پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

انبیا در سوگ

متون شبیه‌خوانی دورهٔ قاجار
درمورد دین‌سروران غیراسلامی

دکتر بهروز محمودی بختیاری
مرضیه وروانی فراهانی

ث) دعای پایان مجلس، یا گفتار پایانی

در تعزیه‌های ساده و تعزیه‌هایی که در تکایای عمومی خوانده می‌شد، تعزیه‌گردان پس از ختم تعزیه، معمولاً اشقیا را سب و لعن می‌کرد. این لعن‌کردن را «دعای پایان مجلس» یا به‌اصطلاح امروزی، «گفتار پایانی» و «پس‌گفتار» نامیده‌اند (همان: ۶۳۴-۶۳۳).

انبیا در سوگ:

متون شبیه‌خوانی دورهٔ قاجار در مورد دین‌سروران غیراسلامی

انبیا در سوگ:
متون شبیه‌خوانی دورهٔ قاجار در مورد دین‌سروران غیراسلامی

دکتر بهروز محمودی بختیاری
(عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)

مرضیه وروانی فراهانی

تهران ۱۳۹۵

سرشناسه	: محمودی بختیاری، بهروز، ۱۳۵۲-		
عنوان و نام پدیدآور	: انبیا در سوگ، متون شبیه‌خوانی دوره قاجار در مورد دین سروران غیر اسلامی / بهروز محمودی بختیاری، مرضیه وروانی فراهانی		
مشخصات نشر	: تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۹۵.		
مشخصات ظاهری	: ۸۰۱ ص.	شابک	: ۸ ـ ۸۸ ـ ۷۶۸۷ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
یادداشت	: کتاب حاضر تحت عنوان «انبیا در سوگ: سی و شش متن شبیه‌خوانی از دوره قاجار در مورد انبیای پیش از اسلام» توسط انتشارات طهورا در سال ۱۳۹۳ فیپا دریافت کرده است.		
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا	یادداشت	: کتابنامه.
عنوان دیگر	: متون شبیه‌خوانی دوره قاجار در مورد دین‌سروران غیراسلامی.		
عنوان دیگر	: انبیا در سوگ: سی و شش متن شبیه‌خوانی از دوره قاجار در مورد انبیای پیش از اسلام		
موضوع	: تعزیه ـ ایران ـ تاریخ		: Ta'ziyah – Iran – History
موضوع	: تعزیه ـ ایران ـ تاریخ ـ قرن ۱۳ ق.		: Ta'ziyah – Iran – History – 18th century
شناسه افزوده	: وروانی فراهانی، مرضیه، ۱۳۶۴-	شناسه افزوده	: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
رده بندی کنگره	: ۱۳۹۵ ۸الف۳۴م / PN۲۹۵۱	رده بندی دیویی	: ۷۹۲/۰۹۵۵
شماره کتاب‌شناسی ملی	: ۴۳۹۲۳۸۵		

انبیا در سوگ:
متون شبیه‌خوانی دورهٔ قاجار در مورد دین‌سروران غیراسلامی

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

نویسندگان: بهروز محمودی بختیاری و مرضیه وروانی فراهانی

صفحه‌آرا: یحیی نشتاعلی

طراح جلد: حسین آذری

نوبت چاپ: اول- مهر ۱۳۹۵

شمارگان: محدود برای مخاطبان خاص

قیمت: ۵۲۰۰۰۰ ریال

شابک: ۸ ـ ۸۸ ـ ۷۶۸۷ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف، پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولی‌عصر (عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی: ۶۲۷۴- ۱۴۱۵۵.**تلفن:** ۸۸۹۰۲۲۱۳ . **دورنگار:** ۸۸۸۹۳۰۷۶ Email:nashr@ric.ir

اثر پیش‌رو، نتیجهٔ پژوهشی است که با نظارت دکتر خشایار قاضی‌زاده
در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات اجرا شده است.

فهرست مطالب

سخن ناشر ۹
مقدمه ۱۱

فصل اول: نسخ تعزیه و ویژگی‌های آنها

۱ ـ ۱. تعزیه‌نامه ۲۰
۱ ـ ۲. موضوع، ارزش ادبی، خصوصیات کلی، ویژگی‌های شعری و شیوهٔ گفتار در تعزیه‌نامه‌ها ۲۳
۱ ـ ۲ ـ ۱. اقسام تعزیه ۲۳
۱ ـ ۲ ـ ۱ ـ ۱. از نظر موضوع ۲۴
۱ ـ ۲ ـ ۱ ـ ۲. از نظر مضامین نمایشی ۲۵
۱ ـ ۲ ـ ۱ ـ ۳. از نظر نوع یا ساختمان واقعه ۲۶
۱ ـ ۳. ارزش ادبی اشعار تعزیه ۲۸
۱ ـ ۴. برخی از ویژگی‌های کلی زبان تعزیه ۳۰
۱ ـ ۵. ویژگی‌های شعری و ادبی تعزیه ۳۱
۱ ـ ۵ ـ ۱. عروض و قافیه ۳۱
۱ ـ ۵ ـ ۲. سکته‌ها و اضافات ۳۲
۱ ـ ۵ ـ ۳. واژه‌های تکراری و مفاهیم قالبی ۳۳
۱ ـ ۵ ـ ۳ ـ ۱. تکرار حرف «که» ربط ۳۳
۱ ـ ۵ ـ ۴. بداهه‌سازی ۳۴
۱ ـ ۵ ـ ۵. ابیات ناهموزن و بی‌قافیه ۳۴

۱ ـ ۵ ـ ۶. نقل و انتحال ۳۴
۱ ـ ۵ ـ ۷. ناهمواری و یکدست نبودن اشعار ۳۶
۱ ـ ۶. شیوهٔ گفتار در تعزیه‌خوانی ۳۷
۱ ـ ۶ ـ ۱. عناصر سازندهٔ تعزیه ۳۷

فصل دوم: تعزیه در دورهٔ قاجار

۲ ـ ۱. گسترش و تحول تعزیه و تعزیه‌خوانی ۴۴
۲ ـ ۱ ـ ۱. تحول کمّی ۴۵
۲ ـ ۱ ـ ۲. تحول کیفی ۴۵
۲ ـ ۲. تحولات ادبی و نمایشی اشعار تعزیه ۴۷
۲ ـ ۲ ـ ۱. کوتاه شدن گفتارها و گفت وگوها ۴۷
۲ ـ ۲ ـ ۲. گفت‌وگوهای سه یا چهار نفری ۴۸
۲ ـ ۲ ـ ۳. تنوع مضامین ۴۸
۲ ـ ۲ ـ ۴. فراوانی و تنوع وزن‌ها و بحرها ۴۸
۲ ـ ۳. تحول در قالب‌ها و انواع شعر ۴۸
۲ ـ ۳ ـ ۱. ردیف ۴۹
۲ ـ ۴. صنایع شعری دیگر ۴۹
۲ ـ ۵. تحول اجتماعی ۵۱
۲ ـ ۶. تعزیه‌خوانی در خانه‌ها ۵۱

فصل سوم: پژوهش‌های پیشین در باب نسخ تعزیه

۳ ـ ۱. تعزیه به روایتی دیگر ۵۹
۳ ـ ۲. شبیه‌نامه‌های کتابخانهٔ مجلس شورای ملی ۷۱
۳ ـ ۲ ـ ۱. ویژگی شبیه‌نامه‌های کتابخانهٔ مجلس ۷۲

فصل چهارم: معرفی نسخ

۴ ـ ۱. مجلس سیر کردن آدم و حوّا در بهشت و دیدن صورت مبارک حضرت فاطمه سلام اله علیه را و عزاداری نمودن آدم ۷۹
۴ ـ ۱ ـ ۱. داستان سیر کردن آدم و حوا به روایت مستند ۷۹

۴ ـ ۱ ـ ۲. طرح داستانی ۸۰
۴ ـ ۱ ـ ۳. متن نسخه ۸۱
۴ ـ ۲. مجلس هابیل و قابیل ۹۶
۴ ـ ۲ ـ ۱. داستان هابیل و قابیل به روایت مستند ۹۶
۴ ـ ۲ ـ ۲. طرح داستانی ۹۹
۴ ـ ۲ ـ ۳. متن نسخه ۱۰۰
۴ ـ ۳. مجلس به آتش انداختن ابراهیم خلیل ۱۲۷
۴ ـ ۳ ـ ۱. داستان به آتش انداختن ابراهیم به روایت مستند ۱۲۷
۴ ـ ۳ ـ ۲. طرح داستانی ۱۳۰
۴ ـ ۳ ـ ۳. متن نسخه ۱۳۲
۴ ـ ۴. مجلس قربان کردن اسماعیل ۱۶۳
۴ ـ ۴ ـ ۱. داستان قربانی کردن اسماعیل به روایت مستند ۱۶۳
۴ ـ ۴ ـ ۲. طرح داستانی ۱۶۶
۴ ـ ۴ ـ ۳. متن نسخه ۱۶۷
۴ ـ ۵. حضرت اسماعیل صادق‌الوعد (حکایت پوست کندن سر حضرت) ۱۹۳
۴ ـ ۵ ـ ۱. داستان حضرت اسماعیل صادق‌الوعد به روایت مستند ۱۹۳
۴ ـ ۵ ـ ۲. طرح داستانی ۱۹۳
۴ ـ ۵ ـ ۳. متن نسخه ۱۹۵
۴ ـ ۶. یوسف پیامبر ۲۰۸
۴ ـ ۶ ـ ۱. داستان یوسف پیامبر به روایت مستند ۲۰۸
۴ ـ ۶ ـ ۲. طرح داستانی ۲۱۶
۴ ـ ۶ ـ ۳. متن نسخه ۲۲۴
۴ ـ ۷. حضرت ایوب ۴۵۰
۴ ـ ۷ ـ ۱. داستان حضرت ایوب به روایت مستند ۴۵۰
۴ ـ ۷ ـ ۲. طرح داستانی ۴۵۴
۴ ـ ۷ ـ ۳. متن نسخه ۴۵۶
۴ ـ ۸. مجلس حضرت سلیمان و بلقیس ۴۸۸
۴ ـ ۸ ـ ۱. داستان سلیمان و بلقیس به روایت مستند ۴۸۸

۴ ـ ۸ ـ ۲. طرح داستانی ۴۹۱
۴ ـ ۸ ـ ۳. متن نسخه ۴۹۳
۴ ـ ۹. مجلس یحیی زکریا ۵۱۸
۴ ـ ۹ ـ ۱. داستان یحیی زکریا به روایت مستند ۵۱۸
۴ ـ ۹ ـ ۲. طرح داستانی ۵۲۲
۴ ـ ۹ ـ ۳. متن نسخه ۵۲۴
۴ ـ ۱۰. مجلس وفات مریم ۶۷۰
۴ ـ ۱۰ ـ ۱. داستان وفات مریم به روایت مستند ۶۷۰
۴ ـ ۱۰ ـ ۲. طرح داستانی ۶۷۱
۴ ـ ۱۰ ـ ۳. متن نسخه ۶۷۲
۴ ـ ۱۱. مجلس تولد حضرت عیسی ۷۰۰
۴ ـ ۱۱ ـ ۱. تولد حضرت عیسی به روایت مستند ۷۰۰
۴ ـ ۱۱ ـ ۲. طرح داستانی ۷۰۶
۴ ـ ۱۱ ـ ۳. متن نسخه ۷۰۸
۴ ـ ۱۲. مجلس حضرت جرجیس ۷۳۷
۴ ـ ۱۲ ـ ۱. داستان حضرت جرجیس به روایت مستند ۷۳۷
۴ ـ ۱۲ ـ ۲. طرح داستانی ۷۳۸
۴ ـ ۱۲ ـ ۳. متن نسخه ۷۴۰
۴ ـ ۱۳. درویش و موسی (موسی و درویش بیابانی) ۷۸۶
۴ ـ ۱۳ ـ ۱. داستان موسی و درویش بیابانی به روایت مستند ۷۸۶
۴ ـ ۱۳ ـ ۲. طرح داستانی ۷۸۶
۴ ـ ۱۳ ـ ۳. متن نسخه ۷۸۷

فصل پنجم: نتیجه‌گیری

نتیجه‌گیری ۷۹۵
فهرست منابع و مآخذ ۷۹۹
منابع فارسی: ۷۹۹
منابع انگلیسی: ۸۰۱

سخن ناشر

بی‌شک بالاترین و والاترین عنصری که در موجودیت هر جامعه دخالت اساسی دارد، فرهنگ آن جامعه است. اساساً فرهنگ هر جامعه، هویت و موجودیت آن جامعه را تشکیل می‌دهد و با انحراف فرهنگ، هر چند جامعه از بعدهای اقتصادی، سیاسی، صنعتی و نظامی قدرتمند و قوی باشد ولی پوچ و میان‌تهی است. اگر فرهنگ جامعه‌ای وابسته و مرتزق از فرهنگ غرب باشد، ناچار دیگر ابعاد آن جامعه به جانب مخالف گرایش پیدا می‌کند و درنهایت در آن مستهلک می‌شود و موجودیت خود را در تمام ابعاد از دست می‌دهد (امام‌خمینی(ره)، *صحیفه نور*، ج ۱۵: ۱۶).

رشد و توسعهٔ اقتصادی یا سیاسی بدون توجه به ارزش‌های والای فرهنگی می‌تواند موجبات سستی و اعوجاج در اصول اعتقادی و ملی جامعه را فراهم آورد. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات با انجام تحقیقات و پروژه‌های پژوهشی و نیز برگزاری نشست‌های علمی با اصحاب علم و فرهنگ و هنر و ارائهٔ نتایج حاصل در قالب «گزارش پژوهش» یا «کتاب»، تلاش خود را مصروف گسترش ارزش‌های اصیل فرهنگی می‌کند.

امید است با بهره‌گیری از توان علمی پژوهش‌گران، بتوان گام مؤثری در برنامه‌ریزی جامع توسعهٔ کشور برداشت. اثر پیش‌رو، نتیجهٔ پژوهشی است با عنوان «انبیا در سوگ؛ متون شبیه‌خوانی دورهٔ قاجار در مورد دین‌سروران غیراسلامی» که آقای دکتر بهروز محمودی بختیاری و خانم مرضیه وروانی فراهانی با نظارت دکتر خشایار قاضی‌زاده در پژوهشگاه اجرا کرده‌اند.

مقدمه

شبیه‌نامه‌ها در مسیر تکامل خود دگرگونی‌های بسیاری یافته‌اند که این دگرگونی‌ها، وجوه مختلفی را از تغییرات ساختاری و زبانی تا تغییرات اجرایی و محتوایی در بر می‌گیرد. یکی از تأثیرگذارترین دوره‌ها در این سیر تکاملی، عصر قاجار و یکی از مهم‌ترین تغییرات، تغییرات مضمونی و محتوایی است.

در دورهٔ قاجار تعزیه با اقبال گسترده‌ای مواجه می‌شود و حمایت شاه و درباریان نیز بر این اقبال می‌افزاید. اهمیت تعزیه‌خوانی برای شاهان قاجار باعث می‌شود که اعیان و اشراف نیز در اجرای شبیه‌خوانی و ساختن تکیه و وقف اموال خود – برای این کار– رقابت کنند. تعزیه‌سازان و تعزیه‌نویسان نیز هرکدام، برای اجرای تعزیه‌ای باشکوه‌تر و بهتر رقابت می‌کنند و این رقابت موجب بهتر شدن کیفیت اجراها و شبیه‌نامه‌ها می‌شود و بستر مناسبی برای رشد تعزیه‌خوانی فراهم می‌آورد. بنابراین، تعزیه از جنبه‌های مختلف به اوج شکوفایی می‌رسد که تنوع مضامین و داستان‌ها نیز یکی از این جنبه‌ها محسوب می‌شود.

مجالس شبیه‌خوانی از آغاز با محوریت حوادث عاشورا و ظلم و ستمی که بر امام حسین(ع) و یاران و اهل بیتش رفته است ساخته و پرداخته شده‌اند. اما از همان آغاز نیز نشانه‌هایی از تنوع مضامین در

مجالس شبیه‌خوانی دیده می‌شود. این تنوع در دورهٔ قاجار به اوج خود می‌رسد و جنبه‌های نمایشی و سرگرم‌کنندهٔ تعزیه برجسته‌تر می‌شود. تعزیه‌نویسان با استفاده از تعلیق یا همان «گریز»، شبیه‌نامه‌هایی با موضوعی غیر از اولیا و انبیا می‌سرایند که به آنها «پیش‌واقعه» یا «گوشه» می‌گویند.

یکی از مهم‌ترین مسائلی که هنگام بررسی تعزیه‌نامه‌ها با آن مواجه هستیم، کمبود منابع منتشر شده و عدم دسترسی به نسخ خطی است. این کمبود پژوهش‌گران را با مشکل موجه می‌کند و بررسی جنبه‌های مختلف تعزیه را دشوار می‌سازد. هر چه تعداد منابع بیشتر باشد اظهار نظر در مورد نسخ تعزیه آسان‌تر خواهد بود. بنابراین، بسیار مهم است که این متونِ تعزیه ثبت، ضبط و حفظ شوند و درنهایت به چاپ برسند تا دسترسی به آنها برای پژوهش‌گران تعزیه آسان شود.

در این پژوهش تلاش شده است گامی هرچند کوچک در این زمینه برداشته شود. نسخه‌های معرفی‌شده در این مجموعه، همگی متعلّق به دورهٔ قاجار هستند و همگی در دستهٔ پیش‌واقعه‌ها قرار می‌گیرند. موضوع این شبیه‌نامه‌ها که در کتابخانهٔ مجلس شورای ملی نگهداری می‌شوند، دین‌سروران غیراسلامی است، که تا آنجا که می‌دانیم، هیچ یک از آنها تاکنون بازخوانی و منتشر نشده است.

نسخ تعزیه و ویژگی‌های آنها

نسخ تعزیه و ویژگی‌های آن

آئین‌ها و مراسم سوگواری و تعزیت‌داری، برای بزرگان دین، به‌خصوص، امام حسین و یارانش، مسیری طولانی پیموده‌اند تا به صورت نمایش (تعزیه) درآیند. در این مسیر طولانی صُوَر گوناگونی از تظاهرات مذهبی بروز می‌کند. از دسته‌هایی که تنها به نشان‌دادن وقایع کربلا به شکلی کارناوال‌گونه می‌پرداختند تا صور دیگر؛ از جمله مناقب‌خوانی، فضایل‌خوانی، مرثیه‌سرایی، نوحه‌خوانی و سرانجام روضه‌خوانی و تعزیه.

سفرنامه‌های سیاحان اروپایی را می‌توان منبع مهمی در پیگیری روند عزاداری به حساب آورد. پس از روی کار آمدن حکومت صفویه و رسمی شدن مذهب تشیع، برگزاری مراسم عزاداری در قالب روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی، واقعه‌خوانی، مرثیه‌سرایی و سینه‌زنی شکلی گسترده‌تر یافت. در سفرنامه‌های اروپاییانی که به عنوان سفیران سیاسی و نظامی و یا بازرگان و سیاح به ایران می‌آمدند اشاراتی به این اجتماعات شده است. اما در این منابع هیچ‌نشانی از تعزیه‌خوانی به شکل تکامل یافته‌اش وجود ندارد (نک. زواره، ۱۳۸۲: ۳۰).

بکتاش نیز در مقالهٔ «تعزیه و فلسفهٔ آن» یادداشت‌های مسافران خارجی را منبع خوبی برای آگاهی از شروع نمایش می‌داند و از قول «آنتونیو دوگووآ[1]» شرح مراسمی را که او در شیراز شاهد بوده بیان می‌دارد:

1. Antonio Degovea

«در پیشاپیش دسته‌های عزادار، اشتران سبزپوشانیده‌ای دیده می‌شوند که بر آنها زنان و کودکان سوار هستند. سرها و صورت‌های زنان و کودکان گویی با نیزه مضروب و مجروح شده‌اند و تظاهر به گریه و زاری می‌کنند. سپس، دسته‌ای از مردان مسلح درحالی‌که تیرِ هوایی شلیک می‌کردند گذشتند [این عمل، بیانگر پیوستگی این نمایش و زندگی است]. پس از آنها، به همراه والی شهر [الله‌وردیخان] و دیگر برجستگان دولت، نعش‌ها را آوردند. جمله وارد مسجد بزرگ شیراز شدند. در آنجا، ملایی بر منبر رفت و مصیبت‌ها خواند و همه گریستند...» (بکتاش، ۱۳۸۴: ۱۴۱–۱۴۰).

محجوب *سیاحتنامهٔ* شوالیه ژان شاردن[1] را –که در دورهٔ صفوی در ایران زیسته بود– به‌عنوان یکی از دقیق‌ترین منابع معرفی می‌کند؛ منبعی که اطلاعات زیادی دربارهٔ زندگی اجتماعی و سیاسی ایرانیان در خود دارد. به عقیدهٔ او شاردن کسی نبوده که از آوردن مجالس تعزیه و نمایش‌های ایرانی فروگذار کند. به‌خصوص، اینکه او مراسم سوگواری محرم را با دقت شرح داده است (همان: ۱۷۴–۱۷۳). محجوب شرحی از دسته‌ای عزادار را که شاردن در سال ۱۶۶۷ در اصفهان دیده است را عیناً نقل می‌کند. او در این گزارش، دسته‌های عزاداری را توصیف می‌کند که در پیشِ روی خود، علم و بیرق حمل می‌کنند و به دنبال آنها چند اسبِ مجهز به جوشن و سلاح‌های گران‌قیمت در حرکت‌اند و سپس، دستهٔ نوازندگان و متعاقبشان، مردانی لباس پوشیده –که برخی خون‌آلودند– و تابوت‌ها، و کجاوه‌هایی که با پارچهٔ سبز رنگ پوشیده شده‌اند، و تابوتی که نشان از تابوت امام(ع) است و الی آخر. در مجموع آنچه از این توصیف می‌توان فهمید این است که عزاداری به شکل نمایشی و کارناوال گونه رایج بوده است و نشانی از متن نمایشی دیده نمی‌شود.

به گفتهٔ شهیدی (۱۳۸۴: ۶۶) تعزیه یک پدیدهٔ فرهنگی ساده یا مشخص نیست که در مقطع تاریخی خاصی به ظهور رسیده باشد. بلکه به‌تدریج با گذر سده‌ها به واسطهٔ عوامل مختلف اجتماعی، مذهبی، فرهنگی، هنری و فلسفی پدید آمده است؛ ولی شکل رایج آن در خلال سال‌های آخر دوران صفوی به‌وجود آمده. او در ادامه می‌نویسد:

«تعزیه در آغاز، سوگواری ساده‌ای بود از وقایعی که در کربلا رخ داده بود و نیز حوادث غم‌انگیزی که برای خاندان پیامبر(ص) اتفاق افتاده بود. عملی سوگوارانه بود که چشم‌اندازی بسیار محدود داشت. تعزیه‌خوان‌ها، داستان‌گویان قهوه‌خانه‌ای بودند که سخنانشان تنها به نقل صریح و یکنواخت تک‌خوانی‌های تکراری و طولانی محدود بود. اشعارشان ساده، سست و آکنده از عبارات محاوره‌ای

1. Jean Chardin (1643-1713)

بودند. این تک‌خوانی‌ها عموماً به صورت اشعار کم‌وزن «مثنوی» سروده می‌شدند و گاه نیز اصلاً دارای وزن نبودند. نقال تعزیه برای جلب‌نظر تماشاگران و برانگیختن عواطف آنان، اغلب آه و ناله و اشارات را با واژگان کوچه‌بازاری و عامیانه در هم می‌آمیخت. عباراتی چون «وای بر من»، «غلامتم»، «بی‌برادر» و امثال آن، بسیار عامیانه و پیش‌پاافتاده بودند.» (همان: ۶۸).

باید یادآوری کرد که گرچه این مراسم سیر تکامل سوگواری را هم در شکل و هم در محتوا نشان می‌دهند اما نمی‌توان از آنها به عنوان نمایش تعزیه یاد کرد، بلکه، این مراسم تنها از طریق صحنه‌های نمایشی زمینهٔ اجرای تعزیه را فراهم کردند. در تمام این عزاداری‌ها جای متن و اشعار سوزناک که رکن اصلی تعزیه‌اند خالی بوده است.

بسیاری از پژوهش‌گران مطالب کتاب *روضهٔ‌الشهدای* کاشفی و مراثی محتشم کاشانی و بعضی اشعار حماسی، به خصوص اشعار *خاوران‌نامه* ابن‌حسام را از منابع و مآخذ اصلی اشعار تعزیه ذکر کرده‌اند، و از این میان بیشترین تأکید را بر کتاب *روضهٔ‌الشهدا* داشته‌اند.

بنا به گفتهٔ چلکوفسکی[1] (۱۳۸۴: ۳۳۶) در نخستین سال حکومت سلسلهٔ شیعی صفوی مهم‌ترین کتاب در باب مصایب و مرگ حسین(ع) تحت عنوان *روضهٔ‌الشهدا یا بهشت شهیدان* در سال ۱۵۰۱ به دست حسین واعظ کاشفی به نگارش درمی‌آید. این اثر شرح ادبی سوزناکی از شهادت امام حسین در واقعهٔ کربلا و نیز مصائب دیگر شهدای شیعه است. به نگارش درآمدن این کتاب تحرکی به توسعهٔ مراسم محرم بخشید، ازآن‌نظرکه، باعث پیدایش نوع تازه‌ای از فعالیت، به نام «روضه‌خوانی» یا خوانش *روضهٔ‌الشهدا* گردید. بعد از دو سده و نیم، این سبک به منزلهٔ تار و پودی شد که به واسطهٔ آن، شعر غنایی و متون نمایش‌های تعزیه، به‌هم بافته شدند. او در جایی دیگر تعزیه را ترکیب دسته‌گردانی‌های محرم و روضه‌خوانی‌ها می‌داند و می‌نویسد در دورهٔ حکومت صفویه در کنار رشد و توسعهٔ مراسم محرم، گونه‌ای نمایش مذهبی پدید آمد که نقل نمایشی زندگی، اعمالو رنج مرگِ شهیدان شیعه بود و داستان‌های آن، از کتابی فارسی به نام *روضهٔ‌الشهدا* گرفته می‌شد که در سدهٔ پانزدهم میلادی نگاشته شده بود، ولی از اوایل سدهٔ شانزدهم میلادی به بعد، در میان شیعیان رواج یافته بود. روضه‌خوانی برخلاف دیگر مراسم ماه محرم، ساکن بود. نقال معمولاً بر منبر یا سکویی بلند می‌نشست و تماشاگران به صورت نیم‌دایره در پیش پای او گرد می‌آمدند. او در ادامه می‌نویسد: دسته‌گردانی‌ها و مراسم روضه‌خوانی نزدیک به دویست و پنجاه سال در کنار هم بودند و هر یک

1. Peter Chelkowski

مراحل رشد خود را طی کرده و تئاتری‌تر می‌شدند. تا اینکه در نیمهٔ سدهٔ هجدهم میلادی به‌هم پیوستند و از پیوند آنها شکل نمایشی (دراماتیک) جدیدی به نام تعزیه‌خوانی یا تعزیه پدید آمد. به اعتقاد چلکوفسکی، در تکامل هنر نمایشی تعزیه، متن آخرین عنصری است که به آن اضافه می‌شودو ریشهٔ این نمایش، در مراثی و یادکردِ قهرمانان از دست رفته است (همان: ۱۲-۱۱).

بنابراین دو منبع را به منزلهٔ خاستگاه تعزیه می‌توان معرفی کرد: نخستین، عبارت است از دسته‌روی‌ها، تظاهرات، نمایش‌ها و آئین‌های یادکرد شهادت امام حسین، اهل بیت و یارانش در کربلا. دوم، منابع مختلف ادبی‌ای که به این شهادت‌ها و رخدادهای پیوسته با آن می‌پردازند. این منابع، کتاب‌هایی چون *روضهٔ‌الشهدا* (سدهٔ پانزدهم میلادی)، *هفت‌بند* محتشم کاشانی (سدهٔ شانزدهم) و آثار برخی از شاعران سدهٔ نوزدهم نظیر قاآنی و دیگران هستند (نک. هنوی، ۱۳۸۴: ۲۳۶). نظر به اهمیت کتاب *روضهٔ‌الشهدا*، معرفی اجمالی این اثر و نویسندهٔ آن خالی از فایده نیست.

کتاب *روضهٔ‌الشهدا* تألیف کمال‌الدین حسین‌بن‌علی واعظ کاشفی (متوفی به سال ۹۱۰ ق) است. او این کتاب را به دستور سید مرشدالدین عبدالله معروف به سید میرزا (داماد سلطان حسین بایقرا) تألیف نمود. کتاب مورد اشاره، شامل یک پیشگفتار و ده باب است که هر باب اختصاص به حالات یکی از انبیا و اولیا یا افرادی از خاندان عصمت و طهارت دارد. باب هفتم تا دهم این کتاب، به حوادث و وقایع کربلا اختصاص یافته است. این کتاب بعدها به عنوان مهم‌ترین مأخذ مورد مراجعه تعزیه‌نویسان قرار گرفت و بخش عمده‌ای از نسخه‌های تعزیه، تأثیرپذیرفته از مندرجات آن است و در مواقعی عین مطالب منثور آن، توسط شاعران به صورت نظم درآمده و در تعزیه از آنها استفاده شده است (نک. زواره، ۱۳۸۲: ۲۸-۲۷).

نفیسی (۱۳۴۴: ۲۴۶-۲۴۵) در معرفی کاشفی می‌نویسد:

«ملاحسین کاشفی یکی از معروف‌ترین دانشمندان قرن نهم و مؤلفان زبان فارسی است. کاشفی در زبان فارسی و تازی دست داشته و نویسنده و شاعر خوبی بوده و در شعر کاشفی تخلص می‌کرده است... *روضه‌الشهدا* که معروف‌ترین کتاب فارسی در واقعهٔ کربلاست و چون مدت‌های مدیدی آن‌را بر سر منبر می‌خواندند، اصطلاح «روضه‌خوان» و «روضه‌خوانی» از نام همین کتاب آمده [است]...»

کتاب *روضهٔ‌الشهدا* سهم بسزایی در تکوین هستهٔ نمایشی تعزیه از لحاظ داستان‌پردازی داشته است. اهمیت *روضهٔ‌الشهدا* در این است که کاشفی در این کتاب علاوه بر اینکه کلیهٔ وقایع اهل بیت را به نثر و نظم درآورده به آنها نظم داستانی نیز بخشیده است. همین اضافه‌شدن طرح داستانی

و همچنین تطبیق افراد عزادار با شخصیت‌های فاجعه در روضه‌خوانی، باعث پدیدارشدن نمایش تعزیه می‌گردد (نک. ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۲۱۵–۲۱۴). بیضایی (۱۳۸۵: ۱۲۸) نیز زمینهٔ شعری تعزیه را برآمده از رسم مرثیه‌سرایی، که از عهد صفویه بالا گرفت، می‌داند و منابع داستانی آن‌را اساطیر و حماسه‌های مذهبی معرفی می‌کند که از طریق نقالی مذهبی وارد تعزیه شدند. به هر ترتیب، خواندن مراثی و به‌ویژه، «مقاتل» و «روضه‌خوانی‌ها» که توصیفات شفاهی واقعهٔ عاشورا هستند، زمینه را برای بازپرداخت آن، با ترجمانی واقع‌گرایانه در قالب نمایش فراهم ساخت (نک. بکتاش، ۱۳۸۴: ۱۴۰).

باری، گمانه‌زنی‌ها در مورد خاستگاه و ریشهٔ تعزیه به عنوان نمایشی مکتوب بسیار است و تعیین تاریخی دقیق برای تعزیه به شکل یک متن نمایشی مکتوب ممکن نیست. محجوب (۱۳۸۴: ۱۷۱) نخستین و قدیمی‌ترین شعری را که به‌سبک تعزیه‌نامه‌ها سروده شده است، قطعه‌ای می‌داند که در *دیوان* صباحی بیگدلی (متوفی در ۱۲۱۸ ه.ق/ ۱۸۰۲ م) آمده است. این شعر شامل ۱۱۳ بیت و در رثای «علی‌اصغر» است. با این همه، چندان با سبک پیشرفتهٔ صباحی بیگانه است که احتمالاً شاعر، این «مثنوی» بلند را «در بدایت شاعری و شاید ایام کودکی سروده است. همچنین، او از وجود چندین تعزیه‌نامه از زمان کریم‌خان زند (۱۱۶۳–۱۱۹۳ ه.ق/ ۱۷۵۰–۱۷۷۹ م) در فارس خبر می‌دهد که به‌دلیل پوسیده بودن کاغذ آنها از متن‌هایشان نسخه‌برداری شده و دستنویس‌ها را، به‌خاطر، وجود «نام خدا» و معصومین روی آنها، شستشو داده‌اند. با این همه، به اعتقاد او برای اثبات اینکه تعزیه در دورهٔ صفوی وجود داشته، هیچ مدرک مستندی در دست نداریم؛ در عوض، دلایلی قوی برای ردّ وجود آن در آن دوره داریم (همان: ۱۷۲).

بنابر گفتهٔ همایونی (۱۳۵۱: ۹۲) نویسندگانی که در دورهٔ صفویه به ایران آمده‌اند در سفرنامه‌هایی که نوشته‌اند اشارهٔ چندانی به مراسم تعزیه ندارند و آنچه دربارهٔ مراسم مذهبی نوشته‌اند بیشتر نوحه‌خوانی و سینه‌زنی و ندبه و زاری و احیاناً داشتن علائم است (همو، ۱۳۸۰: ۷۵). در جایی دیگر، به ویلیام فرانکلین اشاره می‌کند که در کتابی به نام *مشاهدات سفر از بنگال به ایران*، برای نخستین‌بار به نمایش تعزیه در شیراز اشاره می‌کند و می‌گوید، آن‌گونه که از متن کتاب برمی‌آید این سفر در ۱۱۶۶ شمسی یعنی دورهٔ زندیه صورت گرفته استو در تحلیل هنری تعزیه در این دوره باید گفت، شکل دراماتیک تعزیه در عهد زندیه از مراسم مذهبی جداگانه در یک خلاقیت ترکیبی و جمعی ظهور نمودهو به‌طور کاملاً طبیعی هم پدید آمد.

از بررسی این نظرها، می‌توان نتیجه گرفت که مراسم شبیه‌خوانی در دروان زندیه نخستین

تجربه‌ها را پشت سر گذاشته و در اواخر این دوران، به تکامل دست یافته است. ولی، آنچه که در این دوران، به عنوان نمایش تعزیه می‌شناسیم، با آنچه که، بعدها در دورهٔ قاجاریه شاهد آن هستیم، از لحاظ شکل، امکانات، نوع اجرا، محتوای اشعار، مضامین و جلوه‌های هنری، تفاوت‌های عمده و آشکاری دارد. به هر شکل تعزیه توانست خود را به منزلهٔ یک آئین نمایشی و در قالب تعزیه‌نامه‌های منظوم تثبیت کند.

۱ ـ ۱. تعزیه‌نامه

نسخهٔ تعزیه یا همان تعزیه‌نامه، متن یک تعزیه است، که تعزیه‌گردان تهیه یا جمع‌آوری می‌کند و پیش از آغاز تعزیه به شبیه‌خوان‌ها می‌دهد. بنا به گفتهٔ همایونی (۱۳۸۰: ۳۹۰) اصطلاح «نسخه» در تعزیه در دو مورد به‌کار می‌رود:

«هر تعزیه دارای چندین نسخه است. نسخه که در لغت به معنی نوشته و نوشته شده است اصطلاحاً در تعزیه در دو مورد بکار می‌رود یکی کاغذ بلند طومار مانندی است به عرض تقریبی ده سانتی‌متر و طول آن بستگی دارد به متنی که روی آن نوشته شده و به صورت لوله‌ای درآمده. هر تعزیه‌خوان یکی از آنها را در دست و اختیار دارد. مورد دوم کلاً به تمام نسخه‌های یک تعزیه اطلاق می‌شود. مثل نسخهٔ امام حسین(ع) که شامل کلیهٔ نسخی است که در دست همه تعزیه‌خوانان در آن تعزیه است و بعد از اتمام تعزیه، تعزیه‌گردان همهٔ طومارها را گرفته و به صورت لولهٔ واحدی درمی‌آورد.»

هر تعزیه یک نسخه اصلی یا سرنسخه یا فهرست دارد که نوبت اشخاص تعزیه با ذکر کلماتی از اول اشعاری که هر شخص می‌خواند روی آن نوشته شده است. این نسخهٔ اصلی در دست تعزیه‌گردان است و از روی همین نسخهٔ اصلی است که تعزیه‌گردان یا معین‌البکاء نوبت هرکس را می‌داند. و هر تعزیه‌خوان، زمانی که از روی متنِ نسخه می‌خواندو نقش خود را ایفا می‌کند تا زمانی که به علامتی نظیر خط طولانی یا خط فاصله بین سطور نرسیده ادامه می‌دهد و همین‌که به آن رسید، توقف می‌کند و *تعزیه‌گردان* یا *معین‌البکاء*، به‌کسی‌که، نوبت اوست اشاره می‌کند (همان: ۳۹۰).

فتحعلی‌بیگی (۱۳۸۰: ۴۹) در تکمیل توضیح همایونی می‌نویسد: طریقهٔ نسخه‌نویسی به شکل طومارِ لوله‌شده، خاص منطقهٔ فارس (شیراز) است و او در مناطق دیگر نسخه‌ای بدان شکل ندیده است. نسخه‌های تهران قدیم با قطع بزرگ تقریباً (۲۰ * ۱۵سانتی‌متر) تهیه می‌شد و گاه یک نسخه

در چند قسمت بود. چنانچه معین‌البکاء به ضرورت تشخیص می‌داد که گوشه‌ای خوانده نشود، قطعات مربوط به گوشهٔ موردنظر را به شبیه‌خوانان نمی‌داد.

وی در ادامه می‌نویسد:

«نسخه را در بعضی مناطق شمال «فرد» و در مناطق ترک‌نشین «مکالمه» نیز می‌نامند. در یکی از گزارشات مربوط به دورهٔ صفویه، از نسخه، با عنوان «محادثه» یاد شده است. فهرست وسایل، ابزار و لباسی که در صفحات ۴۴۷ تا ۴۵۸ آمده الزاماً متعلق به یک مجلس تعزیه نیست، بلکه تعزیه‌خوانان به فراخور حال و ضرورت هر مجلس اسباب‌چینی می‌کنند. لوازم و وسائل مورد نیاز هر مجلس (به غیر از لباس) معمولاً درحاشیه یا ضمیمهٔ نسخهٔ فهرست یادداشت می‌شوند.» (همان: ۴۹).

هرچند اغلب متون تعزیه از نظر موضوع داستان مانند هم هستند، اما با توجه به اینکه نسخه‌های آنها در کدام شهر یا روستا ساخته پرداخته شده باشند از لحاظ صورت و معنا با یکدیگر تفاوت دارند و برتابندهٔ ویژگی‌های زبانی ـ گویشی مردم و خصوصیات فرهنگی و اجتماعی آن شهر و روستا هستند. برخی از کنایه‌ها، تمثیل‌ها و ضرب‌المثل‌های بکار رفته در این متون، ارتباط نزدیکی با شیوهٔ تفکر و راه و رسم زندگی مردم جامعه‌ای دارند که در آنجا نوشته شده‌اند (نک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۰). نسخه‌های یک تعزیه یا همان تعزیه‌نامه‌ها، ممکن است، در همه‌جا یکسان نباشد و تفاوت‌هایی با هم داشته باشند، ولی، اصول و استخوان‌بندی و اصل واقعه در همهٔ آنها، صرف‌نظر از این نکات، یکی است.

هنوز کسی نتوانسته است تعداد دقیق تعزیه‌نامه‌ها را تعیین کند و شاید هم هرگز این کار عملی نشود. بیضایی (۱۳۸۵: ۱۲۸) یکی از دلایل آن‌را، وجود نسخه‌هایی به زبان‌ها یا لهجه‌های محلی ترکی، کردی، مازندرانی و حتی ـ چندتایی ـ به عربی، به‌علاوهٔ تعداد محدودی در همان زبان‌ها و گویش‌ها، به نثر می‌داند که فراهم‌آوردن نسخه‌های آنها آسان و شاید ممکن نیست. همچنین، به از بین رفتن و فراموش‌شدن بسیاری از نسخه‌ها و بیاض‌ها اشاره می‌کند. به گمان او تعداد تعزیه‌نامه‌های اصلی بیش از صد و خرده‌ای نیست، اما تعداد کلی تعزیه‌نامه‌ها، چندین برابر این است؛ چراکه، اغلب موضوع‌های تعزیه را چندین نفر بی‌خبر از هم ـ هر یک در گوشه‌ای ـ به سبکی و با ارزش‌های مختلف برای نمایش آماده کرده بودند. همایونی (۱۳۸۰: ۳۵۰) تعداد مجالس تعزیهٔ اصلی را در حدود یک صد و پنجاه عدد می‌داند ولی تعداد تعزیه‌نامه‌ها، بسیار بیشتر از این است چرا که تعزیه‌نویسان بسیاری در شهرها و روستاهای مختلف از یک موضوع واحد برای نوشتن تعزیه‌نامه‌ها استفاده کرده‌اند.

شهیدی (۱۳۸۰: ۲۶۶–۲۶۷) نیز معتقد است تعداد دقیق تعزیه‌نامه‌ها معلوم نیست چرا که آگاهی از همهٔ جُنگ‌ها و نسخه‌های مجالس میسر نیست و می‌نویسد: برخی از آگاهان آنها را از حدود یکصد تا سیصد یا سیصدوشصت مجلس تخمین زده‌اند. او دلایلی را برای این مشکل برمی‌شمارد:

الف) وجود نسخه‌هایی ثبت‌نشده در برخی از شهرها و روستاهای ایران دربارهٔ امامزادگان یا اساطیر و افسانه‌های مذهبی و محلی و تعزیه‌نامه‌هایی که تعزیه‌خوانان دوره‌گرد، به قصد نوآوری ساخته‌اند که از شمار آنها آمار دقیقی در دست نیست.

ب) ادغام‌شدن برخی تعزیه‌نامه‌هایی که سابق، مستقل بوده‌اند و از سوی دیگر، جداشدنِ برخی تعزیه‌هایی که در قدیم معمولاً باهم و یک‌جا اجرا می‌شدند.

پ) تقسیم بعضی از تعزیه‌نامه‌های طولانی به چند مجلس پی‌درپی، ولی عنوان واحد دادن به آنها.

ت) عدم وجود ضابطه‌ای کلی برای تشخیص تعزیه‌های مختصر و فرعی و گوشه‌ها از تعزیه‌های اصلی.

قدیمی‌ترین مجموعهٔ مجالس تعزیه مجموعهٔ *جُنگ شهادت* است که تاریخ تدوین آن به اواخر دوران حکومت فتحعلی‌شاه قاجار و اوایل عصر محمدشاه می‌رسد. این مجموعه که به گفتهٔ بیضایی (۱۳۸۵: ۱۱۹) در سال ۱۲۱۷ شمسی ـ پنج سال پس از مرگ فتحعلی‌شاه ـ توسط الکساندر خوچکو[1] معرفی شده است و او در آن از سی‌وسه تعزیه‌نامه اصلی نام می‌برد.

پس از خوچکو سرلوئیس پلی[2] ایران‌شناس اهل انگلستان در دورهٔ ناصرالدین‌شاه سی‌وهفت مجلس تعزیه را گردآوری نمود و گفته‌اند، این افسر انگلیسی، مجالس مذکور را از طریق شنیدن ضبط کرده است. ویلهلم لیتن[3] – ایران‌شناس آلمانی ـ پانزده مجلس تعزیه را گردآوری نمود. اما مجموعهٔ انریکو چرولی[4] با هزاروپنجاه‌وپنج نسخهٔ خطی تعزیه بزرگترین مجموعهٔ تعزیه در جهان است. این نسخه‌ها طی سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ میلادی، توسط وی که سفیر ایتالیا در ایران بود با کمک علی هانیبال جمع‌آوری، و به کتابخانهٔ واتیکان اهدا گردید.

پژوهش‌گران ایرانی نیز دربارهٔ جمع‌آوری و تدوین مجالس تعزیه همت گماشته‌اند. صادق همایونی

1. Alexandre Edmond Chodzko
2. Colonel Sir Pelly Lewis
3. Wilhelm Litten
4. Enrico Cerulli

در کتاب *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران* (۱۳۸۰)، و نیز در کتاب *فرهنگ مردم سروستان* (۱۳۴۹)، چندین مجلس تعزیه را معرفی کرده و متن کامل آنها را آورده است. کتاب *تعزیه در ایران* (۱۳۸۰) او نیز حاوی تعدادی مجلس تعزیه است. مایل بکتاش و فرخ غفاری در کتابی به نام *تئاتر ایران* (۱۳۵۰)، سه مجلس تعزیه را برای معرفی در جشن هنر شیراز منتشر کردند. مرتضی هنری در کتاب *تعزیه در خور* (۱۳۴۵) و جمشید ملک‌پور در کتاب *سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی* (۱۳۶۶) هر یک چهار مجلس تعزیه را آورده‌اند. جابر عناصری در کتاب *تعزیه نمایش مصیبت* (۱۳۶۵)، سی‌وچهار مجلس تعزیه را معرفی کرده و دربارهٔ آنها توضیحاتی آورده، و در کتاب *ادبیات نمایشی مذهبی* (۱۳۷۲) خود، متن هفت مجلس شبیه‌خوانی را ارائه کرده است. داود فتحعلی‌بیگی نیز در کتابی تحت عنوان *دفتر تعزیه* (۱۳۸۲) چندین مجلس تعزیه را به چاپ رسانیده است. قربانعلی احمدی مقدم در کتاب *از مدینه تا مدینه* (۱۳۸۸)، *مجموعه‌ای از نوحه‌ها، مراثی و اشعار تعزیه* را ارائه کرده است. اما متاخرترین (و به باور ما، بهترین) پژوهش انجام شده روی «متن» تعزیه را حسن اسماعیلی انجام داده است؛ که مجموعه تعزیه‌های گردآوری شده را ویلهلم لیتن[1] آلمانی تحت عنوان *تشنه در میقاتگه: متن و متن‌شناسی تعزیه* (۱۳۸۹) به دست داده است.

۱ ـ ۲. موضوع، ارزش ادبی، خصوصیات کلی، ویژگی‌های شعری و شیوهٔ گفتار در تعزیه‌نامه‌ها

منابع مختلفی به بررسی نسخ تعزیه از جنبه‌های مختلف ادبی، زبانی، محتوایی، اجتماعی و فرهنگی پرداخته‌اند از آن میان عنایت‌الله شهیدی و کتاب ارزشمندش *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی*... سهم به سزایی در شناسایی تعزیه و به‌خصوص تعزیه‌نامه‌ها داشته است. وی در این کتاب تعزیه را از جوانب مختلف بررسی و ویژگی‌های کلی تعزیه‌نامه‌ها را، دسته‌بندی کرده است. این کتاب یکی از مهم‌ترین منابع در این پژوهش بوده است.

۱ ـ ۲ ـ ۱. اقسام تعزیه

تعزیه‌نامه‌ها را از نظر موضوع، مضمون و نوع یا ساختمان واقعه به سه دسته و هر دسته را نیز به گونه‌هایی می‌توان تقسیم کرد:

---

1. Wilhelm Litten (1880-1932)- دیپلمات و پژوهشگر آلمانی

۱ ـ ۲ ـ ۱ ـ ۱. از نظر موضوع

الف) وقایع کربلا و مصائب خاندان پیامبر

تعزیه‌نامه‌هایی که شرح وقایع کربلا و مصائب خاندان پیامبر [ص] هستند. در ابتدا موضوع تعزیه‌نامه‌ها به واقعهٔ کربلا محدود می‌شد. به‌تدریج برای هر بخشی از واقعهٔ کربلا تعزیه‌نامهٔ مستقلی نوشته شد؛ اما مدارکی وجود دارند که نشان می‌دهند مجالس تعزیه منحصر به واقعهٔ کربلا نبودند و در روزهای سوگواری غیر از محرم مانند شهادت حضرت علی(ع) و رحلت پیغمبر(ص) و امثال آنها اجرا می‌شده‌اند. بعدها، تعزیه‌های شهادت به‌تدریج گسترش و تحول یافتند، به‌این‌نحوکه، هم مجالس تازه‌ای از مصائب امامان و خاندان پیامبر ساخته شد و هم متن تعزیه‌های اصلی و قدیم توسعه و شاخ و برگ پیدا کرد. تعزیه‌های تغییر و تفصیل‌یافتهٔ شهادت را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱. تعزیه‌های تازهٔ شهادت

تعزیه‌های تازه از زندگی و مصائب خاندان پیامبر و وقایع مربوط به آنان، مانند: تعزیه‌های «وفات امام موسی کاظم(ع)»، «وفات حضرت زینب(س)»، «شهادت قاسم ثانی» و... و تعزیه‌هایی که تعزیه‌خوانان دوره‌گرد در شهرها و روستاها برای امامزادگان محلی ساختند، مانند: تعزیهٔ «شاه چراغ»، «شاهزاده ابراهیم»، «شاهزاده حسین» و «امامزاده حمزه» که از آن جمله‌اند.

۲. تعزیه‌های تفصیل و تفریع‌یافته

تعزیه‌هایی که از شرح‌وبسط یافتن موضوع تعزیه‌های اصلی و قدیم شهادت پدید آمدند، مانند: تعزیهٔ «شهادت مسلم» و «طفلان مسلم» که در ابتدا یک مجلس بود. و همچنین تعزیه‌های جداگانه‌ای که از حوادث و رویدادهای فرعی بعضی از تعزیه‌ها ساختند.

۳. تعزیه‌هایی با مضامین افزایش‌یافته

تعزیه‌هایی که از افزودن بعضی وقایع و مضامین تازه به موضوع‌های اصلی تعزیه‌های قدیم پدید آمدند، بی‌آنکه نام و عنوان تعزیه‌ها تغییر کنند، یا به صورت چند تعزیه جداگانه درآیند. دگرگونی و افزایش مضامین به دو شیوه انجام می‌گرفت: نخست اینکه، اگر زمینه و موضوع داستان یا واقعه ظرفیت لازم را داشت، تعزیه‌ساز، بی‌آنکه گفت‌وگوها را مانند نسخه‌های قدیم تکرار کند، آن‌را شرح وبسط می‌داد. دوم اینکه، قصه‌ها و وقایع فرعی دیگری به واقعهٔ اصلی می‌افزودند.

ب) داستان‌ها و قصه‌های تاریخی و مذهبی

تعزیه‌هایی که موضوع آنها قصه‌ها و داستان‌های تاریخی و مذهبی است، مانند: «جنگ خندق»،

«جنگ خیبر»، «یوسف و زلیخا» و «آتش انداختن ابراهیم خلیل». این تعزیه‌ها به دو صورت گسترش یافتند: یکی‌آنکه، تعزیه‌های تازه‌ای از قصه‌ها و داستان‌های گوناگون ساخته شدندو دیگرآنکه، تعزیه‌های قدیم شرح‌وتفصیل یافتند و برخی از آنها که ظرفیت داستانی و نمایشی بیشتر داشتند به صورت چهار یا پنج مجلس جداگانه درآمدند. مثلاً تعزیهٔ «یوسف و زلیخا» که در آغاز فقط شرح داستان یوسف تا واقعهٔ به‌چاه‌افتادن او بود؛ بعدها، شرح رفتن آن حضرت به مصر و حوادث پس از آن نیز به صورت مجالسی جداگانه به تعزیهٔ قدیم افزوده شد.

پ) افسانه‌ها و اساطیر

تعزیه‌هایی که موضوع آنها افسانه‌های تاریخی، مذهبی، ملی و گه‌گاه اسطوره‌ای است، مانند: تعزیهٔ «شست بستن دیو»، «بئرالعلم»، «جابلقا و جابلسا»، «شاه شمس»، «لیلی و مجنون»، «منصور حلاج» و امثال آنها.

ت) اعتقادات و آداب و رسوم مذهبی

تعزیه‌هایی که بر اساس اعتقادات، باورها و آداب و رسوم مذهبی هستند، مانند تعزیهٔ «قانیای فرنگ»، «عاق والدین»، «حوض کوثر»، «زوار غریب امام رضا»، «صحرای محشر» و...

۱ ـ ۲ ـ ۱ ـ ۲. از نظر مضامین نمایشی

تعزیه‌ها را از لحاظ مضامین نمایشی می‌توان به سه‌دسته تقسیم کرد:

الف) تعزیه‌های غم‌انگیز

تعزیه‌هایی که دربارهٔ وقایع غم‌انگیز نوشته شده‌اند، مانند: تعزیهٔ «شهادت امام»، «شهادت مسلم»، «وفات حضرت زهرا» و... چنان‌که می‌دانیم اکثر تعزیه‌ها از این گونه‌اند.

ب) تعزیه‌های شادی‌بخش

تعزیه‌های کمابیش شاد و طنزآمیز و مضحک و انتقادی، مانند: «عروسی حضرت زهرا»، «عروس قریش» و...

پ) تعزیه‌های حماسی و عاشقانه و اخلاقی

مانند تعزیهٔ «یوسف و زلیخا»، «عاشق شدن دختر مصری به علی‌اکبر»، «شست بستن دیو»، «شیرافکن»، «مرد و نامرد» و...

در تعزیه‌های غم‌انگیز نیز، تعزیه‌خوانان هرجا مجالی دست می‌داد نکته‌ها و لطایفی می‌گفتند و کنایه

و گوشه‌هایی به صاحبان مقام و این‌وآن می‌زدند. این لطیفه‌پراکنی‌ها، به عبارت دیگر نوعی «چاشنی خندهٔ» مُجاز و مشروع شمار می‌رفت. همچنین، گاهی تعزیه‌خوانان، در جریان تعزیه فی‌البداهه اشعاری می‌سرودند و از آداب و عادات اجتماعی انتقاد می‌کردند. البته این‌کار، در تعزیه‌های شهادت، به خصوص «شهادت امام» در روز عاشورا، به هیچ‌وجه مجاز نبود.

۱ ـ ۲ ـ ۱ ـ ۳. از نظر نوع یا ساختمان واقعه

این تعزیه‌ها را می‌توان به دودستهٔ کلی تقسیم کرد:

الف) تعزیه‌های اصلی

تعزیه‌هایی نسبتاً مفصل مثل تعزیهٔ «شهادت امام» در روز عاشورا، که از یک واقعه به صورت کامل ساخته شده است و مدت اجرای آن دو تا سه و گاهی تا پنج ساعت طول می‌کشد. موضوع این نوع تعزیه‌ها در قدیم منحصر به واقعهٔ کربلا و تعزیه‌های شهادت بود. بعدها تعزیه‌هایی هم که از قصه‌ها و داستان‌های حماسی و تاریخی و مذهبی دیگر ساختند، در زمرهٔ تعزیه‌های اصلی درآمدند، مانند: تعزیهٔ «یوسف و زلیخا»، «آتش انداختن ابراهیم خلیل» و نظایر آن.

ب) تعزیه‌های فرعی یا گوشه‌ها

تعزیه‌هایی مختصر و کوتاه، که با تعزیه‌های درخور خود، ترکیب و تلفیق می‌شوند، یا به گفتهٔ تعزیه‌خوانان: «جفت‌وجور» می‌شوند، مانند: تعزیهٔ «موسی و درویش بیابانی». این تعزیه‌ها از لحاظ اجرا دونوع‌اند: نخست، آنهاکه، در ضمن تعزیه‌های اصلی اجرا می‌شوند. دوم، گوشه‌هایی که مقدمه و پیش‌درآمد تعزیه‌های اصلی‌اند و آنها را در اصطلاح «پیش‌مجلس» یا «پیش‌واقعه» می‌نامند، مانند: تعزیهٔ «موسی و درویش بیابانی» که پیش‌واقعهٔ تعزیهٔ «شهادت امام»و تعزیهٔ «سلیمان و بلقیس» که پیش‌مجلس تعزیهٔ «شهادت قاسم» است (نک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۶۵–۲۵۹).

در اینجا، ذکر این نکته ضروری است که، تعزیه‌نویسان دورهٔ قاجار هر نوع تعزیهٔ کوتاه مدت، اعم از: شاد و ناشاد، غم‌انگیز و مضحک و پیش‌مجلس و ضمنی را «گوشه» می‌نامیدند. بعضی از گوشه‌ها، که به‌صورت پیش‌واقعه یا پیش‌مجلس تعزیه‌های اصلی اجرا می‌شدند، در پایان آنها بلافاصله صحنه تغییر می‌کرد و صحنهٔ تعزیه‌های اصلی پدید می‌آمد؛ مثلاً پس از تعزیهٔ پیش‌مجلس «عروسی سلیمان و بلقیس»، مجلس تعزیهٔ «شهادت قاسم» برپا می‌شد. اما بعضی گوشه‌ها که خود به‌صورت تعزیهٔ مستقل اجرا می‌شدند، گه‌گاه در جریان تعزیه به تعزیه‌های اصلی گریز و گوشه می‌زدند. در

معدودی از گوشه‌ها که به صورت یک مجلس تعزیهٔ مستقل اجـرا مـی‌شـد، ممکـن بـود در جریـان تعزیه، تعزیهٔ اصلی هم به صورت کوتاهی اجرا شود و دوباره تعزیهٔ گوشه به جریان خـود ادامـه دهـد (همان: ۲۶۵).

نیز می‌توان مجالس تعزیه را از نظر ارتباط با حوادث عاشورا به سه بخش تقسیم کـرد، تعزیـه‌هـایی که مربوط به قبل از قیام کربلاست و اغلب زندگی و مصائب پیامبران و فرزنـدان آنـان‌را بـه تصـویر می‌کشد. دراینجا، از شیوهٔ «گریز» استفاده می‌شود و هنگامی که یکی از انبیا یـا وابسـتگان آنهـا بـه مصیبتی دچار می‌شوند، ناگهان پیک وحی نازل می‌شود و ضمن تسلی دادن، وقـایع کـربلا را بـه او یادآور می‌شود تا هم از شدت آن مصیبت که بر پیـامبر خـدا روی آورده کـم شـود و هـم ایـن‌گونـه مصائب در مقابل ماجرای نینوا اندک جلوه داده شود. این نمونه‌ها نشان می‌دهد که تعزیـه‌نویسـان از داستان انبیاء و قصص قرآنی متأثر بوده‌اند و نوعی قرابت بـین حـوادث کـربلا و زنـدگی انبیـا پدیـد آورده‌اند. مجالس تعزیه‌ای که بر حوادث کربلا تأکید دارند. در اغلـب ایـن مجـالس قبـل از آن آغـاز متن اصلی سروده‌ای تحت عنوان «پیش‌خوانی» خوانده می‌شود که بـه آن همسـرایی و نوحـه هـم می‌گویند و تعزیه‌خوانان آن‌را با هم می‌خوانند. این ویژگی قرابت تعزیه را با مراسم نوحه‌خوانی نشـان می‌دهد. مجالس تعزیه‌ای که، وقایع آنها مربوط به حوادث بعد از عاشوراست و تـلاش دارد رویـدادهای عاشورا و مصائب آن‌را یادآوری کند. سوگواری برای شهیدان کربلا در متن این تعزیه‌نامـه‌هـا نهفتـه است (نک. زواره، ۱۳۸۲: ۸۷ و ۸۲–۸۰).

در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر تعزیه‌نامه‌ها را از نظر «موضوع» به سه‌دسته تقسیم می‌کنند:

۱. واقعه: شامل تعزیه‌های اصلی در مورد شهادت امام حسین و یارانش در صحرای کربلا اسـت، که به‌نظر می‌رسد زودتر از بقیه خلق شده باشند.

۲. پیش‌واقعه: شامل تعزیه‌نامه‌های فرعی است که از نظر داستانی استقلال کامـل ندارنـد و دربـارهٔ یک «واقعه» به نمایش درمی‌آمدند. به‌بیان‌دیگر، همیشـه یـک «پـیش‌واقعـه» منجـر بـه «واقعـه» می‌گردید. در این تعزیه‌نامه‌ها موضوع‌های فرعی دربارهٔ موضوع مذهبی به‌کار برده شـده و اشـخاص آن الزاماً مذهبی نیستند. عناصر اولیهٔ شادی‌آور را می‌توان در این دسته از تعزیه‌ها یافت.

۳. گوشه: شامل شبیه‌هایی که عناصر کمیک در آنها وجود دارد و از نظـر داسـتانی نیـز مسـتقل هستند. اشخاص این شبیه‌ها هم مذهبی و هم غیرمذهبی هستند و حتی، گاهی ملیت‌هـای دیگـری دارند. به عبارت دیگر، این دسته از تعزیه‌ها، زمینهٔ تحول تعزیه بـه سـوی درام غیرمـذهبی را فـراهم

ساختند. شبیهِ مضحک نیز، از تحول همین دسته از تعزیه‌ها به‌وجود آمد. البته شبیه‌هـای ایـن دسـته نیز، خود به دو گروه تقسیم می‌شوند. گروه اول، شامل موضوع‌هایی غیرمذهبی (منظور غیر از شـیعه) و اشخاصی غیر از خاندان مقدس است، ولی، به‌هرحال در جایی از شبیه، گریزی به صحرای کرب‌وبـلا زده می‌شود. از این گروه می‌توان از مجلس به‌چاه‌انداختن حضرت یوسـف و همـین‌طـور از مجلـسِ قربانی‌کردن «ابراهیم اسمعیل را در راه خدا» باید نام برد (نک. ملک پور، ۱۳۸۵: ۲۴۴–۲۴۳).

هنوی همهٔ تعزیه‌نامه‌ها را به مثابهٔ دوایر هم‌مرکزی معرفی می‌کند کـه مرکـز همـهٔ آنهـا واقعـهٔ اصلی، یا همان شهادت امام حسین(ع) است. وقایع دیگر، مقدم یا منتج از این واقعه هسـتند امـا همگـی از این مرکز ریشه می‌گیرند. آخرین دایره یا دایرهٔ خارجی متشکل از تعزیه‌نامه‌هایی با مضامین قرآنـی و توراتی و مسائل عمومی اسلامی و مضامین خنده‌آور و هجوآمیز است که فرع بر حوادث اصلی هسـتند. ولی به‌هرحال، نیروی گرانشی، که کلیهٔ این نمایش‌ها را گرد محور خود نگه می‌دارد، تـراژدی دهـم محرم است. و روی هم‌رفته، مفاهیم هیچ تعزیه‌نامهٔ جداگانه‌ای را بدون آگـاهی از داسـتان بـزرگ‌تـر نمی‌توان فهمید (نک. هنوی، ۱۳۸۴: ۲۳۷–۲۳۶).

۱ ـ ۳. ارزش ادبی اشعار تعزیه

زبان تعزیه شعر است و بیشتر اشعار تعزیه از نوع شعر عروضی رسـمی هسـتند. در مـواردی نیـز، شاعرانِ تعزیه از اوزان شعرِ غیررسمی و کلام منظوم یا موزون استفاده کرده‌اند، مانند: برخـی نوحـه‌هـا، پیشخوانی‌ها، بحرطویل‌های عامیانه و چهارپاره‌ها. با وجود این، اشعار تعزیه به دلیل عوامانـه‌بـودن از طرف اهل فن مورد غفلت واقع شده و به عنوان شعر پَست شناخته شده‌اند. «تعزیه‌نامـه‌هـا بـه شـعر بود و شعر تعزیه، عامیانه بود، زیراکه، از آثار اهل شعر نبود و از رشحات اهل نمـایش بـود. بـه زبـان مردم بودن از طرفی حُسن تعزیه‌نامه‌هاست، که شعر نمایش است و نه نمـایش شـعر و از طرفـی، از بدآورده‌هایش؛ زیرا ادبیات نمایشی تعزیه، هرگز از طرف حاشیه‌پردازان ادبیـات بـه رسـمیت شـناخته نشد» (بیضایی، ۱۳۸۵: ۱۲۸). ملک‌پور (۱۳۸۵: ۲۳۶–۲۳۵) معتقد است چون زبان تعزیـه بـه وسـیلهٔ شاعران درباری سروده نمی‌شد، عوامانه بود و سرشار از خطاهای لغوی و ادبـی و دسـتوری. امـا بـه علت سادگی، صمیمیت، زنده‌بودن و عوامانه‌بودن به عنوان زبانی قوی و دراماتیک به‌کار رفته اسـت. او در همین مورد از قول «گوبینو[1]» می‌نویسد:

1. Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882)

«شیوهٔ تعزیه، شیوهٔ نگارش اروپایی نیست. اما آن شیوهٔ بسیار پرتکلف و پرتصنعی که در اشعار و مرثیه‌های ایرانی نیز معمول است، نمی‌باشد. سرایندگان تعزیه به مراتب کمتر از دیگر شعرا در جست‌وجوی کلام (صورت) هستند. آنها به بیان احساس توجه دارند. و آن هم زنده‌ترین بیان و زودرس‌ترین بیان... زبانی که در تعزیه بکار می‌رود، زبانی عامیانه است و تمام شنوندگان و حتا کودکان قادرند که آن زبان را بفهمند... این زبان، زبانی نیست که پرطمطراق و پرتکلف باشد. بالعکس زبانی صادقانه و صمیمی است. خود این اشعار پر از ظرافت و لطف طبیعی است و زمانی هم که لازم باشد، دارای دقت و قوت احساس زیادی هم می‌شود. البته بدون آنکه مصنوع بشود. سراینده، بخود اجازه می‌دهد که هرگونه حذف و بهم فشردن سیلاب‌ها و مغلوب کردن املاءها را انجام بدهد و بعضی از اجزایی هم که در زبان محاوره حذف می‌شود را در شعر بیاورد. شیوهٔ نگارش از لحاظ ادبی و کتابی صحیح نیست، همآن‌گونه که شیوهٔ نگارش «پلوتوس» یا «ترنس» صحیح نیستند...»

تعزیه به‌دلیل ساده و عامیانه‌بودنش، هیچ‌گاه مورد توجه ادیبان نبوده است و اشعار آن‌را بی‌روح، عامیانه و غیرهنرمندانه و بی‌مایه به حساب می‌آورند؛ شعری چندان ضعیف، که گویی در تمام طول تاریخ خود، هیچ‌گونه پیشرفتی نکرده است. منتقدان این اشعار را بیشتر از جنبه‌های تئاتری و فرهنگی مورد ارزیابی قرار داده‌اند (نک. شهیدی، ۱۳۸۴: ۷۲).

اما ارزش اشعار تعزیه تنها به لحاظ دراماتیک بودن نیست و نباید ارزش‌های ادبی آنها را نادیده انگاشت. ساتن[1] (۱۳۸۴: ۲۲۳) در اهمیت اشعار تعزیه می‌نویسد: تنها، با توجه به قدرت وزن و قافیه این اشعار می‌توان به این نتیجه رسید که، تعزیه‌سرایان هم از کارآزمودگان زبردست هنر شعر عروضی بوده‌اند و موضوعات خود را مستقیماً از منابع ادبی می‌گرفتند. هرچند، زبان این اشعار ساده است، اما، اغلب ادبی است و تفاوت چندانی با زبانی که شاعران کلاسیکی نظیر سعدی، حافظ، مولوی و امثال آنها استفاده کرده‌اند، ندارد.

ساده بودن اشعار تعزیه امری نسبی است و به این بستگی دارد که با آثار چه‌کسی مقایسه شود. علاوه‌براین، همهٔ اشعار تعزیه، ساده و عوامانه نیستند؛ اشعار شیوا و بلند و نغز، حتی در سطح عالی ادبی هم در نسخه‌ها فراوان هستند. همچنین گذشته از آنکه شاعران نامداری، چون: شهاب اصفهانی، برای تعزیه شعر ساخته‌اند، برخی از ابیات و قطعات نسخه‌های تعزیه عیناً یا با اندکی تغییر از اشعار سخنورانی چون سعدی، حافظ، ابن حسام و جوهری اخذ شده‌اند. بنابراین، می‌توان برای ساده بودن

1. Laurence Paul Elwell-Sutton

اغلب اشعار تعزیه عوامل زیر را عنوان کرد:

۱. اشعار تعزیه به قصد بیان حالات و حرکات نمایشی شخصیت تعزیه، ساخته‌وپرداخته شده‌انـد و هدف شاعر، زیبایی کلام نیست.

۲. اشعار تعزیه، با آواز و آهنگ خوانده می‌شود، چون تماشاگر تعزیه، به موسیقی و حرکـات نمایشـی تعزیه‌خوان بیش از زیبایی سخن او توجه دارد.

۳. تماشاگران تعزیه اغلب مردم عادی و بی‌سواد و یا کم‌سواد و از گروه‌های سنی مختلف، پیـر و جوان و خردسال بودند. از این رو، زبان تعزیه‌خوان می‌بایست، آن‌چنان ساده باشد کـه همـهٔ تماشـاگران آن‌را بفهمند.

۴. چون شعر نمایشی برای اجرا بود، نه برای خواندن، اگر شاعر تعزیه مـی‌خواسـت شـعر خـوب بگوید، یا قواعد و ضوابط دستوری و ادبی زبان را دقیقاً رعایت کند، ممکن بود جنبهٔ نمایشی آن، کـه هدف اصلی است از میان برود (نک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۵۳۴).

۱ ـ ٤. برخی از ویژگی‌های کلی زبان تعزیه

همانندی زبان: زبان گروه‌های مختلف اجتماعی تقریباً با هم یکسان و همانند است. شـبیهِ امـام و اهل بیت و یاران امام، همآن‌گونه سخن می‌گویند که ابن سعد، یزید، شمر، قاصد، غـلام، فرنگـی، یهودی، مسیحی، بازاری، دهقان و اصناف دیگر. همهٔ شخصیت‌هـای تعزیـه از گفتـار سـادهٔ ادبـی و نیمه‌ادبی استفاده می‌کنند. تفاوت زبانی، بیشتر در آهنگ و موسیقی کلام و گاهی طرز و شـیوهٔ بیـان است و کیفیت آن به هنر تعزیه‌خوان بستگی دارد.

سادگی زبان: با وجود لغات و تعبیرات ادبی شیوهٔ سخن در بیشتر اشعار تعزیه روشـن و سـاده اسـت، یعنی نخست اینکه، واژه‌های مهجور و مشکل ادبی در اشعار کمتر به کار رفته‌انـد، دوم، شـاعران تعزیـه از صناعات بدیعی و شعری که مختص ادیبان و اهل فضل است کمتر استفاده کرده‌انـد. بـااین‌همـه، این یک اصل و قاعدهٔ کلی نیست. برخی از اشعار تعزیه با همهٔ کوششی که در سادگی زبـان و عامـه فهم بودن آنها بکار رفته، از نوع اشعار فصیح و بلند ادبی می‌باشند.

اصطلاحات و تعبیرات ادبی و عامیانه مانند: در اشعار تعزیه لغات رایج و متداول و عامیانـه همـراه با لغات ادبی با هم به‌کار می‌روند. کلمات عامیانه و ادبی مانند «چشم‌سفید» (بی‌شـرم)، «خـدای را» (برای خدا)، «خاکم به‌سر»، «الهی کور گردم»، «گل سرسبد»، «نمک کند کورم» و نظایر آن.

اصطلاحات و کلمات خاص تعزیه: تعزیه‌سرایان برخی از الفاظ را به شیوهٔ قیاسی تغییر داده‌اند. این نوع کلمات، به‌خصوص، در اشعار نسخه‌های قدیم تعزیه، فراوان به کار رفته است، مانند: «سُنین» به جای «سنان»، «شین» ظاهرا به جای «شیون»، «کبار» (که جمع کبیر و به معنی بزرگان است) به جای مفرد آن، یعنی «کبیر»، یا «اکبر»، «عدوان» (که مصدر است و به معنی دشمنی و ستم کردن یا ظلم و جور)، به جای «عدو»، «زین‌العبا» یا «زین‌العباد» به جای «زین‌العابدین» و «شرار» به جای «شریر» و نظایر آن.

کلمات و اصطلاحات «درباری»، «نظامی» و «اداری»: از دورهٔ ناصرالدین‌شاه به بعد، شماری از کلمات و اصطلاحات درباری، نظامی و اداری وارد اشعار و زبان تعزیه شد، مانند «صدراعظم»، «اعیان»، «اشراف»، «فرمان همایون»، «توپ»، «تفنگ»، «شلیک»، «سرتیپ»، «فوج»، «حاضرباش» و جز آن.

کلمات و اصطلاحات «عامیانه» و «رکیک» و «مستهجن»: این نوع الفاظ و کلمات بیشتر در بداهه‌گویی‌ها و در مجالس بزم اشقیا، و یا برای تحقیر و تمسخر مخالفان، به کار می‌رفتند.

لغات و ترکیبات عربی و ترکی: در اشعار تعزیه گاهی ترکیب‌ها و تعبیرات عربی و ترکی به کار رفته‌اند و حتی برخی از اشعار ملمع، فارسی و عربی، یا فارسی و ترکی هستند.

کاربرد کلمات رایج و گویشی در تعزیه: در دوره‌های اخیر، برخی از تعزیه‌خوانان و نسخه‌نویسان شماری از کلمات فارسی و خارجی رایج و متداول جدید، مانند «فامیل» و «آمار» را نیز در اشعار تعزیه وارد کرده‌اند. گاهی هم از لغات و گویش‌های محلی در اشعار تعزیه‌ها استفاده کرده‌اند (همان: ۵۳۸–۵۴۴).

۱ ـ ۵. ویژگی‌های شعری و ادبی تعزیه

۱ ـ ۵ ـ ۱. عروض و قافیه

یکی از مهم‌ترین نکات در بررسی ادبی متون تعزیه، بررسی وزن و قافیه اشعار است. مسئله‌ای که پژوهش‌گران مورد غفلت کرده‌اند. نخستین نکته‌ای که در مورد بحور تعزیه باید درنظر گرفت، این است که، تقریباً تمامی اوزان، بدون استثنا از بحور پذیرفته شدهٔ «عروضی»اند. به بیان دیگر، نوای گفتار (عروض) در قالب ادبی است و هیچ ارتباطی با دستگاه بحری شعر عامیانه ندارد. مشخصهٔ دوم این‌است‌که، تعزیه برخلاف اشعار ادبی کوتاه یا بلند، که در آنها از آغاز تا پایان، بحر یکسان

می‌ماند، بحر خود را به کرات عوض می‌کند و بحور مختلف را به خدمت می‌گیرد. رایج‌ترین بحر نیز، بحر مجتث مثمن مخبون محذوف است (نک. ساتن، ۱۳۸۴: ۲۱۱).

خصیصهٔ دیگر اشعار تعزیه تنوّع و تغییر طرح‌های قافیه‌ای است. البته تنها دو قالب قافیه‌ای است: «مثنوی» (مصرع‌های هم‌قافیه) و تک‌قافیه، که در شعر کهن فارسی کاربرد گسترده دارد. تک‌قافیه از روی موزون بودن دو مصرع بیت نخست هر قطعه مشخص می‌شود. تنوع برای آن است که، گاه ممکن است قافیه در میانهٔ گفتار تغییر یابد و گویندهٔ بعدی، با قافیهٔ جدید، گفتار را ادامه دهد (همان: ۲۱۷–۲۱۶). تعزیه‌های اولیه عموماً در قالب شعر سبک مثنوی سروده می‌شد. «چکامه»، «مسمّط» و «ترجیع‌بند» از انواع متنوع رباعی‌هایی است که بعدها تعزیه‌نویسان خلاق و نوظهور وارد هنر شاعری کردند. افزودن «ردیف» از دیگر کارهای مهم آنها بود (نک. شهیدی، ۱۳۸۴: ۷۵). در تعزیه‌های قدیمی برای محاورهٔ میان دو شخصیت و برای قالب پرسش‌وپاسخ از اشعاری استفاده می‌کردند که از نظر بحر، نظم و قافیه متفاوت بودند اما، در قطعه‌های جدید، اشعار «مشابه» بکار می‌بردند (همان: ۸۸).

۱ ـ ۵ ـ ۲. سکته‌ها و اضافات

برخی نویسندگان هر گونه شعر ناقص و سکته‌دار و حتی شکسته و بی‌وزن تعزیه را از ویژگی‌های ادبی اشعار تعزیه پنداشته‌اند؛ درصورتی‌که، بیشتر این عیب و نقص‌ها در اشعار تعزیه بر اثر اشتباه‌ها و دستکاری‌های بی‌جا و سهل‌انگاری‌های کاتبان و گردآورندگان نسخه‌ها پدید آمده‌اند. همچنین باید توجه داشت که «سکته» یا «وقف» یا «اضافه» و یا «اشباع» شعری تنها منحصر به اشعار تعزیه نیست بلکه، در اشعار بسیاری از شاعران بزرگ و نامدار نیز هست، چون معمولاً این نوع شعرها را مانند اشعار تعزیه، با آهنگ و آواز می‌خواندند. اگر نارسایی و سکته‌ای در شعر وجود داشت، آهنگ و آواز موسیقی آن‌را می‌پوشاند و از میان می‌برد و در گوش شنونده محسوس نبود. سکته بر چند قسم است:

۱. سکتهٔ خفیف (ملیح) که خود بر دو قسم است:

الف) شاعر در شعر، حرفی ساکن می‌آورد که در تقطیع باید متحرک باشد.

ب) شاعر به جای کلمه‌ای مرکب از «سبب خفیف و ثقیل»، کلمه‌ای مرکب از «سبب خفیف و متوسط»– که در شعر فارسی کاربرد کمتری دارد– می‌آورد، مانند بیت زیر از رودکی:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود

نبود، دندان لابل چراغ تابان بود

در مصرع دوم این بیت علاوه بر سکتهٔ بعد از «نبـود»، «دنـدان» نیـز سـکته دارد و بایـد کلمـهٔ دندان دارای سه حرکت باشد (مثلاً به جای دندان، دَندَنِه آورده شود).

۲. سکتهٔ قبیح، آن است که وزن شعر را می‌شکند و شعر را از فصاحت می‌اندازد.

برخی از سکته‌ها و بی‌وزنی‌ها و شکستگی‌های ابیات نسخه‌های تعزیـه بـه‌ایـن‌دلیـل بـوده کـه تعزیه‌ساز قریحهٔ شعری درستی نداشته و کلماتی را سرهم‌بنـدی کـرده اسـت. گردآورنـدهٔ مـتن نیـز توجهی به این نارسایی‌ها و شکستگی‌ها نکرده و توضیحی دربارهٔ آنها نداده است.

اضافه: نوع دیگر زیاد بودن یک حرف در کلمه است که موجب ثقل کلام می‌شود (نـک. شـهیدی، ۱۳۸۰: ۵۴۷–۵۴۴).

۱ ـ ۵ ـ ۳. واژه‌های تکراری و مفاهیم قالبی

برخی از کلمه‌ها به‌سبب محدود بودن دامنهٔ لغات رایج و متـداول گفتـاری در بسـیاری از اشـعار تعزیه تکرار شده و حتی صورت قالبی یافته‌اند. از جملـهٔ ایـن کلمـات‌انـد: ۱. کلمـه‌هـای عـاطفی و اخلاقی مانند دریغ، درد، آه و فغان، امان، جور و جفا، ظلم و ستم، فـدایت، قربانـت، نـورِ چشـم، نـورِ دیده، عزیزم، عزیزکرده. ۲. اسما جلاله به صورت‌های مختلف مانند خدا، الله، الها، پروردگارا، مهیمنـا ۳. مظاهر طبیعت، مانند: چرخ، فلک، آسمان و سپهر. البته باید یادآور شد که ایـن لغـات، در بسـیاری از اشعار تعزیه که موضوع آنها وقایع حماسـی و تـاریخی و اسـاطیری اسـت کمتـر بکـار رفتـه‌انـد و همچنین شمار این نوع کلمه‌ها در نسخه‌های دورهٔ ناصری تقلیل یافت و لغات و تعبیرات ادبی جـای آنها را گرفت.

۱ ـ ۵ ـ ۳ ـ ۱. تکرار حرف «که» ربط

از الفاظ و حروفی که در برخی از اشعار نسخه‌های قدیم تعزیه تکرار شده و در نسخه‌های جدیـد نیز گه‌گاه به کار رفته، حرف «که» ربط در آغاز ابیات خطابی یا ندایی است. این نوع ابیـات خطـابی که با حرف ربط «که» شروع می‌شوند و بیشتر در بحر مجتـث هسـتند، از خصوصـیات نسـخه‌هـای قدیم تعزیه هستند که تعزیه‌گویان متأخر نیز، از آنها اخذ و اقتباس کرده‌اند (همان: ۵۴۸–۵۴۷).

۱ ـ ۵ ـ ٤. بداهه‌سازی

تعزیه‌خوانان گاهی به مناسبت‌هایی فی‌البداهه یک یا چند بیت می‌ساختند و می‌خواندند. کیفیت ادبی و زبان این اشعار به آگاهی و قدرت طبع و ذوق و هنر تعزیه‌خوان بستگی داشت. برخی از آنها استوار و زیبا و شیرین و لطیف بود و بعضی دیگر سست و مهمل و حتی زشت و مستهجن. به‌هرحال، گمان می‌رود بسیاری از ابیات بی‌قافیه یا سست اشعارِ بعضی از نسخه‌ها از نوع بداهه‌سازی تعزیه‌خوانان باشد که بعدها بر متنها افزوده شده است (همان: ۵۵۲).

۱ ـ ۵ ـ ۵. ابیات ناهم‌وزن (ناموزون) و بی قافیه

همانطور که قبلاً گفته شد، بیشتر شاعران تعزیه چندان مقید به رعایت قواعد و قوانین شعری نبودند، بنابراین، گاهی قطعاتی می‌ساختند که برخی از ابیات آنها از لحاظ وزن یکسان نبودند. گاهی نیز در میان اشعار یک مجلس تعزیه دو یا سه بیت بی‌قافیه دیده می‌شود. عوامل متعددی سبب شده است که برخی از شاعران تعزیه برای بعضی بیت‌ها قافیه نسازند. مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

الف) بداهه‌گویی.

ب) بسیاری از شاعران تعزیه به رعایت قواعد و قوانین شعری مقید نبودند.

پ) گاهی تعزیه‌سازان برخی قطعات زیبا و روان را، از مقتل‌ها و سوکنامه‌ها به عاریت می‌گرفتند و برخی از ابیات آنها را به دلیل مناسب نبودن با کیفیت واقعه تغییر می‌دادند. به سبب تغییر مضمون یا طرز بیان، ممکن بود تعزیه‌ساز نتواند قافیهٔ همانند و مناسبی برای آن بیابد، لذا ناگزیر آن بیت را با قافیهٔ دیگر می‌آورد.

ت. گاهی که نسخه‌نویسان نتوانسته‌اند کلمهٔ آخر بیتی را درست بخوانند، آن بیت نادرست و بدون قافیه ضبط شده است (همان: ۵۵۷–۵۵۴).

۱ ـ ۵ ـ ٦. نقل و انتحال

به این دلیل که، هدف اصلی تعزیه‌سازان ارائهٔ نمایش خوب بود نه گفتن شعر خوب، در هر دیوان و جُنگی، اگر شعری مناسب می‌دیدند عیناً یا با تغییر و تصرف در عبارت و مضمون در نسخهٔ خود می‌آوردند. این نقل یا انتحال به صور مختلفی چون تضمین، مسخ، نسخ، سلخ، المام، اقتباس و حل و عقد و غیره در اشعار تعزیه آمده است (همان: ۵۵۷).

تضمین: تضمین یا ابداع آن است که، سراینده یک مصرع یا یک بیت، یا چند بیت از اشعار دیگران را در ضمن شعرهای خود بیاورد. اگر آن شعر یا اشعار معروف نباشد، باید شاعر آنها را معرفی کند تا به سرقت متهم نگردد. این صنعت بر چند گونه است؛ اول اینکه، مصرعی را معرفی و تضمین نماید. دوم، مصرعی را بدون معرفی تضمین کند. سوم، آنکه بیتی را معرفی و تضمین نماید. چهارم، آنکه بیتی را بدون معرفی تضمین کند. پنجم، آنکه بیشتر از یک بیت را با معرفی شاعر آن یا بدون معرفی تضمین نماید.

مسخ: در اصطلاح، آن است که شاعر لفظ و معنای بیت یا مصرعی را از شعر دیگران بگیرد و معنی آن‌را حفظ کند و صورتش را با تغییر الفاظ و عبارات تغییر دهد.

نسخ: در اصطلاح، آن است که نویسنده یا شاعر، لفظ و معنای شعر دیگران را بی‌آنکه تغییری در آن بدهد، در شعر خود بیاورد، یا اگر تغییری در آن می‌دهد مرادف آن باشد. بعضی «نسخ» را «انتحال» و «سرقت» نیز نامیده‌اند.

سَلخ: در اصطلاح، آن است که شاعر معنای شعر دیگری را با لفظ، یا با عبارت دیگری در شعر خود بیاورد. اگر کاربرد دوم بر اول ممتاز باشد، احسن و ابلغ است.

اقتباس: در اصطلاح علمِ بدیع، آوردن آیه یا حدیثی است در شعر و سخن، بدون اشاره به آیه یا حدیث بودن آن. اگر به حدیث یا آیه‌بودن آن اشاره شود آن‌را «نقل» نامند. هرگاه متن حدیث و آیه در سخن و شعر آورده شود، آن‌را «درج» و اگر مضمون آورده شود «حلّ» خوانند.

عقد: در لغت به معنای بستن است. در اصطلاح، گرفتن کلام منثور و به شعر آوردن آن است. کلام منثور ممکن است حدیث یا آیهٔ قرآن باشد و یا مطلبی از یک کتاب.

نقل: در لغت به معنای جابه‌جا کردن و در اصطلاح، آن است که نویسنده یا شاعر گفته یا نوشتهٔ دیگری را به صورت لفظ یا معنا، یا فقط معنا و مضمون بگیرد و موضوع آن‌را تغییر دهد. این نقل با نقل روایت و حدیث تفاوت دارد.

المام: در لغت به معنای قصد کردن و در اصطلاح آن است که شاعر قصد معنایی کند، که شاعر دیگر آن‌را گفته باشد و او همان را با اندکی تصرف با عباراتی دیگر به بیان شعری خود درآورد. بعضی از ادبا المام و نقل را یکی دانسته‌اند و برخی میان آن دو تفاوت گذاشته‌اند. المام با «توارد» نیز اندکی تفاوت دارد.

توارد: در لغت به معنای هم‌زمان وارد شدن است. در اصطلاح آن است که دو شاعر، بی‌آنکه

شعر یکدیگر را دیده باشند، مضمون واحدی را بسرایند و بساکه اشعار دو شاعر در الفاظ نیز شبیه و مشترک باشند (نک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۵۹۸).

۱ ـ ۵ ـ ۷. ناهمواری و یکدست نبودن اشعار

بیشتر اشعار نسخه‌های موجود پست و بلند و ناهموارند؛ یعنی بخش‌هایی از شعرهای یک مجلس تعزیه یا حتی اشعار یک نسخه از آن مجلس، ساده و عامیانه یا سست و بخش‌های دیگر آن شیوا و فصیح‌اند، یکدست نبودن اشعار این نسخه‌ها علل متعددی دارد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

الف) اشعار بیشتر این‌گونه نسخه‌ها، سروده و ساختهٔ چند شاعرند و حتی اگر کل نسخه سرودهٔ یک شاعر هم باشد، تعزیه‌گردان یا کاتب نسخه به سلیقهٔ خود بعضی از اشعار آن‌را تغییر داده و شعرهایی بر آن افزوده است.

ب) بعضی از ابیات یا قطعات اشعار نسخه‌های قدیم یا نسخه‌های مشابه یک تعزیه با اشعار نسخه‌های جدید آن تلفیق شده‌اند.

پ) بسیاری از ابیات و قطعات شیوا و نغزِ تعزیه‌ها را، از مقتل‌ها و سوکنامه‌های کسانی چون: جوهری، بیدل قزوینی، ابن حسام و حتی از شاعران بزرگی چون حافظ و سعدی گرفته‌اند. پیداست که ابیات عالی و بلند این‌گونه شاعران در کنار اشعار ساده و عامیانه و اغلب سست تعزیه‌سازان ساده‌گوی موجب ناهمواری اشعار می‌شود.

ت) فقره‌سازی؛ برخی تعزیه‌سازان هر سال دو سه روز قبل از برپایی مجالس، یا حتی چند لحظه مانده به شروع تعزیه، مضامین و فقرات جدید می‌ساختند و به نسخه‌ها اضافه می‌کردند. وقتی این کار، به‌دست تعزیه‌گردان استاد انجام می‌گرفت، اشعار نسخه‌ها متناسب و یکدست از کار درمی‌آمدند. ولی اغلب، این‌گونه نبود و این شعرها به این دلیل که فی‌البداهه و به سرعت ساخته می‌شدند و ویرایش نمی‌شدند، اشعار نسخه را ناهموار و ناهماهنگ می‌کردند.

ث) بداهه‌سازی؛ برخی اشعاری که تعزیه‌خوانان فی‌البداهه در یک تعزیه می‌خواندند بعدها بر نسخه‌های آن تعزیه افزوده می‌شد. بعضی از این شعرها با اشعار متن اصلی تعزیه چندان تناسب و هماهنگی نداشتند. همچنین، بعضی از کاتبانِ نسخه‌ها، که معنای شعری را به‌درستی نمی‌فهمیدند، یا نمی‌توانستند کلمه یا عبارتی را بخوانند، آنها را موافق ذوق و سلیقهٔ خود تغییر می‌دادند و کلمه یا عبارت دیگری را به جایش می‌گذاشتند. این افزودن‌ها و دخل و تصرف‌ها نیز گاهی موجب ناهمواری اشعار یک نسخه می‌شدند (همان: ۵۶۱–۵۵۸).

۱ ـ ٦. شیوهٔ گفتار در تعزیه‌خوانی

۱ ـ ٦ ـ ۱. عناصر سازندهٔ تعزیه

سه عنصر اساسی تعزیه گفتار و کلام منظوم، موسیقی و حرکت یا نمایش است. از دورهٔ قاجار، به خصوص از زمان ناصرالدین‌شاه به بعد، جنبه‌های نمایشی تعزیه تا اندازه‌ای بیشتر شد و کلام منظوم یعنی اشعار تعزیه، نیز از نظر شکل و محتوی و کیفیت تنوع و تحول یافت.

گفتار یا کلام تعزیه را از لحاظ نوع و شیوهٔ بیان می‌توان به گونه‌های زیر تقسیم کرد:

الف) تک‌خوانی یا تک‌گویی

تک‌خوانی گفتاری خطابی با خود و دیگران، که شبیه‌خوان به تنهایی می‌خواند و انتظار پاسخ نیز ندارد. تک‌خوانی خود بر چند قسم است:

۱. مناجات: معمولاً در تعزیه‌هایی که پیامبرخوان، امام‌خوان و مظلوم‌خوان نقش اصلی را دارند، تعزیه با مناجات آغاز می‌شود، که موضوع آن، راز و نیاز با خداوند یا شکایت و گله از روزگار و منافقان و کفّار و مانند اینهاست. در میانهٔ تعزیه نیز، گاهی چند بیتی به عنوان دعا و مناجات خوانده می‌شد (نک. همان: ۶۱۴-۶۱۳).

۲. خطابه: نوع خاصی از اشعار تک‌خوانی که زمینه و مضمون آنها با مناجات فرق می‌کند و طرف خطاب خوانندهٔ این اشعار اغلب همهٔ مردم یا مسلمانان و یا تماشاگران مجلس‌اند. این نوع خطابه‌ها بر چند قسم‌اند: گاهی تعزیه‌خوان در خطابه نظر به تماشاگران مجلس یا همهٔ مردم دارد. گاهی نیز به طور ضمنی یا صریح فقط به مسلمانان اشاره دارد.

ـ گفتار خطابی سروش و جبرئیل و فرشتگان: پیام‌های سروش و ندا و صلای جبرئیل و فرشتگان دیگر، وقتی که با اولیا گفت‌وگو می‌کنند، از جملهٔ گفتارهای خطابی به شمار می‌روند. گاهی پیام‌های سروش و فرشتگان، خطاب کلی و اعلام واقعه‌ای به همهٔ جهان و جهانیان است. گاهی هم پیام سروش و فرشتگان فقط خطاب به پیامبر یا امام است، بدون انتظار پاسخی از آنان.

ـ گفتار خطابی مخالف‌خوانان: اشقیا و مخالف‌خوانان نیز، به خصوص در دوره‌های اخیر، از این نوع گفتارها در موارد خاص استفاده می‌کرده‌اند. چون مخالف‌خوانان در میان مردم و تماشاگران همدل و هم‌زبان و طرفدار نداشتند، معمولاً دامنه و مضمون خطابه‌هایشان محدود بود (همان: ۶۱۹-۶۱۸).

۳. رجز یا رجزخوانی: گفتاری حماسی که مظلوم‌خوانان به هنگام حمله و جنگ با اشقیا بیان

می‌کنند. گاهی ممکن‌است، مخالفان نیز پس از پایان رجزخوانی مظلوم‌خوانان با یکی دو بیت شعر، به آنان پاسخ بدهند. این‌گونه گفتار، به صورت محاورهٔ دو نفری نیست (همان: ۶۲۰-۶۱۹).

۴. مبارزخوانی: گفتاری حماسی در مقابل رجزخوانی مظلوم‌خوانان که مخالفان و اشقیا در آغاز تعزیه برای پیکارجویی با لحنی خشن و اشتلم‌وار می‌خوانند. این نوع گفتار را معمولاً قبل از مناجات امام و اولیا می‌خوانند (همان: ۶۲۲-۶۲۰).

۵. گفت‌وگو با خود: یک نوع دیگر تک‌خوانی است که شبیه‌خوان در گفتار خطابی اشاره به خود دارد، یا به تنهایی در صحنه سخن می‌گوید. گفت‌وگو با خود را به اعتبار شخصیت‌های تعزیه می‌توان به شرح زیر تقسیم‌بندی کرد:

ـ زبان حال: رایج‌ترین و مشهورترین تک‌خوانی میان مظلوم‌خوانان زبان حال است. در این تک‌خوانی، مظلوم‌خوان با خود گفت‌وگو می‌کند و عواطف و احساسات و امید و آرزوی خود را بیان می‌دارد.

ـ گفت‌وگو با خود شخصیت‌های میانه حال

ـ گفت‌وگو با خود اشقیا

ـ گفت‌وگو با اشیا و حیوانات

گاهی تعزیه‌خوانان با اشیا و حیوانات سخن می‌گویند. این‌نوع‌گفتار، با سخن گفتن شبیهِ حیوانات، مانند هدهد در تعزیهٔ «سلیمان و بلقیس» تفاوت دارد. در دورهٔ قاجار که به‌تدریج نقش اشقیا در تعزیه‌ها بیشتر شد، آنان نیز گاهی با اشیا و حیوانات سخن می‌گفتند که البته جنبهٔ خشن و حماسی داشت نه عاطفی و زبان حالی. این نوع گفتار، به خصوص به هنگام سلاح پوشیدن اشقیا به کار می‌رفت و تعزیه‌خوانان آن‌را «اسلحه‌پوشی» می‌نامیدند (همان: ۶۲۵-۶۲۲).

ب) مفاوضه، یا گفت‌وگو میان دو یا چند تن

یکی از مهم‌ترین اقسام گفتارهای تعزیه گفت‌وگوی میان دو یا چند نفر است. این نوع گفت‌وگو در نسخه‌های قدیم اغلب طولانی و ملال‌آور بودند. به همین دلیل، گفت‌وگوهای بلند رفته‌رفته کوتاه شدند و قطعات بلند به تک‌خوانی‌ها و خطابه‌ها و زبان حال‌ها اختصاص یافتند. گفت‌وگوی دو نفری چندگونه است:

۱. محاورهٔ عادی

گفت‌وگوی دوبه‌دو میان شخصیت‌های مختلف تعزیه که بخش اعظم اشعار تعزیه را در بر

ث) دعای پایان مجلس، یا گفتار پایانی

در تعزیه‌های ساده و تعزیه‌هایی که در تکایای عمومی خوانده می‌شد، تعزیه‌گردان پس از ختم تعزیه، معمولاً اشقیا را سب و لعن می‌کرد. این لعن‌کردن را «دعای پایان مجلس» یا به‌اصطلاح امروزی، «گفتار پایانی» و «پس‌گفتار» نامیده‌اند (همان: ۶۳۴-۶۳۳).