمه شب (معیر الممالک، ۶۴). زنان شهر از صبح با قالیچه و غذای مختصر به تکیه می آمدند و جای می گرفتند و بیشتر آنها تا زمان تعزیه خوانی شبانه در تکیه می ماندند (همو، ۶۵). تعزیه هایی که در تکیه دولت در روز و شب می خواندند، با هم فرق داشت. تعزیه های روز به واقعه های اصلی يوم الطّف و شهادت شهیدان کربلا، و تعزیه های شب به «گوشه ها» یعنی موضوعات فرعی مربوط به مصایب خاندان پیامبر(ص)، داستانهای اساطیری و حماسی و جز آنها اختصاص داشت. برنامه تعزیه خوانیها در ۱۰ روز کم و بیش متناسب با جریان تاریخی حرکت امام حسین(ع) از مدینه در روز اول محرم تا شهادت او در روز عاشورا و بعد هم حرکت اسرا از کربلا به شام بود. ترتیب موضوع هر مجلس تعزیه، به ویژه مجالس شبانه، در دهه محرم در برخی تکیه ها با هم تفاوت داشت، مگر تعزیه های مربوط به چند روز آخر دهه محرم. ترتیب معمول مجالس تعزیه خوانی در تکیه های بزرگ و رسمی و دولتی در بیشتر سالها یکسان و بی تغییر بود (برای صورت و عنوان هریک از مجالس تعزیه خوانی در ۱۰ یا ۱۳ روز محرم در تهران، نک: شهیدی، ۱۸۵-۱۸۶؛ باستان، شمه ۱۰، ص ۱۶-۱۷؛ در سمنان، نک: پناهی سمنانی، ۲۷۵-۲۷۶؛ برای عنوان شبیه هایی که در شبهای ماه رمضان در می آوردند، نک: عناصری، ۶۰-۶۱).

در تعزیه ها از مجموعه ای نشانه های رمزی و نمادین برای بیان مقصدی، یا تجسم مکانی، یا نشان دادن رفتاری خاص در معرفی حالات و اخلاق شخصیت های داستان بهره می گرفتند. مثلاً، از تشت آب و چند شاخه گیاه، شط فرات و نخلستان؛ چند بار دور زدن گرداگرد صحنه، پیمودن راه و فاصله دراز و سفر طولانی؛ آرام یا به تاخت رفتن با اسب یا پیاده، رفتن از جایی به جایی دیگر؛ و چرخ زدن به دور خود، تغییر جا و محل را به بینندگان القا می کردند (بلوکباشی، تعزیه خوانی، حدیث، ۶۴-۶۵). چند عدد نی علامت نیزار و بیشه شیر، یک صندلی

1. Eustache de Lorey

تعزیه‌های اصلی یا در ضمن و یا در پایان آنها می‌خواندند. این گونه تعزیه‌ها را اصطلاحاً تعزیه‌های «فرعی» یا «گوشه» می‌نامیدند (همو، ۲۶۳-۲۶۴، نیز ۳۱۲-۳۱۳).

تعزیه‌های مستقلی مانند «عروسی حضرت سلیمان نبی و بلقیس»، «عروسی رفتن حضرت فاطمه (ع)» یا «عروس قریش»، «مبعوث شدن پیغمبر (ص)»، «طفلان زینب»، «درویش کابلی»، «جاء انداختن یوسف»، «شست بستن دیو»، «درّة الصدف»، «امیر تیمور»، «نامه آوردن قاصد از فاطمه صغرا» و «شیر پرده» در آغاز در زمره تعزیه‌های فرعی یا گوشه بودند (بلوکباشی، «فراز»، ۱۲، نیز، تعزیه‌خوانی، حدیث، ۱۶۱). از این گوشه‌ها معمولاً «درویش کابلی» را ضمن تعزیه «شهادت امام»، «عروسی حضرت سلیمان نبی و بلقیس» را در پیش از مجلس تعزیه «شهادت قاسم» و «طفلان زینب» را در ضمن «شهادت حضرت علی اکبر» می‌خواندند (شهیدی، ۲۶۳-۲۶۴).

عبدالله مستوفی (۲۸۸/۱) در توضیح تعزیه‌خوانیهای اعیانی دوره ناصری از این دسته مجالس نمایشی یا شبیه‌های الحاقی با عنوان «حکایات نیمه تفریحی و نیمه اخلاقی» نام می‌برد و می‌گوید: تعزیه‌خوانان در مقدمه هر مجلس تعزیه از این حکایات می‌خواندند و در آخر آن هم یکی از واقعات «یوم الطف» را برای حفظ شئون عزاداری به نمایش درمی‌آوردند (۲۸۸/۱). بیضایی اجرای این تعزیه‌های شاد و مضحک را برای تغییر ذائقه و گرداندن حال و هوای غم‌افزای مجالس سوگواری و دلشاد کردن مردم عزادار می‌داند (نمایش، ۱۶۲). این تعزیه‌های مضحک بیشتر در هجو و استهزای اشقیا و تجلیل و تحبیب اولیا بودند (ملک‌پور، ۲۵۵/۱، ۲۵۷). به گزارشی از تعزیه‌خوانی در مازندران، لودگی و مضحکه را که در بازیهای بومی و عامیانه در آن خطه رایج بود، تعزیه‌گردانان غیربومی و بازیگران بومی مازندرانی به پاره‌ای از مجالس و تعزیه وارد کردند تا بدین وسیله بارگاه یزید و اشقیا را به باد استهزا بگیرند و تحقیر کنند (نصری اشرفی، ۱۰۷). فرخ غفاری گوشه‌ها در مجالس تعزیه‌خوانی را تعزیه‌هایی با «محتوای سبک‌تر» و حتی یک نوع «کمیک‌بازی» می‌داند که در آغاز تعزیه‌ها به شکل «پیش‌پرده» اجرا می‌کردند (ص ۳).

فضای تعصبات دینی - مذهبی در جامعه دوره ناصری به قدری سنگین بود که حتی مردی اهل فضل و قلم مانند محمدحسن اعتمادالسلطنه تغییر و تحول در روند سنتی تعزیه‌های مصایب (واقعه‌ها) و گنجاندن برخی تعزیه‌های شاد و مضحک به مجالس تعزیه را - که حاصل خلاقیت هنری برخی استادان هنرمند تعزیه‌گردان و تعزیه‌نویس بود - نپذیرفت و به نمایش درآوردن «عروسی رفتن حضرت فاطمه (ع)» در تکیه دولت در محرم ۱۲۹۹ / دسامبر ۱۸۸۱ را ورود نوعی «رذالت»

در تعزیه‌خوانی خواند و نوشت: «وقاحت به قدری شده بود و صدای خنده اهل حرم‌خانه طوری از بالاخانه‌ها به صحن تکیه می‌آمد» که به نقل بینندگان «از تماشاخانه مضحک فرنگستان با خنده‌تر بود» (نک: ص ۱۴۵).

به هر روی، این دسته شبیه‌ها یا تعزیه‌های فرعی حرکت و دیدگاهی نو در سنت تعزیه‌نویسی و تعزیه‌خوانی پدید آورد و تعزیه را از شکل آغازین و قدسی‌مآبانه سنتی‌اش درآورد و متحول کرد. بکتاش در «پدیدارشناسی تعزیه» به درستی شبیه‌های خنده‌دار و نشاط‌انگیزی مانند «عروسی رفتن فاطمه زهرا (ع)» و «شهادت یحیی بن زکریا» را زاده عوامل مذهبی و فرزند بلافصل آن، اما جدا از آن و با زمینه غیرمذهبی می‌داند و یکی را «تفسیر حزن‌انگیز زندگی» و دیگری را «تفسیر طنزآمیز آن» معرفی می‌کند و می‌نویسد: «شبیه مضحک دروازه‌ای به سوی یک نمایش ایرانی آزاد از دین می‌گشود و با اصول نمایشی تعزیه از لحاظ معرفی و شناسایی اشخاص، زمان و مکان و تغییرات آن و کیفیت فاصله‌ها و رابطه‌های اجزا و پیوستگی و گسستگی تماشاچیان با نمایش، می‌رفت که تماشای جدیدی برپایه سادگی و پیراستگی عوامل انسانی صحنه با غنا و آراستگی تخیل تماشاچیان خود به وجود آورد». به این طریق بود که «ظرفیت نمایشی تعزیه» در یک دوره از تاریخ تعزیه هم‌زمان با تعزیه‌خوانیها در تکیه دولت و با ساختن و نمایش مجالس فرعی شاد، کمال و تمامیت یافت و «عامل کم‌دی و یا روایی در جهت‌گیری کلی شبیه و یا در بافت اساسی آن وارد شد (همو، ۵، ۶، ۱۲).

پرویز ممنون شبیه «مالیات گرفتن جناب معین البکا» که آن را «تعزیه تعزیه‌گردانان» می‌نامد، و تعزیه‌نامه «تعزیه ناصرالدین شاه» را نمونه‌های برجسته و یگانه «تعزیه‌های مضحک» با مضمونی غیرمذهبی و در مسیر تحول به سوی پدید آمدن یک درام اصیل ملی دانسته است. تعزیه «مالیات گرفتن...» در اواخر دوره قاجار و «تعزیه ناصرالدین شاه» پس از مرگ او نوشته شد و هر دو در مجموعه تعزیه‌نامه‌های چرولی^۱ (گردآورده میان سالهای ۱۳۲۹-۱۳۳۱ش) آمده است («معرفی...»، ۸، ۱۴، ۱۷). عباس بنی‌صدر در رساله دکتری خود تعزیه «مالیات گرفتن...» را نوشته معین البکای کاشانی (میرعزا) در هجو معین البکای تهرانی (میرزا محمدباقر)، و فرخ غفاری آن را اثری مشخص در مخالفت و دشمنی با تعزیه و تعزیه‌خوانی دانسته است (نک: غفاری، «درباره...»، ۱۴۰، ۱۴۲).

اندک اندک این گونه تعزیه‌های کوتاه تاریخی - افسانه‌ای نشاط‌انگیز و مضحک، یا غم‌انگیز و حزن‌آور که مقبول طبع

شور و هیجان مردم به حضور در مجالس تعزیه خوانی و دریافت تأثیر نمایش مصایب ائمه در احساس مردم و تقویت و تحکیم اطلاعات مذهبی عامه نسبت به تاریخ تشیع و واقعه جان‌گداز کربلا و در نتیجه نزدیک کردن پیش از پیش مردم با دستگاه مذهبی، دست از مخالفت کشیدند و رفته رفته شماری از بزرگان روحانی به پذیرش شبیه در آوردن تن در دادند و تعزیه خوانی را با رعایت برخی شرایط و حفظ شئون مذهبی جایز و مشروع دانستند (بلوکباشی، همانجا؛ برای آراء موافق و مخالف برخی روحانیان درباره تشبیه، در لباس زن درآمدن مردان در تعزیه و کاربرد برخی سازهای موسیقی، نک: رشاد زنجانی، ۷۴-۷۸؛ «فتاوی...»، ۲۹۱-۲۹۲؛ باستان، همانجا).

تعزیه خوانی در تاریخ حیاتش پیوسته ارتباط و همبستگی خود را با مذهب و فرهنگ عامه حفظ کرده است. تعزیه خوانان از سکوی تکیه، مانند روضه خوانان از فراز منبر مسجد، برای بیان تاریخ قدسیانه وقایع کربلا استفاده می کرده اند (بلوکباشی، همان، ۳۴) چلکوفسکی به چگونگی برداشت مردم از تعزیه خوانی و قدسی انگاشتن و هم سنگ و هم پایه دانستن آن با عزاداریهای حسینی اشاره می کند و می نویسد: چون در آغاز، شیعیان شهادت امام حسین(ع) را عملی مقدس و رهایی بخش می انگاشتند، از این رو باور داشتند که برگذاری مراسم محرم نیز می تواند به رستگاری آنان کمک کند. بعدها معتقد شدند که مشارکت در مجالس تعزیه خوانی نیز، هم تعزیه خوانان و هم تماشاگران را از شفاعت امام حسین(ع) در روز قیامت بهره مند خواهد کرد («تعزیه»، ۶).

دست اندرکاران تعزیه خوانی، از تعزیه گردان و تعزیه خوان و بانیان مجالس گرفته تا خادمان و تماشاگران تعزیه، شرکت در سوگ سالار شهیدان و ذکر مصیبت و افشاندن اشک در ماتم شهادت او و هم دردی با آلام اهل بیتش را کوششی در زدودن گرد مصیبت از چهره جان و سبک کردن بار گناه و تزکیه نفس و ذخیره کردن اجر معنوی و ثواب اخروی می پنداشتند. مردم با حضور در مجالس تعزیه خوانی و گریستن در سوگ امام حسین(ع) و شهیدان کربلا و نالیدن در غم اسیران کربلا، پیوند خود را با مذهب پدران و نیاکان خود استوار می کردند و از ثواب ذکر مصیبت و گریه در عزای حسینی توشه ای معنوی برای سفر آخرت خود فراهم می آوردند. خوجکو برپا کردن مجلس تعزیه و شرکت و حضور در مجالس عزرا را «خشتهایی» می دانست که شخص در این دنیا می پزد تا در آخرت با آنها کاخ خویش را بسازد (ص ۱۱۲). به نظر گوینو عملی مذهبی تر، وزین تر، مهم تر و شایسته تر از تعزیه خوانی در اندیشه ایرانیان نیست! (ص ۱۶۹).

پیوند با موسیقی: تعزیه به مجموعه ادب و هنر ایران

مردم بود، جایگاه و ارزش ویژه ای در سنت تعزیه خوانی یافت. تعزیه سازان با توجه به استقبال مردم از این گوشه ها و



یکی از تعزیه خوانیهای بزرگ روز عاشورا با صدها تن سپاهی و سپاهی لشکر در فضای باز، خوزستان، آرشیو گروه مردم شناسی دفتر پژوهشهای فرهنگی

پیش واقعه ها، متن آنها را گسترش دادند و شاخ و برگهایی به داستانهای آنها افزودند و بسیاری از آنها را به صورت تعزیه ای مستقل درآوردند.

پیوند تعزیه با مذهب: تعزیه خوانی در بیرون از حوزه مسجد و منبر و دور از قلمرو نفوذ دستگاه رسمی مذهب و نظر و رأی جامعه روحانی ایران، در میان توده مردم شکل گرفت و بر بنیاد عقاید مذهبی عامه و روایت های مقتلها و افسانه ها و باورهای عمومی مردم پرورش یافت. از این رو، تعزیه خوانی دستاورد جهان بینی و شیوه تفکر و احساس درونی توده مردم جامعه ای است که فرهنگی مذهبی و اندیشه ای رمزگرا و حماسه ساز بر ذهنیت آن جامعه استیلا داشته است (بلوکباشی، «تعزیه خوانی، سازگاری»، ۳۳).

در آغاز برخی از فقیهان سنت گرا با نمایش آیینی تعزیه مخالف بودند و شبیه درآوردن از معصومان را ناروا و گناه می پنداشتند. اینان درآمدن به لباس اولیا و امامان و معصومان و ظاهر شدن در نقش شهیدان و اهل بیت خاندان نبوت را بی حرمتی به مقدسات دینی می دانستند و آن را تحریم کرده بودند (همانجا). برخی علت این تحریم را خارج کردن تعزیه خوانی از جنبه عزاداری و زمینه مذهبی و تبدیل آن به مجلس خوش گذرانی و تفریح توسط ناصرالدین شاه در تکیه دولت، و وسیله ارتزاق شدن آن برای شماری تعزیه خوان عامی بی اطلاع، و نشان دادن صحنه هایی نامناسب با شأن و منزلت امامان، دانسته اند (باستان، شم ۱۰، ص ۱۸).

پس از تداوم تعزیه خوانی در جامعه و جا افتادن آن در میان مردم به سبب جاذبه پرکشش آن، روحانیان سنت گرا با مشاهده

ایران سنجید و مقامها، گوشه‌ها و لحنهای آنها را مشخص و تعیین کرد. اگر در گذشته موسیقی‌دانان نت‌شناس، نت‌اشعاری را که تعزیه‌خوانان در نقشهای گوناگون می‌خواندند، می‌نوشتند، امروزه موسیقی‌پژوهان تعزیه در شناخت مایه‌ها و گوشه‌های آوازهای مجالس مختلف تعزیه و تشخیص دستگاهها و مقامها به حدس و گمان و تناقض‌گویی دچار نمی‌شدند (بلوکباشی، همانجا).

به هر روی موسیقی ما، به نظر روح‌الله خالقی (همانجا) از راه آواز در تعزیه‌خوانی حفظ شد و استمرار یافت و «خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند». همین خوانندگان نیز موسیقی ملی ایران را از نابودی رهانیدند.

فراز و فرود تعزیه‌خوانی: تعزیه‌خوانی در جامعه دوره ناصری و چند دهه پس از آن به اوج شکوفایی و درخشندگی خود رسید و جذابیت بسیاری در میان مردم یافت. در آن دوره، از سویی دربار و حکومت و اعیان و اشراف از تعزیه‌خوانی حمایت می‌کردند و هر ساله در تکیه‌ها و خانه‌های خود تعزیه‌هایی با شکوه و جلال برپا می‌کردند؛ و از سویی دیگر عامه مردم - که رکن اصلی حامیان و مشوقان مجالس تعزیه‌خوانی بودند - تعزیه‌خوانی را بخشی از مراسم عزاداری در ایام سوگواری حسینی می‌پنداشتند و در برپایی آن کوتاهی نمی‌کردند (بلوکباشی، «تعزیه‌خوانی، سازگاری»، ۳۵-۳۶). در دوره قاجار، دوره‌ای که ایران به سبب تعلل حکمرانانش کم‌وبیش مسیر انحطاط و زوال اجتماعی - فرهنگی را می‌گذراند، بنابر نظری، مردم تعزیه‌خوانی را شکوه بخشیدند، چرا که به قهرمانان واقعی و عظمت اخلاقی، دست‌کم بر روی صحنه، احساس نیاز می‌کردند. مردم می‌کوشیدند تا با مشارکت در تعزیه‌خوانیها تا حدی از هرزگی و فساد و زبونی زندگی پیرامون خود فاصله بگیرند و از آن دوری جویند (تسپیک^۱، ۶۸۳).

در دوره قاجار به سبب رونق مجالس تعزیه‌خوانی و استقبال مردم از آنها، ساختن تکیه و وقف آن برای عزاداری و تعزیه‌خوانی نیز بازار گرمی داشت. در تهران قدیم، و در برخی از شهرهای قدیم ایران، اهالی هر محله دست‌کم یک تکیه برای عزاداری و تعزیه‌خوانی در محل زندگی خود ساخته بودند. با نگاهی به وضع تعزیه‌خوانی در دهه‌های اخیر، و مقایسه آن با دوره‌های پیشین، به ویژه دوره قاجار، درمی‌یابیم که با وجود کوشش برخی نهادها و گروههای مذهبی و هنری در اعتبار بخشیدن به آن، تعزیه‌خوانی نقش پویا و مؤثر گذشته خود را در

ارزشهایی تقدیم کرده است. پیدایی نخستین شکل ادبیات نمایشی مکتوب، پدیداری شکل و شیوه اجرایی و بیانی خاص در هنر نمایشی و نگهداشت و استمرار مقامها و گوشه‌های موسیقی در سنت موسیقایی ملی ایران از جمله این ارزشهاست. تعزیه‌خوانان، به ویژه تعزیه‌خوانان تکیه دولت که از میان تعلیم‌یافتگان استادان موسیقی انتخاب می‌شدند، در حفظ موسیقی سنتی و استمرار و بقای مقامها و گوشه‌های موسیقی نقش بسیار پراهمیتی داشتند. آهنگ صدا و ادای کلمات و اشعار با الحان موسیقی در ردیفها، مقامها و گوشه‌های مختلف متناسب با شخصیت نقشها، تأثیری شگرف در ذهن و احساس و عاطفه مردم و القای بار معنایی اشعار به آنها داشت. تعزیه‌خوانانی که آواز خوش داشتند و مایه‌های موسیقی ایرانی را می‌دانستند، می‌توانستند در ذهن جمعی عامه تماشاگر اثری عمیق بگذارند و در آنها نفوذ کنند و شور برانگیزند (بلوکباشی، «فراز»، ۱۰-۱۱؛ خالقی، ۳۴۸/۱).

از اینکه تعزیه‌خوانان در سالهای آغازین تعزیه‌خوانی و در دوره زندیان در تعزیه‌ها چه مایه‌ها و مقامهایی مناسب با نقشهایشان می‌خواندند، اطلاع نداریم. بی‌تردید بیشتر آوازا و آهنگها غم‌انگیز و همچون موسیقی مرثیه‌ها، روضه‌ها و نقالیهای مذهبی، به نظر ابوالحسن صبا از نوع «پراتراژیک» بوده‌اند. نغمه‌ها، آهنگها، مقامها و گوشه‌های باشکوه و نسبتاً نشاط‌آور مانند «راست پنجگاه»، «ماهور»، «همایون» و آهنگهای ضربها به ویژه برای خواندن ترانه، نوحه، پیش‌خوانیها، آوازچه‌خوانها و حتی کاربرد آهنگها و مارشهای نظامی بعدها و به تدریج، و تقریباً از دوره ناصرالدین شاه در تعزیه باب شد. گزینش گوشه‌ها و آهنگهای خاص و تعیین خواندن هر گوشه و آهنگ معین برای هر یک از شخصیت‌های نقشها در تعزیه، رفته رفته و بر اثر تکرار و تجربه و ابتکار تعزیه‌گردانان و تعزیه‌خوانان موسیقی‌شناس و موسیقی‌دان متداول گردید و سرمشق موسیقایی برای تعزیه‌خوانان شد. در دوره ناصری، هم در سازهای موسیقی تعزیه تنوع پدید آمد و هم موسیقی آوازی تعزیه تحول یافت (شهیدی، ۴۳۵-۴۳۶؛ برای آگاهی دقیق از موسیقی تعزیه، موسیقی آوازی، سازی و غیرآوازی و تحول و تنوع آنها و نیز سازهای موسیقی تعزیه، نک: همو، ۴۳۵-۴۹۴).

در دوره ناصری موسیقی‌دانانی که با علم و آوانگاری در موسیقی، یا نت‌نویسی آشنایی داشتند، برای موسیقی نظامی و موسیقی ملی که تا آن زمان به طور شفاهی انتقال می‌یافت، نت نوشتند. در سالهای اخیر نیز محمدتقی مسعودیه آوازهای مجلس «تعزیه شهادت امام حسین (ع)» و مجلس «تعزیه شهادت هفتاد و دو تن» را آوانویسی کرد و آوازهای هر دو تعزیه را به کمک موسیقی‌دان دیگر، مجید کیانی، با ردیف موسیقی سنتی

ایران و سیطره روزافزون فرهنگ زاده صنعت و تولید ماشینی بر جامعه و نظام اعتقادی مردم؛ ۲. دوری گزینی جامعه روحانیت از مجالس تعزیه خوانی و حمایت نکردن از آن و از سوی دیگر بی علاقه‌گی حکومتها و رجال سیاسی پس از ناصرالدین شاه به تعزیه خوانی؛ ۳. مخالفت برخی از روشن‌فکران و متجددان با تعزیه خوانی؛ ۴. آشنایی نخستین گروه‌های تحصیل کرده روشن‌فکر با فرهنگ و هنر غرب و تأثیر غربی و رمیدگی از عناصر وابسته به فرهنگ و هنر بومی و سنتی و نازل جلوه کردن نمایش آیینی تعزیه به چشم آنان و دور افتادن تاریخی آنها از آنچه متعلق به فرهنگ و هنر قومی و سنتی است؛ ۵. پس‌رفت نمایش آیینی تعزیه و ناکارآمدی و بی‌اثر شدن نقش آموزشی و معنوی آن در زندگی اجتماعی مردم امروز؛ ۶. تغییر پایگاه‌های عمومی ارتباط‌رسانی سنتی جامعه به پایگاه‌های ارتباط‌رسانی نوین (بلوکباشی، تعزیه خوانی، حدیث، ۷۸-۷۹).

در این روزگار تعزیه خوانی در میان دو گروه سنت‌گرای و روشن‌فکر جامعه - که با دو دید متفاوت به تعزیه خوانی می‌نگرند - اعتبار و گیرایی دارد. دل‌سپردگی گروه سنت‌گرا به تعزیه خوانی و شرکت در مجالس آن بیشتر به سبب پایداری و ماندگاری عناصر فرهنگ سنتی در ذهن و باور آنان و وابستگی شدیدشان به سنت‌های دینی-مذهبی و نظام اعتقادی نیاکانشان و عادت آنان به تکرار و استمرار الگوهای رفتاری و فرهنگی گذشتگان است. تعزیه خوانی در میان این گروه هنوز نقش و کارکرد آموزشی - مذهبی پیشین خود را تا حدودی حفظ کرده است. مقبولیت تعزیه خوانی در میان گروه روشن‌فکر و تحصیل کرده امروزی، به‌ویژه دانشجویان هنرهای نمایشی، بیشتر به سبب نگرش خاص آنان به تعزیه خوانی به مثابه یک هنر نمایشی سنتی، یا یک درام مذهبی - قومی با مجموعه‌ای از ارزشهای فنی و اجرایی و بیانی در نمایش است. تعزیه خوانی برای این گروه از جامعه ارزش و اعتبار هنری و تأثیری مطلق دارد.

در چند دهه اخیر هنرمندانی از این گروه روشن‌فکر کوشیدند تا با استفاده از تکنیک هنری تعزیه خوانی و شیوه اجرایی و ریزه‌کاریهای آن، تعزیه خوانی را به صورتی نو و بدیع به صحنه تالارهای نمایشی یا به پرده سینما ببرند، تا بلکه تعزیه را از وضع ایستای کنونی رها سازند و هنر نمایشی تازه و پویا و پذیرفتنی، به جامعه امروز ارائه دهند. نخستین هنرمندی که از تعزیه در تئاتر استفاده کرد، پرویز صیاد بود. او در ۱۳۴۴ ش شبیه‌نامه «عبدالله عقیف» و در ۱۳۴۶ ش مجلس «شهادت حر» را بر روی صحنه تئاتر برد (بلوکباشی، «تعزیه خوانی، سازگاری»، ۳۸-۳۹، نیز تعزیه خوانی، حدیث، ۸۱؛ صیاد، مقدمه...).

زندگی اجتماعی و معنوی مردم به میزان بسیاری از دست داده و ناکارآمد شده است (بلوکباشی، تعزیه خوانی، حدیث، ۷۵-۷۶).

دوره رونق و شکوفایی تعزیه خوانی، آن‌چنان‌که می‌نماید، از اواخر دوره قاجار کم‌کم روبه رکود نهاد. ملک‌الشعرا بهار این واقعیت را در آغاز دهه ۳۰ این قرن دریافتی بود و صراحتاً به رنگ‌باختگی نمایش منظوم تعزیه خوانی از دوره مشروطه به این سو اشاره کرده است (۳/۳۹۹). در چند ۱۰ سال اخیر، با توجه به جمعیت روزافزون شهرها شاهد کاهش شدید شمار مجالس تعزیه خوانی و میزان اندک جمعیت استقبال‌کننده شهرها از این نمایش هستیم. مردم، به‌ویژه نسل جوان، دیگر چون گذشته شور و اشتیاقی برای حضور در تعزیه خوانیها نشان نمی‌دهند. در این سالها، نه تنها تکیه‌ای ساخته نشده است، بلکه ساختمان بیشتر تکیه‌های آباد و فعال قدیم شهرها، به خصوص شهر تهران را خراب کرده، و به پایگاه‌های اقتصادی و شغلی یا به فضاهای متفرقه دیگر تبدیل کرده‌اند (بلوکباشی، همان، ۷۶).

چلکوفسکی علت رکود تعزیه خوانی را در حرکت به سوی یک تئاتر غیرمذهبی، از رونق افتادن آن در میان مردم، دگرگونیهای اجتماعی و سیاسی اواخر سده ۱۹م و از دست دادن گروه حامیان و مشوقان درباری و رجال مملکتی در جامعه پس از آن زمان می‌داند («تعزیه»، ۱۵). برخی از پژوهشگران تعزیه‌شناس و نویسندگان و تحلیل‌گران، منع تعزیه خوانی از سوی حکومت رضاشاهی را عامل بزرگ توقف تعزیه خوانی و از رونق افتادن آن در جامعه دانسته، و نوشته‌اند: رضاشاه که در تحکیم حکومت خود به حمایت مردم نیاز داشت و اعتراض روحانیان و متشرعان را در ممنوع کردن تعزیه خوانی و مخالفت روشن‌فکران آن زمان با تعزیه خوانی به خوبی می‌دانست، تصمیم به اعمال تضییقات در مجالس تعزیه خوانی گرفت (همایونی، گفتارها، ۵۲). تضییقات حکومتی در برگذاری مجالس تعزیه خوانی و منع تعزیه خوانیهای ثابت و سیار در شهرها، به‌ویژه شهر تهران، هیچ‌گاه تعزیه خوانی را در ایام محرم به یکبارگی تعطیل نکرد. همین امر حتی مردم معتقد و مؤمن به این شیوه عزاداری را به مقابله با حکومت و ایستادگی در حفظ و تداوم تعزیه خوانی برانگیخت و آنها را واداشت تا آشکارا و نهان به برپایی مجالس تعزیه برخیزند (یادداشت مؤلف). در آن دوره با همه بگیر و ببندهای مأموران دولتی «تعزیه‌های نذری و تعزیه‌هایی که تعزیه‌خوانان دوره گرد می‌خواندند، رواج بیشتری» گرفته بود و همین تعزیه خوانیها «موجب ادامه و استمرار تعزیه خوانی و حتی تا اندازه‌ای سبب تحول و تکامل آن شد» (شهیدی، ۱۴۹).

به‌طور کلی عاملهایی چند در کاهش اعتبار و جاذبه این نمایش مؤثر بوده‌اند: ۱. دگرگونی اجتماعی و اقتصادی در جامعه

و عزاداریهای زنانه»، نخستین همایش ملی ایران‌شناسی، تهران، ۱۳۸۳ ش، ج ۲؛ همو، گفتارها و گفت و گوهایی درباره تعزیه، شیراز، ۱۳۸۰ ش؛ یادداشت‌های مؤلف؛ نیز:

Aubin, E., *La Perse*, Paris, 1908; Benjamin, S.G.W., *Persia and the Persians*, London, 1887; Cejpek, J., «Iranian Folk-Literature», *History of Iranian Literature*, ed. K. Janrypka, Holand, 1968; Chelkowski, P., «Bibliographical Spectrum», *Ta'ziyeh Ritual and Drama in Iran*, Tehran, 1979; id., «Ta'ziyeh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran», *ibid*; Francklin, W., *Observations Made on a Tour from Bengal to Persia*, London, 1976; Chodzko, A.B., *Théâtre persan*, Tehran, 1976; Godard, Y., «L'Imāmzādē Zaid d'Ishfahān», *Āthār-e Irān*, Paris, 1937, vol. II(2); Morier, J., *A Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor to Constantinople...*, London, 1812; Peterson, S., «The Ta'ziyeh and Related Arts», *Ta'ziyeh Ritul and Drama in Iran*, Tehran, 1974; Yarshater, E., «Ta'ziyeh and ... in Iran», *ibid*.

علی بلوکاشی

تعزیه‌نامه، کلام منظومی است که هنگام اجرای نمایش سنتی ایرانی (تعزیه)، مورد استفاده بازیگران، برای مرثیه خوانی و یا گفت و گو با یکدیگر قرار می گیرد تا واقعه کربلا و شهادت امام حسین(ع) که موضوع اصلی نمایش است، بهتر نمایان گردد.

تاریخچه: سرودن نخستین تعزیه‌نامه ظاهراً با اجرای اولین تعزیه در ایران هم‌زمان است، ولی به درستی روشن نیست که اجرای نخستین تعزیه در چه زمانی صورت گرفته است. بسیاری براین باورند که تعزیه ریشه در نمایش‌واره های مذهبی در ایران پیش از اسلام داشته، و بعدها در دوران صفویه، حیاتی دوباره یافته است (نک: چلکوفسکی، «گفت و گو...»، ۱۴؛ بیضایی، نمایش...، ۳۰-۳۱؛ یارشاطر، ۱۲۷-۱۳۵؛ ملک‌پور، ۲۱۱/۱-۲۱۳). نوشته‌های جهانگردان و یا سیاست‌پیشگانی که در سده‌های ۱۰-۱۲ ق/۱۶-۱۸ م، از ایران بازدید کرده اند، مؤید این معناست که حکومت صفویه در ایجاد و تحول تعزیه به شکل کنونی و تحول آن، نقشی مؤثر داشته‌اند (نک: ملک‌پور، ۲۱۳/۱-۲۲۹؛ مسعودیه، ۱۰/۱).

تعزیه با گذر از دوره صفویه و زندیه، در دوره قاجار به اوج تحول و تکامل خود رسید (بکتاش، ۷؛ شهیدی، پژوهشی...، ۷۶-۸۱، ۱۱۱-۱۱۹؛ چلکوفسکی، «کتاب‌شناسی»، ۳۶۵-۳۷۶). بدین ترتیب، تعزیه در شمار پدیده‌هایی است که در گذار از سده های متمادی، تحول یافته، و تعزیه نامه هم به دنبال تحول تعزیه، دگرگونی‌هایی پذیرفته است. ظاهراً کهن‌ترین تعزیه‌نامه موجود، در عصر کریم‌خان زند تدوین شده است (محبوب، ۱۸۷-۱۸۸).

تعزیه نامه در دوره قاجار، رشد کیفی یافت. در همین دوره بسیاری از تعزیه‌نامه‌ها تدوین شد و به چاپ رسید (کالمار، ۴۹؛ همایونی، «سیر...»، ۹۳). تعزیه نامه ها در آغاز بسیار ساده بود و فقط در یک یا دو روز (تاسوعا و عاشورا) از سال اجرا می‌شد، ولی از دوران زندیه به این سو، در تمام ۱۰ روز اول محرم و نیز برخی دیگر از ایام مذهبی سال، مانند روز شهادت امام

مآخذ: ابن اثیر، *الکامل*، ابن جوزی، عبدالرحمان، *المنتظم*، به کوشش محمد عبدالقادر عطا و مصطفی عبدالقادر عطا، بیروت، ۱۴۱۲ ق؛ ابوالنقه، سعید عطیه، «میراث نمایش مصر و عرب»، نمایش در شرق، ترجمه جلال ستاری، تهران، ۱۳۶۷ ش؛ اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *روزنامه خاطرات*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۵ ش؛ انجوی شیرازی، ابوالقاسم، *بازیهای نمایشی: شامل بیست بازی نمایشی...*، تهران، ۱۳۵۲ ش؛ باستان، نصرت‌الله، «شبیه‌خوانی و تعزیه‌خوانی»، خوشه، تهران، ۱۳۴۶ ش، ش ۸-۱۰؛ بکتاش، مایل، «پدیدارشناسی تعزیه»، *تئاتر ایرانی*، تهران، ۱۳۵۰ ش؛ بلاغی، عبدالحجت، *تاریخ تهران*، قم، ۱۳۵۰ ش؛ بلوکاشی، علی، «تأملی بر کارکردهای روان - اجتماعی تعزیه‌خوانی»، هنر و مردم، ۱۳۸۲ ش، س ۱، ش ۱۱؛ همو، *تعزیه‌خوانی*، حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی، تهران، ۱۳۸۳ ش؛ همو، «تعزیه‌خوانی، سازگاری و ناسازگاری با ساختار فرهنگی جامعه»، *نامه علوم اجتماعی*، ۱۳۷۷ ش، ش ۱۱؛ همو، «تعزیه‌خوانی در دوره فتحعلی‌شاه»، *درباره تعزیه و تئاتر در ایران*، به کوشش لاله تقیان، تهران، ۱۳۷۴ ش؛ همو، «توصیفی از غروسی قاسم»، *فصلنامه تئاتر*، تهران، ۱۳۷۰ ش، ش ۱۶؛ همو، «شمایل و شمایل‌نگاری در حوزه هنرهای عامه ایران»، همان، ۱۳۸۰ ش؛ همو، «فراز و فرود نمایش قدسیانه تعزیه»، *کتاب هنر ماه*، تهران، ۱۳۸۱ ش، ش ۴۳-۴۴؛ همو، *نخل‌گردانی*، تهران، ۱۳۸۰ ش؛ همو، «نمایشهای شادی آور زنانه در تهران»، *پیام نوین*، تهران، ۱۳۴۴ ش، ش ۷؛ بهار، محمدتقی، *سیک‌شناسی*، تهران، ۱۳۳۷ ش؛ بیضایی، بهرام، «بازیابی یک تعزیه»، *بررسی کتاب*، ۱۳۴۶ ش؛ همو، *نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۴۴ ش؛ پناهی سمنانی، محمداحمد، *آداب و رسوم مردم سمنان*، تهران، ۱۳۷۴ ش؛ تاورنیه، ژان باتیست، *سفرنامه*، ترجمه ابوتراب نوری، اصفهان، ۱۳۶۳ ش؛ جهانگل، امیرحسین، «تئاترهای مذهبی اروپا در قرون وسطی و مقایسه آن با شبیه‌خوانی»، *نمایش*، تهران، ۱۳۳۶ ش، ش ۵، ۶؛ خالقی، روح‌الله، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۶۸ ش؛ خوجکو، الکساندر، «تئاتر ایرانی»، ترجمه جلال ستاری، *فصلنامه تئاتر*، تهران، ۱۳۶۹ ش، ش ۹-۱۰؛ دروویل، گاسپار، *سفرنامه*، ترجمه جواد محبی، تهران، ۱۳۳۷ ش؛ رشاد زنجانی، محمدباقر، *وسيله*، تهران، کتابخانه افتخاریان؛ رضوانی، مجید، «پیدایش نمایش و رقص در ایران»، *خاستگاه اجتماعی هنرها*، تهران، ۱۳۵۷ ش؛ شهری، جعفر، *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، تهران، ۱۳۶۸ ش؛ شهیدی، عنایت‌الله، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران، ۱۳۸۰ ش؛ شیروانی، حسین، «تئاتر ایرانی»، *نمایش*، تهران، ۱۳۳۷ ش، ش ۱۰؛ صیاد، پرویز، مقدمه بر متن تعزیه حرّ منسوب به مصطفی کاشانی، تهران، ۱۳۵۰ ش؛ عرفان، حیدر، *تعزیه در استان بوشهر*، شیراز، ۱۳۷۹ ش؛ عناصری، جابر، «معرفی مجلس شبیه‌خوانی: تولد حضرت زینب»، *سروش*، تهران، ۱۳۷۰ ش، س ۱۳، ش ۵۷۸؛ غفاری، فرخ، «درباره تشبیه مالیات گرفتن معین‌البکا»، *فصلنامه تئاتر*، ۱۳۵۷ ش، ش ۱۶؛ همو، مقدمه بر *تئاتر ایرانی*، شیراز، ۱۳۵۰ ش؛ «فتاوی علمای سلف درباره عزاداری و شبیه‌خوانی»، *فصلنامه هنر*، ۱۳۶۲ ش، ش ۴؛ فلاندن، اوژن، *سفرنامه*، ترجمه حسین نورصادقی، تهران، ۱۳۲۴ ش؛ فقیهی، علی‌اصغر، *آل بویه و اوضاع زمان ایشان*، تهران، ۱۳۵۷ ش؛ کالمار، ژان، «بانیان تعزیه‌خوانی»، ترجمه جلال ستاری، *درباره تعزیه و تئاتر در ایران*، تهران، ۱۳۷۴ ش؛ گوینو، ژوزف، «تئاتر در ایران»، ترجمه جلال ستاری، *فصلنامه تئاتر*، تهران، ۱۳۶۹ ش، ش ۱۱-۱۲؛ مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من*، تهران، ۱۳۶۳ ش؛ مشحون، حسن، *موسیقی مذهبی ایران*، شیراز، ۱۳۵۰ ش؛ معیرالممالک، دوستعلی، *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه*، تهران، ۱۳۶۱ ش؛ ملک‌پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، تهران، ۱۳۶۳ ش؛ ممنون، پرویز، «پیدایش و تکامل تعزیه»، *همشهری*، تهران، ۲۸ خرداد، ۱۳۸۰ ش؛ همو، «معرفی و بررسی نمایشنامه یگانه مالیات گرفتن جناب معین‌البکا»، *فصلنامه تئاتر*، تهران، ۱۳۵۷ ش، ش ۴؛ همو، «نخستین تعزیه‌ها در ایران»، *رودکی*، تهران، ۱۳۵۱ ش، س ۲، ش ۱۴؛ مونس‌الدوله، *خاطرات*، تهران، ۱۳۸۰ ش؛ نصری اشرفی، جهانگیر، «خدمت متقابل تعزیه و هنر بومی مازندران»، *در قلمرو مازندران*، به کوشش حسین صمدی، قائم‌شهر، ۱۳۷۴ ش، ش ۳؛ نیبور، کارستن، *سفرنامه*، ترجمه پرویز رجبی، تهران، ۱۳۵۴ ش؛ همایونی، صادق، «شبیه‌خوانی

موضوعات و مضامین: با گسترش تغزیه‌نامه‌ها و تحول و دگرگونی در آنها، موضوع شهادت امام حسین (ع) نقش محوری یافت و داستان‌هایی که موضوعشان مقدم بر واقعه عاشورا و یا بر گرفته از آن بود، به صورت دوایر متحدالمرکزی پیرامون محور اصلی (عاشورا) قرار گرفت، موضوعاتی مانند رحلت پیامبر (ص) و یا اسارت اهل بیت (ع) در روز عاشورا (هنوی، ۲۵۸). به موازات آنکه تغزیه پایگاه جدید اجتماعی یافت، تغزیه‌نامه‌ها نیز در اشکال، موضوعات و مضامین خود دستخوش تغییر شدند. موضوعات جدید، عبارت بود از: الف - «واقعه»، تغزیه‌نامه‌هایی که به شهادت و به خصوص شهادت امام حسین (ع) و یارانش در صحرای کربلا مربوط می‌شد، مثل تغزیه «هفتاد و دو تن»؛ ب - «پیش واقعه»، تغزیه‌نامه‌های فرعی که درباره یک «واقعه» نوشته می‌شد، مانند پیش واقعه «عباس هندو» که معمولاً پیش از واقعه «شهادت حضرت عباس (ع)» اجرا می‌شد؛ ج - «گوشه»، شبیه‌هایی بودند بیشتر دارای داستانی مستقل، غیرمذهبی و غیرمرتبط با کربلا و عاشورا با غلبه عنصر طنز در آنها، مانند «شست بستن دیو» (ملک‌پور، ۲۴۲-۲۴۳؛ بیضایی، گوشه‌ای... ۸۳؛ شهیدی، «دگرگونی»، ۷۲-۷۳، پژوهشی، ۲۶۲).

تنوع اشکال تغزیه‌نامه‌ها، همچنین سبب ورود موضوعات جدید به این‌گونه آثار شد و آن را به موضوعات تاریخی (امیر تیمور و والی شام)، افسانه‌ای (جابلقا و جابلسا) و اساطیری (قصاب جوانمرد)، تقسیم کرد (نک: همان، ۲۶۱-۲۶۳؛ همایونی، «سیر»، ۹۲؛ آرین‌پور، ۳۲۴/۱). موضوعات جدید نیز دست تغزیه نویس را برای استفاده از مضامین نو باز گذاشت و به وی امکان داد تا مضامینی از ایران باستان، فرهنگ زردشتی و فولکلور ایرانی (مانند سنت حنا بستن در تغزیه «حضرت قاسم»)، فرهنگ مسیحی (تغزیه «وهب» و فرهنگ یهودی (تغزیه «چهار مرغ»)) را در آثارشان وارد کنند (کالمار، ۶۸، ۹۷؛ فتحعلی بیگی، ۳۷، ۳۹، ۴۱، ۴۹، ۵۰، ۵۲؛ ملک‌پور، ۲۳۰/۱؛ شهیدی، همانجا، نیز «تغزیه‌ها»، ۱۲۲؛ همایونی، «تحلیلی...»، ۳۷-۳۸؛ چلکوفسکی، «گفت‌وگو»، همانجا).

ویژگی‌های ادبی: اشعار تغزیه‌نامه‌ها به لحاظ شیوایی و فصاحت دارای پست و بلند بسیار است (برای اطلاعات بیشتر، نک: شهیدی، پژوهشی، ۵۴۴ ب). این ویژگی دوگانه، سبب داوریه‌های مختلف و گاه متضاد شده است؛ از جمله زرین‌کوب یک بار (نک: نه شرقی...، ۴۸۵)، شیوه ترکیب و بیان این اشعار را «خشن و ساده و ابتدایی» می‌خواند و در جایی دیگر (شعر...، ۱۸۷) اشاره می‌کند که تغزیه‌نامه‌ها دارای «اشعار خوب» نیز هستند که می‌تواند منشأ تحولات هنری شود. ویژگی‌های ادبی متون تغزیه‌نامه از این جنبه قابل بررسی است:

علی (ع) به اجرا درمی‌آمد (چلکوفسکی، «تغزیه...»، ۱۹؛ شهیدی، پژوهشی، ۷۴).

اجرای تغزیه در مقیاس گسترده، سبب استفاده پی در پی از تغزیه‌نامه‌ها و نسخه‌برداری مکرر از آنها شد و این امر سبب آشفته‌گی، تحریف و اختلاط بخشهایی از تغزیه‌نامه‌ها با یکدیگر شد (همان، ۱۲۷، ۱۳۱). ظاهراً این آشفته‌گی در زمان امیر کبیر (۱۲۶۸ق) به اوج خود رسیده بود، زیرا امیر از شهاب اصفهانی (درباره او، نک: خیام‌پور، ۵۱۷/۲) خواست تا ۱۲ مجلس از وقایع کربلا را منظوم سازد و بدین‌سان از آشفته‌گی‌ها بکاهد (آدمیت، ۳۲۱). به هر تقدیر تغزیه‌نامه در حرکت رو به رشد خود، دچار تغییرات و تحولاتی شد که از جمله آنها، کاهش آواز و کلام یک نفره و کاسته شدن از گفت و گوهای طولانی و ملال‌آور بود که به دنبال خود، حرکت و عمل را بر گفتار چیرگی داد (شهیدی، همان، ۷۴-۷۵، ۵۶۱-۵۶۲).

سرایندگان: شمار موضوع تغزیه‌نامه‌های موجود، به بیش از ۱۰۰ می‌رسد (محبوب، ۱۸۵؛ ملک‌پور، ۲۲۹/۱). تنها شماری از سرایندگان این آثار شناخته شده، و اکثر آنها ناشناخته مانده است. علت این ناشناختگی به نظر برخی (صیاد، «ب») آن است که تغزیه نویس از ابتدا در فکر ایجاد یک اثر ادبی نبوده است که بخواهد نام خود را در پای آن ثبت کند. به نظر برخی دیگر سبب این امر آن است که تغزیه نویس در واقع همان تغزیه - گردان بوده که در زمان اجرای تغزیه، متون نمایشی را فی‌البداهه می‌سروده، و در اختیار بازیگران قرار می‌داده است (ملک‌پور، همانجا؛ آرین‌پور، ۳۲۳/۱؛ همایونی، تغزیه...، ۲۶۸). همچنین توجه تغزیه‌سرا به کسب اجر اخروی و نه اشتهار دنیوی، و ترس از تکفیر از سوی علمایی که تغزیه را مردود یا مکروه می‌شمردند، نیز از جمله علل ناشناختگی تغزیه‌سرایان به شمار می‌آید و نکته آخر آنکه تغزیه‌نامه در طول زمان، آن چنان دچار دستخوش تغییر و تبدیل می‌شد که اطلاق نام سراینده واحد بر آن امکان نداشت (همان، ۲۶۶، ۲۶۸؛ ممنون، ۱۶؛ شهیدی، پژوهشی، ۵۱۱-۵۱۳). به هر روی، نام شماری از تغزیه‌سرایان مشهور که برخی از آنان تغزیه گردان هم بوده‌اند، در منابع ثبت شده است، مانند خواجه حسین علی خان، که در دربار فتحعلی‌شاه و محمد شاه قاجار معین‌البکا بود (خوجکو، ۱۱۶؛ ممنون، ۱۵)، سید مصطفی کاشانی (میرعزا)، میرزا باقر (معین البکا) و میرزا محمدتقی خان، معروف به تغزیه گردان (برای آگاهی از این افراد و دیگر تغزیه‌سرایان، نک: ممنون، ۱۵-۱۶؛ شهیدی، همان، ۵۱۱-۵۱۴، «دگرگونی...»، ۸۴، «تغزیه‌ها...»، ۱۲۸، ۱۳۲؛ نیز نک: همایونی، همان، ۲۶۶-۲۶۷؛ ملک‌پور، همانجا؛ فقیهی، ۲۵۰/۱؛ منزوی، خطی، ۴۴۳/۶؛ آستان قدس، ۶۶۵/۷؛ ملک، ۱۵۶/۲؛ صیاد، «الف» - «ب»).

فارسی و خارجی متداول جدید (آمار، فامیل) و یا گویشهای محلی (حسن و حسین و فاطمه براره) از گویش مازندرانی (شهیدی، همان، ۵۳۹-۵۴۴).

منابع ادبی: بسیاری از متون ادبی - مذهبی به ویژه آنها که از دوره صفویه به بعد، تصنیف و یا تألیف گردیده اند، مورد استفاده تعزیه سرایان بود که از آن جمله‌اند:

الف - مقتله و سوگ‌نامه‌های داستانی: مانند آثاری که عالمان دینی و ذاکران، اولاً به نثر و ثانیاً به سبک مقاتل و مستند به احادیث و اخبار تألیف کرده‌اند. آثاری مانند *جلاء العیون* علامه مجلسی و *نوحه الاحزان* محمد یوسف دهخوارقانی (شهیدی، همان، ۴۹۹)؛ یا داستانهایی که به نثر و گاه آمیخته به نظم نوشته شده است، مانند *روضه الشهداء* کاشفی و *تحفة الذاکرین* بیدل (همان، ۴۹۹-۵۰۰؛ ملک‌پور، ۲۱۳/۱-۲۱۴؛ ساتن، ۲۵۰، ۲۵۲؛ هنوی، ۲۵۸)؛ و نیز آثاری که جنبه‌های قصه‌پردازی و نمایشی آنها بر وجوه روایتی غلبه دارد. بسیاری از جنگها و سقینه‌ها و مجموعه‌هایی که تاکنون چاپ نشده‌اند، دارای این ویژگی هستند (شهیدی، همان، ۵۰۰-۵۰۶).

ب - منظومه‌های نیمه نمایشی: از شاعران ساده گوی دوران صفویه به بعد که بسیاری از اشعار آنها، عیناً و یا با اندکی تغییر در تعزیه‌نامه‌ها درج شده است، مانند مدایح و مناقبی که حسن کاشی سروده است (همان، ۵۰۶-۵۱۰)؛ سوگ‌نامه‌هایی که از سده ۵ و ۶ ق/۱۱ و ۱۲ م در ادب فارسی وارد شده است، مانند برخی سروده‌های سنایی غزنوی و قوامی رازی (همان، ۵۰۷)؛ مرثیه‌هایی که دارای بار احساسی بسیار است و شاعر با استفاده از کلمات عاطفی به برانگیختن احساسات خواننده و یا شنونده می‌پردازد، مانند مرثیه‌های محتشم کاشانی و صباحی بیدگلی (شهیدی، هنوی، همانجاها؛ محجوب، ۱۸۵؛ نیز نک: اقبال، ۲۷۹-۲۹۳).

ج - حماسه‌های منظوم مذهبی: که در بحر متقارب سروده شده، و شرح دلاوریهای پیامبر (ص) و امام علی (ع) و حمزه سیدالشهدا است. از جمله این آثار است: *حملة حیدری* باذل مشهدی و *خاوران‌نامه* ابن حسام خوسفی (شهیدی، همان، ۵۱۰-۵۱۱؛ ملک‌پور، ۲۱۳/۱-۲۱۴؛ نیز نک: گلچین معانی، ۱۹۳-۲۰۳).

دست‌نویس، چاپ و ترجمه: اجرای مداوم و مستمر تعزیه، سبب نسخه برداریهای مکرر از متون تعزیه‌نامه‌ها شده است؛ به گونه‌ای که هم اینک رونوشت بسیاری از آنها به شکل دست‌نویس در گوشه و کنار، از جمله در کتابخانه‌ها یافت می‌شود (نک: منزوی، *فهرستواره*، ۳۰۲/۱). در این میان، مجموعه کتابخانه واتیکان، قابل توجه است (نک: عناصری، سراسر اثر). برخی از این آثار تاکنون به شکل مجموعه‌هایی به چاپ رسیده، و حتی به زبانهای فرانسه، انگلیسی، آلمانی

الف - قالبهای شعری: بیشترین قالب مورد استفاده در تعزیه - نامه‌ها، قالب مثنوی است، به ویژه در آثار قدیمی. از دوره ناصری به بعد، مسمط، ترجیع‌بند، مستزاد و رباعی هم مورد استفاده تعزیه‌سرایان قرار می‌گیرد (شهیدی، همان، ۵۸۶-۵۷۱، «دگرگونی»، ۸۱، «تعزیه‌ها»، ۱۲۵).

ب - صناعات ادبی: از میان صنایع ادبی، «تضمین» بیش از دیگر صنایع مورد استفاده قرار دارد و تعزیه‌سرا، به تضمین اشعار سعدی و حافظ توجهی خاص دارد. از دیگر صنایع مورد استفاده تعزیه‌سرا صنایع اقتباس، تلمیح، المام، براعت استهلال، تشابه الاطراف، استقبال، لف و نشر، تجنیس، تنسیق الصفات، سیاقه الاعداد، و ایهام قابل ذکر است (صیاد، «ب»؛ شهیدی، پژوهشی، ۵۰۱، ۵۵۷-۵۵۸، ۵۷۳-۵۷۸، «دگرگونی»، ۸۵، «تعزیه‌ها»، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲).

ج - محور عروضی: تعزیه‌نامه‌ها معمولاً در محور عروضی پذیرفته شده شعر فارسی عرضه می‌شدند (ساتن، ۲۳۱). از میان محور مختلف، بحر مجتث، بیشترین بسامد را در متون تعزیه دارد و پس از آن، رمل، مضارع، هزج، متقارب و خفیف، از محور مورد استفاده بود (برای اطلاعات بیشتر، نک: شهیدی، پژوهشی، ۵۶۴-۵۶۸، «دگرگونی»، ۹۰، «تعزیه‌ها»، ۱۱۹؛ هنوی، ۲۶۱؛ ساتن، ۲۳۱-۲۵۵، ۲۵۶).

ویژگیهای زبانی: زبان تعزیه‌نامه، زبانی است روشن، ساده، صمیمی و دارای ویژگیهای نمایشی که بی هیچ تعقیدی، برای همگان قابل فهم است. سادگی زبان در این آثار چند دلیل عمده دارد، از جمله آنکه تعزیه‌نامه تنها برای خواندن، سروده نمی‌شد؛ بلکه جنبه اجرایی و نمایشی آن، بیشتر مورد توجه بود؛ از این رو سراینده مجبور به استفاده از زبانی بود که بتوان با آن، ارتباطی نزدیک با مخاطب (مردم کوچه و بازار) برقرار کرد. سادگی زبان، آن چنان صمیمیتی میان تعزیه‌سرا و مردم برقرار می‌ساخت که در مواردی، عامه مردم برخی از ظرایف زبان فارسی (مانند عبارات مصطلح و ضرب‌المثلها) را در پرتو شنیدن تعزیه‌نامه‌ها و تماشای تعزیه فرا می‌گرفتند (کالمار، ۹۳؛ چلکوفسکی، «گفت‌وگو»، ۸۳؛ ملک‌پور، ۲۳۵/۱-۲۳۶، به نقل از گوینو؛ ساتن، ۲۴۵؛ برای اطلاعات بیشتر، نک: همایونی، تعزیه، ۳۱۴ به؛ شهیدی، پژوهشی، ۵۳۴-۵۳۹؛ صیاد، «ب»).

تعزیه‌نامه‌ها به لحاظ زبانی دارای ویژگیهای دیگری نیز بودند، از جمله: داشتن لغات و اصطلاحات عامیانه همراه واژگان یا در کنار واژگان ادبی، مانند «گل‌سر سبد»؛ اصطلاحات و کلمات خاص تعزیه (تغییر کلمات بر حسب ضرورت)، مانند «شرار» به جای «شریر»؛ اصطلاحات، مفردات و ترکیبات درباری و نظامی و اداری، مانند «فرمان همایون» و «توپ»؛ و ترکیبات عربی (غافر الذنوب)، ترکی (قالوب غریب...)، کلمات

است که پیشاپیش نماز یا پس از آن، انجام می گیرد و به گونه آخر تعقیبات گفته می شود. تعبیر تعقیب، در اخباری از زبان امام صادق (ع) به کار رفته (کلینی، ۳/۳۴۱؛ ابن بابویه، ۱/۳۲۹)، و در سده های متمادی همواره رایج بوده است. برخی در تفسیر آیه های «فَإِذَا قَرَأْتَ فَأَنْصَبْ، وَ إِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ» (انشراح/۷-۸)، این دو آیه را ناظر به تعقیبات دانسته اند (نک: طبری، ۳۰/۲۳۶-۲۳۷؛ طبرسی، ۱۰/۳۹۱؛ ابن قدامه، ۱/۲۷۳؛ صاحب جواهر، ۱/۳۹۰).

درباره آیه شریفه «...فَسَبِّحْهُ وَ أَذْبَارَ السُّجُودِ» (ق/۵۰-۴)، در حالی که برخی مفسران چون ابن عباس آن را به تسبیح پس از نماز یا تعقیبات بازگردانده اند، شماری از مفسران اهل سنت، آن را اشاره به نماز نافله پس از فریضه دانسته اند (نک: طبری، ۲۶/۱۸۲؛ ابن کثیر، ۴/۲۳۱). گفتنی است همین معنای نماز تطوع پس از نماز دیگر، از مهم ترین موارد کاربرد اصطلاح تعقیب در متون فقهی اهل سنت بوده است (مثلاً نک: ابن قدامه، ۱/۴۵۷؛ ابن مفلح، ابراهیم، ۲/۱۹).

در برخی از منابع روایی، قرائت برخی سوره و آیات مانند معوذات (احمد بن حنبل، ۴/۱۵۵، ۲۰۱؛ ابوداود، ۲/۸۶)، سوره یس (شیخ بهایی، ۱۱۷) یا آیه الکرسی (ابن کثیر، ۱/۳۰۸) پس از نماز فریضه توصیه شده است.

در روایات و کتب فقهی، بر دعا و ذکر پس از نماز تأکید شده است. در این باره ادعیه مأثوری نیز وارد شده که از مشهورترین آنها در منابع امامیه، دعای «لا اله الا الله وحده وحده...» است (ابوالصلاح، ۱۲۴؛ طوسی، ۸۴-۸۵؛ قس: مسلم، ۲/۸۸۸؛ ابوداود، ۲/۱۸۴). همچنین می توان از دعای «اللهم انی اسألك من کل خیر احاط به علمک ...» یاد کرد که در روایات توصیه شده است (کلینی، ۳/۳۴۳؛ ابن بابویه، ۱/۳۲۳؛ برای دعا های دیگر، نک: کلینی، ۳/۳۴۳-۳۴۶؛ ابن بابویه، ۱/۳۲۴-۳۲۵، ۳۲۷-۳۲۸). افزون بر ادعیه مشترک، برای هر یک از نمازهای روزانه، دعای مخصوصی نیز آمده است (همو، ۱/۳۲۶-۳۲۷؛ ابوالصلاح، همانجا؛ طوسی، مصباح ... ۲۰۰، جم: ابن طاووس، ۱۷۰-۱۷۱، جم: برای رساله ای مستقل در این باره، نک: آقابزرگ، ۴/۲۱۸).

این در حالی است که بارها گوشزد شده است که نمازگزار باید هر آنچه را خواهش دارد، از خداوند بخواهد و دعا کند (ابوالصلاح، همانجا؛ محقق حلی، ۲/۲۴۸). در روایات گفته شده است که دعا پس از نماز فریضه، بر نماز نافله رجحان دارد (کلینی، ۳/۳۴۲؛ علامه حلی، ۵۱۰/۱). بر پایه روایات، دعا پس از نمازهای فریضه به خصوص فجر، ظهر و مغرب، مستجاب است (کلینی، ۳/۳۴۳-۳۴۵). برخی منابع فقهی بر این نکته تأکید دارند که اذکار و ادعیه مأثور بر غیر آن فضیلت دارند (محقق حلی، همانجا).

و ایتالیایی ترجمه شده اند، مانند مجموعه های خوجکو، پلی، لیطن و جرولی (نک: ملک پور، ۱/۲۳۰؛ باستان، ۱۵؛ مسعودیه، ۱/۲۹-۳۱).

مآخذ: آدمیت، فریدون، *امیرکبیر و ایران*، تهران، ۱۳۶۲؛ آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیا*، تهران، ۱۳۷۲؛ آستان قدس، فهرست؛ اقبال، زهرا، «مرثیه سرایی در عهد قاجار»، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، به کوشش پیر جلیکوفسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷؛ باستان، نصرت الله، «شبه خوانی و تعزیه خوانی»، *خوشه*، ۱۳۴۶، ش ۸؛ پکناش، مایل و فرخ غفاری، *تئاتر ایرانی*، تهران، ۱۳۵۰؛ بیضایی، بهرام، *نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۷۹؛ همو، «گوشه ای از تاریخ نمایش در ایران»، *آرش*، تهران، ۱۳۴۰، ش ۱؛ جلیکوفسکی، پیر، «تعزیه، نمایش بومی پیشرو ایران»، *کتاب شناسی*، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷؛ همو، «گفت و گو»، *تماشا*، تهران، ۱۳۵۵، س ۶، ش ۲۷۶؛ خوجکو، آلکساندر، «تئاتر ایرانی»، ترجمه حلال ستاری، *فصل نامه تئاتر*، تهران، ۱۳۶۹، ش ۱۰۰۹؛ خیام پور، عبدالرسول، *فرهنگ سخنوران*، تهران، ۱۳۷۲؛ زرین کوب، عبدالحسین، *شعری دروغ، شعری نقاب*، تهران، ۱۳۶۳؛ همو، *نه شرقی نه غربی*، تهران، ۱۳۵۳؛ ساتن، ال، «منابع ادبی تعزیه»، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷؛ شهیدی، عنایت الله، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی*، تهران، ۱۳۸۰؛ همو، «تعزیه ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و بازسازی آنها»، *تعزیه و تئاتر در ایران*، به کوشش لاله تقیان، تهران، ۱۳۷۴؛ همو، «دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه»، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷؛ صیاد، پرویز، مقدمه بر متن *تعزیه حر منسوب به مصطفی کاشانی*، تهران، ۱۳۵۰؛ عناصری، جابر، *فهرست توصیفی نمایشنامه های مذهبی ایران*، تهران، ۱۳۶۸؛ فتحعلی بیگی، داوود، «همزیستی ادیان توحیدی در قلمرو تعزیه»، *پل فیروزه*، تهران، ۱۳۸۲، س ۳، ش ۱۰؛ فقیهی، علی اصغر، *تاریخ جامع قم*، قم، ۱۳۵۰؛ کالمار، ژان، «بانیان تعزیه خوانی»، ترجمه جلال ستاری، *درباره تعزیه و تئاتر*، به کوشش لاله تقیان، تهران، ۱۳۷۴؛ گلچین معانی، احمد، «حساسه های دینی»، *نامه آستان قدس*، ۱۳۴۴، س ۶، ش ۲۲ و ۲۳؛ محجوب، محمدجعفر، «تأثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روشهای نمایشی آن در تعزیه»، *تعزیه هنر بومی و پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷؛ مسعودیه، محمدرقی، *موسیقی مذهبی ایران*، تهران، ۱۳۶۷؛ ملک، خطی؛ ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی ایران*، تهران، ۱۳۶۳؛ ممنون، پرویز، «در جست و جوی شاعران و کاتبان تعزیه»، *تماشا*، تهران، ۱۳۵۶، ش ۳۴۵؛ منزوی، خطی؛ همو، *فهرستواره کتابهای فارسی*، تهران، ۱۳۸۲؛ همایونی، صادق، «تحلیلی از تعزیه عروسی قاسم»، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷؛ همو، *تعزیه در ایران*، شیراز، ۱۳۸۰؛ همو، «سیر تکامل تعزیه های ایرانی»، *کاور*، تهران، فروردین، ۱۳۵۲؛ هنوی، ویلیام، «صورت خیال قالبی در تعزیه»، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷؛ یارشاطر، احسان، «تعزیه و آیین سوگواری در ایران قبل از اسلام»، همان.

علی میرانصاری

تغصیب، نک: عول و تعصیب.

تغطیل، نک: تشبیه و تنزیه.

تعقیبات، عنوانی در فقه و آداب دینی ناظر به مجموعه ای از اعمال مستحب که به دنبال نماز انجام می گیرد.

نماز به مثابه مهم ترین فریضه ای که در دین اسلام به اقامه آن امر شده است، مبنایی برای شکل گرفتن طیفی از آداب دینی