

پیوستگی دوسویه نمایش‌های سنتی ایران با جامعه ایرانی

رضا کوچک‌زاده^{*۱}

چکیده

با نگاهی به مسیر شکل‌گیری نمایش در کشورهای شرقی، درمی‌یابیم که نه‌تنها فاصله‌ای میان آن‌ها و زندگی جاری مردمان نبوده بلکه نمایش مرحله یا بخش مهمی از زندگی ساکنان شرق را می‌ساخته است. در این نوشته، دو گونه مهم نمایش ایرانی، از منظر جامعه‌شناسی، بررسی شده است؛ «شبیه‌خوانی» بر بستری از رویدادهای اجتماعی و سیاسی جامعه ایرانی پدیدار شد و کمابیش همه دگرگونی‌های اجتماعی ایران در دوره‌های گوناگون نیز بدان راه یافت و دگرگونی‌های آن را در طول سده‌ها سبب شد؛ همان‌گونه که برخی ویژگی‌های شبیه‌خوانی نقش مهمی در جامعه ایرانی بر جای گذاشت. «تقلید» نیز، اگرچه به هنگام شکل‌گیری چندان به جامعه سازنده‌اش وابسته نبود، تغییرات و دگرگونی‌های جامعه ایرانی را در مسیر تحولاتش پذیرفت؛ چنان‌که نقد اجتماعی از عناصر جدایی‌ناپذیر تقلید شد. چارچوب نظری این نوشته بر دو نظریه آشنای «بازتاب» و «شکل‌دهی» بنا شده، بی‌آنکه در محدوده آن‌ها باقی بماند. روش تحقیق نیز بر رویارویی تاریخ تحولات اجتماعی و تاریخ دگرگونی نمایش‌های سنتی ایران با بررسی‌های کتاب‌خانه‌ای و محیطی استوار شده است.

نمایش‌های سنتی ایران به ضرورت‌های اجتماعی و در رابطه تنگاتنگ با تماشاگران پدید آمده است و حیات خود را فقط با بازتاب اکنون جامعه‌اش می‌تواند باز یابد. نظریه‌های بازتاب و شکل‌دهی بیانگر آن‌اند که نمایش‌های سنتی ایران همواره حلقه واسط و ارتباط‌دهنده این دو نظریه در اثر هنری یگانه‌ای بوده‌اند.

واژه‌های کلیدی: تقلید (نمایش شادی‌آور ایران)، جامعه ایرانی، شبیه‌خوانی (تعزیه)، نظریه بازتاب.

پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۱

دریافت: ۱۳۹۱/۳/۲۸

درآمد

سال‌ها پیش - زمانی که هنوز توفان غرب‌گرایی به سوی سرزمین‌های شرقی سرازیر نشده بود، مراسم، آیین‌ها، و نمایش‌هایی در شرق اجرا می‌شد که بخشی از زندگی مردمان این سرزمین‌ها را شکل می‌داد. پاره‌ای از آن آیین‌ها و نمایش‌ها یا ادامه آن‌ها همچنان اجرا می‌شود، ولی دیگر نمی‌توان به راحتی آن‌ها را بخشی از زندگی ساکنان شرق دانست؛ زندگی دگرگون شده است.

نمایش، در کنار نوجویی‌ها و نوآوری‌ها، همواره در پی بازیابی ویژگی‌های نخستینش بوده است. آنچه در طول تاریخ نمایش بر تئاتر یونان باستان، نمایش مذهبی سده‌های میانه، تئاتر عهد الیزابت، و جز این‌ها گذشته، شاید برای بازگشت به ذات پالایش‌یافته نمایش در آغاز شکل‌گیری بوده است. بنابراین، بررسی نمایش شرقی در هر زمان می‌تواند بخشی از آرزوی ما را، برای بازگشت نمایش به دوره‌های طلایی‌اش - دوره‌هایی که تماشاگران پیوندی ناگسستنی با نمایش داشتند و گاهی آیین‌های نمایشی در کنار نان برایشان ارزش داشت - برآورده و یا بخشی از نوجویی‌ها و تجربه‌های درست آن‌ها را به ما منتقل کند.

با نگاهی به مسیر شکل‌گیری نمایش در کشورهای شرقی یا گمانه‌زنی‌های گوناگون درباره هر یک از این نمایش‌ها، درمی‌یابیم که نه تنها فاصله‌ای میان آن‌ها و زندگی جاری مردمان نبوده بلکه نمایش مرحله یا بخش مهمی از زندگی ساکنان شرق را می‌ساخته است. رابطه دوسویه نمایش و نیایش یا رابطه آن با حاصل‌خیزی زمین‌های کشاورزی در هندوستان، ارتباط نمایش با بازگرداندن نظم ازدست‌رفته در چین و بالی، دور کردن ارواح شرور در ژاپن و یا عدالت‌خواهی و فریاد از ستم حاکمان و پیروزی خیر بر شر در ایران، بخشی از کارویژه‌های نمایش در شرق است.

از سوی دیگر، رابطه‌ای نزدیک میان فلسفه و زندگی با آیین‌های نمایشی و نمایش‌های شرقیان وجود دارد. از دیدگاه شرقی، آنچه دیده می‌شود، نشانه‌ای است از آنچه نادیدنی است. بنابراین، هنر شرقی از حقیقت موجود و مادی، متوجه حقیقت وجود و روحانی می‌شود [۶، ص ۹]. پس چندان شگفت‌انگیز نیست که نمایش‌های شرقی به دنیای تنانی و واقعی و واقع‌نمایی نمی‌پردازند، بلکه سمت‌وسویی دیگر در پیش می‌گیرند تا به درک بهتری از هستی دست یابند.

ولی آیا می‌توان به جست‌وجو و بررسی نمایش شرق پرداخت، بی‌آنکه به جامعه سازنده هر یک از گونه‌های نمایشی آن توجه کرد؟ آیا ممکن است نمایش را همانند پدیده‌ای آزمایشگاهی و به دور از اوضاع طبیعی پیدایشش بررسی کرد؟ بی‌تردید، جامعه و زندگی اجتماعی است که نیاز به نمایش را ایجاد کرده، پیشینه و بستر لازمش را فراهم آورده و، پس از شکل‌گیری، دگرگونی‌های فراوانی، تارسیدن به شکلی کامل و پذیرفتنی، در آن پدید آورده است. نمایش از دو بخش اساسی اجراکننده (بازیگر) و تماشاگر به هم می‌رسد؛ و شاید فقط در نمایش شرقی است که ارزش مساوی و رویکرد تکمیلی این دو چنین آشکار است.

پس در ادامه می‌کوشم با بررسی نمونه‌وار دو گونه از نمایش‌های ایرانی، تصویری از رابطه پیوسته دو نهاد تئاتر و جامعه در گستره ایران پیش رو نهم.

چارچوب نظری

این نوشته برای بررسی موضوع از دو نظریه آشنای بازتاب و شکل‌دهی، با تأکید بر رویکرد نخست، بهره می‌برد؛ بی‌آنکه در محدوده آن‌ها باقی بماند. برخی جامعه‌شناسان هنر، همانند ویکتوریا الکساندر، در بررسی هنرها، این دورویکرد گوناگون را پیشنهاد کرده‌اند. «رویکرد بازتاب، در جامعه‌شناسی هنر، مشتمل است بر حوزه‌ای گسترده از بررسی‌ها، مبنی بر این عقیده مشترک که هنر آیینی جامعه است یا هنر به واسطه جامعه مشروط شده یا تعیین می‌یابد» [۲۱، ص ۲۱]. پژوهش‌های جامعه‌شناختی، با این زیرساخت نظری، آثار هنری را به چشم منابعی برای دریافت آگاهی درباره مسائل اجتماعی مطرح در دوره یا مکانی ویژه می‌نگرند. «بر اساس این تئوری، هنرها واقعیت را به رمز برمی‌گردانند و آنچه را در جامعه هستی دارد به شکلی نمادین و رمزگونه به نمایش می‌گذارند. بنابراین، شکل هنر متأثر از قواعد زیباشناختی‌ست؛ در حالی که محتوای آن از جامعه ریشه گرفته است. این محتوا ارزش‌ها و اعتقادات و به‌طور کلی ایدئولوژی یا ایدئولوژی‌های موجود در جامعه را شامل می‌شود» [۱۱، ص ۶۸-۶۹].

رویکرد شکل‌دهی نیز مجموعه گسترده‌ای از نظریه‌ها را در بر می‌گیرد و بر این باور است که هنر در جامعه تأثیرگذار است و «می‌تواند ایده‌ها و افکاری را در سر مردم قرار دهد» [۲۱، ص ۳۵] یا روش‌هایی برای زندگی به آدمیان پیشنهاد کند.

در این بررسی، با رویارویی تاریخ تحولات اجتماعی ایران و دگرگونی‌های هنرهای نمایشی سنتی هر دوره به گونه‌ای خوانش بینارشته‌ای و بینامتنی دست یافته‌ام که ما را به نکته‌های ویژه‌ای رهنمون می‌شود. برای رسیدن به چنین هدفی، بیش از هر چیز از تحلیل محتوا و تفسیر آثار هنری بر جای مانده بهره برده‌ام و به جز روش کتاب‌خانه‌ای، در گردآوری سندهای کاربردی از میان سفرنامه‌ها، یادداشت‌های روزانه، نشریه‌ها و جز این‌ها، از تجربه‌های زیسته و سال‌ها تحقیق تخصصی خویش درباره نمایش ایرانی نیز بهره برده‌ام.

بررسی و بیان یافته‌ها

الف) جامعه و شبیه‌خوانی

۱. بستر اجتماعی پیدایش

شکل‌گیری شبیه‌خوانی در کشوری که آشنایی چندانی با نمایش، ویژگی‌ها، و عناصر آن نداشت، بیش از هر چیز به موقعیت جامعه و نیازهای آن مربوط می‌شد. حمله‌های گوناگون به ایران و لشکرکشی مداوم حاکمان ایران، فکر ایشان را همواره از فرهنگ دور می‌ساخت و این نبردهای دایمی برای مردمان چیزی جز فقر و بدبختی و دغدغه نان در پی نداشت؛ ولی تداوم این رویارویی‌ها سرانجام آن‌ها را به دادخواهی و ستم‌ستیزی واداشت.

معزالدوله دیلمی که با فرمانی به سال ۳۵۲ ق. سوگواری عاشورا را عمومی کرد [۱، ج ۱۵، ص ۲۶۱-۲۶۲]، شاید در پی هدف دیگری از این مراسم بود. تا این سال، نزدیک به سه سده از شهادت امام حسین درودش باد و واقعه عاشورا

می‌گذشت و تا آن زمان، به هر علت، چنین مراسمی برگزار نشده بود؛ پیداست که ضرورت دیگری در شکل‌گیری این آیین، نقش داشته است.

این مراسم که از همان آغاز تعزیت (ابراز همدردی) یا تعزیه نامیده شد، زمانی عمومی می‌شد که گروهی از ایرانیان، که خود را هواخواه علی‌درودش باد-می‌دانستند،^۱ برای ستاندن قدرت، علیه خلیفه سنی شوریدند. یک‌سال پیش از آن که معزالدوله مردم را به سوگواری بخواند با اعلان‌های گوناگون، که بر سردر مساجد شهر می‌گذاشت^۲، مخالفت نمادین خود را با خاندان ابوسفیان آشکار کرده بود [۱، ج ۱۴، ص ۲۵۶-۲۵۷]. او با نفرین به ستمگرانی که با خاندان پیامبر جنگیدند و بر آن‌ها تاختند، بیش از هر چیز به حکومت نامشروع خلیفه زمان نظر داشت و زمینه را برای مبارزه با وی فراهم می‌آورد. پیداست که سوگواری عاشورایی سالی پس از این قدرت‌طلبی و در ادامه همان مخالفت سیاسی شکل گرفته است. شاید هدف دیلمیان، از زنده‌کردن دوباره رویدادی گذشته، برقراری همانندی میان قدرت و ستم خلیفه اموی و خلیفه زمان بود تا از راه دادخواهی به اتحاد مردمان جامعه بر ضد حکومت دست یابند. چه بسا نخستین مخالفت اهل سنت با برگزاری چنین مراسمی واکنشی طبیعی در برابر این حرکت و برای حفظ قدرت بود؛ و نه جلوگیری از سوگواری امام شهید. به هر حال، سال‌ها میان هواداران حکومت (سنیان) و آن‌ها که خود را هواخواه علی‌می‌دانستند و خویش را شیعه می‌نامیدند، درگیری و زدوخوردهای گوناگون ادامه داشت.^۳

سنیان چند سال پس از آغاز تعزیه عمومی به یاد جنگ جمل و شکست امام‌علی، در عاشورای سال ۳۶۳ ق.، دسته‌ای راه انداختند که در پیشاپیش آن زنی در نقش عایشه و مردانی در نقش طلحه و زبیر بر شترهایی نشسته بودند و می‌گفتند که قصد جنگ با حامیان علی دارند^۴ [۱، ج ۱۵، ص ۴۴]. این دسته و دسته شیعیان که از سوی دیگر می‌آمد در برخورد با یک‌دیگر به نبرد پرداختند و برخی نیز در این جنگ کشته شدند^۵. این اتفاق شاید از نخستین گام‌های شکل‌گیری شبیه بود که رفته‌رفته و با شورش‌های خونین سال‌های بعد گسترش یافت و گروه رقیب را نیز به تدارک آن واداشت. پس طولی نکشید که شبیه‌سازی (تختی روان با تابوتی بر آن) یا تابوت امام حسین و اسبی سفید و بی‌سوار، به‌جای ذوالجناح، به مراسم تعزیت وارد شد. دورنمایی که از این رویدادها در تاریخ گه‌گاه بر جای مانده کنونی نقش بسته، نشان می‌دهد که بستر پدیداری شبیه رخدادها، کمابیش حماسی جامعه به هنگام حرکت‌های سیاسی آن روزگار بوده است. از سوی دیگر، بسیاری که از ستم حاکمان به تنگ آمده بودند و آنان را چپاولگر خویش می‌دانستند، در مخالفت با حکومت به گروه شیعه پیوستند و رفته‌رفته بر جمع ایشان افزودند. این رویکرد که به شکل ستم‌ستیزی همگانی جلوه می‌کرد، آرام‌آرام از حرکت‌های اجتماعی به شاخه‌های دیگر نیز راه یافت. در سده چهارم هجری «مرثیه»، شیوه‌ای نو در ادبیات آن زمان، رخ نمود [۳، ص ۱۳۰] و شاعران مرثیه‌سرا در آثارشان به سوگواری امام حسین و یارانش پرداختند و همدردی (تعزیت) عزاداران را برانگیختند. بنابراین، ادامه حرکت‌های اجتماعی در ادبیات زمان نیز تجلی یافت. مرثیه‌ها نقش مؤثری در هماهنگی و پیوستگی گروه شیعه داشتند و توانستند از راه آگاهی مشترک و احساس همانندی‌ای که در میان پیروان گسترش دادند، دیدگاهی مشترک را در آن‌ها پدید آورند و این رویکرد می‌توانست ایشان را در کنار

هم قرار دهد. صاحب بن عبّاد، وزیر و شاعر مشهور آل بویه، در نگارش چکامه‌هایش، که مردم را به گریه بر امام حسین می‌خواند، تا جایی پیش رفت که سرود «... پس تو باید چندی را بگریی؛ زیرا پس از این واقعه جان‌سوز، خنده حرام است» [۲، ص ۸۷]. و این دیدگاه، جدا از هم‌بستگی‌های پیشین، می‌توانست به ایجاد حس مشترک اندوه کمک کند که نتیجه‌اش هم‌بستگی بیش‌تر مردم بود.

شورش‌ها و ناآرامی‌هایی که جامعه را در برابر حکومت متحد می‌کرد، حرکت بزرگی میان مردمان پدید آورد؛ این رویکرد سبب شد تا پیروان هر یک از دو گروه رویارو دیدگاه فلسفی متفاوتی برای توجیه حرکتشان به کار گیرند. از این رو، شیعیان به ویژگی‌های فکری معتزله رو آوردند که بر اصل اختیار انسان تأکید می‌کرد و سنیان، که در پی حفظ حکومت و منافع خلافت بودند، جانب اشعریان را گرفتند و بر اصل تغییرناپذیر قضاو قدر استوار شدند [۳، ص ۱۳۳]. این اصل بر آن بود که همه چیز در آغاز خلقت از سوی خداوند تعیین شده و هیچ دگرگونی در آن راه ندارد؛ و این البته می‌توانست حکومت آن‌ها را جاودان بداند. این ویژگی‌های فکری متفاوت، توانست چالش‌های مهمی میان متکلمان ایجاد کند و آن‌ها را به ستیز بیانی واداشت. پس اگر در کوی و برزن زد و خوردهایی تنانی میان هواداران این دو گروه درمی‌گرفت در گفتار و اندیشه آن‌ها نیز جدالی پدید آمد. کشمکش، رویارویی، و جدال بیانی و تنانی اشقیبا با اولیا، که در شبیه‌خوانی سال‌های پسین شکل گرفت، گذشته از زمینه‌های عقیدتی و شبه‌تاریخی از چنین پیشینه‌های اجتماعی تردیدناپذیر نیز برخوردار بود.

در پی همین رخدادهاست که دست‌ه‌روی‌ها، سینه‌زنی‌ها، و راه‌پیمایی‌ها شکل می‌گیرد و آرام‌آرام منظم می‌شود. از این دوره تا دوره صفوی، اگرچه مراسم شکل بهتری می‌گیرد و آداب و قانون‌هایی می‌یابد، هنوز مخالفت‌ها و درگیری‌های اندکی هست که مانع نظم و گسترش آن می‌شود. با قدرت یافتن صفویان (۹۰۷ ق. / ۱۵۰۲ م)، که شیعه را به عنوان مذهب رسمی ایران برگزیدند، و حمایت حکومت از این سوگواری‌ها، تعزیه به دیگر نقاط کشور نیز راه یافت و دست‌ه‌روی‌ها رفته‌رفته نظمی بیش‌تر پیدا کرد.

به نظر می‌رسد حمایت شاهان صفوی از تعزیت بیش‌تر به دلایل سیاسی اجتماعی بود تا مذهبی. آن‌ها خود را نواده امام کاظم درودش باد می‌نامیدند تا، از این راه، همدلی شیعیان را به دست آورند که در آن زمان به گروه بزرگی بدل شده بودند. و مردمان، که تا پیش از آن همواره حکومت را سدی در برابر خویش می‌دیدند، در رویارویی با چنین سیاستی، مبارزه را آرام‌آرام از یاد بردند. ولی سنت مبارزه در شبیه آغازین رسوخ کرده و در حافظه آن جای گرفته بود. حمایت شاهان صفوی زمینه را برای قصه‌پردازی رویدادهای عاشورا آماده کرد و امام حسین، که در روند مرثیه‌سرایی از موجودی زمینی و ادراک‌پذیر به سوی قهرمانی اسطوره‌ای گراییده بود، پایه و شخصیت مشترک این قصه‌ها شد. مهم‌ترین مجموعه این قصه‌ها را، که «مقتل» نامیده شدند، سالی پس از آغاز دوره صفوی، به سال ۹۰۸ ق.، ملاحسین واعظ کاشفی نوشته شد و «روضه‌الشهدا» نام گرفت. طولی نکشید که مقتل خوانی و در اصل روضه‌الشهدا خوانی گسترش یافت و اندکی از سهم مرثیه‌های صرف را در مراسم کاست. مقتل‌ها، که با توسعه روزافزون توانستند زمینه داستانی

شبه‌خوانی را در سده‌های پسین فراهم سازند، نه بر اساس تاریخی دقیق از وقایع عاشورا، که در دست نبود، که بیش‌تر بر اساس خیال‌پردازی و اعتقاد مقتل‌نویسان و با تأثیر از اوضاع جامعه زمان پیدایش نوشته شدند. شاید به همین علت است که تفاوت‌های آشکاری میان روایت‌های یک داستان در مقتل‌های گوناگون دیده می‌شود. اگرچه این نکته ممکن است از نظر تاریخی اشاره‌ای بر بی‌دقتی مقتل‌نویسان باشد، از دیدگاه نمایشی و اجتماعی بسیار ارزشمند است؛ زیرا این نویسندگان/گویندگان مردمی تلاش می‌کردند تا زندگی اکنون خویش را در آن تاریخ کهن ببینند و زمان گذشته را به زمان خود پیوند دهند. از سوی دیگر، آن‌ها سبب شدند تا احتمال‌های تخیلی دیگر بتوانند با هدفی مشترک، گریبان‌داز مردم بر شهادت امام، به روضه‌خوانی‌ها راه یابند. پس دو ویژگی پرورش خیال و توجه به زمان حال، که برای پدیداری نمایش بسیار مهم است، رفته‌رفته گسترش یافت و در پشت لایه‌های دیگر این سوگواری به زندگی پرداخت.

در زمانی نزدیک به نگارش روضه‌الشهدا، محمدبن سلیمان فضولی (درگذشت ۹۳۲ ق.) مقتل دیگری به زبان آذری نوشت که «حدیقه‌السعدا» نام گرفت و طولی نکشید که زبان‌ها و گویش‌های دیگر نیز به مقتل‌نویسی پرداختند. ورود گویش‌ها و زبان‌های گوناگون، هم در راستای رشد تخیل بود و هم به حضور اکنون گروه‌های اجتماعی گونه‌گون در مراسم یاری می‌رساند تا سبب ارتباط بهتر مردمی دیگرگو شود. این رویکرد به گسترش بیش‌تر شهادت‌خوانی‌ها در سراسر کشور انجامید.

از سوی دیگر، با شاه‌نامه‌خوانی، معرکه‌گیری، خیمه‌شب‌بازی، و نقالی مذهبی (روضه‌خوانی) آرام‌آرام زمینه لازم برای پیدایش نقش در سده‌های ۹ و ۱۰ هجری فراهم شده بود [۱۶]. کمابیش در همین دوره است که اشتراکی با کجاوه‌ها به تعزیه راه می‌یابند و سپس با کودکانی که در این کجاوه‌ها جای می‌گیرند شبیه اسرای اهل بیت را به ذهن می‌آورند و در فاصله‌ای نزدیک، مردی زخمی به این اسرا افزوده می‌شود که می‌تواند شبیه امام‌سجاد درودش باد- باشد. در تعزیه‌ای که در سال‌های پایانی زندیه بیش‌تر و کم‌تر شکل نمایشی مستقلی یافته بود، چند نکته اصلی دیده می‌شد؛ نخست آنکه بسیاری از گفت‌وگوها در اصل گفت‌وگو نبود. آن گفتارها، که از مقتل‌های پیشین به این شکل نمایشی راه یافته بود، ذات تک‌گویی روضه‌ها و نوحه‌ها را حفظ کرده بود و کم‌تر به سوی گفت‌وگویی دوسویه حرکت می‌کرد. این نکته می‌تواند، فراتر از باورهای مذهبی، به نبود گفتاگوی واقعی در کشور هم مربوط شود؛ دیرزمانی در ایران منطقی جز تک‌گویی رواج نداشت.

دوم آنکه از لحن دو شکل نقالی آن زمان، نقالی حماسی مانند شاه‌نامه‌خوانی و نقالی مذهبی مانند روضه‌خوانی، برای دو گروه رویاروی بهره برده بود [۷، ص ۱۲۱]. لحن نقالی مذهبی، با آوازی غم‌انگیز و زیبا که همدردی مردم را برمی‌انگیخت و در تکایا رواج داشت، برای خواندن اولیا و لحن حماسی شاه‌نامه‌خوانی، که در قهوه‌خانه‌ها جای داشت، برای مخالف‌خوانان به کار برده شد و این دو شیوه بیانی برای تماشاگران آن زمان تعزیه، بسیار آشنا و پذیرفتنی بود. سوم آنکه از لباس‌ها و نشانه‌هایی بهره می‌بردند که در جامعه‌ی آن دوره، دیده می‌شد و در زندگی مردمان نقش داشت. دیدن تصویری از لباس‌های سربازان و نظامیان دوره‌های صفوی، افشار، و زند و مقایسه آن‌ها با لباس‌های

شبیبه‌خوانی روشنگر آن است که بر الگویی همانند شکل گرفته‌اند. پس همان‌گونه که رویدادها، شیوه‌گفتار، و چگونگی رفتار بر اصل تاریخی‌شان منطبق نبودند، لباس‌ها و ابزار به‌کاررفته نیز چنین بود. همچنان که چادر تکیه، که برگرفته از خانه‌های موقتی عشایر بود، یا سکوی آن، که شاید برآمده از سقف آب‌انبارهای کاروان‌سراهای قدیمی بود، به واقعیت زمان واقعه نزدیک نبودند. پس تعزیه یا شبیه‌خوانی در آغاز شکل‌گیری به زمان حال جامعه‌خویش نزدیک‌تر بود تا تاریخ گذشته. زمانی که پایه‌های شبیه‌خوانی شکل می‌گرفت و تا سده‌هایی پس از آن، ایران دارای فرهنگی مبتنی بر کشاورزی و باوروری بود و برای کشاورزان منطقه کم‌آبی مانند ایران، با بیابان‌های بسیاری، آب‌ارزشی حیاتی داشت. مرکزی شدن عنصر طبیعی آب در بسیاری از شبیه‌نامه‌ها نشان می‌دهد که شبیه‌نویس آن زمان چگونه به نیازهای مردمان جامعه‌اش توجه داشته و آن را بر صحنه‌ای مقدس بازتاب داده است. این عنصر اجتماعی می‌توانست میان تماشاگران و اجراکنندگان شبیه‌خوانی همدلی ایجاد کند و تشنگی بهانه‌ای شود برای روایت واقعه‌ای که بسیاری از جنبه‌های واقعی‌اش را به سوی بهره‌وری نشانه‌ها از دست داده بود. شبیه‌نویس، آگاهانه یا ناآگاهانه، می‌دانست که فقط نیازی مشترک می‌تواند جامعه‌ای او را به جامعه‌سده‌های گذشته مربوط سازد و می‌کوشید از این فن به سود اکنونش بهره‌ها برد. ناهمانندی شبیه‌نامه‌های مناطق گوناگون که بر پایه یک مضمون نوشته شده‌اند، دلیل دیگری بر این مدعاست. و شاید برای همین بود که گاهی گفتار امام را به زبانی می‌نوشتند و گفتار مخالفانش را به زبان دیگری چون ترکی و کردی و عربی؛ و بر آن بودند که آن‌ها، مخالفان، زبان امام را نمی‌فهمند.

۲. پایداری و دگرگونی

توجه حکومت به ملت گرچه از دوران صفوی رنگ‌بوی دیگری گرفت و حاکم، به ظاهر، حامی مردم شد، ولی شاید به علت نبود قوانین مشخص، ستم و بیداد همچنان در جامعه جریان داشت. حاکمان نواحی، خان‌ها، و اربابان همچنان از مردم بهره‌کشی می‌کردند و ایشان را، به ناچار، زبانی برای اعتراض نبود. پس طبیعی بود که آن‌ها، با برگزاری شبیه‌خوانی و مراسم سوگواری، بخشی از آرزوهایشان را برای بازگشت نظم از دست رفته و عدالت بازگویند یا برای رهایی خویش به قهرمانی ذهنی یا جنبه‌های ذهنی و اسطوره‌ای قهرمان روی آورند^۶ در شبیه‌نامه‌هایی که به دست ما رسیده، و بسیاری از آن‌ها در دوران قاجار نوشته شده، هنوز هم می‌توان این رویکرد را ردگیری کرد. واژگان و عبارتهای پرسامدی چون مظلوم، ستم، بیداد، ظالم، تنهایی، بی‌کسی و جز آن که به شبیه‌نامه‌ها راه یافته، بخشی از بازتاب زندگی اجتماعی ایرانیان در این دوره‌هاست.

حاکمان نیز در برگزاری این مجلس‌ها، اهداف خویش را دنبال می‌کردند؛ از یک‌سو، خود را همراه مردم نشان می‌دادند و از سوی دیگر، با نشان دادن عاقبت کار و شکست (ظاهری) کاروان کربلا و استواری حاکم ظالم، مردم را از هر جنبش احتمالی باز می‌داشتند. شاید به علت وجود همین دیدگاه بود که مسئله قضا و قدر اشعریان، که شیعیان سال‌ها با آن سر مخالفت داشتند، با عنوان‌های گوناگون به شبیه‌خوانی وارد شد و قصه‌هایی بدان افزود. یکی از این روایت‌ها بر

حدیثی از پیامبر استوار بود که از کودکی گلوی امام حسین را می‌بوسید و شهادت او را در سرزمین کربلا می‌دانست و دیگری سوگواری پیش‌هنگام حضرت زهرا بود به گاه کودکی دو پسرش؛ یا آنکه در ظهر عاشورا، درویش هندی و ملایک بر امام آب می‌آوردند و او نمی‌پذیرد و سرنوشت خود را چنین می‌داند که تشنه در آن‌جا به شهادت رسد. تا اینجا می‌بینیم که جامعه ایرانی و دگرگونی‌های گوناگونش نیز به شبیه‌خوانی راه یافته و آن را از جنبه‌های صرفاً مذهبی به سوی جنبه‌های ملی و مردمی سوق داده است.

حرکت رو به رشد این گونه نمایشی در دوران قاجار فزونی گرفت. نگاهی به تحولات اجتماعی در این هنگام نشان می‌دهد که دگرگونی جامعه نیز در مقایسه با دوره‌های گذشته رشد بیش‌تری یافته است. در همین دوره است که، به علت رابطه گسترده ایران با کشورهای دیگر، کالاهای فرنگی به سوی کشور سرازیر می‌شود. این کالاها با خود فرهنگ ناشناخته‌ای به ایران آوردند که بر پایه داد و ستد یا خرید و فروش، بدون زحمت و کار تولیدی، استوار بود؛ و این رویکرد، توانست طبقه‌های جدید بر طبقات اجتماعی ایران بیفزاید. با حمایت دربار و مردمان این طبقه، شبیه‌خوانی‌ها به سوی شکوه و جلالتی حرکت کردند که تا پیش از آن به خود ندیده بودند. ثروتی که به تعزیه سرازیر شد نه تنها اجرا که نگارش آن را نیز در بر گرفت و شبیه‌نامه‌های نوینی نوشته شدند که رویدادهای عاشورا فقط بهانه یا گریزگاه آن‌ها بود. مجلسی مانند «به‌چاه انداختن یوسف» که نیازمند کاروان بزرگی از شتران و بازرگانان و اجناس فرنگی بود در این دوره نوشته شد که شاید می‌توانست ویتترین خوبی برای آشنا کردن «مشتری» با این کالاها باشد؛ «عدل‌های قماش و صندوق‌های مال‌التجاره سربسته را بر شترها بار کرده [...] شاید دوپست شتر به این ترتیب آمده و گذشت تا سرانجام تاجر و زبردستان و همراهان با آبداری [...] و بارهای آشپزخانه و چادر و دستگاه رسیدند و در سر چاه، رحل اقامت افکندند» [۱۷، ص ۲۹۸]. پیش از این، هرگز گزارشی درباره اجرایی چنین باشکوه از شبیه‌خوانی به همراه چنین عناصر تزئینی بسیار در جایی نیامده بود. از سوی دیگر، مسئله حسادت برادران یوسف و پشیمانی و سرانجام آن‌ها می‌توانست مردم را از حسدورزی به این طبقه نوپدید، که رفاهی بیش از دیگران داشت، بازدارد و از رویارویی مردم با آن‌ها پیش‌گیری کند. همین که پارچه‌های رنگارنگ و چهل چراغ‌ها جای پرچم و علم را در تزئین تکیه‌دولت گرفتند، گواهی بر این رویکرد تازه بود.^۷

دور نیست که پوشش زنان دوران قاجار نیز تأثیر گرفته از زن‌پوشان شبیه باشد. می‌دانیم که در شبیه آغازین، اشقیبا و زنان نقش‌چندانی نداشتند. رشد شبیه‌خوانی و ضرورت‌های نمایشی آن آرام‌آرام به گسترش مخالف‌خوانان انجامید و گسترش لایه احساسی و رویدادها و روایت‌های فرعی، نیازمند حضور نقش زنان بود. از سوی دیگر، حضور زنان سبب نزدیکی بیش‌تر به تماشاگران و باورپذیری شبیه‌خوانی، به مثابه زندگی، می‌شد. شبیه‌خوانان که به روایت هر نقشی می‌پرداختند برای اجرای نقش زنان نیز از مردان گروه بهره می‌بردند و تنها با نشانه‌هایی یادآور می‌شدند که به بازی‌سازی و روایت نقش می‌پردازند. یکی از این نشانه‌ها، روبنده‌ای بود که چهره نقش‌پوشان را پنهان می‌کرد و تخیل تماشاگر را جایگزین چهره‌هایی می‌کرد که با نقش هماهنگ نبودند. شگفت آنکه، جامعه آن زمان روبنده را، به مثابه لباس زنان

خاندان پیامبر، الگوی خویش قرار داد و در زندگی روزمره به کار گرفت. در حالی که شاید لباس دوره‌های صفوی، زند، افشار و حتی سال‌های آغازین دوره قاجار، شناخت چندانی از این پوشش تازه نداشت. نگاره‌ها و نقاشی‌های بازمانده از آن دوره‌ها، چنین می‌نمایند که آن‌ها با چنین پوشش برساخته‌ای بیگانه بوده‌اند.

شبییه‌خوانی در دوران ناصری، برای نخستین‌بار، پیشه شبیه‌خوانان شد و برخلاف دوره‌های گذشته، که پس از کارهای روزانه به این مراسم می‌پرداختند، فرصتی پیش آورد که شبیه‌خوانان بتوانند با تمرکز بیشتر به اجرای تعزیه بپردازند؛ پس حرفه‌ای به حرفه‌های دیگر جامعه افزوده شد که توانایی، ابزار، زبان، و سازوکار ویژه‌ای داشت که اهالی شبیه را از دیگران جدا می‌کرد. ساخت دو تکیه دولتی سلطنت‌آباد (۱۲۴۱ خ.) و سپس تکیه دولت (۱۲۵۳ خ.) و تکیه‌های دیگر، که ویژه تعزیه‌خوانی بود، اهالی این حرفه را از کوچ مداوم نجات داد و این مکان ثابت و زمان کافی توانست به رشد جنبه‌های نمایشی شبیه کمک کند.

تکیه دولت را می‌توان در جایگاه نهادی حکومتی با تماشاگرانی مردمی از زوایای گوناگون بررسی کرد. این تکیه شاید تنها جایی بود که، در دوران ناصری، همه قشرهای جامعه را گرد هم می‌آورد و با هم رویارو می‌کرد. گرچه تا پیش از دوران رضاخان پهلوی نهاد دولت در ایران به هم نرسید، شکلی آغازین از آن را می‌شد در کنار نهاد ملت در تکیه دولت به تماشا نشست. اگر پرداختن به مذهب شیعه در زمان معزالدوله دیلمی چون سپری برای محافظت از استقلال به کار می‌رفت در عصر ناصرالدین‌شاه، توانست نقش حصار انزوا را داشته باشد تا، به وسیله شبیه‌خوانی، مردمان را از آگاهی و آزادی‌خواهی همگانی و، در ادامه، نبرد با استبداد فردی بازدارد. شبیه‌خوانی را قدرت حاکم تمامیت‌خواه مصادره به مطلوب کرد. جمله نامی «مجلس تعزیه به دعای بقای وجود فایض‌الجود همایون شاهن‌شاهی، ختم گردید» [۲۰] و ماندنش در بسیاری از گزارش‌های دولتی از مراسم شبیه تکیه دولت آمده است که بهتر از هر توصیفی بیانگر رویکرد شاه شبیه‌شناس است. حاکمی که روایت کشته شدنش نیز رنگی از تقدس گرفت و به نسخه‌ای شگفت با تاریخی برساخته با عنوان مجلس «شهادت ناصرالدین‌شاه» درآمد؛ گرچه در همین شبیه‌نامه هم می‌توان رویکرد عملگرایی دادخواهی و ستم‌ستیزی مردم به‌جان‌رسیده را به خوبی دید.

افزایش آرام‌آرام زمان سوگواری از دهه آغاز محرم به سراسر محرم و صفر پس از ۱۲۳۵ خ.^۸، مجلس‌های بیشتر و متنوعی می‌طلبید که شبیه‌نویسان را به تکاپو وامی‌داشت؛ پس مجلس‌های بسیاری بر گرفته از تخیل این مقتل‌نویسان به گنجینه شبیه‌نامه‌ها افزوده شد. با خیال‌پردازی نامحدود شبیه‌نویسان و حمایت ناصرالدین‌شاه از رشد و گسترش گوشه‌ها یا روایت‌های فرعی که اندکی جنبه‌های خنده‌آور داشتند، شبیه‌های مستقلی شکل گرفت که «شبیه مضحک» نامیده شد و رفته‌رفته جنبه‌های کمیک آن افزایش یافت. این اتفاق، هم‌زمان با دوره‌ای است که ناصرالدین‌شاه در سفرهای خارجی خود با تئاتر اروپایی آشنا شده بود و در تماشاخانه دارالفنون، نخستین تالار اروپایی تئاتر در ایران، نمایش‌هایی بر گرفته از کمدی‌های مولی‌یر اجرا می‌شد. شبیه مضحک در اصل واکنش شبیه‌گردانان به جامعه‌ای بود که با شناخت ویژگی‌های زندگی مدرن از عقاید و جامعه سنتی خود دور می‌شد؛ موسیقی نوین، رقص، و کمدی از این ویژگی‌ها بود.

شاید برای همین است که شبیه‌خوانان ویژگی‌های خنده‌آور و موضوع‌های تازه را برای جذب مخاطبان به شبیه‌خوانی وارد می‌کنند و یا سازهایی مانند کلارینت و ترومپت جانشین سازهای ایرانی تعزیه می‌شود.

۳. جامعه نوین و فرجام شبیه

پس از دوره ناصری، که ایران دچار دگرگونی‌های فراوانی شد و سرعت این تغییرات فزونی گرفت، شبیه‌خوانی شکوه خود را آرام‌آرام از دست داد؛ دانشجویان فرنگ‌رفته آن را کهنه و ناکارآمد می‌دانستند، دربار و ثروتمندان دیگر حمایت چندانی از برگزاری‌اش نمی‌کردند و شبیه‌خوانان، که به پیشه خود خو گرفته بودند، حاضر نبودند بی‌مزد و مواجب و تنها برای ثواب آخرت به کار پردازند. گزارش‌هایی اندک از سال‌ها پیش از نابودی تکیه دولت، نشانه دوره گسترش و اوج شبیه‌خوانی، گاه از تعطیلی یا تغییر کاربری آن، برای نمایشگاه امتعه وطنی یا مجلس مؤسسان و همانندانش، حکایت دارند و چنین می‌رسانند که تعزیه پیش از آنکه مکان و جایگاه حکومتی‌اش را از دست دهد، کاربرد و حیات درباری‌اش را به پایان برده بود.^۹ از آخرین دوره شبیه‌نویسی، متن یگانهای به دست آمده که بخشی از این دگرگونی‌های جامعه، به ویژه جامعه صنفی شبیه‌خوانان، به شکل هوشمندانه‌ای در آن بازتاب یافته است. شبیه‌نامه «مالیات گرفتن جناب معین‌البکا» [۱۸، ص ۲۲۱]، که به شماره ۵۰۳ در مجموعه ۱۰۵۵ نسخه‌ای کتاب‌خانه واتیکان نگه‌داری می‌شود، تصویرگر جامعه‌ای است که در آن حتی ارزش‌های مذهبی دین‌داران به کالایی برای کاسبی اربابان تازه (معین‌البکا) بدل شده است. در این متن، خیر و شر اساطیری و همیشگی شبیه‌نامه‌ها به زندگی شبیه‌خوانان آن دوره راه یافته و جایگاه حق و عدالت را نه در روایتی اسطوره‌ای از شخصیت‌های تاریخ گذشته که در زندگی جاری مردمان معاصرش جست‌وجو می‌کند. اگر شبیه‌نویس در متن‌های کهن شبیه‌خوانی به روایت رویداد کربلا می‌پرداخت تا مردمان جامعه‌اش را به ستم حاکمان وقت آگاه سازد، شبیه «مالیات گرفتن جناب معین‌البکا» راهی دیگر گون را برای روایتش پیش می‌گیرد؛ با پرداختن به شخصیت‌ها و رویدادهای هم‌دوره‌اش در موقعیت نمایشی ویژه، زنده بودن ستمی را یادآور می‌شود که ناخودآگاه ما را به یاد کهن‌نمونه عاشورایی‌اش می‌اندازد. اینک شخصیت‌های واقعی جامعه‌اند که به لباس قهرمان درآمده‌اند و، در پی رستگاری خویش، حقیقت تازه‌ای را برای ما روایت می‌کنند. آیا این روایت نو همانی نیست که در بستر اجتماعی‌اش راهی به مشروطه و دگرگونی‌های بنیادینش می‌گشاید؟ شاید رضاخان پهلوی از قدرت سیاسی اجتماعی تعزیه آگاه بود که آن را در میان جامعه نیز تاب نیاورد و ممنوع کرد. این کار سخته‌ای در روند اجرای شبیه‌خوانی پدید آورد. این گونه نمایش ایرانی که از آغاز تا این زمان بر پایه دگرگونی‌های مداوم بنا شده بود به یک‌باره از حرکت بازماند. گرچه در همین زمان نیز اجرای شبیه‌خوانی به مکان‌های پنهانی و روستاها رانده شد و جریان داشت، دغدغه گروه اجرایی فقط حفظ و اجرای آن بود و نه دگرگون کردنش. به همین دلیل است که در میانه حکومت محمدرضا پهلوی، که به دلایلی بار دیگر اجرای شبیه‌خوانی آزاد می‌شود، نیمه‌جانی ناتوان بیش نیست و دیگر توان زندگی و دگرگونی را ندارد. زندگی مدام دگرگون می‌شد و شبیه‌خوانی تکرار؛ پس برای همیشه به کالایی موزه‌ای و ناکارآمد بدل شد.

ب) تقلید و جامعه

۱. پدیداری محیطی و دگرگونی اجتماعی

برخلاف شبیه‌خوانی که اهداف و دلایلی پیچیده و گوناگون در شکل‌گیری و دگرگونی‌اش نقش داشت، تقلید، نمایش شادی‌آور ایرانی، با اهدافی ساده پدید آمد. پیشینه این گونه نمایشی به کار «مسخرگان» نخستین بازمی‌گردد که به تقلید حرکات و صدای حیوانات و پرندگان می‌پرداختند. بنابراین، نخستین گام شکل‌گیری این شیوه نمایشی بیش‌تر محیطی بود تا اجتماعی. برخی از این مسخرگان که در تقلید و لطیفه‌گویی چیره‌دست بودند به دربار پادشاهان راه می‌یافتند و «ندیم» و «تلخک» ویژه شاه می‌شدند. در همین مرحله است که تقلید حرکات، رفتار، و گفتار درباریان جانشین تقلید از مردم و جانوران شد و «تلخک» (دلکک)، که پیش‌تر در میان مردم زیسته بود، مشکلات جامعه خویش و سپس اعتراض به چگونگی کار رعایا و در نهایت ستم درباریان را با لباس هزل و طنز به لطیفه‌ها و تقلیدهایش وارد کرد. این انتقادات به آرامی بخشی از ویژگی اصلی کار دلکک شد تا آنجا که به‌نظر می‌رسد «صحنه‌سازی‌هایی که مسخره طی آن‌ها درباریان بانفوذ را بیش از حد ریش‌خند می‌کرده یا به‌طور غیرمستقیم نادرستی‌هایشان را آشکار می‌ساخته به تحریک شخص شاه بوده تا از این راه معایب اطرافیانش را گوش‌زد کند یا حدودشان را به یادشان آورد» [۷، ص ۶۱]. زبان انتقادی مهم‌ترین ویژگی اجتماعی تقلید در بیش‌تر دوره‌ها بود.

دوران صفوی هم‌زمان است با ساکن شدن فروشنندگان دوره‌گرد در فروشگاه‌های دایمی. در همین دوره، «بقالی» پدیدار شد، پیشه‌ای که داد و ستدهای خرد را شکل داد و تغییری در روند زندگی ایرانیان پدید آورد. شخصیت نمونه‌ای (تیپیکال) و کار بقال به سرعت پایه و اساس شیوه‌ای جدید از تقلید شد که «بقال‌بازی» نام گرفت. بقال‌بازی بیش از هر چیز بیانگر جامعه فئودالی زمان خویش بود و مقلدان این نمایش بقال را نمادی از خان‌ها، اربابان، و مالداران آن دوره نشان می‌دادند که به چپاول رعایا (مردم) می‌پرداختند و بدین‌سان انتقاد از جامعه فئودالی به هنگام قدرت فئودال‌ها در تقلید آغاز شد. سال‌ها بعد، حسین‌خان تحویل‌دار در کتاب جغرافیای اصفهان دوره‌ای را یاد کرد که نظم امور از میان رفته و اغتشاش و بی‌عدالتی در اصفهان فراگیر شده بود. سفر ناصرالدین‌شاه به این شهر مردم را به فکر اعتراض از حاکمانشان انداخت ولی ترس از ستم ایشان مانع چنین کاری بود. تا اینکه برخی بزرگان شهر، چاره کار را در تقلید می‌بینند و با دعوت از مقلدان به اجرای مجلس بقال‌بازی می‌پردازند و در آن نمایش، وضع موجود جامعه اصفهان را در حضور شاه تصویر می‌کنند. ناصرالدین‌شاه با دیدن این نمایش از امور آگاه می‌شود و با دستوراتش اوضاع را به سامان می‌کند؛ بی‌آنکه نیازی به درگیری و خون‌ریزی باشد [۸، ص ۸۷]. این نمونه‌ای از مهم‌ترین کارکردهای اجتماعی تقلید است.

با دگرگونی جامعه ایرانی و تحول آن از نظام فئودالی به سوی بورژوازی، تقلید نیز دگرگون می‌شود؛ بقال جای خود را به «حاجی‌بازی» می‌دهد که از گسترش کار بقال در جامعه و شخصیت او در نمایش پدیدار شده و نشانه‌ای از جامعه بورژوازی است. بازاری طمعکار، خسیس، و بیش از حد ثروتمند است و در هر موقعیتی فقط به سود خود می‌اندیشد و حاضر است برای دست‌یابی به سود بیش‌تر، حتی خانواده‌اش را نیز قربانی کند. او بیشتر نوکیسه‌ای است که نسبت به

نوکرش، تنها دارایی بیشتر دارد ولی موقعیت‌های گوناگون نمایش نشان می‌دهد که جایگاه فکری و فرهنگی‌اش چندان متفاوت نیست؛ اگر فضا اجازه دهد یا تحریک «سیاه» کارگر شود، نقاب از چهره‌اش کنار می‌رود و، در این حالت، حتی رفتارش همگون و هماهنگ با سیاه دون پایه است. رفته‌رفته، پای خانواده حاجی و به‌ویژه غلام سیاهش، که دگرگون شده «مشری» بقال‌بازی است نیز به تقلید باز می‌شود و رویارویی و درگیری بازاری با غلامش مایه داستانی نمایش را فراهم می‌آورد.

۲. نقطه عطف دگرگونی‌های تقلید و جامعه

مشروطه و فریاد آزادی‌خواهی ملت چنان پر و بالی به «سیاه» داد که به جای «حاجی»، شخصیت محوری این گونه نمایش شد تا آنجا که این شیوه تقلید «سیاه‌بازی» نام گرفت. سیاه زبان گویای جامعه‌ای بود که می‌کوشید توان مبارزه و مخالفت با حاکمان را بیابد و نیش تند نقد اجتماعی وی هراسی در دل زورمندان می‌افکند. او ویژگی‌های اصلی خود را از شخصیت سلفش «مبارک» خیمه‌شب‌بازی به ارث برده بود؛ و این ویژگی‌ها می‌توانست بازتاب اجتماعی نمایش و نمایش‌دهنده حضور یا عبور غلامانی سیاه‌پوست از ایران باشد. شیرین‌کاری‌ها، غلط‌گویی‌ها، و شوخی‌های آن مبارک به راحتی به سیاه یا مبارک تقلید (تخت‌حوضی) منتقل شد. مهم‌ترین ویژگی سیاه، کشاندن اتفاقات اکنون جامعه‌اش به صحنه و طرح و نقد آن در میان داستان نمایش بود. این ویژگی، که با پذیرش و تشویق مردمان جامعه همراه بود، به سرعت گسترش یافت و بخش ناگسستنی این شیوه نمایشی و این شخصیت شد.

تقلید، که اساساً مبتنی بر بداهه‌پردازی بود، به موقعیت‌ها و ویژگی‌های اجرایی بسیار وابسته بود. برای نمونه، می‌توانست لحظاتی را که تماشاگر بدان علاقه‌مند شده بود، گسترش دهد یا تکرار کند و یا آنکه مخالفتش را با آنچه در همان لحظات و بیرون از نمایش روی می‌داد، نشان دهد. این ویژگی که به شخصیت نمونه‌ای سیاه نیز راه یافت، تقلید را در رابطه‌ای دوسویه و زنده با تماشاگران قرار می‌داد؛ تا آنجا که در هر دوره، شکل و مضمون خود را دگرگون می‌کرد و، به همین سبب، نمی‌توان برای تقلید، شیوه‌ای یگانه در نظر گرفت^۱.

گرچه آغاز نمونه‌هایی کهن از تقلید به پیش از پیدایش شبیه‌بازی می‌گردد، ولی در دوره گسترش، با پیشینه‌ای که شبیه‌خوانی برای شکل‌گیری نمایش و نقش در جامعه ایجاد کرده بود، تقلید با مخالفت‌های چندانی روبه‌رو نشد؛ بلکه موقعیت اجتماعی مناسب توانست به رشد آن کمک کند. تقلید، در مقایسه با شبیه‌خوانی، اهداف کوچک‌تر و ادراک‌پذیرتری را دنبال می‌کرد و در همان زمان اجرا می‌توانست به سرعت بدان دست یابد.

اسماعیل بزاز، که پس از معیرالممالک تأثیر زیادی بر تکامل تقلید داشت و به آن ارزش‌هایی والا بخشید، پس از بنای تماشاخانه دارالفنون در دوره ناصری (۱۲۶۴ خ.) با مقلدانش به آنجا رفت و به اجرای نمایش‌هایی برگرفته از نوشته‌های مولی‌یر پرداخت. رویارویی او و گروهش با کمدی‌های مولی‌یر توانست روابط دراماتیک نقش‌ها را به تقلید منتقل کند و چگونگی بازتاب نمایشی جامعه و مشکلاتش را به ایشان بیاموزد.

دوره ناصری دگرگونی بنیادینی در رابطه نمایش و جامعه ایرانی پدید آورد. در رویکرد نخست، ساخت تکیه دولتی و مرکزی شدن آن برای برپایی مهم‌ترین مراسم سوگواری سال توانست گروه‌های گوناگون جامعه، از شاه و ثروت‌مندان تا زیردستان و ناداران، را در یک جا گرد آورد. پس شبیه‌گردان می‌کوشید اجرایش را برای همه مردم و از هر طبقه دیدنی کند. دیگر آنکه ناصرالدین شاه، برای دیدن مجلس‌های شبیه‌خوانی، کاخ را ترک می‌کرد و راهی تکیه‌های نامی می‌شد، ولی برای دیدن تقلید، همیشه مقلدان را به پیشگاه خویش فرامی‌خواند. ساخت تالار نمایش دارالفنون، جایگاه تازه‌ای برای تقلید تعریف کرد که شاه را وامی‌داشت برای دیدن نمایش تازه از تخت به‌زیر آید و به تالار پیوندد. از سوی دیگر، ساخت نخستین تالار نمایشی کشور در مدرسه دارالفنون، بیانگر جایگاه والا و تازه‌ای است که تئاتر در دیدگاه حکومت یافته بود. تماشاخانه دارالفنون فقط پذیرای بزرگان و وابستگان دربار و شاید گاهی شاگردان دارالفنون بود؛ از این رو، نخستین تماشاخانه ایران ناخواسته تئاتر را هنری ویژه برای طبقه بالای جامعه شناساند.

پس از دوره ناصری و دگرگونی‌های سیاسی/اجتماعی ایران، تقلید به آسانی مسائل روز را در خود جای داد و، از آنجا که شبیه‌خوانی رونق پیشینش را از دست داده بود، توانست به سرعت یک‌تاز نمایش ایران شود. انتقادهای تندی که در این نمایش‌ها به اشراف یا حکومت می‌شد، مردم را بیش از پیش به سوی آن جذب می‌کرد. مقلدها حتی به مسائل نوینی مانند گرانی نان و قند یا نایاب شدن آن‌ها می‌پرداختند و به نوعی زبان گویای مردم در موقعیت‌های گوناگون جامعه بودند. شاید بتوان گفت که، با روش تقلیدگران، کهنگی جایی در نمایش ایشان نداشت؛ حتی اگر، به ظاهر، روایت نمایش به دوره‌ای تاریخی و گذشته‌های دور می‌پرداخت. به سخن دیگر، سیاه و دیگر شخصیت‌های نمونه‌وار تقلید می‌توانستند به هر روایتی از هر دوره‌ای راه یابند ولی هرگز از یاد نمی‌پرندند که به اکنون جامعه‌شان نزدیک‌ترند تا زمان رویداد. آن‌ها با اکنون خویش پای در جهان نمایش می‌گذاشتند و گاهی لحظه‌های شاد نمایش از همین تضاد جهان زندگی آن‌ها با دوره‌ای شکل می‌گرفت که نمایش روایت می‌کرد. این رویکرد تقلید سبب گسترش و نزدیکی بیش از پیش آن به مردم شد.

در تقلید هم، مانند شبیه‌خوانی، می‌توان بخشی از آرزوهای ایرانیان را برای عدالت‌خواهی بازجست. آنچه سیاه را برای جامعه ایرانی جذاب می‌کرد، بر هم زدن نظم ساختار اجتماعی تغییرناپذیری بود که مشکلات بسیاری برای زندگی ایرانی فراهم می‌آورد. سیاه به گونه‌ای نماینده آسیب‌پذیران جامعه‌ای بود که راهی برای مبارزه با ستم بالادستان می‌یافت؛ گرچه این رویکرد در زندگی واقعی جامعه چندان ممکن نبود. هرچه رفتار سیاه از همانندانش در زندگی تلخ روزمره دورتر می‌شد، فضای مناسب‌تری برای رضایت و همراهی تماشاگران و سرانجام، خنده آن‌ها فراهم می‌آورد. او تنها کسی بود که از طبقه‌ای حتی فروتر از تماشاگرانش به ستیز با طبقه حاکم و نظام استبدادی‌اش می‌پرداخت و تردیدی در صلب بودن این نظام پدید می‌آورد. کنش‌های سیاه در مخالفت با قواعد اجتماعی به گونه‌ای بود که تماشاگران آرزوی انجامش را داشتند ولی توان و شجاعت آن را نداشتند. سیاه در جهان نمایشی که می‌ساخت، می‌توانست به آسانی این قانون‌های اجتماعی را به‌سخره گیرد و نظم جاری آن‌ها را بر هم زند؛ بی‌آنکه دچار مجازات یا دردسر شود. شگفت‌آور

است آنچه مردم را در نمایش تقلید سرگرم می‌کرد، ریشه در تنش‌ها و مشکلات ایشان در زندگی اجتماعی داشت. ویلیام بیمن با بررسی دقیق سیاه‌بازی ایران بر آن است که «نیازهای عموم مردم به سرگرم شدن در جشن، معادل نیاز آن‌ها به توصیف عمومی تنش، ترس، و انتظارات همه مردم در مراسم مهم اجتماعی هستند» [۲۲، ص ۵۲۶].

تقلید و شبیه‌خوانی را در گستره اجتماعی دیگری نیز می‌توان بررسی کرد؛ این نمایش‌ها بخشی از رخداد‌های اجتماعی بزرگ‌تری بودند که برای جامعه ارزشی حیاتی داشت. در جامعه سنتی گذشته و پیش از آنکه این گونه‌های نمایشی به تالارها راه یابند، تقلید در سور و شادی عروسی‌ها و همانندانش جای داشت و شبیه‌خوانی بخشی از مراسم سوگواری محرم بود. به سخن دیگر، خاستگاه این گونه‌های نمایشی جامعه‌ای بود که برای برپایی رسم‌های اجتماعی سوگ و سرورش به چنین نمایش‌هایی دست یازیده بود. در هر دو گونه نیز، نمایش با تماشاگران یک‌پارچه‌ای رویارو بود که با روش‌هایی، گریه و سینه‌زنی در شبیه‌خوانی و خنده در تقلید، به گسترش این هماهنگی کمک می‌کرد. از یاد نبریم هنگامی که تقلید به تالارها راه یافت، همچنان فراوانی تالارهای اجرایی در مکان‌های همگانی نزدیک به طبقه متوسط و پایین‌تر جامعه بود؛ که می‌تواند نشانه‌ای دیگر از پیوند جامعه ستم‌دیده و دادخواه ایران با این گونه نمایشی باشد.

۳. بن بست اجتماعی تقلید

با پایان دوره قاجار و آغاز دوره پهلوی، نمایش‌های تقلید همانند دوره پس از مشروطه گسترش یافتند؛ ولی رضاخان که با هر نشانه‌ای از حکومت قاجار مخالف بود، شبیه‌خوانی و تقلید را، که شاهان قاجار آشکارا از آن‌ها حمایت می‌کردند، هر یک به بهانه‌ای، ممنوع یا محدود کرد؛ اداره سانسور (وزارت معارف و شهربانی) مقلدان را، که تا آن روز متنی برای اجرا نداشتند، واداشت متن نمایش خویش را پیش از اجرا برای تصویب به این اداره ببرند و این رویکرد، آزادی سیاه بداهه‌ساز را به بند کشید^{۱۱}. با این حال، سیاه نتوانست جلوی زبانش را بگیرد و، به بهانه‌های گوناگون، انتقادش را مطرح می‌کرد. حضور نماینده‌های حکومتی در تالارهای نمایش، راه را بر این نقدها نیز بست و سیاه به مسخره‌ای نیمه‌جان بدل شد که گاه مجبور بود، برای نان، اکنونش را فراموش کند و به شکلی سطحی به داستان‌های تاریخی بی‌اثری همانند «یوسف و زلیخا» یا «لیلی و مجنون» بپردازد؛ به بیان دیگر، تنها به جنبه سرگرمی نمایش وفادار ماند. آری پایان تقلید، در دوره حکومت استبدادی رضاخان، گریه‌آور بود.

نتیجه

نمایش در بسیاری از کشورهای شرقی، به‌ویژه ایران، فقط با هدف سرگرمی یا نیایش شکل نگرفته بود که، پس از پیدایش، نتواند دگرگونی را به خود راه دهد؛ بلکه این نمایش‌ها به ضرورت‌های اجتماعی و در رابطه تنگاتنگ با تماشاگران، که مردمانی از همه طبقه‌های اجتماعی بودند، پدید آمده است و حیات خود را فقط با بازتاب اکنون جامعه‌اش می‌تواند باز یابد. نظریه «بازتاب» در بررسی نمایش‌های سنتی ایران ما را به این نتیجه می‌رساند که تنها هنگامی این گونه‌های نمایشی

زنده و پویا بوده‌اند که توانسته‌اند بخشی از جامعه پیدایش و یا برگزارکننده خویش را به آثار نمایشی آورند؛ و البته از این راه به «شکل‌دهی» جامعه نوین نیز بپردازند. بنابراین، به نظر می‌رسد تلاش برخی مسئولان برای اجرایی بی‌اثر، کهنه، و خنثی از این گونه‌های نمایشی، نمی‌تواند پدیده‌ای زنده بیافریند؛ بلکه موجودی مفلوک، کهنه، و بی‌جانی خلق می‌کند که نیازمند ترحم است و برای موزه‌ها مناسب‌تر. و دیگر اینکه چگونه می‌توان بازتاب‌های زنده اجتماعی را از نمایشی انتظار داشت که مدیران و مسئولان همواره، با حذف یا محدود کردن نشانه‌های زنده اجتماعی (سانسور)، راه را بر ارتباط دوسویه آن و جامعه پدیدآورش می‌بندند؟ و آن‌گاه، بی‌آنکه به نقش خود در گسستگی ارتباط نهاد نمایش با نهاد جامعه اشاره کنند، همواره نمایشگران و نمایش‌هاشان را به دوری از مردم کنونی جامعه محکوم می‌کنند.

نمایش هر دوره بازتاب دقیقی از اوضاع اجتماعی دوره پیدایش است و هم‌زمان، نخستین حلقه کنشگر در شکل‌دهی جامعه در آینده. نمایش اکنون را باید نمایشگران کنونی با شناخت دقیقشان از تماشاگران و جامعه اکنون پدید آورند؛ بی‌آنکه فرمان هر مقام مسئولی، در این رابطه دوسویه، سبب گسست رابطه‌های بنیادین شود.

پی‌نوشت

۱. و شاید همین کار تمثیلی بود برای انتقام از حوادثی که علی را ۲۵ سال خانه‌نشین کرد و از خلافت بازداشت.
۲. «در ربیع‌الآخر آن سال (۳۵۱ ق) شیعیان بغداد به امر و دستور معزالدوله این شعار را بر دیوار [سردر] مساجد نوشتند؛ «لعن الله معاویه بن ابی سفیان و لعن من غضب فاطمه رضی الله عنها فدکا و من منع من ان یدفن الحسن عند قبر جده و من نفی اباذر الغفاری و من اخراج العباس من الشوری» یعنی نفرین خداوند بر معاویه و بر کسی که فدک را از فاطمه غصب کرده بود و بر کسی که مانع دفن حسن در مقبره جدش شده بود و بر کسی که ابوذر غفاری را تبعید کرد و بر کسی که عباس، عموی پیامبر، را از شورا (برای تعیین خلیفه پس از عمر) محروم کرد [...] چون شب فرا رسید، برخی مردم آن را پاک کردند. معزالدوله خواست دوباره آن را بنویسد، وزیر ابومحمد مهلبی گفت به جای آن چنین بنویسند: خداوند ظالمین آل رسول‌الله را لعنت کند. و نام هیچ‌کس را جز معاویه در لعن و نفرین نبرد. او هم عقیده وزیر را پذیرفت» [۱، ج ۱۴، ص ۲۵۶-۲۵۷].
۳. در گزارش‌ها و سفرنامه‌های بسیاری از گردشگران فرنگی به ایران، چنین رویدادهای خون‌آلودی نگارش یافته است. برای نمونه بنگرید به گزارش آنتونیو دی گوه‌آ، کشیش اسپانیایی، که ۱۰۱۱ ق. / ۱۶۰۲ م. به ایران آمد و در شیراز مراسم سوگواری و درگیری‌های خونینش را دید [۱۴، ص ۸۵۴-۸۵۷]. یا پی‌یترو دلاواله که در ۱۲۰۸ ق. / ۱۶۱۸ م. در اصفهان، شاهد رویدادی همانند بود [۹، ص ۱۲۵-۱۲۶].
۴. و شاید همین سبب شد که تا سال‌ها بعد شبیه‌خوانی زندگی و شهادت حضرت علی در ماه رمضان پیش از شبیه‌خوانی حوادث عاشورا شکل گیرد و سوگواری رمضان در مقایسه با سوگواری محرم روزهای بیش‌تری را در بر گیرد و بیش از آن ارزش یابد و جلوه کند.

۵. جالب است که این مخالفت در ذهن شیعیان به شکل دشمنی اهل سنت با دین درآمد و تا سده‌های پسین نیز ادامه یافت. عبدالله مستوفی در شرح زندگانی من و بهرام بیضایی در نمایش در ایران یادآور می‌شوند که همه اقلیت‌های دینی اجازه داشتند در روزهای عادی به تکیه دولت بیایند و مجالس شبیه‌خوانی را ببینند جز سنیان.

۶. برای آگاهی از این رویکرد، بنگرید به کتاب‌های حماسی دوره صفوی؛ از جمله حمله حیدری، حمزه‌نامه، علی‌نامه و مانداندانش.

۷. برای نمونه به دو گزارش دولتی و فردی زیر بنگرید که هر دو به جلوه‌گری جایگزین‌های علم پرداخته‌اند. در روایت دوم، می‌توان بخشی از حسادت و چشم‌وهم‌چشمی طبقه تازه جامعه را نیز دید؛ «حجرات تحتانی و فوقانی آن را، که ۶۸ حجره است، جمیع امنا و امرا و رجال دولت با شال‌های ترمه سنگین و پارچه‌های قیمتی ثمین به شیوه خوب بسته، هر یک را با اسباب و چراغ فراوان و مرغوب زینت داده. چهار سقاخانه از بلورآلات قیمتی سنگین بسته بودند [...] و هر یک با بلورآلات و اسباب‌های چراغ فراوان، مرتب ساخته بودند» و «هر غرفه‌ای را یک نفر از وزرا و امرا و شاه‌زادگان بزرگ و رجال باثروت به نام خود آذین‌بندی می‌کنند و هر چیز پرقیمت از شال، زری، حریر، قالی‌چه‌ها، چراغ، جواهرات و بلورآلات که دارند در آنجا جمع کرده و به شکل‌هایی مختلف، زینت داده و نمایش می‌دهند. آن‌ها به رقابت یکدیگر که باید غرفه من از همه مزین‌تر باشد، زحمت‌ها می‌کشند و خرج‌ها می‌کنند که واقعاً تماشا دارد» [۱۳، ص ۹۳].

۸. «از سوی دیگر تعزیه که در دوره‌های گذشته، تنها در دهه محرم اجرا می‌شد، ارزش یافته و دیگر عجیب نبود که در ایامی جز محرم و عاشورا اجرا شود؛ گرچه چنین وانمود می‌شد که روزهای تعزیه‌داری از ده روز معمول قدیم به دو ماه افزایش یافته است» [۵].

۹. برای نمونه، بنگرید به گزارش‌های روزنامه‌ای و خاطراتی که محرم ۱۳۲۶ ق. ۱۲۸۶ خ. با عنوان «واقعه شب هفتم» یا با اشاره بدان نگاشته و منتشر شد. در این نوشته‌ها، که به انگیزه کشته شدن مردم در هجوم به تکیه دولت برای تماشای شبیه‌خوانی هفتم محرم آن سال نوشته شده، می‌توان برخی مخالفت‌ها را آشکارا دریافت. کتاب روزنامه خاطرات شرف‌الدوله [۱۵] فقط یکی از آن‌هاست؛ مشهور است که پس از آن رویداد، دیگر اجرایی همگانی در تکیه دولت دیده نشد.

۱۰. بنگرید به [۴، ص ۱۱-۳].

۱۱. در نخستین قانون ممیزی ایران به سال ۱۳۰۶ خورشیدی آمده است؛ «... ماده چهارم؛ کلیه پيس‌های نمایش باید قبلاً به نظر اداره نظمیہ برسد و پس از ملاحظه نظمیہ به وزارت جلیله معارف و در ولایات به اداره معارف داده شود که، در صورت تصویب، تمبر و تصدیق [شده] و بعد از آن، عیناً با اطلاع اداره نظمیہ به معرض نمایش گذارده شود. ماده پنجم؛ هر نمایش‌دهنده که در ضمن نمایش از حدود پيس که به تصویب رسیده تجاوز نماید مسئول [است] و مورد تعقیب واقع خواهد شد» [۱۸، ص ۲۶].

منابع

۱. ابن اثیر، عزالدین علی (۱۳۵۱). تاریخ کامل. ترجمه عباس خلیلی، جلد ۱۴ و ۱۵، تهران، شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
۲. ابن عباد، صاحب اسماعیل (۱۳۷۰). دیوان صاحب بن عباد. به کوشش شیخ محمدحسن آل یاسین، چاپ سوم، قم، مؤسسه قائم آل محمد.
۳. بکتاش، مایل (۱۳۸۴). «تعزیه و فلسفه آن» [در تعزیه؛ آیین و نمایش در ایران]. ترجمه داوود حاتمی، چاپ دوم، تهران، سمت.
۴. ----- (۱۳۸۲). «سیر تحولی تقلید». هنرهای نمایشی، دوره دوم، شماره ۳، آبان.
۵. ----- (۱۳۴۷). «دگرگونی جامعه و بررسی جنبه‌های گوناگون تعزیه». هفته‌نامه بامشاد، شماره ۷ آذر.
۶. بیضایی، بهرام (۱۳۸۸). «مقدمه‌ای بر نمایش شرقی»، دفترهای تئاتر، دفتر نهم، تهران، نیلا.
۷. ----- (۱۳۷۹). نمایش در ایران. چاپ دوم، تهران، روشن‌گران.
۸. تحویل‌دار، حسین (۱۳۴۲). جغرافیای اصفهان. انتشارات دانشگاه تهران.
۹. دلاواله، پی‌یترو (۱۳۴۸). سفرنامه پی‌یترو دلاواله (بخش ایران). ترجمه شعاع‌الدین شفا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۰. دولت‌علیه ایران (۱۲۷۸). شماره ۴۹۸، ۱، ربیع‌الاول.
۱۱. راوودراد، اعظم (۱۳۸۶). «جامعه‌شناسی اثر هنری». پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، فروردین و اردیبهشت، شماره ۲، ص. ۶۶ تا ۹۱.
۱۲. روسی، اتور؛ بومباچی، السیو (۱۳۶۸). فهرست توصیفی نمایش‌نامه‌های مذهبی ایران (مضبوط در کتاب‌خانه واتیکان). گردآورنده نسخه‌ها: انریکو چرولی، ترجمه جابر عناصری، تهران، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
۱۳. سیاح محلاتی، محمدعلی (۱۳۵۹). خاطرات حاج‌سیاح یا دوره خوف و وحشت. به کوشش حمید سیاح، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
۱۴. فلسفی، نصرالله (۱۳۶۴). زندگانی شاه‌عباس اول. جلد سوم، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی.
۱۵. کلاتر، میرزا ابراهیم‌خان (۱۳۷۷). روزنامه خاطرات شرف‌الدوله. به کوشش یحیا ذکاء، تهران، فکر نو.
۱۶. کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ (۱۳۵۰). فتوت‌نامه سلطانی. به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۱۷. مستوفی، عبدالله (۱۳۷۱). شرح زندگانی من. جلد ۱، چاپ سوم، تهران، زوار.
۱۸. ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶). ادبیات نمایشی در ایران. جلد ۳، تهران، توس.
۱۹. ----- (۱۳۶۶). «مالیات گرفتن جناب معین‌البکا». تهران، جهاد دانشگاهی.

۲۰. وقایع اتفاقیه (۱۳۷۴). شماره ۳۴۴، پنجشنبه ۱۳ محرم.

21. Alexander, Victoria D. (2003). *Sociology of the Arts*. London: Blackwell publishing
22. Beeman, William O. (1981). "Why Do They Laugh? An Interactional Approach to Humor in Traditional Iranian". *the Journal of American Folklore*, Vol. 94, No. 374, Folk Drama (Oct. - Dec.), pp. 506-526