

Received: 2024/11/05  
Accepted: 2026/01/07  
Published: 2026/06/22

## **Transformation and Evolution of Form and Meaning in Ta'zieh: A Step Towards Achieving National Theater, By Examining Five Case Studies (The Love Affair of Hadiqa, Daughter of the King of Khotan; Abbas the Hindu; The Wedding Procession of Fatima al-Zahra (PBUH); Fath-Ali Shah; and Naser al-Din Shah Qajar)**

**Vajieh Karimi Hosnijeh**, Master of theater directing. Iran University of Art, Tehran, Iran.

### **Abstract**

Ta'zieh and shabih-khani (passion play) are the most important forms of Iranian-Islamic dramatic art, emerging from Iranian culture and beliefs. They have consistently been considered a resource for achieving Iranian and national theater. National theater, in its simplest definition, is a type of Iranian performance that, in form, norms, rules, content, story, and perspective, must reflect the identity of the people of this land. Modernization and new social conditions, along with socio-political developments, despite the glory of this national art during the Qajar period, led to its decline and prevented it from continuing its evolutionary path. The necessity of addressing such topics stems from the fact that, despite the passage of years, Iranian theater has not yet been able to create a form of Iranian theater under the title of "national theater" and display a worthy and appropriate identity in this field. Scattered efforts and different attempts have not yet achieved the necessary coherence to achieve independent results in adopting this approach. Among these, the art of shabih-khani is effective as one of the most profound forms of Iranian performance. "Gusheh" (episodes) are small, supplementary, and yet independent assemblies that originated from Ta'zieh and pursued a new path and approach towards making Ta'zieh more popular and addressing social and contemporary issues. According to the narrative and theory of "Count de Gobineau," they could lead to the creation of national (Iranian) theater. In this research, which is analyzed using an analytical-comparative method, while examining the social, political, and historical conditions of Iran during the Qajar period, five examples (The Love Affair of Hadiqa, Abbas the Hindu, The Wedding Procession of Fatima al-Zahra, and the "Gusheh" of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah) are investigated and evaluated as instances and examples of popular performance and the evolutionary context of Iranian theater. The findings show that ta'zieh and the elements of shabih-khani, with their capacity to blend tradition and innovation, could have provided a foundation for a national Iranian theatre. However, due to cultural-historical obstacles and institutional neglect, the process of development and dynamism in this theatrical form remained incomplete.

**Keywords:** Ta'zieh, National Theater, Shabih-khani, Count de Gobineau, Gusheh, Iranian Performance

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۱۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۱۷

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

## دگردیسی و تحول شکل و معنا در تعزیه، گامی در جهت رسیدن به تئاتر ملی با بررسی موردی پنج نسخه‌ی (عاشق شدن دختری پادشاه ختن، عباس هندو، عروسی رفتن فاطمه زهرا (س)، فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه قاجار)

### چکیده

تعزیه و شبیه‌خوانی مهم‌ترین گونه‌ی نمایشی ایرانی-اسلامی است که از دل فرهنگ و باورهای ایرانی آمده و همواره به عنوان یکی از منابع، جهت نیل به تئاتر ایرانی و ملی مدنظر بوده است. تئاتر ملی در ساده‌ترین تعریف، نوعی از نمایش ایرانی است که در شکل، هنجار، قاعده، درون‌مایه، داستان و منظر باید گویای هویت مردمان این سرزمین باشد. تجدد آمرانه و شرایط اجتماعی نوین و تحولات سیاسی اجتماعی در روند خود با وجود شکوه این هنر ملی در دوره‌ی قاجار به فققر رفته و به سیر تکاملی خود ادامه نداد. ضرورت طرح این‌گونه مباحث ناشی از آن است که با گذشت سالیان، تئاتر ایران هنوز نتوانسته است گونه‌ای از تئاتر ایرانی را تحت عنوان «تئاتر ملی» رقم زده و هویتی درخور و مناسب در این زمینه به نمایش بگذارد. کوشش‌های پراکنده هنوز انسجام لازم را برای اخذ این رویه حاصل نکرده است. از این میان هنر شبیه‌خوانی به عنوان یکی از عمیق‌ترین گونه‌های نمایش ایرانی کارساز است. «گوشه» مجالسی کوچک و ضمیمه‌ای و در عین حال مستقل است که از دل تعزیه برخاسته و راه و رویکرد نوینی را جهت هرچه مردمی‌تر شدن تعزیه و طرح مسایل اجتماعی به دنبال داشته است. به روایت و نظریه‌ی «کنت دو گوینو» گوشه می‌تواند سبب‌ساز تئاتر ملی (ایرانی) شوند. در این پژوهش که به روش تحلیلی-تطبیقی انجام شده، ضمن بررسی شرایط اجتماعی، سیاسی و تاریخی ایران دوره‌ی قاجار، پنج نمونه‌ی «عاشق شدن حدیقه<sup>۱</sup>»، «عباس هندو<sup>۲</sup>»، «عروسی رفتن حضرت فاطمه (س)» و گوشه‌های «فتحعلی شاه» و «ناصرالدین شاه<sup>۳</sup>» به عنوان مصادیق نمایش مردمی و زمینه‌ی تکاملی تئاتر ایرانی جست‌وجو و ارزیابی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد تعزیه و گوشه‌های شبیه‌خوانی با ظرفیت تلفیق سنت و نوآوری می‌توانستند بنیانی برای تئاتر ملی ایران فراهم کنند، اما به دلیل موانع فرهنگی-تاریخی و غفلت نهادی، روند تحول و پویایی این گونه‌ی نمایشی ناتمام ماند.

واژگان کلیدی: تعزیه، تئاتر ملی، شبیه‌خوانی، کنت دو گوینو، گوشه، نمایش ایرانی.

<sup>۱</sup> کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

## درآمد

تعزیه، یگانه نمایش جهان اسلام و سامان یافته‌ترین شکل آیین‌های سنتی و نمایشی است که توسط ایرانیان شیعی با برخورداری و الهام از ریشه‌های کهن و اساطیری از جمله زیر، سیاوش، ایرج و آیین‌های سوگ به ایرانیان ارث رسیده است. تعزیه از دوران صفویه که آغازگر حکومت شیعی و به نوعی رنسانس فرهنگی است، تجلی مذهبی پیدا کرده است. پژوهش‌گران مبنای آغازی تعزیه را از دوره صفویه و زندیه و اوج و رواج آن را در دو دوره مذکور می‌دانند. بخش عمده‌ای از گزارش‌ها تعزیه و شبیه‌خوانی به یادداشت‌ها و ملاحظات مستشرقین و سفیرانی بازمی‌گردد که در دوره قاجار شاهد اجرای این مراسم باشکوه در دولت بوده‌اند. از جمله‌ی این گزارشگران فرنگی می‌توان از «کنت دو گوینو»<sup>۲</sup> نام برد که نه تنها از علاقه‌مندان به اجرای مراسم تعزیه بوده بلکه به دقت آن‌ها را بررسی و در نظریه‌ی جامعه‌شناختی - هنری ادعا کرده و اذعان داشته که به زودی از دل تعزیه، نمایش ملی ایرانی بروز پیدا خواهد کرد.

«تئاتر ملی» همچون «ادبیات ملی» وقتی کامل و همه‌جانبه است که «تمام تاریخ تفکر و احساس مردمش را ارایه دهد.» (بنتلی، ۱۳۸۱: ۳۵۲) از این رو نمایش سنتی ایرانی می‌تواند مادر تئاتر ملی باشد.

«عباس جوانمرد» کارگردان ایرانی که همواره در آثارش توجه خاص و رویکردی ملی و ایرانی را مدنظر داشته است تأکید دارد: «که هیچ ملتی با الگوپردازی و اجرای نیمه‌آگاهانه‌ی آثار ملل دیگر، صاحب «هنر ملی» نشده است. هر ملتی هویت ویژه اقلیمی خود را دارد و ناگزیر باید «هنر ملی» سرزمینی خود را بیافریند، این جبر است و مبتنی بر واقعیات علمی.» (جوانمرد، ۱۳۷۴: ۳۰-۳۱)

در تاریخ ایران برای نخستین بار در دوران قاجار، میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله از واژه و لفظ «ملت» استفاده می‌کند که به عبارتی معادلی برای «مجموع رعایاست» (بهار، ۱۳۸۲: ۳۷۸)

شواهد و قرائن «کنت دو گوینو» همانا تحولات و دگرگونی‌های شکلی و مضمونی است که در گوشه‌ها، پیش‌واژه‌ها و برخی مجالس مشاهده شده و موجب تقویت بنیه‌ی این نظریه شده است؛ از سوی دیگر ژانر پیدایی و چشم‌انداز تعزیه‌های مضحک از جمله مواردی بوده است که به قوت و اهمیت این نظریه کمک شایان توجهی کرده و تعزیه را از ابعاد تراژیک به ابعاد کمیک نزدیک ساخته است.

هرچند این نظریه با وجود قوت و مبتنی بودن بر شواهد و قرائن از منزلتی جدی در این دوران برخوردار بوده اما به دلایل سیاسی، اجتماعی و تحولات پدید آمده از دوره پهلوی اول، این امر به انقطاع و گسستی ناگزیر منجر شده و باعث شده که تعزیه نتواند به روند طبیعی و تنوع و تکثر خود ادامه دهد.

در این پویه تلاش گروه‌های سنتی، تعزیه‌گردانان، اجراکنندگان و نسخه‌نویسان در اقصی نقاط ایران و روستاها نیز نتوانست جانی تازه به کالبد محض این گونه‌ی هنرهای نمایشی بازگرداند.

در این پژوهش برآنیم که با رعایت موازین، تطبیق، تحلیل و ذکر نمونه‌های شبیه به ویژه «گوشه» ها با ارایه‌ی نسخ به عنوان نمونه‌های توصیفی - تحلیلی درصدد طرح این نظریه و علل شکست آن برآیم.

## مقدمه

مجالس تعزیه در ایران بسیار متنوع و گسترده است. چندان که «الکساندر کوچکو»<sup>۵</sup> (پژوهش‌گر تعزیه)، هزار و پنجاه و پنج نسخه را به موزه واتیکان هدیه کرده است که هم‌اکنون در آن موزه موجود است، اما به نظر می‌آید که بسیاری از این نسخ تکراری و گوشه‌های مختلف را شامل شده است. شاید در تطبیقی اجمالی بتوان گفت که بیش از سیصد نسخه‌ی اصلی در مضامین شبیه‌خوانی وجود داشته که نشان از اهمیت و رشد و منزلت این هنر ایرانی - اسلامی به ویژه در دوره قاجار دارد. حضور قریب به صد تکیه در شهر تهران به استناد کتاب پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی نوشته‌ی «عنایت‌الله شهیدی» (پژوهش‌گر تعزیه) حاکی از

اقبال مردمی و رشد و بالندگی این نوع گونه‌ی نمایشی است که تداوم آن می‌توانست گامی در جهت تثبیت نظریه‌ی «کنت دو گوینو» باشد. از آن شمار در این پژوهش یک گوشه‌ی اجتماعی (عباس هندو) که گویای آمیختگی تعزیه و شبیه‌خوانی با زندگی مردم عادی است، همچنین دو گوشه‌ی تاریخی مربوط به دوره‌ی قاجار (فتحعلی شاه قاجار) و (شاهنشاه ایران ناصرالدین شاه) و گوشه‌ی دلدادگی و عاشق شدن (حدیقه، دختر پادشاه ختن)؛ و نیز گوشه‌ی مُضحک (عروسی رفتن فاطمه زهرا (س)) گونه‌هایی متنوع و متفاوت با موضوعات اصلی تعزیه که همانا واقعه‌ی کربلاست را ایفا می‌کند.

در همین راستا باید به مجالس مضحک مثل: شصت بستن دیو، ذبح اسماعیل، سلیمان و بلقیس و چند نمونه‌ی دیگر نیز اشاره نمود که نمودها و تجلیات تازه‌ای از مجالس شبیه را به منصفی ظهور رسانده است. «دیشب شنیدم در تکیه دولت تعزیه‌ی «دیر سلیمان» بوده و سفرای انگلیس و ایتالیا با اتباعشان به تماشا آمده بودند. بعد از ختم مجلس تعزیه «اسماعیل بزاز» مقلد معروف با قریب دویست نفر از مقلدین و عملیه‌ی طرب فرنگی و رومی و ایرانی ورود به تکیه کردن و حرکات قبیح از خودشان نشان دادند.»<sup>۶</sup> (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۰: ۱۵۱)

به لحاظ ساختاری این مجالس «گوشه» قلمداد شده و به‌عنوان پیش‌واقعه و یا مدخلی جهت آغازی مجالس تعزیه به اجرا درمی‌آمده و بسیاری از آنان حالتی مستقل داشته و نسبت و قرابت چندانی با واقعه‌ی کربلا نداشته و حتی برخی از این گوشه‌ها در طول سال و در ماه‌های غیر از محرم و صفر توسط خود مردم و در تکایا اجرا می‌شده‌اند.

«گوشه» در تعزیه به روایت «بهرام بیضایی» (استاد و پژوهش‌گر شبیه‌خوانی) چنین است:

«گوشه: مجلس‌هایی است که به موضوع‌های اصلی تعزیه - ماجرای کربلا - مستقیماً نپردازد، بلکه موضوع داستان‌های فرعی و حاشیه‌ای مذهبی باشد. «گوشه» عملاً نمایش کوتاهی است که وقتی شبیه‌خوانی تنوع یافت، در آغاز نمایش اصلی می‌آمد و یا در روزهای عادی سال اجرا می‌شد. برخی «گوشه» ها در موضوع خود تمام بود، و برخی با وجود تمام بودن موضوع، مدخلی نیز می‌شد برای اجرای نمایش اصلی یعنی واقعه.»<sup>۷</sup> (بیضایی، ۱۳۶۳: ۴۶)

و تعریفی دیگر از «گوشه» به روایت «پیتر چلکووسکی» (پژوهش‌گر شبیه‌خوانی) در کتاب تعزیه، آیین و نمایش در ایران آمده است که:

«گوشه‌ها حول داستان‌ها و قصه‌های کهن، بعضاً تاریخی و بعضاً افسانه‌ای ساخته می‌شد. این تعزیه‌ها مفرح و سرگرم‌کننده بودند. مضمون «گوشه» عموماً ساده و عامیانه است و در ابتدا این مشتقات تعزیه به‌عنوان پیش‌درآمد، قبل از شروع تعزیه‌ی اصلی نمایش داده می‌شدند و رفته‌رفته نمایش‌های «گوشه» از تعزیه جدا شد و سبک مستقل خود را پدید آورد.» (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۸۷-۸۸)

نخستین تعریفی که به‌صورت مفهومی و ساختاری درباره‌ی (گوشه‌ها) ارایه شده، همانا تعبیر «بهرام بیضایی» در این خصوص است، ایشان در کتاب نمایش در ایران نیز تعریفی دقیق و جامع از «گوشه‌ها» آورده است.<sup>۸</sup> آثار منتشرشده‌ی پس از او نیز از سوی پژوهش‌گرانی همچون «عنایت‌الله شهیدی»، «جمشید ملک‌پور»، «داوود فتحعلی‌بیگی» تعاریف مفصل‌تری را با ذکر نمونه‌ها و کاربردهایی در مجالس ارایه داده، قابل تأمل‌اند. «داوود فتحعلی‌بیگی» در تعریف کلی، شبیه مضحک را در کتاب آشنایی با مبانی شبیه‌خوانی این‌گونه تعریف می‌نماید:

«مقصود شبیه‌نامه‌هایی است که در آن جنبه‌های نمایشی شادی‌آور (طنز کلامی و مضحکه‌ی عملی در اجرا) وسعت یافته و تبدیل به نمایشی شده است که بیشتر جنبه‌ی تفننی و سرگرم‌کنندگی و عبرت‌آموز دارد تا آیینی و گریه‌خیزی. اگرچه از نظر ساختار نمایشی و شیوه‌ی

اجرا تابع قراردادهای تعزیه سنتی است. مجالس شبیه خروج مختار، احمد سفاح، سمندان دیو، مالیات گرفتن معین البکاء و ... در زمره شبیه مضحک محسوب می‌شوند. «فتحعلی بیگی، ۱۳۹۶: ۳۹»

او همچنین در فصل دیگری از این کتاب، گوشه‌ها را به عنوان (تعزیه‌های فرعی) قلمداد می‌کند:

«تعزیه‌هایی هستند مختصر و کوتاه مدت که معمولاً به تنهایی اجرا نمی‌شوند. بلکه با تعزیه‌های درخور خود، ترکیب و تلفیق یا به اصطلاح تعزیه خوانان جفت و جور می‌شوند؛ مانند: تعزیه‌ی طفلان زینب، درویش کابلی، موسی و درویش بیابانی. این تعزیه‌ها از لحاظ اجرا دو نوع‌اند: نخست، آن‌ها که در میانه‌های تعزیه‌های اصلی اجرا می‌شوند؛ مانند: طفلان زینب و درویش کابلی که اولی را معمولاً در میانه‌ی تعزیه‌ی شهادت علی اکبر و دومی را در میانه‌ی تعزیه‌ی شهادت امام می‌خوانند. دوم، گوشه‌هایی که مقدمه و پیش درآمد تعزیه‌های اصلی‌اند و آن‌ها را در اصطلاح پیش مجلس یا پیش واقعه می‌نامند؛ مانند: تعزیه‌ی موسی و درویش بیابانی که پیش واقعه‌ی تعزیه‌ی شهادت امام و تعزیه‌ی سلیمان و بلقیس که پیش مجلس تعزیه‌ی شهادت قاسم‌اند.

### در اینجا یادآوری چند نکته ضروری است:

۱. بسیاری از گوشه‌ها که در قدیم کوتاه و مختصر بودند، بعدها کمی مفصل شدند و خودبه‌خود به صورت مجلس تعزیه‌ی مستقلی درآمدند و بعضاً جداگانه اجرا می‌شوند؛ مانند: تعزیه‌ی قربانی کردن اسماعیل، دره الصدف و به چاه انداختن یوسف.
۲. تعزیه‌نویسان دوره‌ی قاجار هر نوع تعزیه‌ی کوتاه مدت، اعم از شاد و ناشاد، غم‌انگیز و مضحک و پیش مجلس و ضمنی را «گوشه» می‌نامیدند. به عبارت دیگر «گوشه» اصطلاحی بود عام و پیش مجلس یا تعزیه‌های مضحک اصطلاحی خاص.
۳. بعضی از گوشه‌ها که به صورت پیش‌واقعه یا پیش مجلس تعزیه‌های اصلی اجرا می‌شدند در پایان آن‌ها بلافاصله صحنه تغییر می‌کرد و تعزیه‌های اصلی شروع می‌شد؛ مثلاً: پس از گوشه‌ی عروسی سلیمان و بلقیس، مجلس تعزیه‌ی شهادت قاسم بر پا می‌شد. اما بعضی گوشه‌ها خودبه‌خود به صورت تعزیه مستقل اجرا می‌شد. گه‌گاه در جریان تعزیه به تعزیه‌های اصلی گریز و گوشه می‌زدند. این گریزها و گوشه زدن‌ها گاهی فقط جنبه‌ی اعلام و یادآوری داشتند لیکن گاهی صحنه‌ی کوتاهی از واقعه‌ی اصلی را نیز نشان می‌دادند مثلاً در تعزیه‌ی هابیل و قابیل، جبرئیل گوشه‌ای از صحنه‌ی کربلا را به حضرت نشان می‌داد.
۴. در معدودی از گوشه‌ها که به صورت یک مجلس تعزیه مستقل اجرا می‌شد ممکن بود در جریان تعزیه، تعزیه‌ی اصلی هم به صورت کوتاهی اجرا شود و دوباره تعزیه‌ی گوشه به جریان خود ادامه دهد؛ مثلاً: در تعزیه‌ی بت پرست هندی یا عباس هندو و تعزیه‌ی اصلی درواقع همین تعزیه است اما در بعضی از نسخه‌های آن در میانه‌ی تعزیه بخش کوتاهی از شهادت عباس نیز اجرا می‌شود و دوباره تعزیه به روال اصلی خود بازمی‌گردد.
۵. تعزیه‌سازان بخش کوتاهی از یک تعزیه یا یک گوشه را که شامل مکالماتی کوتاه یا چند حرکت نمایشی است، «فقره» می‌نامند. کاستن یا افزودن فقره، خللی در ساختمان اصلی تعزیه وارد نمی‌کند مثلاً: گفت‌وگوی امام با فضه هنگام خواستن پیرهن کهنه در تعزیه شهادت امام در روز عاشورا یا خندق کنی در تعزیه شهادت عباس فقره است. «فتحعلی بیگی، ۱۳۹۶: ۴۲»

عنایت‌الله شهیدی نیز در کتاب خود تعزیه و تعزیه‌خوانی این تفکیک را قائل شده:

«طبقه‌بندی تعزیه بر اساس موضوع، مضمون و نوع یا ساختمان واقعه با بررسی و تتبع در متون تعزیه‌نامه‌ها صورت گرفته است. این تقسیم‌بندی مانند هر رده‌بندی دیگر تا اندازه‌ای نسبی

و اعتباری و قراردادی است. مثلاً می‌توان (نوع) و (ساختمان) تعزیه را دو مقوله‌ی جداگانه دانست و یا مانند برخی صاحب‌نظران میان موضوع و مضمون تفاوتی قائل نشد. باین همه به نظر می‌رسد که تقسیم‌بندی بر اساس ملاک‌های یادشده مناسب‌ترین شیوه برای تقسیم‌بندی تعزیه‌ها باشد. برخی از نویسندگان تعزیه‌ها را به سه دسته: واقعه، پیش‌واقعه و گوشه تقسیم کرده‌اند. (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۰۹)

### بحث و بررسی؛ تحلیل و تطبیق نمونه‌ها

#### بررسی گوشه‌ی رمانتیک (حدیقه، دختر پادشاه ختن)

اولین نمونه‌ی قابل بررسی گوشه‌ی «حدیقه، دختر پادشاه ختن» است که در این مجلس اشخاص و اسامی شبیه‌خوانان عبارت‌اند از: امام حسین (ع)، حضرت عیسی (ع) بن مریم (غایب)، حضرت علی‌اکبر (ع)، حدیقه (دختر شاه ختن)، دایه، شاه ختن، وزیر و خواجه. مجلس با حدیقه، دختر شاه ختن آغاز می‌شود که با دایه به گفت‌وگو وارد شده و اظهار ملال و دل‌تنگی می‌کند. گویا غمی عجیب و هجرانی غریب، روح دختر پادشاه را در برگرفته و دایه سعی بر آن دارد تا او را از این ملال و دل‌تنگی نجات داده و او را تسلی بخشد و در این اثنا دایه بر آن است تا علت این حزن و اندوه را دریابد. چنین نمونه‌ای در گوشه‌ها بسیار دیده شده است، از آن جمله: می‌توان به گوشه‌ی «قیس هندی»<sup>۹</sup> در مجلس ظهر عاشورا استناد کرد که در آنجا نیز پادشاه هند را غمی فراگرفته است و وزیر سعی دارد تا با پرسش و مناظره علت را دریابد. گویی این رسم و رویه یکی از سنت‌های رایج در شیوه و نگارش گوشه‌نویسی و مجالس تعزیه به‌شمار می‌رفته که این مجلس نیز با چنان شباهتی کار خود را آغاز می‌کند. دایه در صدد برمی‌آید تا با حضور مطربان و ساز و چنگ و نقاره دل دختر را شاد کند اما غم دوران و اندوهی غریب قصر را بر او همچون زندان کرده است.

دایه: من آتش به جانم، جان دایه - برافتد در جهان، بنیان دایه  
 بده پس اذن، ای مَه‌روی دل‌تنگ - بیارم مطربان، با ساز و هم چنگ  
 حدیقه: ندارم میل با ساز و نقاره - غم دوران، دلم را کرده پاره  
 بود این قصر بر من، مثل زندان - جوان مُردم، امان ای مونس جان  
 دایه: مکن گریه، عزیز با تمیزم - تو را دایه نی‌ام، کمتر کنیزم  
 بیا عرض شنو، ای نازنینم - بخواب ای گل‌عذار مه جبینم  
 دایه، حدیقه را به خواب دعوت می‌کند زیرا چاره‌ای جز این در کار نمی‌بیند. (به غیر از خواب، نبود چاره در کار) - (به خواب ای گل‌رخ شیرین زبانم - که ذکر خواب از بهرت بخوانم)

در این میان حضرت علی‌اکبر (ع) حضور پیدا کرده و قصد دارد تا به خواب این دختر رفته بلکه، او را به اسلام متشرف کند. (می‌روم در خواب او، شاید مسلمانش کنم - طینتش پاکست، شاید اهل ایمانش کنم) خواب در تعزیه نقش دراماتیکی ایفا می‌کند. در مجالس متعدد تعزیه، خواب به اشکال مختلف حضوری انکارناپذیر دارد، اگرچه پژوهش‌گرانی از جمله «خجسته کیا» در کتاب خواب و پنداره اعتقاد دارد که:

«شبه‌خوانی ایرانی جز خواب نیست، خواب‌هایی آراسته ولی با نقش‌های تمثیلی و نشانه‌ها و نمادهای بسیار کهنه. قهرمانان شبه‌خوانی پیوسته در سفر بین خواب و جهان تخیل، بیخودی و هشیاری و حتی مرگ و زندگی در حرکت‌اند. آنان از رویدادهایی سخن می‌گویند که در خواب دیده‌اند، یا جهان پس از مرگ را شناخته‌اند و یا در بیداری از عالم غیب پدید آمده‌اند.» (کیا، ۱۳۷۸: ۲۰۹ و ۲۱۰)

خواب در تعزیه کاربردهای نمایشی خود را گاه به شکل گفت‌وگو، سؤال و جواب و گاه برای تغییر جهت و در

مسیر حرکت مشخص متجلی می‌سازد، مثل خواب دیدن حدیقه، حضرت علی اکبر (ع) را در همین مجلس فراموش نکنیم که خواب در داستان‌های افسانه‌ای، تمثیلی و قصه‌های شرقی، نقش عمده‌ای را ایفا کرده و یکی از تکنیک‌ها و هنجارهای رایج پیشبرد قصه و حوادث داستانی است. گاه صحنه‌ی خواب هم برای ایجاد حادثه و اتفاق نمایشی و گاه برای جذابیت داستان و وارد شدن به زمینه‌ی عنصر خیال است. خواب و رؤیا از جمله بخش‌های اساسی تعزیه به‌شمار می‌روند که کم‌وبیش در مجالس تعزیه، نسخه‌نویسان از آن بهره گرفته‌اند. نکته‌ی قابل توجه آنکه خواب، بیشتر مخصوص اولیاء و انبیاء و شخصیت‌های مثبت است و اشقیا نمی‌توانند در تعزیه خواب ببینند مگر آنکه خواب آنان جنبه‌ی تشریفی داشته باشد. حدیقه در خواب با حضرت علی اکبر وارد دیالوگ و مناظره می‌شود.

حدیقه (در عالم خواب): گو به من ای مرغ رنگین پر، که‌ای؟  
 علی اکبر: گو به من افسرده از بهر چه‌ای؟  
 حدیقه: نام نیکو بهر این غمگین بگو  
 علی اکبر: دور از اسلام هستی نام نیکان مجو  
 حدیقه: چون شود از نام خود افشا کنی؟  
 علی اکبر: ترسم از نامم تو واویلا کنی  
 حدیقه: گو مگر جبرئیلی، ای جوان؟  
 علی اکبر: نیستم من جبرئیل، ای خوش‌زبان  
 حدیقه: گو مگر عیسی تویی، ای با کمال؟  
 علی اکبر: نیستم من عیسی آشفته‌حال

مناظره همچنان در پرسش‌وپاسخ ادامه دارد تا آنجا که علی اکبر می‌گوید: چون تو مسلمان نیستی، من نمی‌توانم نام خود را به تو بگویم و حدیقه بر آن می‌شود تا با او یار و همراه شود. (حدیقه: پس مرا بر دین خود شو رهنما). حدیقه با گفتن شهادتین «أشهد أن لا اله الا الله، أشهد أن محمد رسول الله و علی ولی الله» به دین اسلام مشرف می‌شود.

علی اکبر: دمی بخواب که من می‌روم، خداحافظ - به هر بلیه ترا یاورم خداحافظ

صحنه‌ی خواب کوتاه اما مؤثر و پیش‌برنده است. حدیقه از خواب برخاسته و دایه را طلب می‌کند.

حدیقه: چه خواب بود بدیدم من ای یاران؟! - پریده از سر زارم شکیب و تاب‌وتوان  
 برس به داد دلم دایه جان امان و امان - بکن تو چاره‌ی دردم که مُردم از هجران

حدیقه ماجرای خواب دیدن حضرت علی اکبر را به دایه گزارش می‌کند.

حدیقه: چه خوش خوابی بدیدم دایه جان من - شدم محو کلام یک جوان من!  
 خجل از نور رویش آفتاب است - قمر از عارض او در نقاب است  
 چه گویم از جمال نازنینش - چه گویم دیده‌ی سحر آفرینش  
 دو صد یوسف بر او سر به خجلت - نهاده سر به زانوی خجلت  
 غرض دیدم کرامت‌های آن ماه - نما دایه علاج این غم و آه

همچنان که سنت نسخه‌نویسان است توصیف قهرمانان و انبیاء، نه از سوی خود بلکه از سوی شخصیت‌های مقابل توصیف و ابراز می‌شوند و حتی اشقیا و دشمنان نیز خوبی‌ها، کرامت‌ها و زیبایی‌های آنان را انکار نمی‌کنند.

دایه به جست‌وجوی نام و نشانه‌ی آن شخصیت به خواب آمده، برمی‌آید.

دایه: پیرس از آن جوان، نام و نسب را - کند افشا برایت او لقب را

عرب باشد و یا قوم عراق است؟ - چه شخص است آنکه اندر دهر طاقست؟  
فرنگی باشد او یا اهل چین است؟ - و یا از مردم توران زمین است؟

حدیقه بار دیگر به خواب می‌رود تا آن جوان رعنا را در خواب باز یابد. علی اکبر بار دیگر به خواب او می‌آید.

علی اکبر: روم در ختن به عز و وقار - به خواب دختر سلطان، به قصد استخبار  
به سن هجده و عمرم به کربلا کوتاه - سرور سینه‌ی لیلا و حضرت زهرا (س)  
از آن که هست به ناکامیم مقام مقال - روم به خواب حدیقه، کنم جواب و سؤال  
(بلافاصله) ز جای خیز ستاره، قمر نمایان شد - ز نور صورت من قصر تو گلستان شد

حدیقه بار دیگر در خواب با حضرت علی اکبر (ع) وارد گفت‌وگو می‌شود.

حدیقه: السلام ای نوجوان با کمال!  
علی اکبر: مر علیک ای بانوی آشفته حال!  
حدیقه: از چه شد قصرم چو فردوس برین؟  
علی اکبر: از گل روی من محنت قرین!  
حدیقه: دست من دامان توای محترم!  
علی اکبر: فاش گو مطلب چه داری در برم؟  
حدیقه: نام خود کن آشکار، ای سرورم!  
علی اکبر: نور چشمان حسین (ع)، من اکبرم!

رقت‌انگیزی و پردازش عاطفی این مجلس بسیار لطیف و شاعرانه است، چندان که مجلس را به حال و هوای  
رمانتیک و عاشقانه نزدیک می‌سازد. این حضور و رنگ آمیزی خصیصه‌ی داستان‌های تغزلی و رمانتیک  
است که شاهد نمونه‌های بسیار در ادبیات و افسانه‌های عاشقانه‌ی ایرانی هستیم.  
تمام نشانه‌ها اعم از شهر حجاز، جد، باب خود و نیز نام مادر را در پرسش‌های حدیقه بازگو می‌کند.

حدیقه: چیست نام مادرت ای با جلال؟  
علی اکبر: ام لیلای غریب دل ملال  
و سرانجام مقصد او را می‌پرسد که علی اکبر (ع) پاسخ می‌دهد.  
حدیقه: در حجاز منزل و جاه و مقر؟  
علی اکبر: حال سوی کربلا بستیم سفر

و نیز در ادامه حوادث کربلا، حال و هوای کاروان کربلاییان و بابش حسین (ع)، تک تک بازگو می‌شود و  
بدین طریق به طور غیرمستقیم و پیشگویانه از زبان علی اکبر حوادث و سرانجام تراژیک وقایع کربلا با مخاطبان  
در میان گذاشته می‌شود.

حدیقه: کار بابایت چه آخر می‌شود؟  
علی اکبر: چاک چاک از نیزه و خنجر شود  
و نیز از تنهایی و بی کسی پدرش یاد می‌شود.  
علی اکبر: باب من تنهاست، بی لشکر بود  
حدیقه: گو مگر آنجا نباشی یاورش؟  
علی اکبر: هستم ای دختر به مثل نوکرش

اصطلاحات عامیانه و نزدیک شدن به زبان مردم یکی دیگر از ویژگی‌های این گوشه‌ها است که هرازچندی در  
عین وفاداری به سنت‌های ادبی و صنایع بلاغی، لحن کلام جنبه‌ی عامیانه به خود می‌گیرد و این از ویژگی‌ها  
و رهیابی تعزیه به زبان عوام و مخاطبان کوی و برزن‌ها است.  
حدیقه در ادامه‌ی مطلب و پیگیری حادثه‌ی کربلا از علی اکبر می‌پرسد که آیا در این کارزار خطری نیز جانب

تو را خواهد گرفت؟ (بر تو هم آیا بگو دارد خطر؟ - کُن تو مُخبر حالِ زار خویشتن)  
اما علی اکبر از سرنوشت خود سخنی نمی گوید و از خواب او خارج می شود. حدیقه از خواب پریده و حیران، سخن می گوید و دوباره دایه را بازمی خواند.

حدیقه: خدا چرا ز چنین خوابِ خوش شدم بیدار؟ - تمام قصر من زار بود چون گلزار  
بیا تو دایه زبانم بمانده از گفتار - دگر مرا نه سکون است، به جسم فرار  
دایه، دیگر بار با حدیقه حضور علی اکبر را دنبال می کند و حدیقه مجبور به پاسخگویی است و در  
این واگویی حدیث خویش را ابراز می کند. از زبان حدیقه، توصیف علی اکبر (ع) را بازمی یابیم.  
حدیقه: ای دایه دیدم آن ماه تابان - از جا پریدم از شوق خندان  
از حسن رویش، ز ابرو و مویش - شد قصر یکسر، مثل گلستان  
چو دید حال، که اندر ملالم - فرمود برخیز ای غرق هجران  
گفتم که باشی؟ دل می خراشی؟ - فرمود جدم، ختم رسولان  
بابم امام است، عالی مقام است - یعنی حسین (ع) است، آن فخر دوران  
اهل حجازیم، ما اهل رازیم - هستیم دائم، طاعات یزدان  
حال از ولایت، رو سوی غربت - گشتیم مسافر با چشم گریان  
در کربلاییم، غرق بلاییم - دشمن به قلم دارد شتابان

و بدین روش از طریق خواب و مناظره حضرت علی اکبر و حدیقه در پاسخ به پرسش دایه، واقعه ی کربلا بازگو و تصویر می شود و حالا غم و اندوهی حزن انگیز و عاشقانه جان دختر را دربر گرفته، چنانکه دایه را متألم و متأثر کرده و حدیقه از دایه چاره جویی می کند.

حدیقه: آنیس و مونس شب های تارم ای دایه! - نما تو چاره ی این جان زارم، ای دایه!  
مکان ما به ختن، راه کربلا دور است - علاج نیست، مگر جان سپارم، ای دایه!  
موقعیت مجلس گره خورده و حال و روز دختر و دایه آشفته می گردد. از ختن تا کربلا راه بسیاری است.

در ادامه شاهد حضور شاه ختن و وزیرش هستیم که به بزم و عیش و طرب مجلس آزاری کرده اما گویا مطرب و حال و هوای موسیقی چندان او را خوش نیامده و به دل نمی نشیند (موسیقی، مقام حجاز را می نوازد). و در این پویه وزیر را می گوید که قصد تفرج کند اما گویی صحرا نیز سوگوار است. همچنین حرم پادشاه نیز سوگوار و به حزن. (وزیر، اندر حرم بنگر چه غوغاست؟ - صدای گریه آید از چپ و راست!

خواجه گزارش می دهد که (بدان وزیر خبر دارم از فغان و خروش - که رفته دختر سلطان با حشم  
از هوش - شبی به عالم رؤیا بدیده خواب عجیب - از این سبب به دلش نیست صبر و تاب و  
شکیب)

شاه خود به میان حرم می رود تا ماجرا را دریابد.  
شاه ختن: بیا به پیش من ای دایه ی نکو منظر - حدیقه از چه سبب می زند به سینه و سر؟  
دایه: حدیقه خواب دیده، ماهرویی - جوان نازنین نیک خویی  
همی سوزد ز مهر آن دل آرا - ترحم کن به حال او، خدا را

و سپس شاه از شکوه و هیمنه و اقتدار خود در بلاد روم و فرنگ یاد می کند و خود را سزاوار نمی بیند که دخترش این گونه زار و نزار و واله و شیدا شود و قصد می کند تا اینکه آن جوان را سر از تن جدا کند. (بباید آنکه سرش را جدا کنم از تیغ) اما دایه وساطت کرده و ماجرا را شفاعت می کند. سپس پادشاه دختر را بازخواست می کند و دختر در جواب از غم، اندوه و عشق خود سخن می گوید، گریه آغاز می کند و دل پادشاه را به رحم می آورد.

شاه ختن: مکن گریه، ضیاء دیدگانم - ترا چو گل به دامانم نشانم  
تو می گری، مرا دل می خراشی - مرا غیر از تو فرزندی نباشد

بگو آخر به من درد دلت را - که شاید سازم آسان، مشکلک را

حدیقه، ماجرای خواب خود را به پدر بازگو می‌کند و شاه ختن را در جریان واقعه‌ی در شرف تکوین کربلا قرار می‌دهد. در ادامه شاهد مناظره، پرسش و پاسخ شاه ختن و دختر او حدیقه هستیم.

شاه ختن: زندگانیت مگر بی حاصل است؟  
 حدیقه: زندگی بی روی اکبر مشکل است  
 شاه ختن: پیکرت را چاک از خنجر کنم  
 حدیقه: جان به قربان علی اکبر کنم  
 شاه ختن: پس بیا با دایه باغستان رویم  
 حدیقه: بی علی اکبر چه سان، بستان رویم؟ ...  
 شاه ختن: می‌زنم با تازیانه بر سرت!  
 حدیقه: یا حسین جانم فدای اکبرت!

تا آنجا که پادشاه به خواب رفته و حضرت عیسی به خواب او می‌آید و دختر را شفاعت می‌کند.

حضرت عیسی: خطاب من به توای پادشاه ملک ختن - نظر به چرخ کن، عیسی بن مریم هستم  
 من

چرا به عاشق فرزندزاده‌ی حیدر - ستم کنی تا که شوی روسیاه در محشر؟!  
 تمام چرخ و فلک نور جد او تابان - برو رضایت من، دخترت به او برسان  
 به عاشقان حسین زاده بس جلال بود - زبان به شرح جلالش، به کام لال بود  
 خوابی که شاه ختن می‌بیند رأی او را دگرگون می‌سازد. شاه ختن از خواب بیدار می‌شود.  
 شاه ختن: خواب دیدم حضرت عیسی به چرخ چارمین - نور او گردیده پخش اندر روی زمین  
 دختر تو عاشق نور حق بود - جد او اشرف به دین پیغمبر بود  
 وزیر ماجرا را تأیید کرده و اعلام فرمان برداری می‌کند و هر دو به اتفاق به سوی کربلا می‌روند. شاه  
 ختن دختر را نیز با خود به کربلا می‌برد.  
 شاه ختن: خوشا سعادت تو دختر نکو خویم - ترا برم سوی مقصودت ای قمر رویم  
 مخور تو غصه دگر روسفیدی ای دختر - هزار چون تو فدای سر علی اکبر

در ادامه شاهد حضور وزیر، شاه ختن و حوادث کربلا هستیم که در اشعاری موزون و مقفا که میان شاه و وزیر ردوبدل می‌شود با شاعرانگی هرچه تمام‌تر ماجرای کربلا بازگو می‌شود. آنان وقایع کربلا را مشاهده می‌کنند و در آنجا با امام حسین مواجه می‌شوند.

وزیر: سلام من به توای نور چشم عالمیان - مگر حسین (ع)، توئی، جان من تو را قربان  
 امام حسین: آری حسین بی‌کس محزون، منم منم - اینجا غریب ورطه‌ی هامون، منم منم  
 دائم از بهر چه سلطان ختن - آمده از شهر ختن، در نزد من  
 آن جوانی را که دارد در گمان - در جوانی گشته اندر خون طپان  
 رو بگو این دم به سلطان ختن - دخترش را آورد در نزد من  
 شاه ختن به نزد امام می‌آید.  
 شاه ختن: سلام من به توای پیشوای جن و بشر - هزار شکر کشم خاکپای تو به بصر  
 کمینه چاکر تو از ختن برون آمد - به خاک بوسیت ای شاه بحر و برآمد

شاه ختن همچنین تقاضای دیگری دارد و آن تشریف او به دین اسلام است و سرانجام اسلام می‌آورد. امام رو به دختر می‌کند و از او می‌خواهد تا با او همراه شود و امام اهل خیمه را به آراستن مجلس عروسی فرامی‌خواند. (اهل بیتم جملگی با صد فغان - یک زمان آید برون از خیمه‌ها - یکدمی لیلا بیا، لیلا بیا - زینب ای زینب، حمیده خواهرم - آراسباب عروسی در برم - ام‌کلثوم این زمان با صد فسوس - گیر آینه جلوی نوعروس - مادر

قاسم توای نجمه بیا - قند و شیرینی بپر در خیمه‌ها)  
 عروسی و مجلس آرایبی در بحبوحه‌ی کارزار به عزایی می‌ماند که توسط اهل خیام، وضعیتی غم‌انگیز را در ذهن مخاطبان ایجاد می‌کند. در لحظه‌ی پایانی، امام درحالی‌که عروس را با خود مشایعت می‌کند، پیکر خونین علی‌اکبر را به او نشان می‌دهد و حدیقه به اشک چشم، خون می‌فشانند و عشق به ناکامی منجر می‌شود.  
 مجلس با شهادت علی‌اکبر و خوابی که به ناکامی تبدیل شده است، پایان می‌پذیرد و در پایان کاتب و شاعر نام و تخلص خود را بازگو می‌کند.

شاعر و کاتب: بزرگوار خدایا به عرصه‌ی محشر - گذر ز جرم «علیجان» ذاکر و شاعر  
 فراق روی علی‌اکبرم کشیده مرا - به صد امید، رسم بر مراد ماه لقا  
 روم ز شوق کنون جانب رسول‌الله - اقول أشهد أن لا اله الا الله

این مجلس و گوشه نمونه‌ای متفاوت، بدیع با درهم‌آمیزی بافتی عاشقانه و رمانتیک میان دختر پادشاه ختن و حضرت علی‌اکبر (ع) است که شباهتی با افسانه‌ها و داستان‌های عاشقانه‌ی دوران صفویه و به‌ویژه دوران قاجار دارد. این نمونه‌ها در ادبیات عامیانه و تغزلی به کرات دیده شده و موجب خوشایندی ذهن مخاطبان می‌شود و احساسات آنان را این بار در ترکیبی عاشقانه و تراژیک و در قالب صورتی جدید از گوشه‌ها و مجالس تعزیه بازگو می‌کند. همچنین تداوم آن، زمینه‌ی بروز این‌گونه‌ی مجالس دلدادگی را فراهم می‌آورد و از این حیث ما به استناد این گوشه‌ی متفاوت می‌توانیم آن را به عنوان نمونه‌ای تازه در جهت تحول و دگردیسی مجالس تعزیه بینگاریم. این نمونه نشان از تکثر و تداوم هنر شبیه خوانی است.

### بررسی دو گوشه‌ی تاریخی (فتحعلی شاه قاجار) و (شاهنشاه ایران ناصرالدین شاه)

در مجلس اول، فتحعلی شاه پس از صرف شام و خوردن کباب، شباهنگام از فرط تشنگی از خواب می‌پرد و تمنای آب دارد ولی در آن اوقات هیچ‌کدام از خدمه و کنیزان حضور نداشته و تشنگی او را بی‌تاب می‌کند. موضوع تشنگی او را به یاد شهدای کربلا می‌اندازد و در این باره تأمل می‌کند تا حال آنان را دریافته و مصائب آن‌ها را به یاد آورد. مجلس در سه صحنه اتفاق می‌افتد که صحنه‌ی اول در روی زمین و دو صحنه‌ی دیگر در عالم ملکوت محقق می‌شود. این مجلس شباهت ویژه‌ای با مجلس (شهادت شاه شهید یا همان قتل ناصرالدین شاه) دارد و طبق شواهد و قرائن چنین برمی‌آید که نویسنده و سراینده‌ی این دو گوشه میرعزا کاشانی و فرزندش میرماتم است. ابیات مشترک، ساختار همگون و همسان و نیز ترکیب موزون کلمات، عبارات و گاه ابیات مشابه مؤید این ماجرا است. نگارش این نسخه طبق سنت و عرف ادبی در نسخ پیشین همواره با شکر و حمد پروردگار آغاز می‌شود. در بخش‌های اول، این دو نسخه چنان باهم شباهت دارند که تنها گویی عبارات پس و پیش شده‌اند و این ویژگی در اغلب نسخه‌ها کم‌وبیش تکرار شده است.  
 موضوع تشنگی در اساطیر ایران باستان برای ایرانیانی که در سرزمین‌های خشک زندگی می‌کنند همواره حائز اهمیت است، همچنان که «حسین اسماعیلی» در کتاب تشنه در میقاتگاه، سرمایه و عناصر تعزیه را آب و اشک و خون قلمداد می‌کند و پیوند با واقعه‌ی کربلا و تشنگی شاه در این مجلس نوعی همزادپنداری با کربلا و کربلاییان است که سرانجام موجب شفاعت و رستگاری او می‌شود.  
 در مجلس فتحعلی شاه، شاه مدتی در حال تشنگی به سر می‌برد تا آنکه کنیز از خواب بیدار شده و پس از تأخیری، آب می‌آورد اما شاه از نوشیدن آب امتناع می‌کند و موضوع را به واقعه‌ی کربلا متصل می‌سازد.

ریحانه: قربان خاک پای توای شاه تاجدار - آورده‌ام آب بهر شهنشاہ نامدار  
 خوابم ر بوده بود خطا کرده‌ام خطا - جرمم ببخش خاطر مظلوم کربلا

فتحعلی شاه: بخشیدمت کنیز بریز اشک از دو عین - کن گریه از برای لب تشنه‌ی حسین  
ای آب خاک بر سر مهر و وفای تو - شد تشنه لب شهید حسین از برای تو  
ای کاش فتحعلیشه آن زمان برت - می کرد یاری تو و اولاد اطهرت  
آن روز گر نبودم شاه تاجدار - امشب به تشنگی کنم گریه زارزار  
ای های های تشنه کسی چون تو در جهان - هرگز نگشته است اسیر ستمگران

مجلس کوتاه و مؤجز است. فتحعلی شاه و وزیر، خواجه باشی، ریحانه (کنیز)، هاتف، مأموران پرسش‌گر و امام حسین (ع) در آن حضور می‌یابند. در ابتدای مجلس، شاه و وزیر به شکار رفته اما دلتنگی بر آن‌ها غالب گشته و به زودی به شهر بازمی‌گردند.

فتحعلی شاه: سخت امروز گشته‌ام دلتنگ - روز روشن به دیده‌ام شب تار  
نه مرا میل باده و صنم است - نه به سر ذوق باغ و عشق شکار  
زین شکار آمدن غمم افزود - روگذارم به شهر و دیار

در بخش دوم، شاه از وزیر می‌خواهد تا گزارشی از اوضاع و احوال مملکت و امور جاریه اعلام کند و وزیر نیز اوضاع را خوب و بر وفق مراد مطرح می‌سازد. در بخش سوم، بساط قهوه و چای و قلیان مهیا می‌شود. (فنجان قهوه برم آرید با سرود / بریزید چای، نمایید صرف / بیارید قلیان شما هر طرف / نشینید کرسی نشینان تمام / کنید میل چایی شما بالتمام)  
حضور اسباب و اثاثیه‌ی مردمی و نوآورانه (قهوه چای و قلیان) گامی است جهت مردمی شدن هرچه بیشتر تعزیه و ارتباط با زندگی روزمره.

شاه به خواب می‌رود تا مقدمه‌ای برای طرح موضوع اصلی که همانا تشنگی است مهیا شود. تشنگی نمادی و گریزی جهت پیوند با واقعه‌ی کربلا است. آن چنان که شاه را به صرافت تشنگان کربلا می‌اندازد.

فتحعلی شاه: از تشنگی نمی‌روم به خواب مطلقاً - آیا چه‌ها گذشت به صحرای کربلا؟  
در آفتاب گرم، به آن زخمیان همه - آیا چه‌ها گذشت به فرزند فاطمه؟  
ای تشنه لب حسین تو در دشت کربلا - آیا چقدر تشنه بودی وای از آن جفا!  
شاه از فرط تشنگی و ناچاری به تب و تاب گریه می‌افتد.  
گریه کنم حسین کنون از برای تو - قربانی تشنگی تو و طفل‌های تو  
امشب برای تشنگی‌ات گریه سر کنم - از بانگ ناله خیل مملکت را خبر کنم

هاتف در این بخش حاضر می‌شود اما به درستی معلوم نیست که شاه در همان حال، رحیل مرگ آغاز می‌کند یا مجالی دیگر و بلافاصله شاهد حضور نکیره‌ای به عنوان مأموران کارنامه‌ی دنیایی هستیم. آنان نتیجه‌ی ارزیابی را اعلام می‌کنند و سرانجام او را به جانب دوزخ رهنمون می‌سازند.

هاتف: امر فرموده خداوند کبار - به شما ای ملک دوزخ و نار!  
گردش طوق ز آتش بندید - جانب آتش دوزخ ببرید  
فتحعلی شاه: کجا برید مرا ای گروه بازاری؟  
نکیرین: بریم به سوی جهنم به خفت و خاری!  
فتحعلی شاه: چه کرده‌ام که مرا این چنین برنجانی؟  
نکیرین: ز بی عدالتی‌ات مستحق نیرانی  
فتحعلی شاه: چاره‌ای ندارد: کجا روم؟ به کجا رو کنم در این صحرا؟  
نکیرین: کسی به داد کسی کی رسد به غیر خدا؟

در همین حین هاتف دوباره می‌آید و خبر می‌دهد که گلگون قبای کربلا از راه می‌رسد: (می‌رسد با دیده‌ی گریان حسین) آنگاه امام حسین (ع) خطاب به شاه او را دلداری می‌دهد:

مخور تو غصه که از غم تو را کنم یاری - چراکه کرده‌ای از بهر من عزاداری  
خصوص با دو لب تشنه هم نخوردی آب - بگو چگونه گذارم تو را کنند عذاب؟

فتحعلی شاه که نجات یافته می پرسد که تو کیستی که شفاعت مرا کرده‌ای و امام خود را معرفی می‌کند.

امام حسین: منم کلید شفاعت، منم دلیل نجات - منم که کشته شدم در کنار نهر فرات  
منم قتیل جفا منم ضیاء دو عین - شهید کرب و بلا، نام من امام حسین  
مخور غصه که من یاور توام شاهها - به هر بلیه و غم ناصر توام شاهها  
ز دودمان تو با من کنند بس یاری - کنن بهر من بینوا عزاداری  
خصوص ناصردین پادشاه بی همتا - که با خلوص کند ماتم مرا برپا

همچنان که اشاره شد پیش مجلس‌ها و یا پیش واقعه‌ها در این ایام جنبه‌ی تاریخی پیدا کرده و به سراغ موضوعات روز می‌روند.

اما گوشه‌ی دوم (شاه شهید یا قتل ناصرالدین شاه) نمونه‌ی دیگر است که در آن شاه قاجار توسط میرزا رضای کرمانی در شاه عبدالعظیم تهران به ضرب طپانچه کشته می‌شود و مجلس شاه شهید مفصل‌تر و پُرآب‌وتاب‌تر است که در آن به شرح چگونگی کشته شدن شاه، اقدامات اطرافیان و حضور جانشین او مظفرالدین شاه و اشخاصی همچون نائب، صدراعظم، نقابدار، امین‌الملک، امین‌الخلوت، امام جمعه، حکیم‌باشی و ... می‌توان اشاره کرد.

مجلس طبق همان روال و سنت همیشگی مانند (قیس هندی) و (پادشاه ختن) با دلتنگی و بی‌قراری شاه شروع می‌شود و پس از آن به پیشنهاد وزیر به عزم شکار راهی صحرا می‌شوند.

در این مجلس موضوعات اجتماعی روز هم چاشنی شده است از جمله، ناصرالدین شاه در آن ایام مالیات قصابان را بخشیده است و یا سلطان مغموم به گاه دلتنگی، قهوه می‌نوشد و قلیان می‌کشد. نقابدار به خواب شاه می‌آید و پیشنهاد می‌کند که به اتفاق به قصد زیارت به شاه عبدالعظیم بروند. میرزا رضای کرمانی به قصد دادن عریضه به شاه نزدیک می‌شود و با طپانچه به او شلیک می‌کند. صدراعظم چاره‌اندیشی می‌کند تا حکومت از دست نرود. به مظفرالدین در تبریز تلگراف زده می‌شود و امام جمعه را به کمک می‌طلبند که بر منبر رفته و مرگ شاه شهید را اعلام کند. این کار پرداخت حاکی از رشد و گسترش تعزیه و توجه به امور جاریه است که گامی در جهت معاصر شدن تعزیه قلمداد می‌شود. به نظر می‌آید این مجلس در دوران مظفرالدین شاه نگاشته شده است چراکه واقعه مربوط به کشته شدن ناصرالدین شاه و فرزندش مظفرالدین شاه است. همان‌گونه که در مجلس پیشین (فتحعلی شاه قاجار) امام اشاره می‌کند که نوه‌ی شاه برای او که همانا ناصرالدین شاه باشد در آینده عزاداری برپا خواهد کرد. حضور میرزا رضای کرمانی به عنوان یک شخصیت تاریخی حائز اهمیت است و در کسوت یک ضد قهرمان در این مجلس ظاهر شده است.

میرزا رضای کرمانی: ز بغض ناصرالدین شاه قاجار - ندانم چون کنم ای حی غفار  
به من چون ظلم بی حد روی داده - دلم اندر غم و محنت فتاده  
ز بس عارض شدم من خسته گشتم - در این دنیا ز غم پابسته گشتم  
شنیدم ناصرالدین شاه باید - سوی عبدالعظیم امروز آید  
زیارت سازد آن شاهنشاه فرد - به روز جمعه و عید محمد  
دگر مرا نباشد چاره حاشا - مگر امروز سازم کار خود را  
بود چندی که زحمت‌ها کشیدم - که این شش لول را تا من خریدم  
برای خاطر سلطان ایران - که آورده شدم از شهر کرمان  
روم سوی حرم با صد تمنا - از این شش لول سازم کار او را

## بررسی گوشه‌ی نمایشی (عباس هندو)

اما دراماتیک‌ترین و منسجم‌ترین مجلس تعزیه که به تئاتر شباهت نزدیک‌تری دارد و همانا مجلس (عباس هندو) است که «بهرام بیضایی» دو نسخه‌ی آن را به طور تطبیقی (زمینه‌ی کاشان و تفرش) در فصلنامه‌ی چراغ تحلیل و بررسی کرده است. این مجلس لایه‌های چندی از معنی را در شکلی انعطافی و در قالبی نمایشی بازگو می‌کند. گروهی تعزیه‌خوان برآنند تا مجلس ابوالفضل عباس را اجرا کرده اما بازیگر نقش عباس را ندارند. در آن شهر جوانی است خوش‌سیما که قابلیت ایفای آن نقش را دارد اما او هندوست و سرانجام بنا به درخواست تعزیه‌گران پیشنهاد ایفای نقش را می‌پذیرد به شرط آن که پدرش از این واقعه خبردار نشود.

«به نظر می‌آید مجلس (عباس هندو) یک نمایش پشت صحنه است و در عین حال ساختاری (نمایش در نمایش) دارد. لحظه‌ی دراماتیک زمانی است که جوان هندو نقش را به زیبایی ایفا می‌کند اما پدر هندوی او خبردار شده و کار به مناقشه کشیده می‌شود. مادر عباس هندو میانجی‌گری می‌کند اما از خانه رانده شده و خواهرش نیز از سوی پدر مورد عذاب و عتاب قرار می‌گیرد. در این مجلس پدر هندو با پسر روبه‌رو می‌شود و از نقشی که بازی کرده می‌پرسد و با او همان می‌کند که بر سر نقش رفت. بازیگر به نقش «تشبه» می‌کند، مجبور می‌شود نقشی را که بازی می‌کرد، حالا زندگی کند. هنرپیشه با نقش یکی می‌شود. هنرپیشه تبدیل به نقش می‌شود، یعنی راه او را می‌رود. به نوبه‌ی خود حالا سرمشق کسانی است که به او می‌نگرند.»<sup>۱</sup> (بیضایی، ۱۳۶۳: ۴۸)

«بیضایی» همچنین اشاره دارد که این مجلس در سه نسخه موجود بوده، که ایشان دو نمونه را به طور کامل مورد تطبیق و ارزیابی قرار داده است اما متأسفانه نسخه‌ی سوم را در اصفهان مشاهده کرده ولی آن را از دست داده و اضافه می‌کند که سراینده‌ی هیچ‌کدام از این مجالس شناخته شده نیست.

هر سه متن نشان می‌دهد که بازی نقش اولیاء توسط کسی خارج دین مانعی ندارد زیرا او فقط نقش را یادآوری می‌کند نه آنکه خود او باشد و این همانا مفهوم شبیه‌خوانی است که به آن «شبیه» می‌گویند. در برخی از نسخه‌ها مادر و خواهر جوان، اسلام آورده و در پایان مسلمان می‌شوند.

کم‌وبیش عناوین و شاخصه‌هایی همچون «هندو» و «هند جگرخوار» برای مخاطب، آشنا جلوه می‌نماید. همان‌گونه که در مجلس «چهاریاری» فردی پسرش را از دوستی امام‌رضا نهی می‌کند اما چون پسر به یکی از زائران امام‌رضا احسان می‌کند، مرد «چهاریاری» دست بخشنده‌ی او را قطع می‌کند. پسر حالا به امام‌رضا پناه می‌برد و شفا می‌یابد و نیز در مجلس شبیه مضحکی به نام «زرگر» شباهتی بین آن مجلس و عباس هندو وجود دارد. زرگر «چهاریاری» بخشش به درویش دوره‌گرد مداح علی را رد می‌کند، اما زنش که در پنهان از پیروان اوست به درویش النگوی خود را می‌بخشد. درویش النگو را نزد زرگر می‌برد و زرگر النگو را می‌شناسد و به سراغ زن می‌رود تا دست بخشنده‌ی او را قطع کند و او را براند. بعد از آن حضرت علی پدیدار می‌شود و زن را شفا می‌دهد و سپس زن و درویش به بصره می‌روند و ازدواج می‌کنند. حضور مشاغل عامیانه همچون زرگر و نیز نشانه‌هایی برای نزدیک شدن مجالس تعزیه به شخصیت‌های مردمی و عامیانه است که این امر در نسخ اولیه‌ی تعزیه وجود نداشته است. با این اوصاف مجلس عباس هندو هم به لحاظ شکل و معنا، نمونه‌ای فاخر، ممتاز و نمایشی است که در آن تنوع و تداوم زندگی و پویایی متون به خوبی مشاهده می‌شود. داستان‌های فرعی و حاشیه‌ای گامی جهت تقویت بنیه‌ی دراماتیک شدن مجالس تعزیه است. نمونه‌ی ادبی مجلس عباس هندو نیز پخته و منسجم و از اشعار فاخر و وزینی برخوردار است.

زن هندی: بزرگوار خدایا شده مه ماتم - محرم است دگر صف کشید لشکر غم  
روم به خانه بیارم گروه مرثیه‌خوان - بنای تعزیه سازند جمع تعزیه‌خوان  
ایا گروه شبیه جماعت شهدا - برای تعزیه من آمده‌ام به نزد شما  
شبیه حضرت عباس را به پا سازید - به داغ ماتم من درد غصه بگذارید

شبیبه امام: ایا ضعیفه بفرما، زیاد غم دارم - که من شبیه امام انام می خوانم  
تو هم شبیه به زینب، سکینه دختر تو - شبیه جمله فراهم بود به خاطر تو  
ولیک نیست کسی در برم به زمره ی ناس - که تا شبیه بگردد به حضرت عباس  
بزرگوار خدایا وسیلتی تو بساز - رسان کسی که بود خوش لقا و خوش آواز

در نسخه ی دوم نیز شروع همان گونه است و آمدن ماه محرم موجب می شود تا شیعیان، مجلس تعزیه برپا دارند.

تعزیه ساز: ز دوستان و محبان سیدالشهدا - به دستگیری هر کس شد دست تکیه به پا  
چرا اثاث عزا بهر ما مهیا نیست - بگو که باعث نقصان این عزا از چیست؟  
مشکل گروه تعزیه خوان آن است که شبیه حضرت عباس را ندارند.  
بانی: برای تعزیه داری ایا نکو فرجام - شبیه آنچه بخواهی میسر است تمام  
شبیه حضرت عباس لازم است ولی - نشد که به یایم نوجوانی یلی

در این بخش تعزیه ساز و بانی باهم گفت وگویی برای یافتن شخصی جهت ایفای نقش عباس دارند، تا آنکه آن جوان نکوسیمای هندو زاده را می یابند. بانی خود به سراغ جوان هندو می رود.

بانی: می روم تا آرم آن آزرده را - آن نکوسیمای آن هندو زاده را  
گر بیاید بزم ما رنگین کند - چشم مردم از نوا خونین کند

یکی دیگر از شخصیت های بدیع و متفاوت این مجلس شخص «فضول» است. او می رود و خبر حضور جوان در نقش عباس را به پدرش گزارش می دهد.

فضول: ای عدوی خدا و پیغمبر - دیدم امروز در مسیر گذر  
که عزای حسین برپا بود - پسر تو نیز اندر آنجا بود  
گه به سینه زدی و گاه به سر - از برای حسین تشنه جگر  
خوب تر آنکه در میانه ی ناس - شاه بود و شبیه بر عباس!  
هر زمان خواند او به شور و فغان - لعنت حق به آل بوسفیان  
فضول دیگر: یقین بدان تو ایا ای هندوی ستم آیین - که زاده ی تو ز دین بازگشته است و ز کین  
گمان کنم به مسلمانی آن وفایش - به هیچ وجه ز هندو ندارد اندیشه  
سحر ز خانه ی خود چون برون شدم دلشاد - به بزم تعزیه ای از قضا رهم افتاد  
سرود خوان پسر تو زیب بخش جوشن بود - شبیه حضرت عباس بود در فراز و فرود!

کار پرداخت نمایشی در این نسخه بیش از نسخه ی پیشین است و در مجموع حضور شخصیت های مردمی و شرایط اجتماعی مجلس تعزیه را به واقعه ای معاصر و امروزی مبدل ساخته و نسخه باوجود وفاداری به اهداف غایی تعزیه به زندگی مردم نزدیک شده است.

با این اوصاف نشانه های زندگی در مجلس عباس هندو آشکار است و به عبارتی مجلس تعزیه در قالب داستانی - شهریوندی بازگو می شود. هر چند نشانه های کهن و اساطیری نیز کم و بیش در آن رعایت شده و این امر حاکی از تداوم و تزیید نسخه نویسی تعزیه به شمار می رود که می توانست زمینه ی تحقق تئاتر ملی و درام ایرانی را فراهم سازد که متأسفانه با توجه به گسست های عدیده و شرایط نوآوری، این امر محقق و میسر نشد.

### بررسی گوشه ی مضحک (عروسی رفتن حضرت فاطمه زهرا (س))

اساساً تعزیه هایی که به منظور خوشی وقت تماشاگر ساخته و پرداخته می شوند، تعزیه های «مضحک» نامیده شده و موضوعات آن متنوع و متفاوت است. گاه جنبه ی تخیلی دارند و سهم وقایع تاریخی در آنان کمتر است. همچنان که شیطان شخصیتی فانتستیک یا فانتزی ست که در این گوشه ها نقش مهمی را ایفا

می‌کند. قصد و هدف، خندانند تماشاگران است. شیطان ایجاد موقعیت‌های طنزآمیز و خنده‌دار می‌کند. حرکات، ادا، اطوار و حالات شاد است. بازیگر خودش هم قدری نمک‌افشانی می‌کند. گاه تکیه سراسر قهقهه از خنده می‌شود. در این بخش به یک نمونه (عروسی رفتن حضرت فاطمه (س) یا عروسی قریش) که گوشه‌ای مضحک است می‌پردازیم.

تعزیه با مویه حضرت خدیجه بر مرگ دو فرزند ناکامش قاسم و ابراهیم آغاز می‌شود و با وفات وی ادامه می‌یابد. فاطمه، زنان قریش را برای شرکت در مراسم عزاداری مادر خویش دعوت می‌کند. خواهر عبدالعزیز که از زنان بانفوذ قریش است دعوت او رد می‌کند و پیغام می‌دهد که خودمان عزاداریم و به مجلس عزای شما نمی‌آییم.

خواهر عبدالعزیز: رسد به خاطر من این زمان ز راه وفا - در این نشاط بخوانیم حضرت زهرا  
طلب کنیم به عیشش برای استهزا - کنیم زخم دلش تازه از طریق جفا

زنان قریش با نیت آنکه فاطمه لباس شادی و رخت مناسب عروسی و جواهرات ندارد، او را دعوت کرده تا وی را خفت دهند. فاطمه به بهانه‌ی عزا دعوت زنان قریش را رد می‌کند. خواهر عبدالعزیز حيله‌ی دیگری نیز می‌اندیشد و نزد پیغمبر می‌رود و می‌گوید، فاطمه هنوز عزادار است و نمی‌تواند به مجلس عروسی بیاید و ما برای اینکه او را شاد کنیم این مجلس را گرفته‌ایم.

خواهر عبدالعزیز: من از برای همین چیده‌ام بساط طرب - که از عزا درآیمش ای رسول عرب!  
بیا برای خداوند قادر ذوالمن - بده اجازه ز لطف و دل مرا مشکن  
پس در این لحظه جبرئیل بر پیغمبر ظاهر می‌شود.

سلام من به توای نوربخش آرض و سما - رسانده است سلامت خدای بی‌همتا  
بده اجازه، شود این عزیزه مهمانش - که ای جناب تو او را ز خود مرنجانش  
پیامبر قبول می‌کند ولی فاطمه لباس عروسی ندارد.

فاطمه: بگو به مجلس عشرت چگونه رو آرم؟ - به کهنه جامه بگو من چه آبرو دارم؟  
من غریب به این کهنه جامه با دل ریش - روم چه سان بر این جماعت بدکیش!؟  
تمام تاج مرصع ز لعل و گوهر و دُر - نموده‌اند به خود راست همچو مشعل خور  
درون محفل ایشان پدر نه جای من است - بدان به بالش غم جا و متکای من است

جبرئیل دست به کار می‌شود و نقشه‌ی زنان قریش را نقش بر آب می‌کند. نزد پیغمبر می‌رود و نقشه‌ی خود را به او می‌گوید و پیغمبر قبول می‌کند.

جبرئیل: ای ماه انور، بنت پیمبر - روشن ز رویت خورشید خاور  
رخت عروسی بنمای در بر - تاج مرصع بگذار بر سر  
حضرت فاطمه با لباس زیبا و چشمگیر وارد مجلس می‌شود و سراغ عروس را می‌گیرد. عروس  
چشمش که به فاطمه و جبروت و جلال او می‌افتد، غش می‌کند و می‌میرد.  
خواهر عبدالعزیز: واحسرتا که تازه عروس از جهان گذشت - بُرید دل ز خانه و از خانمان گذشت

و درواقع چاهی که خواهر عبدالعزیز و زنان قریش برای فاطمه کنده بودند، خودشان در آن می‌افتند. این گوشه‌ی مضحک نمونه‌ای از مجالس زنانه است که از نظر عامیانه و مردمی بسیار به حالات و زندگی زنان و مسائلی آنان شبیه است و نشان دیگری است که گوشه‌ها زمینه‌ی هرچه مردمی ترشدن مجالس تعزیه را کم فراهم می‌آوردند که متأسفانه این امر تداوم نیافت و تعزیه همچنان بی‌رونق باقی مانده است.

«بهرام بیضایی» همین امر را تشریح کرده و یادآور می‌شود، «در چنین زمینه‌ای نمایش‌های عامیانه درست درحالی‌که می‌خواست و می‌توانست تحولی اساسی را طی کند منقرض شد و اگر امروزه چیزی از آن به جاست نفس‌های آخر است و آنچه به جایش آمد نمایشی بود که دیگر به ما مربوط نیست.» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۲۲۴)

## نتیجه‌گیری

یکی از دغدغه‌های همیشگی تئاتر ایران «تئاتر ملی» بوده است. تئاتری که بتواند شناسنامه‌ی یک ملت باشد. تئاتری که دغدغه‌ها و اعتقادات و ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و روحیات و خلیقیات یک جامعه را بازگو کند. همچنین این نوع تئاتر باید سبک و سیاقی مله از روش‌های دراماتیکی و نگاه و منظر فرهنگ ایرانی را در خود داشته باشد.

تعزیه و «شبیه‌خوانی» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین گونه‌های نمایشی ایرانی - اسلامی برآمده از تاریخ و فرهنگ کهن ایرانی و باورهای دینی ایرانیان توانسته در ابعاد مردمی و با حضور و مشارکت مستقیم و جدی آنان، هرساله در زمان و گاه معینی بخشی از تعلق را با الهام از منابع ادبی، دینی و به زبان شعر که یکی از شاخصه‌های فرهنگ ایرانی است در اشکال نمایشی متجلی سازد.

و نیز «کنت دو گوینو» پژوهش‌گر فرانسوی پس از دیدن مجالس تعزیه و مطالعه بر شیوه‌ی ادیان آسیایی نظریه‌ی خود را مبتنی بر تعزیه به‌عنوان راهبردی جهت دستیابی به تئاتر ملی (ایرانی) بازگو می‌کند.

افزون بر خلق و نگارش مجالس متعدد تعزیه، نقش «تکیه دولت» به‌عنوان اولین بنای رسمی و تماشاخانه‌ی ملی (دولتی) بسیار حائز اهمیت است که در آن شخص شاه نظارت خود را اعمال کرده و بودجه‌ای خاص برای اجرای نمایش‌های مذهبی اختصاص داده می‌شود و حتی تعزیه‌گردانان و اجراکنندگان مجالس می‌توانند از اسباب و اثاثیه‌ی دربار (مبلمان) جهت نمایش‌های خود استفاده کنند. قبل از تأسیس تکیه دولت البته تکایای نمایشی دیگری در تهران وجود داشته است اما هیچ‌کدام منزلت و قدرت رسمی تکیه دولت را نداشته و امر نمایش به شکل حکومتی و دولتی رونق و رواج یافته است. به هر روی این مکان نمایشی می‌توانست بنیان «تئاتر ملی» را فراهم کند اما به دلیل عدم شناخت کافی و نیز حضور رقیب قدرتمند و تازه آمده‌ی منورالفکران که به تئاتر از سبک فرنگستان علاقه‌ی وافری داشتند و نمایش‌های سنتی و آیینی و از جمله تعزیه را جدی نمی‌گرفتند و همچنین دوران تجدد باعث شد که پس از کشته شدن ناصرالدین شاه کم‌کم این نمایش ملی سیر نزولی و قهقرائی خود را طی کرده تا آنکه در دوره‌ی پهلوی اول ممنوع و قدغن اعلام شود.

در تکیه دولت ابتدا نمایش‌های مذهبی اجرا می‌شد اما طولی نکشید که گونه‌هایی از نمایش مضحک (کمیک) و مجالس تعزیه که ما در این مقاله از آن به‌عنوان «گوشه‌ها» یاد می‌کنیم نیز شکل گرفت و با اقبال مردمی مواجه شد. حتی دلقکان نیز کم‌کم پایشان به این گونه نمایش‌ها و تکایا باز شده که زمینه‌ای برای رشد و تنوع و تکثر نمایش‌های ایرانی محسوب می‌شد که در بروز و تحقق این امر، روحیه‌ی تنوع‌طلبی و سرگرم‌سازی شاهان قاجار نیز بی‌تأثیر نبوده است.

یکی دیگر از دلایل عدم رشد این مقوله نگاه متعصبان و قدرتمندان مذهبی بود که مانع از رشد و رواج این گونه نمایش‌ها شد. درحالی‌که تکیه دولت می‌توانست به‌عنوان تماشاخانه‌ای رسمی در ایام مذهبی و سوگواری به مجالس دینی پرداخته و در سایر ایام گونه‌های نمایش ایرانی را بر صحنه‌ی خود شاهد باشد.

فراموش نکنیم که در نزدیکی ساختمان تکیه دولت، تماشاخانه‌ی دارالفنون نیز جهت اجرای نمایش‌های فرنگی مآب و ترجمه‌های نمایشی دایر بود که به‌عنوان رقیبی قدرتمند گوی سبقت را از نمایش‌های سنتی می‌ربود و در کنار نمایش‌های فرنگی افراد باسواد و تحصیل‌کرده و فرنگ‌رفته حضور ذداشتند و مشتاقان نمایش‌های تعزیه عوام و طبقات مردم عادی بودند.

بر مبنای آنچه در این نوشتار مطرح شد و بررسی و تحلیل مصداقی نمونه‌هایی از گوشه‌ها که در بدنه‌ی همین مقاله آمد می‌توان به‌وضوح رشد و روند تکاملی تعزیه را در تحول شکل و معنا و دگردیسی موضوعی برای رسیدن به «تئاتر ملی» در گوشه‌های شبیه‌خوانی جست‌وجو کرد که می‌توان به نمونه‌های مضحک و گونه‌های عاشقانه و نیز دو گوشه‌ی تاریخی (فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه) اشاره کرد.

در کار پرداخت متون فوق ما به وضوح شاهد حضور مردم، اسباب و اثاثیه‌ی جدید، وقایع تاریخی و سایر موضوعات هستیم که پیش از این در مجالس تعزیه سابقه نداشته و همه‌ی مجالس حول محور مرکزی واقعی کربلا دور می‌زد و این گوشه‌ها ضمن وفاداری به موضوع و ژانر اصلی تعزیه و دستاوردهای تازه‌ای را مطرح می‌ساخت که به عبارتی هم سنت بود و هم بدعت. این الگو می‌توانست موجب نجات بخشی و تداوم تعزیه شود. سنت بدون نوآوری به شکست و روی آوردن به نمونه‌های گلخانه‌ای منجر می‌شود ولی نوآوری موجب تحکیم مبانی اصول می‌شود و پویایی و تازگی را به این هنر تزریق خواهد کرد. جای تأسف بسیار است که با وجود دانشکده‌های مختلف هنری و اختصاص رشته‌ی نمایش، واحدهای درسی و سرفصل نمایش‌های ایرانی از جمله تعزیه، ترم به ترم کاهش یافته و دانشجویان نیز تمایل چندانی نسبت به این گونه نمونه‌های نمایشی به خرج نمی‌دهند. آنان غافل از آنند که راه تزیاید و تداوم هرگونه‌ی هنرهای سنتی همانا پیوستن آن به نظام آموزشی آکادمیک است که می‌تواند خونی تازه را در کالبد نمایش‌های سنتی تزریق کرده و آن‌ها را روزآمد کند. در غیر این صورت نمایش‌های سنتی دیر یا زود پژمرده و به فراموشی سپرده خواهند شد و حداقل نوع خود که همانا نگاه گلخانه‌ای است، تنزل می‌یابند.

نگهداری فعال مستلزم درک تاریخی است و این همان روشی است که موجب بقای گونه‌های نمایشی به ویژه در آسیا و آسیای شرقی شده است. «کاتاکالی» در هند، «اپرای پکن» در چین و «وایانگ کولیت» در اندونزی از این نمونه‌های فاخرند و تعزیه‌ی ایرانی و تنوع مجالس آن و حضور مردم در برپایی آن اتفاق مهم و گامی اساسی در جهت تثاتر ملی بود که ناکام ماند.

### پی‌نوشت

۱. جابر عناصری، گل‌واژه‌های عزا بر گلبرگ‌های رثا، ص ۴۰۷
۲. سیما کوبان، فصلنامه چراغ، شماره ۵، ص ۵۱
۳. گلستان هنر، شماره ۸، ص ۳۰
۴. کنت دو گوینو نایب اول سفارت و وزیرمختار دولت فرانسه، از سال ۱۸۵۵ تا ۱۸۶۳ میلادی در دوران ناصرالدین شاه قاجار دو بار به ایران سفر کرد. او نظریات خود را در کتاب مذاهب و فلسفه در آسیای وسطی. (۱۳۶۵) نشر بی‌نا منتشر ساخت.
۵. الکساندر خوجکوکو. شاعر و ایران‌شناس لهستانی بود. (۱۸۰۴-۱۸۹۱ م / ۱۲۱۹-۱۳۰۹ ق)، نخستین محقق اروپایی فرهنگ مردم ایران، دولتمرد و شاعر لهستانی. او عضوی از انجمن فیلاتر و انجمن شرق‌شناسی آکادمی علوم روسیه بود که به وزارت خارجه‌ی امپراتوری روسیه وابسته بود. از ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۴ مقارن با سال‌های سلطنت محمدشاه قاجار، کنسول روسیه در رشت بود. از خود زکو نوشتارهایی به جامانده از جمله، تثاتر در ایران (۱۸۴۵)، دستور زبان فارسی (۱۸۵۲)، ترانه‌های عامیانه اسلاوی (۱۸۵۶) و ترانه‌های تاریخی اوکراین وی همچنین به زبان و ادب فارسی نیز آشنا بود. در سال ۱۸۴۲ چند سروده منسوب به امیر پازواری را به چاپ رساند. مجموعه‌ی چرولی (نسخ تعزیه در واتیکان)، فهرست دست‌نویس‌های نمایشی مذهبی ایران در کتابخانه واتیکان (۱۹۶۱) منتشر شده است.
۶. نقل از روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، به کوشش ایرج افشار، ص ۱۵۱.
۷. سیما کوبان، فصلنامه چراغ. (بهرام بیضایی «درباره‌ی عباس هندو»). ص ۴۶.
۸. بهرام بیضایی، نمایش در ایران (۱۳۹۶). ص ۱۳۱-۱۳۳.
۹. اردشیر صالحپور، بنفشه‌های سوگوار. ص ۱۱.
۱۰. سیما کوبان، فصلنامه چراغ. (بهرام بیضایی «درباره‌ی عباس هندو»). ص ۴۸.

## فهرست منابع

- اسماعیلی، حسین (۱۳۹۶) تشنه در میقاتگاه. تهران: نشر معین.
- افشار، ایرج (۱۳۵۰) نقل از روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- بنتلی، اریک (۱۳۸۱) نظریه صحنه مدرن. ترجمه یدالله آقا عباسی. کرمان: نشر فانوس.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۲) سبک شناسی. جلد سوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- بیضایی، بهرام (۱۳۴۴) نمایش در ایران. تهران: نشر کاویان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۶۳). نمایش در ایران. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعه زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۶). نمایش در ایران. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعه زنان.
- جوانمرد، عباس (۱۳۷۴) تأثر، هویت و نمایش ملی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- چرولی، الکساندر (۱۳۹۶) نسخ تعزیه در واتیکان. (فهرست دستنویس های نمایشی مذهبی ایران در کتابخانه واتیکان ۱۹۶۱). ترجمه حسین اسماعیلی. تهران: نشرنمایش.
- چلکووسکی، پیتر (۱۳۸۴) تعزیه: آیین و نمایش در ایران. ترجمه داوود حاتمی. تهران: انتشارات سمت.
- ستاری، جلال (۱۳۷۴). نمایش در ایران. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰) پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی. انتشارات دفتر پژوهش های فرهنگی، کمیسیون ملی یونسکو.
- صالحپور، اردشیر (۱۳۸۶) بنفشه های سوگوار. تهران: انتشارات حوا.
- عناصری، جابر (۱۳۷۹) گل واژه های عزا بر گلبرگ های رثا. تهران: انتشارات کیومرث.
- فتحعلی بیگی، داوود (۱۳۹۶) آشنایی با مبانی شبیه خوانی. تهران: انتشارات سوره مهر.
- کوبان، سیما (۱۳۶۳) فصلنامه چراغ. شماره (۵). تهران: نشر دماوند.
- کیا، خجسته (۱۳۷۸) خواب و پنداره. تهران: نشر مرکز.
- خاکی، محمدرضا (۱۳۸۶) مجلس شبیه قتل ناصرالدین شاه. گلستان هنر. شماره (۸). تهران: نشر فرهنگستان هنر.