

۱۵۰ کروموزوم ارزشمند*

نگاهی به کتاب تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی

پیش‌کشی ناچیز برای مایل بکتاش و پژوهش‌های بی‌مانندش

رضا کوچک‌زاده

مروری بر کتاب

تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی از چهار فصل «بررسی اجمالی»، «سنت‌ها و فرهنگ عامه در نمایش تعزیه»، «تعزیه در دیگر کشورهای اسلامی» و «تعزیه و نمایش‌های قرون وسطا در اروپا» تشکیل شده است. نویسنده در فصل نخست، نیم‌نگاهی دارد به پیشینه تاریخی شکل‌گیری تعزیه در عراق و سپس به ماهیت و هدف‌های آن می‌پردازد. و سرانجام با یادآوری فضاهای سنتی اجرای ماتم در عراق کنونی و نشان‌دادن رابطه نزدیک تعزیه و قیام امام حسین — درودش باد — بحث را به پایان می‌برد.

در فصل دوم کتاب، می‌توان نمونه‌هایی از سنت‌ها و آیین‌های عرب را دید که نویسنده معتقد است بر شکل‌گیری تعزیه تأثیر داشته‌اند. در ادامه این فصل، شیوه‌های گوناگون عزاداری مردم عراق و پیدایش شبیه و نیز اشاره‌هایی به انواع شبیه آمده است.

فصل سوم به تعزیه در ایران، هند، پاکستان، لبنان و بحرین می‌پردازد که به اعتقاد نویسنده از عراق به این کشورها راه یافته است. و آخرین فصل این کتاب کوچک، دربرگیرنده تعریف‌هایی از نمایش‌های رمزی، اخلاقی و اعجازی سده‌های میانه و بررسی همانندی‌ها و ناهمانندی‌های آن‌ها با تعزیه است.

کتاب، هم‌چنین دارای نمایه‌ای ترکیبی (جای‌ها و کسان) در پایان و مقدمه‌ای از نویسنده و نیز پیش‌گفتاری از مترجم در آغاز آن است.

* آینه پژوهش؛ ش ۱۲۴؛ مهر - آبان ۱۳۸۹. این مقاله، نقدی است بر کتاب تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی؛ نوشته عباس خود جمیلی، ترجمه مجید سرسنگی، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

اشاره

نخستین بررسی‌های شبیه‌خوانی در سال‌های پایانی دهه ۱۳۳۰ خورشیدی و نخستین سال‌های دهه ۱۳۴۰ در ایران منتشر شد. موج گسترده این نوشته‌ها که نخست به شکل خاطرات، گزارش‌ها، سفرنامه‌ها و تکیه‌نگاری‌های روزنامه‌ای و مجله‌ای و سپس مقاله‌هایی علمی و پژوهشی به چاپ رسیدند به همراه پافشاری هنرمندان و رأی‌زنی برخی روشن‌فکران، سبب گسترش دوباره شبیه‌خوانی ایران، پس از سال‌ها محدودیت شد. این رویکرد پژوهشی هنرمندان که از بررسی‌های مجید رضوانی در پایان‌نامه تحصیلی‌اش با عنوان *رقص و نمایش در ایران* (پاریس: ۱۹۶۲) آغاز شده بود، با انتشار نخستین بررسی راستین تئاتر ایران، یعنی *نمایش در ایران* (تهران: ۱۳۴۴) به دست بهرام بیضایی به شکوفایی رسید.

پس از چاپ این کتاب بود که پژوهش‌های تعزیه‌شناختی، رویکردی علمی و گسترده یافت و کتاب‌هایی گوناگون درباره آن نشر یافت که از آن میان می‌توان به نوشته‌های مایل بکتاش، پرویز ممنون و صادق همایونی اشاره کرد. ولی مهم‌تر از همه این کتاب‌ها و مقاله‌ها، تصمیم فرخ غفاری بود برای برگزاری نخستین همایش (سمپوزیوم) جهانی تعزیه در جشن هنر شیراز (۱۳۵۵ هـ. ق.) با حضور پژوهش‌گرانی از ایران و دیگر کشورها که به دبیری پروفیسور پیتر چلکووسکی برگزار شد و سپس مجموعه مقاله‌های آن در کتابی با عنوان *تعزیه؛ آیین و نمایش در ایران* به زبان انگلیسی (چلکووسکی، ۱۹۷۹) و بعدها برگردانی از آن به زبان فارسی (چلکووسکی، ۱۳۶۷) به چاپ رسید.

مقاله‌های این کتاب تا دوره انتشارش از مهم‌ترین منابع علمی شبیه‌خوانی به شمار می‌رفت که افق‌های تازه‌ای در پژوهش‌های این نمایش ایرانی گشود. با گذشت بیش از ۳۰ سال از آن همایش، هم‌چنان برخی از نوشته‌های این کتاب، پژوهش‌هایی ارزش‌مند شمرده می‌شوند که نقیضه‌ای بر آن‌ها نوشته نشده است. حضور برخی کارگردانان نام‌آور جهانی در دوره‌های گوناگون جشن هنر شیراز هم‌چون پیتر بروک، یژی گروتوفسکی، تادئوش کانتور و... نیز سبب آشنایی هنرمندان جهان با تنها نمایش جهان اسلام شد و آرام‌آرام پای شبیه‌خوانان و شبیه‌گردانان را به اجرای شبیه‌خوانی در کشورهای دیگر گشود.

بررسی کتاب

شک کردن به پدیده‌ها و یافته‌های گذشته، روشی علمی و کارآمد برای یافتن دانسته‌های بیشتر، دقیق‌تر و تازه‌تر است. این شیوه که یکی از پی‌آمدهای سدهٔ پیدایش دانش یا عصر روشن‌گری است (سدهٔ ۱۷) دریچه‌های نوینی بر روی ما می‌گشاید تا به درکی بهتر از پدیده‌ها برسیم. در این رویکرد، یافته‌ها و سرچشمه‌های آشنا و همگانی پدیده را آگاهانه نادیده می‌گیریم تا با بهره‌گیری از منابعی دقیق‌تر و یا با مسیری روشن‌تر یا دیگرگونه به اثبات آن‌ها پردازیم. با این نگره، شاید بتوان گفت کتاب *تعزیه در عراق* کوشیده تا در راه تازه‌ای گام نهد. این کتاب بر آن است که *تعزیه* اساساً در فرهنگ و تمدن عربی عراق پدید آمده و در همان‌جا به رشد و شکوفایی رسیده است. ولی مشکل این جاست که برای رسیدن به چنین فرضیه‌ای - که از اساس بدیهی شمرده شده و هیچ تلاشی برای اثباتش نشده - حرکت روش‌مندی ندارد و از منابعی مستند و دقیق، بهره نمی‌گیرد.

در این نوشتهٔ کوتاه، می‌کوشم برخی لغزش‌های نویسنده و اندکی از اشتباهات مترجم را یادآوری کنم و دیگر یافته‌ها را به خوانندگان کتاب واگذار می‌کنم. یادآور می‌شوم در این بررسی به دلیل نیافتن کتاب - به زبان اصلی - به کار مترجم اعتماد کرده و آنچه را که با برگردان فارسی او در کتاب آمده، آرای نویسنده برشمرده‌ام؛ بی‌آن‌که اصل درستی یا نادرستی برگردان فارسی را بررسی کنم.

نمای دور؛ نگارش

۱. نخستین کاری که پژوهش‌گر برای بررسی موضوعش انجام می‌دهد، محدود کردن عنوان و حوزهٔ پژوهش برای رسیدن به یافته‌های دقیق و شفاف است. *تعزیه در عراق* به عنوان یک موضوع دانشگاهی جدید، چنان انرژی و منابع کافی می‌طلبد که دیگر پرداختن به و دیگر کشورهای اسلامی/منطقی و علمی نباشد. همان‌گونه که بخش «*تعزیه* و نمایش‌های قرون وسطا در اروپا» نیز به تشتت و مرکزگریزی رساله انجامیده است. این نخستین آموزهٔ پژوهشی است که دانشجویان ما در رده‌های پایین‌تری مانند کارشناسی و کارشناسی ارشد فرا می‌گیرند.

۲. پژوهش اساساً به مفهوم جست‌وجوی حقیقت است در حالی که این کتاب می‌کوشد با

افسانه‌پردازی، تاریخ‌سازی و جعل حقیقت به نتایج دل‌خواهش دست یابد. نویسنده تلاش می‌کند که تعزیه را ادامه‌ای بر حرکت‌های عزاداری عراق نشان دهد. راهی که او برای اثبات تکامل شبیه‌خوانی پیش می‌گیرد، همانی‌ست که پیش‌تر، استادان گوناگون برای اثبات شکل‌گیری شبیه‌خوانی ایرانی به آن رسیده‌اند. ولی او تنها به ارایه برگردانی سطحی و بی‌عمق از پژوهش‌های ژرف و علمی آنان بسنده می‌کند و سندهای گوناگون و دقیق ایشان را نادیده می‌گیرد. پرداختن به بخش‌های زاید و ناکارآمدی هم‌چون اجراهای قواسی، استسقا، منافره، آیین‌های عزاداری در عراق [کنونی] به عنوان منابع اصلی ظهور تعزیه [در سده‌های گذشته]، زیارت با پای پیاده و... خود دلیل‌هایی برای اثبات این نگاه سطحی و ناکارآمد است.

۳. در این کتاب، فاصله‌ای میان مفهوم واژه‌ای و کاربردی «تعزیه» دیده نمی‌شود. خواننده کتاب حتی تا پایان هم نمی‌داند منظور نویسنده از تعزیه، مراسم عزاداری حسینی‌ست - که در آغاز تعزیت (ابراز هم‌دردی) یا تعزیه نامیده می‌شد- یا سنتی نمایشی‌ست که شبیه‌خوانی نام گرفت؟ این اشتباه سبب شده که نویسنده هم در بخش‌هایی از کتابی که می‌کوشد تخصصی بنماید، مسیر کاری‌اش را از یاد برده، به بی‌راهه بیفتد.

یکی از این بی‌راهه‌ها، پرداختن به شیوه عزاداری ماه محرم است. نویسنده تلاش کرده تا شبیه‌خوانی را از اساس، زاده این مراسم بداند ولی برای نشان‌دادن پایه‌های تاریخی تعزیه از منابع و مراسم کنونی بهره می‌گیرد؛ بی‌آن‌که نشان دهد در زمان شکل‌گیری، آیا چنین مراسمی بوده؟ و اگر بوده، چه تأثیری و در کدام بخش‌ها بر پیدایش تعزیه داشته که بتوان ردی از آن را در اجرای شبیه دید.

۴. «بغداد»ی که نویسنده از آن سخن می‌گوید - دوره آل‌بویه/ سده ۴ ق- در میان مرزهای امپراتوری ایران قرار دارد و از حاکمان ایرانی فرمان می‌برد. هنگامی که کوروش هخامنشی، «نیونید» - امپراتور بابلی- را شکست داد و نخستین منشور جهانی حقوق بشر را بر لوحه‌ای استوانه‌ای حک کرد، «مزوپوتامیا»- نامی که یونانیان به سرزمین میان رودهای دجله و فرات داده بودند- با نام «میان‌رودان» بخشی از تصرفات ایران باستان شد و در دوره‌های سلوکی، اشکانی و ساسانی هم‌چنان بخشی از ایران بود. چنان‌که مدائن و ایوان مشهورش- که تخت‌گاه ایرانیان بود- در جایی بنا شد که اینک بخشی از خاک عراق است. مسعودی- تاریخ‌نگار و

جغرافی دان اسلامی سده چهارم هجری- این منطقه را «دل ایران شهر» می دانست. در جایی که بعدها شهر بصره بنا شد نیز، شهر بهشت آباد اردشیر به دست ایرانیان ساخته شده بود. این سرزمین گرچه در دوره گسترش اسلام و پس از فتح قادیسیه از حکومتی با مرکز مدینه فرمان می برد و خلفایش از آن جا گماشته می شدند، طولی نکشید که بار دیگر به دست ایرانیان فتح شد. پسران بویه ماهی گیر- علی، حسن و احمد - که خویش را از نسل بهرام چوبینه می دانستند، حکومت بغداد را در ۳۳۴ ق. / ۹۴۵ م. به دست گرفتند. احمد (معضالدوله) همانی است که در سال ۳۵۲ ق. به بستن مغازه ها و عزاداری عمومی بر امام حسین (ع) فرمان داد. بنابراین، بهره گیری از فرمان «حاکمان سلسله بویه» که ایرانی بودند برای نشان دادن ریشه عربی تعزیه، چندان درست نیست. از یاد نبریم که سرزمین میان رودان تا پایان دوره صفوی و حتی تا میانه دوره نادرقلی افشار (۱۱۴۵ ق. / ۱۷۲۸ م.) - جز دوره هایی کوتاه - همواره بخشی از امپراتوری ایران بود و از فرهنگ ایرانی بهره مند بود.

نویسنده خود در جایی از کتاب به اشتباه، سندی متناقض با ادعایش را در اختیارمان می نهد؛ «در حالی که حاکمان آل بویه ایرانی تبار از سال های دور با هنر نمایش آشنا بودند، حاکمان پیروز عرب نسبت به این شکل هنری، علاقه چندانی نشان نمی دادند» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۲۶).

پس دلیلی ندارد که شبیه خوانی از فرهنگ عربی مایه گرفته باشد. بی علاقه گی حاکمان عرب نیز جایی برای رشد و گسترش شبیه باقی نمی گذاشته که در سال های پسین، چنین پدیده ای شکل گیرد.

نقشه دوره های تاریخی ایران به ترتیب آل بویه، سلجوقیان، ترکمانان آق قویونلو، صفوی و افشاری است (مدد، ۱۳۷۸: ۶۹، ۷۸، ۱۱۱، ۱۱۴ و ۱۲۲). این نقشه ها نشان می دهد که بغداد و شهرهای اطرافش - به جز زمان هایی بسیار اندک - همواره بخشی از ایران بوده و تا پس از تاج گذاری نادرشاه نیز بخشی از ایران مانده است. پس از تاج گذاری، نادر بیشتر به سوی شرق و فتح هند رفت که سبب شد از بغداد و منطقه اطرافش غافل شود و عثمانی ها آن را اشغال کنند.

۵. در مقدمه کتاب، بخشی از نظر پژوهشگران - بروک، پلی و پتیز - آمده که موضوع گفتارشان تعزیه ای است که در ایران دیده اند؛ بروک اساساً به روستایی در نزدیکی مشهد اشاره

می‌کند و جمله «پلی» از مقدمه‌اش بر شبیه‌نامه فارسی ایران - شهادت حسن و حسین - گرفته شده (پلی، ۱۸۷۹). «پتیز» نیز با اشاره به جنبه نمایشی واقعی در تعزیه، آشکارا به روح ایرانی این نمایش می‌پردازد؛ «ماجرای قتل عام قرن هفتم [میلادی] کربلا برای تماشاگران شیعه ایرانی، یک رخداد معاصر شد» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۱۰).

با این همه، نویسنده تلاش می‌کند به دور از بهره‌وری هوش‌مندانه از این گفته‌ها، آن‌ها را در حکم سندی برای اثبات دیرینگی تعزیه در عراق به کار گیرد. جالب‌تر از همه، نتیجه‌ای است که از این سخنان می‌گیرد؛ «به اعتقاد بیش‌تر مورخان، اولین نشانه‌های عزاداری‌های نمایشی در سوگ حسین(ع) از سال ۶۱ ق. آغاز شد» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۱۰).

نمی‌دانیم منظور نویسنده از «بیش‌تر مورخان» پژوهش‌گران نمایش است که جمله‌هایی از آن‌ها آورده یا کسان دیگری را در نظر دارد. اگر منظورش همین افراد و جمله‌ها باشد که ایشان نه مورخ‌اند و نه در این جمله‌ها چنین نکته‌ای گفته‌اند؛ و اگر مورخانی دیگر را در نظر دارد بنا به نیازهای یک اثر پژوهشی، می‌باید نام و سندی از آن‌ها منتشر کند که خواننده نپرسد «کدام مورخ و بنا به کدام سند؟».

از سوی دیگر، اندیشه محدود انسان هم نمی‌تواند بپذیرد که روایت نمایشی از واقعه در همان زمان رویداد پی‌ریزی شده باشد؛ زیرا نه ضرورت چنین اتفاقی وجود داشته و نه موقعیت اندوه‌زدست‌رفتن چنین اسطوره‌ای از جهان اسلام، فضای روایت را پدید می‌آورده است. دیگر این‌که فاصله بسیار زمان واقعه (سال ۶۱ ق.) تا زمان نخستین مراسم رسمی سوگواری (۳۵۲ ق.) که معزالدوله‌ی دیلمی فرمانش را صادر می‌کند، نشان می‌دهد که پیش از این زمان به هر دلیل، این سوگواری‌ها - اگر هم وجود داشته - نه همگانی بوده و نه تداوم داشته است. پس باید به ضرورت‌های سیاسی و اجتماعی شکل‌گیری آن بیشتر توجه کرد تا اعتقادات مذهبی‌اش.

۶. شیوه‌های به‌کارگیری واژگان، حرکت‌ها و مهم‌تر از همه، نشانه‌ها و ضرورت‌های شبیه‌خوانی به فرهنگ چندهزارساله پارسی وابسته‌اند؛ نه فرهنگ عربی. نشانه‌ها و نگرشی که از فرهنگ مهرپرستان و زرتشتیان در شبیه‌خوانی تنیده شده، نشانه‌شناسی رنگ‌ها و حرکاتی که

می‌تواند به دوره ساسانیان بازگردد،* و نیز خوانش عامیانه، اسطوره‌ای و گاه تصوف‌گونه از رخ‌دادهای کربلای ۶۱ هجری که زائیده نگاه عوام‌پسند صفویان است، همه می‌تواند بخشی از دلیل‌ها بر وام‌گیری این نمایش از فرهنگ کهن ایران باشد.

۷. شکل نهایی شبیه‌خوانی، برگرفته از شیوه‌های گوناگون نقالی و ترکیب آن‌هاست؛ نقالی حماسی - مانند شاه‌نامه‌خوانی - که مبنای حرکت‌ها و گفتار «اشقیبا» می‌شود و نقالی مذهبی - مانند روضه‌خوانی - که شیوه رفتار و آواز «اولیا» را می‌سازد. بنابراین، درست‌تر آن است که شبیه‌خوانی در جایی پدید آمده باشد که این دو سنت و دیگر سنت‌های سازنده آن، پیش‌تر، هستی داشته باشند. و می‌دانیم که «برخوانی» یا «نقالی پارسی» و نیز «سخن‌وری» در جغرافیای ایران گسترش داشته است.

۸. نمایشی‌شدن سوگواری امام و دگرگونی آن به نمایش، در ایران مناسب‌تر بوده است تا عراق؛ زیرا در ایران سنت‌های نمایشی کهن - همانند «سوغ سیاوش» و «کین ایرج» و... - بستر خوبی برای شکل‌گیری و رشد اندیشه نمایشی پدید آورده بود. از سوی دیگر از دوره بهرام گور (سلطنت ۴۲۱ تا ۴۳۸ م.) کولیان، نمایش‌گران و رامش‌گران هندی به ایران و دربارهای شاهان می‌آمدند (بیضایی، ۱۳۷۹؛ ۴۶). پس طبیعی‌ست که نمایش از کشوری مانند هندوستان که خدای نمایش و رقص دارد به ایران وارد شده باشد. ولی در عراق - که فاصله بسیاری با هند داشت - چنین فضایی نمی‌توانست پدید آید.

از سوی دیگر، امپراتوری ایران، وارث همه سنت‌های بابلی، میان‌رودانی (بین‌النهرین) و ایرانی بود که به دلیل لشکرکشی‌های کوروش هخامنشی از زادگاه‌شان به سوی ایران سرازیر شدند (رضوانی، ۱۳۵۷: ۱۶۴) و پس از پایان آن تمدن‌ها، ویژگی‌ها و برخی آیین‌هاشان در ایران ماند و به فرهنگ ایرانی پیوست. از آن میان، می‌توان به آیین بزرگداشت و رستاخیز «بعل مردوک» اشاره کرد که «تن‌پسین» یا رستاخیز را به آیین‌های ایران پیش از اسلام وارد کرد و مراسم آیینی «قالی‌شویان مشهد اردهال» بازمانده‌ای از آن است.

۹. سوگواری هندی هم وامدار فرهنگ ایرانی‌ست. از یاد نبریم که از دوره افشاری، هند زیر

* رنگ‌های سبز و سفید و سرخ که برگرفته از پرچم ایران است، نتیجه‌ی بخش‌بندی جامعه‌ی ایرانی به سه دسته‌ی موبدان، ارتش‌تاران و دبیران در دره‌ی ساسانی‌ست.

نفوذ فرهنگ ایرانی بود و حتی زبان رسمی این کشور نیز پس از این دوره، فارسی شد و بسیاری از کتاب‌های ملی ایشان در آن زمان به فارسی نگاشته و نگاهداری شد. هند فاصله بیشتری با عراق دارد تا ایران. بنابراین، انتقال این سنت از ایران به هند که در همسایگی بودند، منطقی‌تر به نظر می‌رسد تا از عراق به هند. این تأثیر دوسویه فرهنگی، حتی در شبیه‌نامه‌های فارسی نیز ثبت شده؛ مجلس‌هایی گوناگون هم‌چون عباس هندو، دختر شاه حیدرآباد هند، عباس‌آباد هند، بت‌پرست هندی و... نشان می‌دهند که این هم‌نشینی فرهنگی، زمانی هستی داشته است.

۱۰. همان‌گونه که نویسنده هم در بخشی یادآور شده، «اطلاعات تاریخی مربوط به تعزیه‌های ایرانی به‌وفور در نوشته‌های جهان‌گردان، سفیران، بازرگانان و شرق‌شناسانی که در آن زمان با ایران سروکار داشتند، دیده شده است» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۵۸). ولی به‌ظاهر، هیچ نشانی از شبیه‌خوانی عراق در این‌گونه نوشته‌ها نیامده که نویسنده بتواند از آن‌ها سندهای محکمی برای هدفش بسازد و یا آن‌که اساساً او به دنبال چنین سندهایی نرفته است!

اگر نویسنده می‌توانست نسخه‌هایی کهن از شبیه‌نامه‌ها به زبان عربی و البته با فرهنگ عراقی بیابد یا آن‌که تصویرهایی از گذشته شبیه‌خوانی در عراق - در ۱۰۰ سال گذشته - را به خواننده‌اش بشناساند، گام مهمی در تبارشناسی و دیرینه‌شناسی تعزیه عراقی برداشته می‌شد. این کاستی کتاب نیز دلیل دیگری بر ریشه ایرانی و کهن شبیه‌خوانی است.

۱۱. شبیه‌خوانی اصلاً نمایشی تاریخی نیست، بلکه نگرش و تخیل اجراکنندگان و تماشاگران را درباره رویدادی تاریخی نشان می‌دهد. برای نمونه، رویارویی طرح لباس‌های شبیه‌خوانی با لباس‌هایی که از دوره‌های صفوی و افشاری باقی مانده، نشان می‌دهد که این لباس‌ها اساساً ماهیت و ریشه‌های عربی ندارند و به اکنون اجراکنندگان نزدیک‌ترند تا تاریخ واقع. همان‌گونه که گفتار، ترتیب رویدادها و داستان‌پردازی‌ها برای روایت آن رویداد آغازین در شبیه‌خوانی، دیگر نسبت چندان با اصل واقعی آن‌ها ندارد. از این رو، اشاره این کتاب به اتفاقات دوران بنی‌امیه یا هرگونه تاریخ‌پژوهی صرف روی‌دادها و نتیجه‌گیری از آن‌ها برای نشان‌دادن پایه‌های عربی - اسلامی شبیه‌خوانی، چندان کارآمد نمی‌نماید.

لباس‌ها و ابزارهای رزم و بزم دوره صفوی (غیبی، ۱۳۸۸: ۳۹۱، ۴۰۲، ۴۲۳، ۴۲۶ و ۴۹۲)

که در رویارویی با لباس و ابزار شبیه‌خوانی، می‌توان به همانندی‌شان پی برد.

۱۲. بسیاری از بخش‌های کتاب/ رساله از بیان منظور خویش ناتوان‌اند. برای نمونه در بخش پیشینه تاریخی تعزیه به عناصری اشاره می‌شود که اصلاً روشنگر چنین پیشینه‌ای نیستند و برای همین است که این پیشینه -که شاید می‌توانست بستر مناسب را برای پیدایش تعزیه بسازد- تنها در دو صفحه، پایان می‌یابد؛ بی‌آن‌که بتواند ارتباطی با موضوع اصلی بیابد. نویسنده با آن‌که در این بخش، اشاره کوتاهی به بعل -خدای بابلی- می‌کند و از درک رابطه احتمالی مراسم رستاخیز وی با روح تعزیه، ناتوان است و بیشتر به پی‌جویی مکان اجرای نمایش برای این رابطه می‌پردازد که همانند بسیاری دیگر از بخش‌ها، بی‌هیچ سند، نتیجه یا دلیلی، سرانجام رهایش می‌کند.

۱۳. در بخشی از کتاب آمده؛ «دوره آل‌بویه را باید عصر توسعه عزاداری‌های واقعه کربلا دانست» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۲۶). ما بر اساس پژوهش‌های دیگر می‌دانیم که این گفته درست است ولی این «باید» نویسنده را بنا به کدام سند ارایه‌نشده می‌توانیم بپذیریم؟ او گرت‌برداری ناقصی از مقاله «بکتاش» با عنوان «تعزیه و فلسفه آن» کرده، بی‌آن‌که سندها و دلیل‌های او را با گفته خود همراه کند. نویسنده سپس با اشاره به اجرایی تازه به نام «تشابیه» می‌نویسد؛ «این‌گونه اجرا، عمدتاً بازگوکننده چگونگی شهادت حسین(ع) بود» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۲۶). ما از این نوشته در نمی‌یابیم که این اجراها چگونه و به چه شکلی شهادت امام را بازگو می‌کرده و مهم‌تر این‌که چه مرحله‌ای از تکامل شبیه‌خوانی را در بر می‌گرفته. رساله‌نویس محترم هیچ پاسخی در رساله‌اش نیاورده است.

۱۴. کتاب در بسیاری از بخش‌ها دچار کمبود منابع مناسب و کافی‌ست. بسیاری از سندها هم منطقی به نظر نمی‌رسد یا نتیجه مفیدی از آن‌ها گرفته نشده. برای نمونه، نویسنده در صفحه ۵۹ کتاب خود با روایت غیرمستقیم از ژان کالمار آورده است:

«در ابتدا در تکایا، برخی مراسم آیینی و افسانه‌ای نمادین به صحنه می‌رفت اما به تدریج و در نیمه دوم قرن یازدهم یا اوایل قرن دوازدهم هجری، این مکان‌ها برای نمایش‌های مذهبی استفاده شدند» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۵۹).

این نکته که در بخش تعزیه ایران آورده شده، چنان ما را به اشتباه می‌اندازد که بیندیشیم پیش از شبیه‌خوانی نیز شکل نمایشی کاملی در ایران تداوم داشته است. در حالی که این نمونه‌ها هم یکی دیگر از سندسازی‌های نویسنده است. در نوشته «کالمار» با اشاره به گسترش

سوگواری در سده دهم آمده:

«به موازات این امر، روضه‌خوانی گسترش می‌یابد و از سده یازدهم موجب افزایش خیرات برای پذیرایی جمع زیاد می‌شود که به این مجالس‌ها روی می‌آوردند... پس از آن‌که در نیمه دوم سده یازدهم، تدارک چشم‌گیری برای برگزاری عزای حسینی و تعزیه‌های سیار آغاز می‌شود، حمایت رسمی از این مراسم باید اهمیتی کسب کرده باشد... در سده دوازدهم، عزاداری به نحوی شایسته، عمری دوباره می‌یابد که با نوآوری‌هایی در اجرای مراسم همراه است» (کالمار، ۱۳۸۴: ۱۵۲ و ۱۵۳).

کالمار در هیچ بخشی از نوشته‌اش به اجرای مراسم آیینی و افسانه‌ای در تکایا نپرداخته؛ مگر آن‌که نشانی ایشان در منبع به‌اشتباه نوشته شده باشد!

۱۵. «به طور کلی می‌توان گفت تعزیه‌های اسلامی هم از نظر بنیاد مذهبی و هم از جهت ویژگی‌های هنری با نمایش‌های مقدس اروپایی در قرون وسطی قابل قیاس است و مشابهت‌های زیادی بین این دو گونه نمایشی وجود دارد» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۷۵).

این جمله‌ها نیز همانند دیگر مطالب این کتاب، کلی‌گرا و بی‌بنیاد است؛ هیچ تلاشی برای اثبات چنین ادعایی نمی‌شود و ضرورت طرح چنین مسأله‌ای هم نامشخص می‌ماند.

۱۶. «شیعیان نیز با اجرای تعزیه، تنها شکل راستین **تئاتر عربی** [تاکید از نگارنده مقاله] را به وجود آوردند» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۳۸).

این عبارت‌سازی، کتاب‌سازی و جعل تاریخ -که شاید بتوان آن را شکلی از مصادره به‌مطلوب نامید- در ادامه همان حرکتی ست که شاعرانی ایرانی چون مولوی، عطار، نظامی و... را اهل ترکیه و دیگر کشورها می‌دانند و یا بوعلی‌سینا را دانشمند عرب می‌گویند. همان حرکتی که هزار افسان را از ریشه‌های پارسی‌اش می‌برد و آن را برگردانی از الف لیله و لیله می‌داند و همان‌گونه که «خلیج فارس» را «خلیج عربی» می‌نامد. ما که همواره در تاراج عناصر فرهنگ خویش، راه سکوت را برگزیده‌ایم و به مصلحت و یا از سر ناآگاهی، چیزی نگفته‌ایم و یا یاری کرده‌ایم تا همان بقایای اندک نیز با سرعتی بیش از طبیعت راه نیستی را بپیماید، اینک جغرافیای خویش را نیز بیش از گذشته به دیگران می‌سپاریم.

عباس خدوم جمیلی هم کوشیده در حد توان اندکش، برای شبیه‌خوانی ایرانی، شناس‌نامه

و ریشه‌های عربی بتراشد. این کار گرچه با کوتاهی‌های ما در پژوهش و غفلت‌مان از ثبت این میراث فرهنگی، شدنی‌ست - و بسیاری هم بدان می‌پردازند - ولی به انجام رسیدنش، نیازمند آگاهی بسیار و استدلال‌های محکم است. به نظر می‌رسد که برای هر کاری حتی جعل و تاریخ‌سازی نیز به آگاهی و دانستن تاریخ واقعی آن پدیده نیازمندیم؛ ولی پیداست که نویسنده و اساتید ناآگاه دانشگاهش، درک درستی از آن نداشته‌اند.

۱۷. هنر شبیه‌خوانی، تنها هنر نمایش نیست؛ شبیه‌خوانی مجموعه‌ای‌ست از هنرهای موسیقی، نمایش و ادبیات. هم‌چنان‌که می‌توان در آن، ردی از دانش‌هایی گوناگون چون مردم‌شناسی، فرهنگ عامه، جامعه‌شناسی، سیاست، روان‌شناسی و... را نیز یافت. پس به نظر می‌رسد بررسی چنین پدیده پیچیده‌ای، نیازمند بررسی تک‌تک اجزا، هنرها و دانش‌های برسازنده آن باشد. این نکته‌ای دیگر است که کتاب *تعزیه در عراق* آن را از یاد برده و همانند دیگر عناصر یادشده، به آگاهی‌اش راهی نیافته است.

برای نمونه، کتاب *هرگز از موسیقی - که کمابیش همه بخش‌های شبیه‌خوانی بر بستری از آن استوار شده - یاد نمی‌کند*. موسیقی شبیه‌خوانی یکی از کلیدهای درک ریشه‌های ایرانی تعزیه است؛ به جز نوای سازها، ردیف‌های آوازی گونه‌گونی که گفتار شبیه‌خوانی را پیش می‌برد، همه از ردیف‌های دستگاه‌های آوازی ایران است. محمدتقی مسعودیه در جایی به‌حق یادآور می‌شود که اگر شبیه‌خوانی نبود، بسیاری از ردیف‌های آوازی ما به فراموشی سپرده شده بود (مسعودیه، ۱۳۶۷). اگر نویسنده به موضوع پژوهش آگاهی و احاطه کافی داشت، شاید می‌توانست در جایی از کتابش، ریشه‌هایی از موسیقی عربی برای شبیه‌خوانی بتراشد تا آن را یک‌سر، نتیجه فرهنگ اعراب نشان دهد.

در اوج دوره‌های طلایی و آغازین تئاتر، سوفوکل در *ادیپ شهریار* به تماشاگران می‌آموخت؛ «بجوید تا بیابید. آن را که باز نجویند، باز نیابند» (سوفوکل، ۱۳۵۲). ما که خود را ایستاده بر دوش‌های آنان می‌دانیم، هم‌چنان گفته‌هاشان را ناشنیده‌امی‌نیم. اگر در پی آنیم که در جهان بی‌نظم و چپاول‌گر کنونی، پدیده‌ای را از آن خود کنیم، نیاز است که نخست به جست‌وجوی بسیار دلایلش پرداخته و سپس مهر خود را بر آن زنیم؛ وگرنه بازش نخواهیم یافت.

نمای نزدیک؛ برگردان فارسی

۱. سنت ترجمه در ایران با دانشی همراه بوده که کمابیش، فرهنگ این فن را ساخته است. بسیاری از برگردان‌ها به زبان فارسی، نمونه‌های مثالی ادبیات و ادبیات نمایشی جهان بوده‌اند که همواره ما را به حرکتی بهتر در مسیر دانش هنری رهنمون می‌شدند. آثاری که شاملوی شاعر به فارسی درآورد یا برگردان‌های ابوالحسن نجفی، فرنگیس شادمان، داریوش آشوری و... همه از دقت انتخاب ایشان از میان انبوه کتاب‌های خارجی نشان دارد و نیز ضرورتی که می‌توانستند در فرهنگ و خواننده ایرانی بیابند.

تعزیه در عراق انتخاب خوبی برای ترجمه به زبان فارسی نیست. تنها ضرورت ترجمه چنین اثری برای ما شاید این باشد که چونان زنگ خطری بر یغمای فرهنگ‌مان بدان بنگریم. این‌که در زیر گوش‌مان و در کشوری که تلاش می‌کند استقلالی برای خویش بیابد، چه اتفاقات هولناکی - به چه آسانی - می‌تواند بیفتد. آگاهی از این موضوع نیز تنها زمانی چاره‌ساز است که اندیشمندان‌مان بیدار باشند؛ و البته به دور از کم‌کاری و رخوت.

۲. پژوهش‌های گوناگون و تحلیل‌های فراوان استادانی چون بهرام بیضایی، مایل بکتاش، عنایت شهیدی، صادق همایونی، پیتر چلکووسکی و ویلیام بیمن نشان می‌دهد که در شبیه‌خوانی، برداشت و خوانشی ایرانی از آن رویداد اسلامی هستی دارد. حتی چلکووسکی در پژوهشی، آشکارا می‌نویسد:

«یادآور می‌شود که در سراسر جهان اسلام، ایران تنها کشوری بود که نمایش (درام) پروراند. شاید بتوان این امر را به توجه و دل‌بستگی پیوسته ایرانیان - برخلاف موانع مذهبی - به نمایش تصویری نسبت داد» (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۲).

پس برخلاف پیش‌گفتار، نمی‌توان باور داشت که هر جا مذهب شیعه راه یافته، شبیه‌خوانی هم پدید آمده است. برای نمونه به کشورهایی مانند اندونزی، ترکیه، فلسطین، سوریه، عربستان - که خود مهد اسلام است - و الجزایر و مصر بنگرید. آیا تعزیه‌ای نمایشی یا شبیه‌خوانی در آن‌جا می‌بینید؟ یا این‌که آنان اصلاً شیعه ندارند؟!

۳. به نظر می‌رسد که مترجم محترم، متأسفانه پژوهش‌های ایرانی شبیه‌خوانی را نخوانده‌اند یا آن‌ها را بی‌ارزش شمرده‌اند. چنان‌که در دیباچه خویش آورده‌اند؛

نویسنده در این بخش از رساله خود، توجه بسیاری به عزاداری‌های محرم و نقش آن‌ها در پیدایش تعزیه داشته است. این توجه از آن‌جا که ریشه‌یابی شکل‌گیری تعزیه را هدف قرار داده، بسیار مهم می‌نماید و می‌تواند زمینه تحقیقات بیشتر را برای محققان داخلی فراهم کند (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۸).

برخلاف خدوم جمیلی، بسیاری از پژوهش‌گران داخلی و خارجی، پیش از این و با اسناد کافی، ریشه‌های شبیه‌خوانی را بررسی کرده‌اند که یکی از آن‌ها هم به سوگواری‌های محرم بازمی‌گردد. آگاهی مترجم از این یافته‌ها می‌توانست به درک استفاده کورکورانه نویسنده از اسناد ایرانی بینجامد. یکی از این سندها که از مهم‌ترین و دقیق‌ترین منابع نویسنده است، یافته‌های علمی مایل بکتاش در مقاله «تعزیه و فلسفه آن» (بکتاش، ۱۳۸۴: ۱۲۸-۱۵۰) است. در همین نوشته، آشکارا و با دلایلی روشن از ریشه‌های ایرانی شبیه‌خوانی و دگرگونی‌های آن در دوره‌های متفاوت زندگی ایرانی، یاد شده است. و نویسنده، تنها از بخش‌هایی که به کارش می‌آمده سوءاستفاده کرده است.

دو تصویر تاریخی از بزرگ‌ترین تماشاخانه ایران تا کنون (تکیه دولت، دهه نخست ۱۳۰۰ ق.) که یکی به خط ناصرالدین‌شاه زیرنویس شده و دیگری پشت صحنه‌ای ست از آن. هم‌چنین تصویر بخشی از کهن‌ترین نسخه‌های شبیه‌خوانی مجموعه کتاب‌خانه ملک (نک: کوچکزاده، ۱۳۹۰) که بنا به شهادت نسخه در رجب ۱۲۶۰ ق. نگاشته شده است. این عکس‌ها گویای دوره‌های اوج شبیه‌خوانی در فاصله بیش از ۱۵۰ سال گذشته‌اند. آیا می‌توان عکسی از تعزیه‌ای عراقی یا ردی از تماشاخانه‌ای مانند تکیه دولت و یا نسخه‌ای از شبیه‌نامه‌ای عربی در عراق حدود همین دوره یافت؟

۴. مترجم در پایان صفحه ۲۶ کتاب، نخستین و تنها تردید خویش را به گفته‌های نویسنده در موضوع «تشابه» نشان می‌دهد:

«تعدادی از مورخان تعزیه و تعزیه‌شناسان، استفاده از واژه تشبیه [شبیه‌؟] را برای معرفی تعزیه به عنوان گونه‌ای از نمایش دینی، مربوط به دوره قاجار می‌دانند. عنایت شهیدی در کتاب *تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا دوره قاجار در تهران* (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۱) چنین می‌نویسد: «در دوره قاجاریان که از بعضی داستان‌ها و وقایع تاریخی و مذهبی غیر از واقعه کربلا، تعزیه

ساخته شد و بر جنبه‌های نمایشی یا درامی تعزیه‌های شهادت نیز افزوده شد، برخی از نویسندگان و ادیبان ما واژه‌های شبیه و تشبیه و مانند آن‌ها را از که دیرباز در نوشته‌ها و منابع کلامی و اسلامی وجود داشت و مفهوم شکلی و نمایشی تعزیه را نیز بهتر افاده می‌کرد به جای تعزیه به کار بردند...» (خدوم جمیلی، ۱۳۸۵: ۲۶).

باز هم مترجم ما دچار اشتباه در خوانش شده است. در همین سندی که ایشان آورده‌اند، عبارت «از دیرباز» برای بهره‌گیری از واژه‌ی شبیه آمده که می‌رساند این واژه از اساس برساخته دوره قاجار یا متداول این دوره نیست. از سوی دیگر به نظر می‌رسد، تنها سند زنده‌یاد شهیدی برای نگارش این نکته از سوی «برخی نویسندگان و ادیبان»، نوشته‌ی مایل بکتاش باشد که در بخش نهم از مقاله «تحول موقع اجتماعی و جهات ارزیابی تعزیه» با توجه به دگرگونی‌های موضوعی شبیه‌خوانی تکیه‌ی دولت یادآور می‌شود؛ «می‌توان گفت که برای معرفی آن، واژه شبیه که از اول هم متداول بود و مفهوم شکلی را افاده می‌کرد، رساتر بود از کلمه تعزیه که مفهوم موضوعی را تداعی می‌کرد» (بکتاش، ۱۳۴۷).

اشاره بکتاش به این که واژه شبیه «از اول هم متداول بود» به نخستین نمایش‌های بی‌کلام دینی در دوره بویه و صفوی بازمی‌گردد که آن را «شبیه» می‌نامیدند و نخستین حلقه تنانی شکل‌گیری شبیه‌خوانی بود. این شبیه‌ها، نشانه‌هایی به همراه داشتند که بازتاب نقش و موقعیت آن‌ها بود و عبارت «شبیه‌خوانی» در زمانی گسترش یافت که کلام به این شبیه‌ها افزوده شد.

از سوی دیگر از جمله بکتاش، نمی‌توان نتیجه گرفت که این اصطلاح از دوره قاجار به کار گرفته شده. از این‌ها که بگذریم و عبارت‌های بی‌سند تشبیه و تشابیه را که نادیده بگیریم، نویسنده برخلاف بسیاری از ادعاهای بی‌سندش و برخلاف توضیح اشتباه مترجم-این‌بار سخنی کمابیش درست گفته ولی مشکل این است که باز هم نمی‌تواند ارتباطی میان این دو نکته و سیر دگرگونی شبیه‌خوانی برقرار کند.

۵. این کتاب به گونه‌ای دیگر می‌توانست در راه گسترش دانش گام بردارد؛ تصور کنید اگر مترجم محترم که استاد تعزیه‌شناسی دانشگاه تهران است با پانویس‌های دقیق خود واژه به واژه آن را تحلیل می‌کرد و اشتباهاتش را یک‌به‌یک برمی‌شمرد، چه نقش پرمایه و آموزنده‌ای از آن به جا می‌ماند! ما می‌توانیم در هر پدیده‌ای خواست خویش را ببینیم و در هر چه می‌بینیم،

نکته‌هایی بسیار برای آموختن بیابیم؛ «دل هر ذره را که بشکافی / آفتابیش در میان بینی».

نمای تمام‌قد؛ کارنامه‌ نشر

گام آخر در بررسی کتاب *تعزیه در عراق* به ناشر آن بازمی‌گردد: فرهنگستان هنر. اگر فیلم ضدایرانی ۳۰۰ با مهر *هالیوود* به مبارزه با فرهنگ ایرانی پرداخت، این کتاب نیز با مهر رسمی و ایرانی فرهنگستان از پدیده‌ای مانند *شبه‌خوانی*، ایرانی‌زدایی می‌کند. ولی چرا برای آن فیلم، این همه اعتراض شنیده شد و برای این کتاب نه؟ شاید با گذشت یک سال از انتشار، هنوز خواننده نشده باشد. اگر چنین باشد در همه این سال‌ها، شاید این نخستین بار باشد که از سرانه اندک مطالعه در ایران خوشنود می‌شوم. چه خوب است که جوانان کتاب نمی‌خوانند! چه خوب است که در پی دانش (!؟) نیستند! اگر در میان خواننده‌هاشان کتاب‌هایی غیرعلمی همانند این کتاب با تأیید مرکز اعتمادبرانگیزی چون «فرهنگستان هنر» قرار می‌گرفت، چه نیروها و انرژی‌های نبوده‌ای نیاز بود تا آن‌ها را بار دیگر به راه آورد؟ نام این ناشر که اساساً باید سبب اعتماد خواننده به کیفیت علمی و ارزش‌مندی آثارش شود، با انتشار کتاب‌هایی ضعیف و غیرعلمی از این دست، حتی می‌تواند سرانه کتاب‌خوانی را به صفر برساند.

اما نکته‌ای دیگر؛ کتاب یادشده «به مناسبت گردهم‌آیی مکتب اصفهان» یا هنر دوره صفوی منتشر شده است. شاید بهتر بود پیش از همه این بررسی‌ها پرسیم، ارتباط تعزیه در عراق و هنر دوره صفوی - از دوره‌های بالنده در رشد جنینی و نوپای شبه‌خوانی ایرانی - چه بوده است؟ آیندگان درباره اشتباهات بی‌ارزش ما چه خواهند گفت؟

نتیجه

ادعای بزرگی ست که پس از نشر سندهای گوناگون و گفت‌وگوهای علمی بسیار درباره پدیده‌ای، بی‌هیچ دلیلی بگوییم آن‌چه هستی دارد، اساساً محصول فرهنگ دیگری ست. دانش‌مندان زیست‌شناس بر آن‌اند که از میان میلیون‌ها ژن مشترک موش و انسان، تنها در حدود ۱۵۰ کروموزوم، تفاوت این دو را پدید می‌آورد. این ۱۵۰ کروموزوم می‌تواند با حضورش از موش، انسان بسازد و با نبودش، انسان را به موش بدل سازد. به نظر می‌رسد در

این کتاب/ رساله نیز تفاوتی اندک ولی بنیادین هست میان شبیه‌خوانی ایرانی و آنچه نویسنده، تعزیه عراقی می‌نامد؛ چیزی در حدود ۱۵۰ کروموزوم.

منابع و مآخذ

۱. بکتاش، مایل (۱۳۴۷)، تحول موقع اجتماعی و جهات ارزیابی تعزیه، مجله *بامشاد*، ۱ بهمن.
 ۲. _____ (۱۳۸۴)، تعزیه و فلسفه آن در تعزیه؛ آیین و نمایش در ایران. نک؛ چلکووسکی، ۱۳۸۴.
 ۳. بیضایی، بهرام (۱۳۴۴)، *نمایش در ایران*، چ نخست، تهران: چاپخانه کاویان.
 ۴. _____ (۱۳۷۹)، *نمایش در ایران*، چ دوم، تهران: روشنگران.
 ۵. چلکووسکی، پیتز (۱۳۸۴)، *تعزیه؛ آیین و نمایش در ایران*، برگردان داوود حاتمی، چ دوم، تهران: سمت.
 ۶. خدوم جمیلی، عباس (۱۳۸۵)، *تعزیه در عراق و دیگر کشورهای اسلامی*، برگردان مجید سرسنگی، چ نخست، تهران: فرهنگستان هنر.
 ۷. رضوانی، مجید، (۱۳۷۵)، *پیدایش نمایش و رقص در ایران*، فصل تئاتر هخامنشیان [از کتاب *خاستگاه اجتماعی هنرها*]، چ نخست، تهران: فرهنگسرای نیاوران.
 ۸. سوفوکل (۱۳۵۲)، *افسانه‌های تباہی*، برگردان شاهرخ مسکوب، چ نخست، تهران: خوارزمی.
 ۹. غیبی، مهرآسا (۱۳۸۸)، *هشت‌هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، چ سوم، تهران: هیرمند.
 ۱۰. کالمار، ژان، (۱۳۸۴)، *اقامه تعزیه در تعزیه؛ آیین و نمایش در ایران*. نک: چکلووسکی، ۱۳۸۴.
 ۱۱. کوچک‌زاده، رضا (۱۳۹۰)، *فهرست توصیفی شبیه‌نامه‌های ملک*، چ نخست، تهران: کتابخانه مجلس با همکاری کتابخانه ملک: [زیر چاپ].
 ۱۲. مدد، محمد (۱۳۷۸)، *اطلس تاریخی ایران*، چ نخست، تهران: سازمان نقشه‌برداری کشور.
 ۱۳. مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۷)، *موسیقی مذهبی ایران*، چ نخست، تهران: سروش.
- Chelkowski, Peter J., 1979, *TAZIYEH; Ritual and Drama in Iran*, New York University Press.
- Pelly, Lewis, 1879, *The miracle play of Hasan and Husain*, London.
- Rezvani, Madjid, 1962, *LE THEATRE ET LA DANSE EN IRAN*, Paris.