The Shabihnameh of Mansour Hallaj: Mystical Wisdom in the Form of Iranian Ritual Performance

Mohammad Hossein Naserbakht[1]

Received: 2024/6/7, Accepted: 2024/7/31
Doi: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

Abstract

The Shabih-khani (Ta'ziyah) is a ritual, narrative, poetic, and musical play that emerged from the mourning of Iranian Shiites for their third leader and was formed around the Ashura incident of 61 AH in Karbala (a region in present-day Iraq), which led to his martyrdom and the martyrdom of seventy-two of his companions by the Umayyad army. It is a play that relies on symbols and conventions in the text and performance, and is the only traditional Iranian play that has a written text.

This ritual performance has close ties to ancient Iranian mythological and mystical thought and literature, reflecting mystical ideas that have gained popular interpretation. The shabihnameh(text) of Mansour Hallaj, which is sometimes referred to when discussing the mystical thought hidden in the Ta'ziyah gatherings in research on this traditional-ritual performance, is one of the 1,055 manuscripts of the Shabih-khani gatherings that are kept in the Vatican Library. This text was first translated into French by the famous French scholar Louis Massignon and published in the journal "Islamic Studies" in 1955.

This Majles(play) was most likely composed in the late Qajar period and is attributed to Mir Ezai Kashani, one of the most prominent writers of the Qajar era. Unlike familiar texts, this Shabih-khani focuses on the martyrdom of a famous Iranian mystic during the Abbasid period in the Islamic Empire, exploring the continuity of mystical thought in Islamic society. It links this story to famous mystics such as Shams Tabrizi and Mulla Rumi (Molavi) through an imaginative narrative. Re-studying this text from the perspective of mystical wisdom is primarily due to the importance that this text has in demonstrating the capacities available in Shabih-khani, because the imaginative power of the Ta'ziyeh poet in this text, by disrupting the historical process and linking the peaks of mysticism to express the continuity of this thought, has turned it into a rare example in the history of Iranian literature and dramatic literature And then, because Mansour Hallaj's Majles shows the transformations that emerged in this type of performance with the diversity of themes during the peak of Ta'ziyah in the mid-Qajar era, developments that, if continued, could have led to brilliant results in Iranian performance, the author, in this critical study, seeks to find answers to these

1. Associate Professor, Performance Department, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
Email: m.naserbakht@soore.ac.ir
0009-0005-9864-6401

شبیه‌نامهٔ منصور حلاج: حکمت عرفانی در قامت نمایش آئینی ایرانیان

محمد حسین ناصر بخت[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۱۰
Doi: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

چکیده

شبیه‌نامهٔ منصور حلاج که گاهی هنگام بحث از اندیشهٔ عرفانی مستتر در مجالس تعزیه در پژوهش‌های پیرامون این نمایش سنتی- آئینی به آن اشاره می‌شود از مجالسی است که نسخه‌ای از آن در کتابخانه واتیکان نگاهداری می‌شود و مطالعهٔ دوباره آن از منظر حکمت عرفانی ابتدا به دلیل اهمیتی که این مجلس در نشان دادن ظرفیت‌های موجود در شبیه‌خوانی دارد و سپس به این جهت که مجلس منصور حلاج نشان از تحولاتی دارد که با تنوع مضامینِ دوران اوج تعزیهٔ اواسط عصر قاجار در این‌گونه از نمایش پدید آمده بود، از اهمیت به سزایی برخوردار است. از این مطالعه که با بهره بردن از نظرات متفکرینی چون هانری کربن در باب حکمت عرفانی ایرانی و اسلامی و همچنین نظریاتی پیرامون ساختار قصص و نمایش‌های شرقی و ایرانی انجام پذیرفته است درنهایت درمی‌یابیم که: این مجلس نیز چون بسیاری از متون تعزیه در قصه، موضوع، مضمون، شخصیت‌پردازی و زبان مدیون ادبیات ایران‌زمین بوده و به دلیل تأثیر بدون تردید اساطیر و حکمت عرفانی در شکل‌گیری و تداوم بینش اساطیری و عرفانی ایرانیان در آن که در تمامی اجزاء و عناصر مجلس موردمطالعه حضور و نمودی غیرقابل‌انکار یافته‌اند، اساساً نمایشی اساطیری و عرفانی به شمار می‌آید، نمایشی که ضمن صحه نهادن بر غلبه نهایی خیر بر شر و حق بر باطل در طول اعصار، حق‌جویی و عدالت دوستی ایرانیان را به تصویر می‌کشد و تأثیر اندیشه ایرانی نه‌فقط در «محتوای» مجلس، که در شکل، ساختمان و ساختار متن و الگوهای تکرارشونده در آن نیز کاملاً هویداست، چنانکه دارا بودن ساختاری «زنجیرمانند»، استفاده از الگوهای سفر، طی طریق و گذر از وادی‌هایی که موجب تعالی رهرو و مخاطب خواهد بود؛ چون رمزی از مصائبی که بشر از ابتدای خلقت و جدایی و ترک عالم مینوی تا به پایان جهان و بازگشت دوباره به اصل و مبدأ خود با آن دست بر گریبان است و سیر و سلوکی که سفر پررمزوراز مرغان در منطق‌الطیر را تداعی می‌سازد و در فقره‌های پایانی مجلس «شهادت منصور حلاج» و طیِ طریق شبیه‌خوانان شمس و مولانا به کار گرفته شده است، شواهدی بر این مدعا هستند. ضمناً بهره‌برداری از سنت‌های ادبی و به‌ویژه شعر کلاسیک فارسی در مجلس موردبررسی علاوه بر افزایشِ توان مجلس با قرار دادن شعر غنایی در خدمت شعر نمایشی، به سبب آشنایی ذهنی مخاطب با این اشعار، باعث ایجاد ارتباطی بهتر با اثر نیز می‌شود.

واژگان کلیدی: شبیه‌نامه منصور حلاج، عرفان، هانری کربن، ساختار، روایت شرقی

۱. دانشیار، گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: m.naserbakht@soore.ac.ir
0009-0005-9864-6401

مقدمه

شبیه‌نامهٔ منصور حلاج، یکی از مجالسی است که گاهی هنگام بحث از اندیشهٔ عرفانی مستتر در مجالس تعزیه در پژوهش‌های پیرامون این نمایش سنتی-آئینی به آن اشاره می‌شود و مطالعهٔ دوباره این متن از منظر حکمت عرفانی ابتدا به دلیل اهمیتی ست که این مجلس در نشان دادن ظرفیت‌های موجود در شبیه‌خوانی دارد، زیرا قوهٔ تخیل تعزیه سرا در این مجلس، با به‌هم‌ریختن روند تاریخی و پیوند زدن قله‌های عرفان برای بیان تداوم این اندیشه، آن را به نمونه‌ای نادر در تاریخ ادبیات و ادبیات نمایشی ایران بدل نموده است و سپس بدین‌سبب که مجلس منصور حلاج نشان از تحولاتی دارد که با تنوع مضامین دوران اوج تعزیهٔ اواسط عصر قاجار در این‌گونه از نمایش پدید آمده بود، تحولی که در صورت تداوم می‌توانست به نتایج درخشانی در نمایش ایرانی بیانجامد.[۱] نگارنده در این مطالعهٔ انتقادی به دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش‌هاست: ۱. مجلس مورد مطالعه گواه چه تحولاتی در مضمون و ساختار شبیه‌خوانی ست؟ و ۲. حکمت عرفانی ایران زمین چگونه از طریق ظرفیت‌های موجود در شبیه‌خوانی در مجلس مورد نظر فرصت ظهور یافته است؟

پیشینه پژوهش

در مورد شبیه‌خوانی و مباحث پیرامون آن به‌ویژه از دهه چهل به بعد پژوهش‌هایی در زمینهٔ تاریخ و اصول و قواعد اجرایی و ادبی آن توسط پژوهشگران داخلی و خارجی مانند بهرام بیضایی، صادق همایونی، مایل بکتاش، عنایت‌الله شهیدی، داود فتحعلی بیگی، پیتر چلکووسکی، ویلیام بیمن و... انجام پذیرفته است که یکی از نزدیک‌ترین این پژوهش‌ها به متن حاضر، مقالهٔ «تعزیه (شبیه‌خوانی)، نمایشی مقدس؟ (پژوهشی پیرامون تعزیه (شبیه‌خوانی) با تکیه‌بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس)» مندرج در نشریه *رهپویه حکمت هنر* (دوره سوم، شماره دوم (۵ پیاپی)، پاییز و زمستان ۱۴۰۳) است که نگارنده در آن با توجه به ضرورت شناخت هرچه بیشتر از پیشینهٔ نمایشی کشور و با تکیه‌بر آرای سنت‌گرایان، به‌ویژه تیتوس بورکهارت و سایر نظریه‌پردازانی که در این حوزه قلم زده‌اند، کوشیده تا به این سؤال پاسخ گوید که «آیا می‌توان تعزیه (شبیه‌خوانی) را در زمرهٔ هنرهای مقدس قرار داد و آن را نمایشی مقدس دانست؟ و اگر چنین است یا نیست، چرا؟» و بر همین اساس در ساحتی توصیفی-تحلیلی با مطالعهٔ وجوه گوناگون نمایش تعزیه (شبیه‌خوانی) به این نتیجه دست یافته است که: این گونهٔ نمایشی را، حداقل در محدودهٔ مجالس مناسبتی و تماماً آئینی‌اش، می‌توان ذیل تعریف هنر مقدس قرار داده و نمایشی مقدس دانست، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و کارکردی آئینی و مناسکی و بدل شدن به حلقهٔ واسطی میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی و با رعایت تمامی ویژگی‌هایی که برای هنر سنتی و مقدس برشمرده‌اند، باورهای دینی و اساطیری را متجلی می‌سازد.

اما شبیه‌نامهٔ منصور حلاج، که در مقاله حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرد، یکی از ۱۰۵۵ نسخه خطی مجالس شبیه‌خوانی است که در کتابخانه واتیکان نگاهداری می‌شود، این متن برای نخستین‌بار توسط لوئی ماسینیون محقق شهیر فرانسوی به زبان فرانسه ترجمه و در مجله «مطالعات اسلامی» در سال ۱۹۵۵ میلادی به چاپ رسید[۲] و سال‌ها بعد توسط «سید مهدی ثریا» از روی نسخه تصویر گرفته شده توسط پیتر چلکووسکی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیویورک، که آن را در اختیار ایشان قرار داده بودند، استنساخ گردیده و همراه با مقدمه و شرحی عالمانه در فصلنامه *تئاتر* شماره ۸- ۷- ۶ تابستان پاییز، زمستان ۱۳۶۸ در انتشارات نمایش به چاپ رسید. این مجلس در فهرست توصیفی نسخ تعزیه مضبوط در کتابخانه واتیکان ذیل شماره ۷۲۱ به شرح ذیل معرفی شده است:

«نام مجلس: منصور حلاج و شمس تبریزی و ملای روم، انالحق گفتن منصور حلاج و کشیده شدن بدار. دختری کور و کر و افلیج قطره‌ای از خون حلاج می‌خورد و حامله می‌شود و شمس تبریزی را به دنیا می‌آورد.

ش[۳] : منصور حلاج، متشرع، ملای روم، زن ملای روم، دختر کور و مریض، شمس تبریزی، یهودی، طباخ.

+ ف[۴] .

(ت): ؟[۵]

(ق):۱۲/۵×۵/۶ ۱۷

(ص)[۷] :۲+۲+۳+۲+۲+۴+۱+۱+۱.

ز[۸] : رشت» (عناصری، ۱۹۶۸: ۱۹۱-۱۹۲).

و نسخه‌ای که در حین مورد تحلیل قرار می‌گیرد، نیز همین نسخه است که البته با توجه به حضور نگارنده در اجرای این مجلس به شبیه گردانی مرحوم هاشم فیاض در جشنواره نمایش‌های سنتی و آیینی تصحیحاتی در زمینه رسم‌الخط و برخی از واژه‌ها، جابجایی ابیات و شرح مفاهیم در آن به عمل آمده است.

پیرامون روش و چارچوب نظری پژوهش

در مقاله حاضر رویکرد کلیشه‌ای آوردن چارچوب نظری در

DOI: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

بخشی جداگانه، به سبب پرهیز از تکرار و همچنین با الگو قرار دادن نحوهٔ شرح و بسط موضوع در سنت پژوهش‌های ایرانی، به‌عمد کنار گذاشته شده است و علیرغم بهره بردن از نظرات متفکرینی چون هانری کربن، به‌ویژه در کتاب *بن‌مایه‌های آئین زرتشتی در اندیشه سهروردی*، که در باب حکمت عرفانی ایرانی و اسلامی سخن رانده‌اند و همچنین نظریاتی که پیرامون ساختار قصص و نمایش‌های شرقی و ایرانی از سوی، اولریش مارزلف، ژان کلود کریر و دیگران ارائه گشته و ضمن تحلیل اثر مورد مطالعه بارها مورد رجوع قرار می‌گیرند، به این نظریات در حین مباحث اشاره خواهد شد.

هانری کُربَن[۹] فیلسوف، ایران‌شناس و اسلام‌شناس فرانسوی است که بخشی از عمر خود را در ایران و خاورمیانه به سر برد. او نخستین مترجم آثار مارتین هایدگر به زبان فرانسوی[۱۰] و همچنین معرف حکمت اشراقی سهروردی و حکمت متعالیه ملاصدرا در اروپا بود. وی صاحب مکتبی در تاریخ فلسفهٔ اسلامی است که اعتقاد داشت حکمت اسلامی پس از ابن رشد در شرق جهان اسلام، به‌ویژه حوزهٔ فرهنگ ایرانی تداوم یافته و با بهره‌بردن از آرا و احادیث امامان شیعه و آمیزش با فلسفهٔ ایران باستان و عرفان نظری به اوج رسیده است. هانری کُربَن همچنین از پایه‌گذاران فلسفه تطبیقی است که به نقد فلسفهٔ مدرن غرب بر پایه سنت حکمت اسلامی می‌پردازد. او در ۱۹۲۸ از طریق مدیر بخش مطالعات اسلامیِ دانشگاه سوربن با نوشته‌های سهروردی آشنا شد بنا به نوشته‌ها و سخنانش در سال‌ها بعد این آشنایی تکلیف سرنوشت معنوی او را مشخص کرد.

کُربَن که در مدرسه زبان‌های شرقی از طریق لویی ماسینیون دربارهٔ عرفان و شهاب‌الدین سهروردی آموخته بود پس از این آشنایی مطالعه آیین‌ها و اندیشه‌های هندی را رها و به آثار معرفتی فارسی و عربی پرداخت. او، که در آلمان تحت تأثیر پدیدارشناسی ادموند هوسرل و هرمنوتیک فلسفی هایدگر قرار گرفته بود، بعدها در روش‌شناسی خود در مطالعهٔ فلسفه اسلامی و عرفان نظری از آن بهره جست.

کُربَن در سال ۱۹۳۹ مأمور شد که به استانبول برود و عکس دست‌نوشته‌های سهروردی را که در کتابخانه‌های این شهر پراکنده بود تهیه کند. اما آغاز جنگ جهانی دوم سبب شد مأموریت وی تا ۱۹۴۵ طول بکشد و در این غربت ناخواسته به ژرفنای اندیشه‌های سهروردی راه یابد . سپس او بلافاصله با مأموریتی عازم ایران شد و با سخنرانی «بن‌مایه‌های زرتشتی در فلسفه سهروردی»، که بعدها در کتابی با همین عنوان بروزی نهایی یافت، در انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران در نوامبر ۱۹۴۵ پای در حیات روشنفکری ایران گذارد. او با هدف معرفی میراث حکمی ایران، راه‌اندازی بخش ایران‌شناسی را در انستیتو فرانسه، تأسیس مجموعه کتابخانه ایران، انتشار *مجموعه ایران‌شناسی* را آغاز و طی ۲۵ سال ۲۲ مجلد از آثار حکمی منتشرنشده فارسی و عربی را منتشر کرد.[۱۱] وی از ۱۹۵۵ استاد فلسفه اسلامی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران بود. پس از آن تاریخ نیز، او به دعوت سید حسین نصر، به‌ویژه برای حضور در جمعی، که از آن به «محفل اصحاب تأویل» یاد می‌کنند و از اواخر دهه ۱۹۵۰ شکل گرفت، هر سال در ایران بود و مباحث فلسفی آن زمان فرانسه را به این محفل می‌آورد. دو شخصیت محوری این جمع، سید محمدحسین طباطبایی[۱۲] و هانری کُربَن بودند.[۱۳]

با توجه به مکتوبات کربن می‌توان چنین استنتاج نمود که ایران برای او یک مفهوم، صرفاً جغرافیایی، سیاسی یا قومی نبود. بلکه جهان ایرانی واسطه‌ای میان شرق و غرب به شمار می‌آمد که کانون معنویت و تاریخ ادیان بود. از نظر کُربَن، در اندیشهٔ سهروردی، فیلسوف و پیامبر، معارف خود را از «مشکات نبوت» می‌گیرند و ایران، دومین منبع اندیشهٔ سهروردی است. کُربَن بر پایهٔ گزارشی از سهروردی در رسالهٔ *مقامات الصوفیه*، او را احیاء کنندهٔ حکمت ایران باستان (حکمت خسروانی) می‌داند و معتقد است که در ساحت تاریخ فلسفهٔ اسلامی، به سبب عدم دسترسی فلاسفه اسلامی پیشین به این گنجینه، تنها سهروردی قادر به ایفای این نقشِ مهم و بدل‌شدن به میانجی تفکر اسلامی و حکمت کهن زرتشتی بوده است.[۱۴]

به نظر کُربَن، مکاشفات سهروردی متوجه چیزی است که *اوستا* آن را خورنه (فره) نامیده که بهترین معادل آن نور جلال است. او می‌گوید براین‌اساس، حکمای اشراقی خورنه را چنان درک نمودند که زرتشت فهمیده بود؛ یعنی نوری که از ذات الهی فیضان یافته است. سهروردی نور جلال یا خورنه را نور مخصوص پیامبران می‌داند و به نظر کُربَن اشراق نور معرفت است که بر سالک طلوع می‌کند. از آثار هانری کربن می‌توان به *تاریخ فلسفهٔ اسلامی*، *فلسفهٔ ایرانی* و *فلسفهٔ تطبیقی*، *اسلام ایرانی* (در چهار جلد)، همکاری در نوشتن *تاریخ ایران کمبریج*، *آئین جوانمردی*، ارض ملکوت؛ کالبد انسان در روز رستاخیز، *ابن سینا و تمثیل عرفانی*، *مقدمه بر المشاعر ملاصدرا*، *روابط حکمت اشراق و فلسفه ایران باستان*، *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی و مکتب شیخی*، *از حکمت الهی شیعی* اشاره نمود.

پیرامون ساختار در شبیه‌نامه‌ها

نگارش مجلس منصور حلاج در درجهٔ نخست مرهون توجه همیشگی اصحاب شبیه‌خوانی به ادبیات ایران است که با توجه به تفنن‌طلبی حکمرانان قاجار، که موجب تحولات عدیده‌ای در این نمایش آئینی شد، در این دوران شدت می‌یابد و نقش مهمی در تنوع مضامین شبیه‌خوانی ایفا می‌کند. یکی از مهم‌ترین تأثیرات ادبیات ایران بر شبیه‌خوانی در ساختار شبیه‌نامه‌ها و همچنین استفاده سرایندگان این مجالس از الگوهای رایج در قصص ایرانی، رخ داده است، ادبیاتی که خود ریشه در اساطیر و فرهنگ عوام دارد.

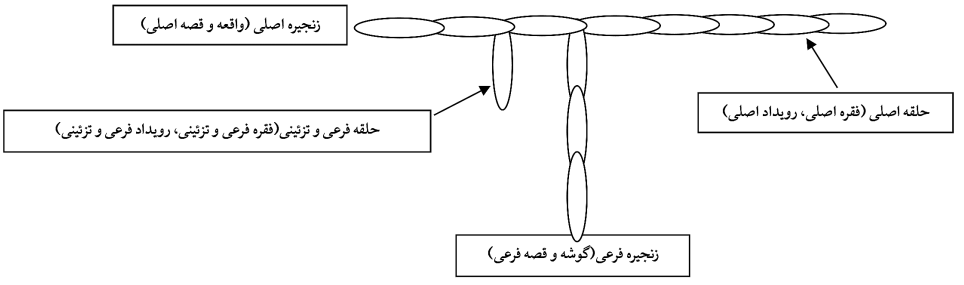
تعزیه‌نامه‌ها ساختاری زنجیره مانند دارند، ساختاری که قصه‌های کهن از آن بهره می‌برند و در آن حوادثی که برای قهرمان یا قهرمانان اثر رخ می‌دهد، اهمیت دارد، علاوه‌براین، آنچه در قصه‌های شرقی موجب جذابیت بیشتر است اعجاز و کار شگفتی ست که در هر ماجرا روی می‌نمایاند یعنی برخلاف روایات غربی، که در آنها کنجکاوی مخاطب از طریق پنهان نمودن اطلاعات و در اختیار قرار دادن آن به صورت تدریجی و ذره‌ذره تحریک می‌شود و بخش‌های گوناگون داستان در یک ارتباط علت و معلولی با هم قرار دارند، در قصه شرقی این رابطهٔ خطی و علت و معلولی بین حوادث، اگر هم وجود داشته باشد، به اندازهٔ کارِ شگفتی که در هر بخش روی می‌دهد، اهمیت ندارد و به‌تبع همین شیوه‌های متفاوت قصه‌پردازی است که نمایش ـدرام ـ شرقی با نمایش ـدرام ـ غربی از همان آغاز، راه‌های جداگانه‌ای را در پیش می‌گیرد[۱۵]، چنانکه ژان کلود کریر می‌نویسد: «می‌توانیم بگوییم که تئاتر شرق، فراتر از آیین، در جست‌وجوی جنب‌وجوش‌های پنهان و رمزآلود روان آدمی است . و تئاتر همچنین وسیله‌ای است که قادر است از این جنب‌وجوش سخن بگوید» (کاریر، ۱۳۸۰: ۶۴).

در درام ارسطویی که تئاتر غربی بر پایهٔ آن شکل می‌گیرد این رابطه علت و معلولی از اهمیت به سزایی برخوردار است و به همین سبب حذف هر صحنه یا قطعه اثر را دچار نقصان نموده و موجب به‌وجود آمدن جهشی غیرقابل‌توجیه در آن می‌گردد، درحالی‌که در روایت و نمایش شرقی با توجه به آشنایی مخاطب با قصه‌ها و پیش‌آگاهی او از سرانجام امور، این پنهان کردن اطلاعات نیست که اثر را جذاب می‌سازد بلکه حوادث شگرف، روی دادن معجزات و نحوهٔ اجرا و ارائه قصه است که نقل و نمایش را جذابیت می‌بخشد و اگر در قصه و درام غربی خصوصیات و گذشتهٔ قهرمان اثر تدریجاً آشکار می‌شود، در قصه‌ها و نمایش شرقی قهرمان چنان آشناست و تکلیف او و موضعش چنان روشن است که اطلاعات جدیدی را نمی‌توان در مورد او آشکار نمود و تنها شیوه ارائه و تأکید دوباره بر این اطلاعاتِ از پیش دانسته برای تماشاگران و مخاطبان است که اهمیت می‌یابد، زیرا هدف این نحله از قصه و نمایش تذکار دوباره است، به‌ویژه در نمایشی چون تعزیه که قهرمانان اصلی اثر از مقدسین و اولیا و یا مغضوبین و اشقیا هستند و به‌تبع قصه‌های ایرانی کار شگرف ایشان و روایت چندین‌باره آن با استفاده از نشانه‌های ویژه شبیه‌خوانی فضای مورد نظر برای یک مراسم آیینی را می‌سازد. حلقه‌های این ساختار «زنجیر مانند»، که می‌توان آنها را مترادف با «صحنه» در تئاتر غربی دانست، در تعزیه با اصطلاح «فقره» شناخته می‌شوند [۱۶] . در شبیه‌خوانی این فقره‌ها را، با توجه به کارکردشان در متن و اجرا، در دو گروه «فقره‌های اصلی» و «فقره‌های فرعی یا تزیینی» رده‌بندی می‌کنند؛ که فقره‌های اصلی، چون اطلاعات ضروری برای ارائه موضوع هر مجلس در آنها آورده شده است، غیرقابل‌حذف بوده ولی فقره‌های فرعی و تزیینی را، که در آنها معمولاً تأکید دوباره‌ای بر برخی از خصوصیات قهرمانان نمایش صورت می‌پذیرد، می‌توان در یک اجرا، با توجه به امکانات موجود و یا ضریب تحمل تماشاگران[۱۷]، حذف یا اضافه نمود[۱۸] .

ضمناً در کنار فقره‌های تزیینی، مجالس کوتاهی نیز وجود دارند که معمولاً در آغاز یا انتها و گاه در دل مجالس بلندترِ تعزیه (مجلس اصلی، واقعه) خوانده می‌شوند و دست‌اندرکاران تعزیه آنها را با اصطلاح «گوشه»[۱۹] مشخص می‌سازند. وجود این گوشه‌ها و فقره‌های تزیینی در اجرای یک مجلس تعزیه ساختار پیچیده‌تری را، در اجرای مجالس و همچنین در نسخی که تمامی این گوشه‌ها و فقره‌های تزیینی در کنار قصه اصلی نمایش آمده‌اند، به وجود می‌آورد، که تداعی‌کننده ساختار قصه در قصه (حکایت در حکایت) قصه‌های شرقی است (نمودار۱).

به‌این‌ترتیب در مجالسی چنین مفصل به زنجیره اصلی مجلس، به قول مرحوم هاشم فیاض تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوان پیش‌کسوت تهرانی، گوشه و گوشواره‌هایی متصل می‌شوند که اضافه شدن آنها بر تعلیق ویژهٔ قصه‌گویی و حکایات شرقی می‌افزاید، تعلیقی که بر اساس کارِ شگفت و اعجاز و به تعویق انداختن پایان داستان آشنا با ورود به قصه‌های فرعی رخ می‌دهد و این امکانی ست که تقریباً برای تمامی مجالس شبیه‌خوانی موجود است[۲۰] و هنوز هم برخی از مجالس با توجه به شکل گرفتن آنها از طریق اتصال گوشه‌ها به یکدیگر و پدید آمدن

DOI: 10.22034/rac.2025.2052915.1115



نمودار ۱. الگوی روایت در قصه گویی و نمایش های سنتی ایرانی.

ساختاری ایستگاهی (اپیزودیک، بخشگاهی) با همین ساختار حکایت در حکایت و موزائیکی اجرا می‌شوند که ازجملهٔ آنها می‌توان به مجلس شهادت امام رضا (ع) که با آغاز سفر امام رضا (ع) به سمت طوس شروع می‌شود و در هر توقف او در شهرهای ایران ماجرایی رخ می‌دهد، که خود به‌وجودآورندهٔ گوشه‌ای خاص است و سرانجام نیز با شهادت امام به پایان می‌رسد، و همچنین مجلس یا مجالس چندگانه «خروج مختار»، که در آن دستگیری هر یک از اشقیا توسط ابراهیم مالک اشتر و مجازات آنان توسط مختار داستان جداگانه‌ای دارد و همین مجلس مورد بررسی مقالهٔ حاضر اشاره نمود، مجالسی که با توجه به آنچه آمد و به سبب نیازهای ذاتی منتج از موضوع مجلس با اتصال چند گوشه طراحی شده‌اند.

تحلیل محتوایی و ساختاری متن

مجلس شهادت منصور حلاج، چنانکه به اشاره آمد، ساختاری بخشگاهی[۲۱] دارد و شامل زنجیره‌ای از گوشه‌ها و فقره‌هاست، که گاه تقدم و تأخر آنها بر اساس رابطه‌ای علی ست و گاه به پیروی از سنت روایتگری شرقی حضوری شگفتی‌آفرین دارند و تعویق را جایگزین تعلیق برآمده از وجه سببی روایت ساخته، به زنجیره روایت افزوده می‌شوند. ضمن اینکه در مقایسه با منابع تاریخی و ادبی مورد اقتباس، سراینده مجلس با دست بردن در ترتیب و توالی زمانی وقایع و دخل‌وتصرف در زمان تقویمی، زمانی تمثیلی و اسطوره‌ای را با بهره بردن از این ویژگی ساختاری بر اثر جاری نموده است.

در متون شبیه‌خوانی تحت تأثیر نقالی و همچنین عملکرد دانای کل در ادبیات ایران‌زمین، شرح واقعه‌ای که بر نقش می‌گذرد طوری از زبان ایفاگرِ آن روایت می‌گردد که او را بدل به روایتگری خارج از نقش می‌سازد، که همین اتفاق فاصله‌گذاری ویژهٔ شبیه‌خوانی را شکل می‌دهد ؛ که البته برای توجیه این‌گونه برخورد با نقش دلایل مختلفی ارائه شده[۲۲]، که مهم‌ترین آنها تکیه بر وجود اعتقادات اجراکنندگان و تماشاگران است که همواره با رعایت فاصله از الگوهای خیر و شر سخن می‌گویند، اما ضمناً چون به متون عرفانی نظر کنیم و از منظر عرفا به این اتفاق بنگریم و حکایات و روایات ایشان ازجمله رسالات سهروردی را مورد مداقه قرار دهیم خواهیم دید که این همان ترفندی ست که عارف در شرح وقایعی که بر او رفته است به کار می‌بندد و «واقعه شکل غزلی را به خود می‌گیرد[۲۳] که در آن عارف و مرد خدا به «دوم‌شخص» خطاب می‌کند یا در شرح واقعه‌ای که خود فاعل اول‌شخص آن است و آن‌گونه روایت می‌کند که گویی به هشتمین اقلیم دینی تخیلات و تصورات رسیده است.» (کربن، ۱۳۸۴: ۷۲) . تعزیه پدیده‌ای است که در جامعهٔ سنتی دوران پس از صفویه دقیقاً همان کارکردی را بر عهده می‌گیرد که چرخهٔ حکایات عرفانی سهروردی و سایر عرفای ایرانی به آن سبب نگاشته شده‌اند؛ زیرا به گمان ایشان «مفهوم باطنی» کافی نیست تا حکایت به صورت «مفهوم کلامی» درآید و سیر و سلوک از طریق قالب این حکایات روی خواهد داد. در تعزیه از تاریخی بحث می‌شود که یک تاریخ معمولی نیست و در «زمان‌شمولی» غرقه گشته است، پس زمان و مکان به کلیت دوران زندگی بشر و حتی پیش و پس از آن تعمیم می‌یابد چنان‌که واقعه از ازل تا به ابد جاری است و این معنای شعار «کُلُّ یَومٍ عاشوراء و کُلُّ أرضٍ کَربَلاء» است زیرا موجوداتِ قدسی و وقایع مربوط به آنها تنها خارج از دایره زمان و مکان معمول، متعالی‌اند و به صور مثالی و الگوهای آرمانی بدل می‌گردند؛ که آنچه در زمان و مکان معمول قرار دارد سایه‌ای از آنها به شمار می‌آید و بازآفریدهٔ آنها تلقی

می‌شود، چنانکه در مجلس مورد بحث منصور در خود-معرفی آش می‌آورد و یا در ذکر و منقبت شمس منعکس است و به همان ترتیب که شیخ شهاب‌الدین سهروردی در «عقل سرخ» روایت آغاز می‌کند (سهروردی، ۱۳۶۶: ۳ و ۲).

پی‌رنگ این مجلس بر اساس پیوند چند روایت گوناگون شامل: سیره منصور حلاج و ماجرای شهادت وی و روایات مربوط به این واقعه در تذکره عارفان و ازجمله *تذکرة الاولیاء* عطار، سیره و شرح زندگانی مولانا و به‌ویژه روایت‌های منسوب به شرح آشنایی وی با شمس تبریزی و برخی دیگر از روایات منسوب به عارفان، شکل گرفته است، پی‌رنگی که ظرفیت‌های لازم برای ایجاد شگفتی، القای مفاهیم ضمنی و فضای نمادین یک نمایش عارفانه با زبانی آکنده از رمزها و ملهم از ادبیات کلاسیک عرفانی را فراهم ساخته است.

مجلس با اشعاری شروع می‌شود که اشاره به درون ناآرام انسانی دورمانده از اصل خویش دارند؛ «کیست این پنهان مرا درجان و تن/ کز زبان من همی گوید سخن/ اینکه گوید از لب من رازکیست/ بنگرید این صاحب آواز کیست» (متن مجلس)، گویی صدای حافظ است که در گوش‌ها می‌پیچد:

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست/ که من خموشم و او در فغان و در غوغاست (حافظ)

در مجلس منصور حلاج ادراکی اشراقی توصیه می‌شود؛ «علم حالت می‌ستان ای ناتوان» (متن مجلس) و چنانکه از شرح مجلس نیز برمی‌آید، باور به تناسخ، با اتکای بر این متن در قالب شبیه‌خوانی، به جامهٔ نمایش درمی‌آید، باوری که هرچند توسط عرفای ایرانی به‌وضوح اقرار نمی‌شود اما در برخی از تقریرات ایشان چون این ابیات مولانا نیز نشانه‌هایی از آن به چشم می‌خورد؛ «هرلحظه به شکل بت عیار درآمد/ دل برد و نهان شد/ هر دم به لباس دگر آن یار برآمد/ گه پیر و جوان شد» (مولوی، کلیات شمس تبریزی)، کشته شدن منصور و سپس بارور شدن دختر ملای روم با خوردن خون وی و به دنیا آمدن شمس از این آمیزشِ تمثیلی گواه روشنی بر این باور است.

تأکید بر لزوم شستشوی ذهن و پاک شدن از پیش‌داوری‌ها برای دستیابی به حقیقت یکی دیگر از اندیشه‌هایی ست که در فقرهٔ به آب سپردن کتاب ملای روم توسط شمس بر آن تأکید می‌شود چنانکه گویی این حافظ است که می‌سراید: بشوی اوراق اگر هم‌درس مایی/ که درس عشق در دفتر نباشد (حافظ)

رابطه مرید و مرادی و سیر و سلوکی که شمس و ملای روم، پس از فقرهٔ مکتب، در این مجلس دارند نیز برگرفته از آیین‌ها و روابطی ست که در جمع عارفان وجود داشته است و در متونی چون مقامات ابوسعید ابی الخیر، *تذکرة‌الاولیاء* عطار یا مثنوی معنوی مولانا نمونه‌های آن فراوان است. که البته در این فقرات، چنانکه خوانش تحلیلی خواهد آمد، سراینده ضمناً با زیرکی تمام اشاراتی به اوضاع اجتماعی نیز داشته، که بر جایگاه طبقاتی سراینده دلالت دارد، یا ظاهربین بودن مردم را در اتفاقاتی که برای شمس و مولانا رخ می‌دهد به نقد می‌کشد، که گویای موضع اوست. ضمناً در این مجلس نیز با پرداختن به برخورد منصور حلاج و متعصبان خشک‌مغز که سرانجام به شهادت منصور می‌انجامد، علیرغم اتخاذ نگاهی متفاوت با گرایش مسلط و متداول اعتقادی از سوی مؤلف، مجدداً بر ارزش شهادت صحه گذارده می‌شود.

خوانش تحلیلی- انتقادی متن

عنوان کامل مجلس چنانکه در نسخه خطی آمده اه، عبارت است از: «این مجلس انا الحق گفتن منصور حلاج و کشیدن او را به حکم شرع به دار ملای روم و خون او را در شیشه پنهان می‌کند بجای زهر دختر کور و کر و افلیج می‌خورد حامله می‌شود و می‌زاید شمس تبریز را» (متن مجلس)، این عنوان به تبعیت از سنت حدیث کردن (معرفی قصه مجلس در ابتدای، اجرای شبیه‌خوانی توسط شبیه‌گردان (معین البکاء)، که ترفندی برای فاصله‌گذاری نیز هست، بخشی از پی‌رنگ را معرفی می‌کند. سپس متن و به تبعیت از آن اجرا، به روال رایج در متون و اجراهای تعزیه، با ذکر و گونه‌ای از خود معرفی و زبانحال منصور، که قبلاً به برخی از ویژگی‌های آن اشاره شد، آغاز می‌شود:

«منصورحلاج: کیست این پنهان مرا در جان و تن/ کز زبان من
همی گوید سخن
اینکه گوید از لب من رازکیست/ بنگرید این
صاحب آواز کیست ...» (متن مجلس)

و با واکنش شبیه متشرع کنش نمایشی شکل می‌گیرد:

«متشرع گو چه می‌گویی ایا مردود خار/ هرزه می‌گویی
بنام کردگار
گاه می‌گویی که من حقم به دهر/ یا جنون گشته
به مغزت مستقر ...» (متن مجلس)

و این برخورد منجر به حضور ملای روم، که شخصیتش اشاره‌ای نمادین به دوران نخست زندگی مولانای شریعتمدار است، شده،

«متشرع ... السلام ای مجتهدِ نیک نام/ یک نفر دیوانه
بی ننگ (و) نام

DOI: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

ذکر خود کرده انا الحق آن لعین/ هرچه رای توست بنما آنچنین

ملای روم رو بیاور آن لعین را نزد من/ کشتنش واجب بود این انجمن
هرکه گوید من خدای بر حقم/ در شریعت بایدی او را کشم[۲۴] ...» (متن مجلس)

و بدین‌ترتیب فرمان قتل وی از سوی ملای روم صادر می‌شود:

«ملا در شریعت امر خلاق من است/ هرکه گوید حق منم او کافر است
کشتنش واجب بود اندر جهان/ می‌زنم بر دار جسمت بی گمان...
حالیا برپا نمایید دار را/ تا زنیم بر دار این بی عار را» (متن مجلس)

بنا به اندیشه سهروردی، «اگر نور شرق نوری نشأت گرفته از انوار پاک روحانی باشد به تناسب قابلیت روح دریافت کننده و اشتیاق و عشق او در آن حلول می‌کند و دارنده‌اش، شور و شوق و خوشبختی خود را در اجسام ظریف و حساس می‌یابد در این مرحله بزرگان سر تعظیم در مقابلش فرود می‌آورند و نسبت به او احساس عشق می‌کنند درحالی که مردم عامی ستایش او را شهرت می‌دهند» (کربن، ۱۳۸۴: ۲۱)، تفکری عرفانی که در مجالس تعزیه‌ای چون «حبیب بن مظاهر» (پسرظهری)، «شهادت سعید، غلام سیاه امام زین العابدین» و همچنین شبیه‌نامهٔ «منصور حلاج» به‌روشنی تصویر می‌شود،

«منصور هرکه حق گفت چو منصور نصیبش دار است/ بر سر دار شدن مرد خدا را کار است
یار اگر می‌طلبی از غم اغیار منال/ همه یارند بچشم تو همه اغیارند
ایکه جان (و) تن ما را تو خریدار استی/ دکهٔ ماست که اکنون به سر بازار است
لامکانیم نداریم مکان جز دل دوست/ ملک ما نیستی (و) دولت ما دلدار است» (متن مجلس)

نخستین معجزه و کرامتی که در این مجلس رخ می‌دهد پس از این مجازات صعب است که در اجرا با گستردن پارچه‌ای بر زمین در کنار پای شبیه منصور، که انا الحق به خطی سرخ رنگ بر آن نقش گردیده است، به تصویر کشیده می‌شود، عملی نمادین که برآمده از قراردادهای شبیه‌خوانی ست . بروز این امر شگفت در زنجیرهٔ روایت مسبب نخستین نشانه‌های تغییر و تحول در شخصیت ملای روم، که البته همچنان با تردید و احتیاط همراه است، را رقم می‌زند؛

«منصور حق نمی‌گردد فنا دارد بقا/ لا اله غیره الا الله
ملا خون حلقش بر زمین خطی کشید/ شد نوشته باز انا الحق رشید
بوالعجب سر غریبی شد عیان/ زین انا الحق قلب من گشته طپان» (متن مجلس)

رویداد شگرفی که بستر لازم برای سلسله‌ای از شگفتی‌ها در فقرات پس از خود را فراهم می‌آورد؛ چنانکه پس از جمع نمودن خون حلاج در شیشه‌ای توسط ملای روم، که به عنوان سم به اهل خانه معرفی می‌شود، دختر علیل وی به قصد خودکشی آن را می‌نوشد و شفا می‌یابد.

در حکمت اشراق، «هر بار نوری که فردیتش ناشی از این تابش و بازتاب متقابل است، در فردی استحاله شود که بر آن انوار تقدم داشته باشد نور یادشده را مستقیم یا غیرمستقیم به هر یک از انوار پیشین خود انتقال می‌دهد پیچیدگی و شدت ضرب‌آهنگ مانع انجام ادغام نمی‌شود. به این ترتیب همواره دنیاهایی از «انوار اولیه ملکوتی» به وجود می‌آید که علل وجودی آن‌ها، یک سلسله‌مراتب نزولی را شکل می‌دهد» (کربن، ۱۳۸۴: ۵۱) و این همان اتفاقی که در رابطه میان منصور حلاج و مولانا، در این فقره از تعزیه «شهادت منصور حلاج»، رخ می‌دهد. خون منصور، دختر ملای روم را، که خود حاکم دادگاه منصور بوده و حکم بر قتل او داده است، شفا بخشیده است و تصویری که تعزیه سرا از دختر مولانا بعد از نوشیدن خون منصور ارائه می‌دهد نورانی شدن او ست، گویی فره به جسم او راه یافته است:

«ملا کیست دختر به خانه اندر است/ روی او چون ماه بل روشنتر است
گوییا حور است آمد از بهشت/ آفرین بر صانعی کو را سرشت
می ندانم خواب باشد یا خیال/ بازآ ای زن ببین بر این جمال
در تعجب هستم ای زن کیست آن/ از کجا آمد در این خانه عیان» (متن مجلس)

در این روایت نمایشیِ نمادینِ مخلوقِ ذهن شاعر گمنام و ظاهرا عامیِ تعزیه سرا نوشیدن خونِ حلاج توسط دخت ملای روم آمیزشی خارق العاده را رقم می‌زند که مطابق روایت مجلس

حاصلش بسته شدن نطفه شمس است ؛

«زوجه چیست تکلیفم ندانم چون کنم/ در حجاب این قصه را وارون کنم
بازآ ای مرد بنگر ماجرا/ سر دیگر کرد پیدا کار ما
حالت این دخترک را کن نظر/ بارور گردیده از زیبا شجر» (متن مجلس)

یکی از الگوهای آشنا در قصه‌های شرقی و اساطیر نجات دادن یا فراری دادن کودکی ست که در بزرگی منجی ملت خواهد بود، که از جمله مشهورترین این داستان‌ها سپردن گهوارهٔ موسی به رود نیل، پنهان نمودن کوروش از پدربزرگش[۲۵]، افسانه بزرگ شدن اردشیر بابکان مؤسس سلسلهٔ ساسانی به دور از چشمان شاه[۲۶] است و یا حکایات اساطیری گریز مادر فریدون به البرز، فرار فرنگیس همراه کیخسرو با همکاری گیو به ایران و پرورش زال توسط سیمرغ که در *شاهنامه* فردوسی نیز تکرار شده‌اند. این الگوی آشنا که در برخی از مجالس شبیه‌خوانی چون تعزیه قاسم ثانی به نحوی آشکار مورد تقلید قرار گرفته است[۲۷]، در مجلس منصور حلاج نیز در فقرهٔ به دنیا آمدن شمس در نتیجه خوردن خون حلاج توسط دختر ملای روم و باردار شدن او در شکلی دیگر تکرار می‌شود،

«زوجه آفتابی گشت طالع از وجود/ حاصل هر کار را باید درود
از افق گویا منور آفتاب/ آفتاب آمد دلیل آفتاب[۲۸]
نام او شمس است شمس الدین حق/ می‌برد از ما سوا گوی سبق
ملا مظهری باشد عجایب این ولد/ شمس تبریز است از نور احد ...» (متن مجلس)

بنابراین به تعبیر این مجلس تعزیه، شمس به‌طور توأمان از حسین بن منصور حلاج و ملای روم، که در ابتدای مجلس قطب مخالف حلاج است و در تعزیه پدرِ مادر او به شمار می‌آید، بهره‌ای برده است و سپس همین شمس راهنمای جدِ خود می‌گردد و او را از نور وجود خویش بهره‌مند می‌سازد، مانند چراغی که با آن چراغی دیگر می‌افروزند، بی‌آنکه نورش کاستی پذیرد، و همان‌گونه‌که در روایات کهنِ ایرانی اهورامزدا و امشاسپندان، زرتشت را به جمع خود می‌پذیرند و بنا به تفسیر سهروردی هر یک او را به قله‌های معرفت و حکمت راهنما می‌شوند؛

«شمس ای ز شیفور[۲۹] تو جهان پرشور/ از نوای تو عالمی مسرور
غنچه‌ات رشک لحن داودی/ هرچه در کائنات گشته ظهور
داده‌ای روشنی بدیده مور/ خاک پای تو کحل دیدهٔ حور
کی دمد نفحهٔ سرافیلی/ مورد واردات جبرئیلی
انت شمس الهدا و دین الحق/ اظهر الحق یا ظهور الحق
باز آیین عکس پیدا شد/ شاهد معنوی هویدا شد
باز این پرده دار پرده نشین/ پرده برداشت عین عذرا شد
گاه چون شمع گشت پروانه/ گاه بر دیده‌ها هویدا شد
ای که گفتی فمن یمت یرنی[۳۰] / نکته‌ها زین کلام پیدا شد» (متن مجلس)

چنانکه آمد واژه «نور»، که در نگاه عرفانی اهمیت بسیار زیادی دارد و در ادبیات ایران زمین به‌ویژه در شعر و حکایات عرفانی کاربرد فراوانی می‌یابد، از جملهٔ واژگانی ست که در تعزیه نیز بسیار به کار گرفته می‌شود، زیرا همان باور[۳۱] است که مجالس تعزیه از جمله مجلس منصور حلاج و ذکر «شمس» را نیز می‌سازد[۳۲]،

«آن که موسی ست طور میخواهد/ از تجلیش نور میخواهد
نور حق را ظهور میخواهد/ منم آن لا اله الا هو
آن یکی بر جلال مینازد/ دیگری بر کمال مینازد
آن یکی بر جمال مینازد/ مرد منعم به مال مینازد/ منم آن لا اله الاّ هو» (متن مجلس)

چنانکه هانری کربن نیز در کتاب بن مایه‌های آئین زرتشتی در اندیشه سهروردی یاد آور می‌شود، در آثار و آرای شیخ اشراق و سایر عرفای ایرانی و همچنین در بسیاری از برجسته‌ترین شاهکارهای ادبیات ایران زمین که واژهٔ «نور» چون «رمز»ی متعالی به کار گرفته می‌شود، می‌توان جلوه‌هایی از میترائیسم و پرستش و تکریم خورشید و آتش را جست، نگره‌ای که از طریق اشعار و متون عرفانی به تعزیه راه یافته است و آن را به آئین‌های کهن باستانی پیوند می‌زند. اما تأثیر حکمت عرفانی در این مجلس به همین محدود نیست چنان که سیر و سلوک ملای روم و مرادش در فقره‌های دیگر نسخهٔ مورد بحث جلوه‌های دیگری از حکمت خسروانی را مصور می‌سازد؛

«شمس گوی اول چیست این درس کتاب/ میکنی

DOI: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

تدریس از راه ثواب
محسناتش چیست بر گو نزد من/ کرده‌ای تالیف این علم الرسن

ملا آنچه میخواهی بود در این کتاب/ از فوایدهای بی حد (و) حساب
علم شرع (و) حرف (و) نحو با اصول/ تو نداری گوییا آنرا قبول

شمس آنچه فرمودی بود آن علم قال/ رو بخوان یک لحظه‌ای (هم) علم حال» (متن مجلس)

در مجالسی با رویکرد روشنِ عرفانی چون «کودکی حبیب بن مظاهر»، «غلام ترک»، «عابس و شوذب» و «شهادت منصور حلاج» قهرمانان بر طریقه‌ای پای می‌فشارند که سهروردی نیز در آثار خود به آن پرداخته است هانری کربن در مورد این عارف وارسته می‌نویسد: «سهروردی می‌داند که انوار ناب روحانی را تمام کسانی که حتی یک لحظه از جلد و پوست و کالبد خاکی خود بیرون آمده‌اند، دیده مشاهدات خویش را برای هدایت دیگران نوشته‌اند» (کربن، ۱۳۸۴: ۲۵) پس به همین سبب است که از نپذیرفتن این آرا گلایه آغاز می‌کند که: «... وقتی در زمینهٔ نجوم مشاهدات مشابه یک یا دو نفر در مد نظر قرار می‌گیرد، چگونه نباید گفته‌های صریح و روشن کسانی که پایه‌های حکمت و خرد بودند را در مورد مشاهدات شخصی شان، یعنی رؤیت مستقیم آنان به هنگام کشف و شهودشان، پذیرفت ؟» (کربن، ۱۳۸۴: ۲۷و۲۶) و این همان گلایه‌ای است که تعزیه سرای عارف نیز با نوشتن مجلسی چون مجلس شهادت منصور حلاج طرح نموده است؛

«ملا گو چه نوع است علم حال ای خوش سیر/ کن تو تعلیمم شوم من باخبر

شمس ده کتابت را به من بنما نظر/ چیست علم حال گردی باخبر
(شمس کتاب را به داخل آب می‌اندازد)

ملا این کتابی را که افکندی در آب/ زحمت سی ساله را کردی خراب[۳۳]

شمس این کتاب، خشک ز آب آمد برون/ علم حالت می‌ستان ای ناتوان» (متن مجلس)

حکایات تمثیلی سهروردی چگونگی هدایت شاگرد یا به عبارت بهتر مرید در مسیر سلسله‌مراتب وجود و به سوی سلسله‌مراتب موجودات نورانی را روایت می‌کنند و این همان اتفاقی ست که در تعزیه شهادت منصور حلاج برای شمس و مولانا رخ می‌دهد، تعزیه‌ای که در آن بر رابطهٔ مرید و مرادی شمس و مولانا تأکید می‌شود و این نیز الگویی است که البته در ادبیات عرفانی ما بارها بر آن تأکید شده است، چنانکه در این غزل:

«یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا/ یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا

نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی/ سینهٔ مشروح تویی، بر در اسرار مرا

نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی/ مرغ کُه طور تویی، خسته به منقار مرا

قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی/ قند تویی، زهر تویی، بیش میازار مرا» (مولوی، کلیات شمس تبریزی، ۱۳۸۴: ۶۴)

این رابطه مرید و مرادی ضمناً یادآور آیین‌های مهری نیز هست که در آنها عرفای بلندپایه «پدر» و عارفان با رتبه‌های پایین‌تر «پسر» نامیده می‌شدند، رابطه‌ای که ضمناً به یک تولد اشاره دارد و این «تولدی است که [در آن] عاشق مدیون معشوق است، حتی اگر عاشق تولد خویش را مدیون موضوع عشق خویش باشد، فقط به دلیل آن است که عشق او بر او، در معشوق، منشأ ظهور خویش را آشکار کرده است» (کربن، ۱۳۸۴: ۶۷)[۳۴]، رابطه‌ای که در منظومه‌های عاشقانه‌ای چون *لیلی و مجنون*، *یوسف و زلیخا* و *خسرو و شیرین* بارها تکرار می‌شود و در مجالس تعزیه مختلف دیگری که بر رابطه مرید و مرادی و یا عشق عرفانی اشاره دارند نیز نمود می‌یابد مثلاً در گوشهٔ جوانمرد قصاب که چون مرید متوجه توهین ناخواستهٔ خود به مرادش می‌شود خویشتن را به‌سختی مجازات می‌کند. ضمن اینکه این رابطه خود زمینه‌ساز بهره‌برداری از الگوی «آزمون»، یکی دیگر از الگوهای تکرارشونده در حکایات ایرانی و شرقی، نیز می‌شود، که عبارت است از: قرارگرفتن یا قراردادن قهرمانان در موقعیتی که صبر، صداقت و اعتقاد ایشان مورد آزمایش قرار گیرد، ازجمله الگوهای رایج در قصص ایرانی که در شبیه‌نامهٔ منصور حلاج نیز نمود یافته است[۳۵]،

«ملا کن به من تعلیم این علم ترا
شمس تو بنتوانی رسی بر رمز ما
ملا آنچه فرمان می‌دهی آنسان کنم
شمس هرچه خواندی علم را وارون کنم[۳۶]

ملا می‌دهم سوگند بر ذات خدا/ گر که راسم را کنی از تن جدا
حاضرم این را، عمل کن آشکار/ هستم از هر گفته‌ات من برقرار[۳۷] » (متن مجلس)

فقره‌های خرید شراب توسط مولانا از مرد یهودی و برملا شدن آن نزد خلق و سپس بدل شدن شراب به گلاب با کرامت شمس و سپس پرواز دادن مرغان پختهٔ طباخ، بخشی از این سیر و سلوک به شمار می‌آیند که البته ضمناً به تلویح نقد فرهنگی و اجتماعی جامعه سنتی متعصب را نیز در بر دارند چنانکه شمس در پاسخ اصرار مولانا در عدم وجود شراب به سبب حکم شرع یادآوری می‌کند که:

«شمس تو بنتوانی کنی ممنوع این/ رو برای امتحان گردد یقین...» (متن مجلس)

و سپس چون مردمان با بوی گلاب از قضاوت پیشین خود نسبت به ملای روم بازمی گردند ظاهر بینی و حماقت ایشان را تذکر می‌دهد:

«شمس دیدی این مردم همه کورند (و)کر/ حالت قال‌اند چون تو در نظر
همرهم آ تا کنی سیر دگر/ بین حماقت‌های مردم سربه‌سر» (متن مجلس)

و یا در فقره طباخ و مرغ‌ها به تبعیض اجتماعی اشاره دارد:

«طباخ ...این غذای اغنیا باشد بدان/ نی غذای هر فقیر ناتوان» (متن مجلس)

ضمن اینکه سادگی و زودباوری و اغراق ایشان را نیز مورد نقد قرار می‌دهد:

«طباخ ای عجب یاران چه معجزه بود این/ مرغ پخته زنده شد در این زمین
هر دو این درویش گو پیغمبرند/ یا امام‌اند و به ماها رهبرند
جمع آیید ای خلایق دورشان/ هر (چه) می‌خواهید از اکرامشان» (متن مجلس)

و با هنجارشکنی پاسخ می‌گوید:

«شمس می‌کنم کاری که گردند جمله دور/ چون بهایم جملگی یا مرغ کور
می‌روم اندر بلندی دکان/ می‌کنم ادرار اندر آن میان
تا پراکنده شوند این مردمان/ چون گرفتارند در وهم (و) گمان

طباخ دور گردید از بر این ابلهان/ هر دو دیوانه‌اند رسوای جهان
پیش مردم می‌کند ادرار خود/ می‌ندارد شرم هیچ از کار خود

شمس حالیا دیدی که در قال‌اند (و) قیل/ در ترازوی عمل هستند ذلیل
اهل ظاهر را تو دیدی سر بسر / اهل باطن هیچ ناید در نظر» (متن مجلس)

این توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی زمان مورد اشاره در رویدادها و تلویحاً زمان شکل‌گیری متن، ازجمله وجود تعصبات مذهبی، رواج ظاهرسازی و ریاکاری و تفاوت‌ها و تبعیضات رایج میان اقشار فرادست و فرودست، در فقره‌هایی، که عینیت بخشیدن بر سیر و سلوکی عرفانی را مدنظر دارند، ضمناً می‌تواند نتیجهٔ تأثیر شرایط جدید پیش‌آمده پس از انقلاب مشروطه، که متن مورد نظر در آن تألیف گشته است، باشد، که خود از منظر تأثیر مدرنیسم بر اندیشه‌های عرفانی، در ترجمان عوامانهٔ آن به قالب تعزیه، در دوران معاصر شایستهٔ ارزیابی ست.

یکی دیگر از الگوهایی که در ادبیات ایران بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد الگوی سفر است که از جملهٔ نمونه‌های آن می‌توان به *منطق‌الطیر* عطار، *هفت‌خوان رستم* و *هفت‌خوان اسفندیار* در *شاهنامه* و بسیاری از قصه‌های *هزارویک‌شب* اشاره کرد این الگو که به‌ویژه در ادبیات عرفانی ما با توجه به امکان طرح سیر و سلوک عرفانی بسیار مورد توجه بوده است و ضمناً الگویی ست که در ادبیات تعزیه نیز، تحت تأثیر نمونه‌های ادبی‌اش در ایران‌زمین، بسیار مورد استفاده قرار گرفته است چنانکه در تعزیه‌هایی چون «شهادت امام رضا (ع)»، «شاهچراغ» و یا «امامزاده سلطانعلی» رکن اصلی مجلس به شمار می‌آید و در شبیه‌نامهٔ منصور حلاج نیز مورد توجه است چنانکه پایان‌بندی آن، در ادامهٔ ماجراجویی‌های قهرمانان در فقره‌های پیشین، با سفری روحانی تصویر می‌شود تا مرید (ملای روم) آخرین درس را نیز در فقرهٔ گذشتن از آب با جاری نمودن ذکری بر زبان از مراد خویش (شمس) تحصیل نماید؛

«ملا کی مرا واصل کنی بر علم حال/ می‌دهی ما را نجات از جهل قال

شمس در جلو دریاست باید بگذری/ آی دنبالم ز راه غمخوری

DOI: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

دست خود را نه بروی دوش من/ بگذری از روی آب اندر زمن
هر زمان می‌گوی یا شمس الامان/ بگذری از روی دریا این زمان

ملا آنچه دستور است می‌سازم عمل/ ذکر خود یا شمس گویم العجل

شمس ذکر من باشد همیشه یا علی/ در همه احوال از سر جلی
این علی ذکر است در کارم عیان/ از روی این آب بگذشتم چنان» (متن مجلس)

اما اینجا نیز آزمونی در پیش روی است که یادآور سلسه‌مراتب در حلقه‌های عرقانی شیعی ست:

«ملا بهتر است من هم بگویم یا علی/ یا علی گویم به آواز جلی
لیک من رفتم فرو در آب حال/ گیر دستم تا برون آیم ز قال

شمس گو چه گفتی که فرو رفتی در آب/ بازگو ای مرد از راه ثواب

ملا گوش دادم چون تو گفتم یا علی/ غرق گشتم توی آب از جاهلی

شمس شمس را نشناختی اندر نظر/ کی علی را می‌شناسی بی‌هنر
باش تا روزی که این فکر (و خیال)/ برگشاید بی‌مهابا پر (و) بال» (متن مجلس)

و بدین‌ترتیب با کنشی تمثیلی و شگفت، که از ویژگی‌های روایات و نمایش‌های شرقی ست، بر سلسله‌مراتب موجود در طریقت، که بازتابی از دسته‌بندی سلسله‌مراتبی اجتماعی و اعتقادی ست، تأکیدی دوباره می‌شود.

تذکاری پیرامون بهره‌برداری از شعر کلاسیک ایران‌زمین در مجلس

فارغ از آنچه تاکنون آمد با نگاهی اجمالی به اشاراتی که در مورد شیوه‌های گوناگون استفاده از متون ادبی ایران‌زمین از آثار حافظ گرفته تا مولانا و دیگران در این مجلس شد، می‌توان به این نکته پی برد که این بهره‌برداری آگاهانه رخ داده است و سراینده با بهره بردن از ظرفیت‌ها و امکانات گوناگونی که در این اشعار وجود دارد و با توجه به آشنایی عمیق خود با معانی نهفته در ابیات مورد نظر از آنها برای بخش‌های متنوع مجلسی نمایشی، که در آن نیاز به تجسم حالات گوناگون و رفتارها و اعمال مختلفی است، بهره می‌جوید یعنی شعر غنایی (Lyric) را در خدمت شعر نمایشی (Dramatic) قرار می‌دهد، استفاده‌ای که ضمناً تحول قهرمانان اثر را نیز بازمی‌نمایاند؛ چنانکه به‌طورمثال گاه مخاطب از زبان قهرمانان اثر، ابیات مولوی را، که هماهنگ با مضمون عرفانی مجلس انتخاب شده‌اند، می‌شنود، مثلاً آنجا که شبیه منصور حلاج چنین می‌خواند:

«عشق اندر قالب بی‌روح شد/ قالب بی‌روح از او ذی‌روح شد
هرکه عینک زد بچشم خود کبود/ زین سبب عالم کبودش می‌نمود
علم صورت (را) تو رفتی خوانده‌ای/ علم سیرت (را) نخواندی رانده‌ای» (متن مجلس)

قطعه‌ای که علاوه‌بر بهره بردن از اندیشه مولانا، در بیت دوم مستقیماً از این بیت مثنوی با اندکی تغییر استفاده کرده است: «پیش چشمت داشتی شیشه کبود/ زان سبب عالم کبودت می‌نمود» (مولوی، مثنوی معنوی، ۱۳۶۳، دفتر اول: بیت ۱۳۲۹) و یا در جای دیگری از متن، که در توضیحات پانویس نیز آمد، مصرع اول این بیت از مثنوی: «آفتاب آمد دلیل آفتاب / گر دلیلت باید از وی رو متاب» (همان، دفتر اول: بیت ۱۱۶) در قطعه ذیل از زبان شبیه زوجه مولوی نقل می‌شود:

«آفتابی گشت طالع از وجود/ حاصل هر کار را باید درود
از افق گویا منور آفتاب/ آفتاب آمد دلیل آفتاب
نام او شمس است شمس‌الدین حق/ می‌برد از ماسوا گوی سبق» (متن مجلس)

ضمن اینکه اساساً در این مجلس با توجه به مضمون عرفانی و حضور نقش‌هایی چون مولوی، شمس تبریزی و منصور حلاج که از قله‌های شناخته‌شده عرفان ایرانی به شمار می‌آیند به‌وضوح وارد فضای آثار این شاعر بلندآوازه می‌شویم .

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با انگیزهٔ یافتن پاسخی برای این پرسش‌ها آغاز شد که: ۱. مجلس منصور حلاج گواه چه تحولاتی در مضمون و ساختار شبیه‌خوانی ست؟ و ۲. حکمت عرفانی ایران‌زمین چگونه از طریق ظرفیت‌های موجود در شبیه‌خوانی در مجلس مورد نظر فرصت ظهور یافته است؟ و در این مسیر ضمن مطالعهٔ

انتقادی مجلس فوق‌الذکر و نیم‌نگاهی به سایر متون مشابه این نتایج حاصل شد که:

الف) متون تعزیه در قصه‌ها، موضوعات، مضامین و شخصیت‌پردازی و زبان مدیون ادبیات ایران‌زمین بوده‌اند.

ب) شبیه‌خوانی به دلیل تأثیر بدون تردید اساطیر و حکمت عرفانی در شکل‌گیری آن و تداوم بینش اساطیری و عرفانی ایرانیان در آن، که نمود آن در تمامی اجزاء و عناصر این نمایش حضوری غیرقابل‌انکار یافته است، اساساً نمایشی اساطیری و عرفانی به شمار می‌آید که پدید آمدن آن قبل از هر چیز بر تداوم اندیشه و تفکر ایرانیان و امید به غلبه نهایی نیروی خیر بر شر و حق بر باطل در طول اعصار صحه می‌گذارد و حق‌جویی و عدالت دوستی ایشان را به تصویر می‌کشد.

پ) تأثیر اندیشه ایرانی نه‌فقط در موضوعات و مضامین و قصه‌ها و اصطلاحاً «محتوای» مجالس، که در شکل، ساختمان و ساختار متون، الگوهای تکرارشونده و قراردادهای اجرایی شبیه‌خوانی نیز کاملاً هویداست .

ت) استفاده مستقیم از داستان‌های موجود در ادبیات ایران‌زمین و تبدیل نمودن آنها به مجالس تعزیه یعنی اقتباسی نمایشی از این آثار نیز یکی از بهره‌هایی بوده است که هنر شبیه‌خوانی از ادبیات کلاسیک ایران‌زمین برده است که البته این اتفاق بیشتر در دوران اوج تعزیه و پس‌ازآن یعنی از زمان آغاز فعالیت تکیه دولت که به سبب تفنن طلبی شاه این امکان را مهیا می‌نمود، رخ داده است و حاصل آن مجالسی چون: «یوسف و زلیخا»، «گرفتار شدن ماهان»، «سلیمان و بلقیس» و مجلس مورد مطالعه در این مقاله «شهادت منصور حلاج» بوده است [۳۸].

ث) یکی دیگر از مهم‌ترین تأثیرات ادبیات ایران‌زمین بر شبیه‌خوانی استفادهٔ این مجالس از ساختار قصه‌های ایرانی و ازجمله ساختار تودرتو و هزار و یکشب گونهٔ برخی از متون ادبی چون مثنوی معنوی، *منطق‌الطیر* و *خمسه* نظامی است که به ایجاد ساختاری «زنجیر مانند» و حضور «گوشه»ها و «فقره»های گوناگون در مجالس تعزیه منجر گردیده است، ساختاری که با چیدمان‌های متفاوت در تمامی مجالس تعزیه[۳۹] و ازجمله مجلس مورد مطالعه در مقاله حاضر نیز مشاهده می‌شود.

ج) سفر نمودن، طی طریق کردن و گذر نمودن از وادی‌هایی، معمولاً هفت‌گانه، که موجب تعالی رهرو و مخاطب خواهد بود نیز ازجمله موضوعاتی است که به‌ویژه در ادبیات عرفانی ما همواره مورد توجه بوده است و این موضوع و الگوی خاص طرح آن است که توسط برخی از تعزیه‌سرایان در مجالسی چون «شهادت امام رضا (ع)» «شهادت امامزاده سلطانعلی»، «زوار غریب» و به‌ویژه در شاه قصهٔ تمامی مجالس تعزیه، واقعهٔ قیام امام حسین (ع) در سال ۶۱ هجری قمری که از مجلس «وداع مدینه» با سفر پیشوای سوم شیعیان از مدینهٔ منوره آغاز شده و تا بازگشت دوبارهٔ قافلهٔ بی سالار به شهر زادگاه پایان می‌پذیرد، مورد استفاده قرارگرفته است و این سفر شبه اساطیری که بخش بزرگی از مجالس تعزیه به لحظات گوناگون آن اختصاص دارند رمزی از تمامی مصائبی است که بشر از ابتدای خلقت و جدایی و ترک عالم مینوی تا به پایان جهان و بازگشت دوباره به اصل و مبدأ خود با آن دست بر گریبان است و با توجه به همین قصهٔ محوری ست که می‌توان گفت اساساً تعزیه بر مبنای این سیر و سلوک خون‌بار شکل گرفته است، سیر و سلوکی که سفر پررمزوراز مرغان در *منطق‌الطیر* را تداعی می‌سازد و اتفاقاً در فقره‌های پایانی مجلس «شهادت منصور حلاج» و طیِ طریق شبیه‌خوانان شمس و مولانا به کار گرفته شده است.

ضمناً با توجه به آنچه در مورد بهره‌برداری از سنت‌های ادبی و به‌ویژه شعر کلاسیک فارسی در مجلس مورد بررسی و سایر مجالس شبیه‌خوانی آمد می‌توان گفت که به دلیل منظوم بودن مجالس تعزیه و امکانات فراوان ادبیات منظوم ایرانی، در تعزیه‌نامه‌ها ـ به‌ویژه تعزیه‌نامه‌های فارسی ـ در کنار بهره‌های گوناگون از این متون، گاه حتی حضور مستقیم گوشه‌هایی از آثار شاعران مشهور این سرزمین نیز مشاهده می‌شود، نکته‌ای که در مجلس مورد بررسی این پژوهش نیز شاهد آن بودیم و این ارجاع به تجربهٔ شاعران بلندآوازه ایرانی ضمن افزودن به غنای مجالس تعزیه، سبب آشنایی ذهنی مخاطب با این اشعار، باعث ایجاد ارتباطی بهتر با اثر نیز می‌گردد، تأثیری که غیرقابل‌انکار است . بدین‌ترتیب می‌توان اذعان نمود که در شبیه‌نامه‌ها شعر غنایی در خدمت شعر نمایشی قرارگرفته است و مخصوصاً در مورد استفاده از اشعار غنایی برای نقش‌های اولیا و مقدسین مضامین عرفانی این اشعار که با خصوصیات این گروه از نقش‌ها و مضامین عرفانی مجالس تعزیه همخوانی داشته‌اند، مورد توجه بوده‌اند .[۴۰]

پی‌نوشت‌ها

۱. تحولی که متأسفانه مانند بسیاری از اقدامات و کوشش‌ها، به جهت ممنوعیت‌های مبتنی بر تغییر رویکردهای سیاسی در عرصهٔ قدرت، عدم توجه اصحاب فرهنگ و روشنفکران برخاسته از میان خواص به هنر عوام و کم‌التفاتی ایشان نسبت به تجاربی ازاین‌دست در جامعهٔ سنتی، با انگ خرافه، ابتر ماند.

DOI: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

۲. دکتر جابر عناصری مترجم کتاب *فهرست توصیفی نمایشنامه‌های مذهبی ایرانی* (مضبوط در کتابخانه واتیکان) در مورد این متن می‌نویسند: «این مجلس توسط محقق فاضل افغانی آقای عبدالغفور روان فرهادی (از شاگردان ایران‌شناس محترم لوئی ماسینیون) به زبان فرانسوی ترجمه و در سال ۱۹۵۶ میلادی در مجله تحقیقات اسلامی (ص ۹۱-۶۹)به چاپ رسید» (عناصری، ۱۳۶۸: ۱۹۲)

۳. علامت اختصاری شبیه‌خوان که اشاره به فردهای موجود در مجلس فوق دارد.

۴. علامت اختصاری به این مفهوم که این نسخه دارای فهرست است.

۵. علامت اختصاری به این مفهوم که در نسخه مذکور تاریخ تحریر مشخص نیست.

۶. علامت اختصاری و شرح به این مفهوم که قطع فردهای نسخه در عرض دوازده نیم سانتیمتر و در طول هفده ونیم سانتیمتر است.

۷. علامت اختصاری معرف شماره اوراق هر فرد.

۸. علامت اختصاری معرف زمینه یا محل تهیه نسخه.

۹. Henry Corbin: (۱۴ آوریل ۱۹۰۳ -۷ اکتبر ۱۹۷۸)

۱۰. هانری کُربَن در میان سال‌های ۱۹۳۵ و ۱۹۳۶ در مؤسسه فرانسوی برلین مستقر بود و کتاب *متافیزیک چیست* هایدگر و نیز بخشی از کتاب هستی و زمان وی را ترجمه کرد.

۱۱. وی تا سال ۱۹۵۴ رئیس اداره مطالعات ایرانی انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران بود. در آن سال، وی جانشین لوئی ماسینیون در بخش علوم مذهبی مدرسه عملی مطالعات عالی پاریس شد. لازم‌به‌ذکر است که کُربَن از ۱۹۴۹ به محفل یرانوس دعوت شده بود و تا ۱۹۷۸ در نشست‌های آن به مثابه یکی از ارکان این محفل شرکت می‌کرد. کُربَن در این محفل با اندیشمندانی همچون میرچا الیاده دین‌شناس، گرشام شولم استاد عرفان یهودی کابالا، آدولف پورتمان زیست‌شناس، کارل گوستاو یونگ روانشناس، سوزوکی استاد ذن بودیسم، ارنست بنتس الهی‌دان، ژیلبر دوران، جیمز هیلمن، توشی هیکو ایزوتسو و بسیاری دیگر هم‌کلام بود و پایه برخی آثارش همچون اسلام ایرانی و تخیل خلاق در تصوف ابن عربی در این نشست‌ها نهاده شد.

۱۲. سید محمدحسین طباطبایی و هانری کُربَن از سال ۱۳۳۷ به‌طور حضوری و مکاتبه‌ای با یکدیگر ارتباط داشتند. کُربَن برای تدریس فلسفه در دانشگاه تهران هر سال پاییز به تهران می‌آمد و با دکتر مرتضی مطهری در دانشگاه آشنا شد. مطهری به وی پیشنهاد دیدار با محمدحسین طباطبایی را می‌دهد و می‌گوید بهترین کسی که می‌تواند پژوهش تخصصی و غیر جدلی بکند طباطبایی است.

۱۳. کُربَن هنگام حضور در ایران با وجود مشکل زبان، به کمک مترجم، با سید محمدحسین طباطبایی به گفت‌وگو می‌نشست. در این نشست‌ها، سید حسین نصر، محمدکاظم عصار، مرتضی مطهری، سید جلال آشتیانی، جلال‌الدین همایی، داریوش شایگان، بدیع‌الزمان فروزانفر، محمد معین، عیسی سپهبدی و برخی از روحانیون و دانشگاهیان شرکت می‌کردند.

۱۴. شبیه نقشی که سلمان فارسی میان ایران و امامان شیعه داشت.

۱۵. اگر بعدها و به‌ویژه در قرن بیستم پیشنهادهای جدیدی با روش‌هایی مشابه در عرصه تئاتر غرب نیز مطرح می‌شود عمدتاً تحت تأثیر و با الهام از قصه و نمایش شرقی است.

۱۶. عنایت‌الله شهیدی در شرح این اصطلاح می‌نویسد: «تعزیه‌سازان بخش کوتاهی از یک تعزیه یا یک گوشه را که شامل مکالماتی کوتاه یا چند حرکت نمایشی است، «فقره» می‌نامند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۶۵ - ۲۶۴).

۱۷. که معمولاً در روزگار ما به دلیل سریع‌تر شدن ضرب‌آهنگ زندگی حوصلهٔ نشستن پای مجالس طولانی تعزیه را از دست داده‌اند.

۱۸. که این نیز از امکانات ویژه‌ای است که ساختار زنجیر مانند شبیه‌خوانی در اختیار شبیه‌گردان و شبیه‌خوان قرار می‌دهد.

۱۹. گوشه‌ها، مجالس کوتاهی هستند که هرچند از نظر ساختار کامل به نظر رسیده و دارای آغاز و میانه و پایان‌اند اما معمولاً خود به‌طور مستقل اجرا نمی‌شوند، مجالسی با یک داستان کامل و مربوط به یکی از قهرمانان مجلس بلندتر(مجلس اصلی، واقعه)، که داستانی فرعی را در پیوند با داستان اصلی مجلس بزرگ‌تر (مجلس اصلی، واقعه) روایت می‌کنند، البته در دوران اوج تعزیه برخی از این گوشه‌ها گسترش یافته، دچار تغییراتی شدند و خود به یک مجلس اصلی بدل گردیدند که ازجمله آنها می‌توان به مجلس «سلیمان و بلقیس» که گوشه‌ای در مجلس « شهادت حضرت قاسم » بود و یا مجالسی چون درویش بیابانی، شست بستن دیو و... اشاره نمود.

۲۰. هرچند که در اجراهای امروزی همان‌طورکه اشاره شد با توجه به سرعت گرفتن ریتم زندگی و کم‌حوصلگی اهل مجلس، که از تبعات تمدن جدید است، دیگر کمتر مجلسی را می‌توان مشاهده نمود که در آن از تمامی گوشه‌ها و فقره‌های فرعی استفاده شود و معمولاً تعزیه‌گردان با حذف این تزیینات مجلس را مطابق طبع و ذائقه تماشاگر امروزی کوتاه می‌کند.

21. Episodic

۲۲. برای توضیح بیشتر در این زمینه می‌توانید به کتاب *نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی* نوشته نگارنده (تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۷۹) مراجعه نمائید.

۲۳. استفاده از زبان شعری در تعزیه، آن هم در کشوری چون ایران که با حدود سی هزار شاعر صاحب دیوان« سرزمین شعر و شاعری » به شمار می‌آید باعث شده است که شاعران تعزیه سرا یا گاه تعزیه‌خوانان و تعزیه‌گردانان دارای طبع شعر، گنجینه‌هایی از اشعار را در اختیار داشته باشند تا در تنگناها یاریگرشان باشد و با توجه به آشنایی‌های ذهنی مخاطب با این اشعار امکان ارتباطی بهتر با مجالس را فراهم آورد، ارتباطی که تنها در سایه آن « یکپارچگی عاطفی مجلس » که نهایت آمال تعزیه‌سرایان و تعزیه‌خوانان است، فراهم می‌آید و اجر معنوی ایشان را در پی خواهد داشت، اجری که بارها در مجالس تعزیه خواستار آن می‌شوند،

۲۴. این حکم سخت اشاره به شرایط فرهنگی و اجتماعی دوران مورد اشاره در مجلس دارد.

۲۵. هرودت در روایتی آمیخته با افسانه در این مورد آورده است که ایشتوویکو [پادشاه ماد]، پدربزرگ مادری کوروش، به خواب دید که دخترش ماندانا به قدری آب تولید کرده است که شهر را آب گرفته و مغان راجع به این خواب به او هشدار دادند پس وی دختر را به ازدواج یک پارسی، که کمبوجیه نام داشت و علیرغم اشرافیت از طبقات زیردست به شمار می‌آمد، درآورد اما هنوز یکسال نگذشته بود که خواب به شکل دیگری تکرار شد و این بار شاه در هنگام به دنیا آمدن کودک ماندانا او را به یکی از معتمدانش «هارپاگوس» سپرد تا کودک را بکشد ولی این اشراف‌زاده کوروش را برای کشتن به چوپانی داد که او نیز با توجه به مردن فرزند خود کودک را نکشت و چون فرزند خویش وی را بزرگ کرد تا اینکه سرانجام کوروش نوجوان در حین یک بازی با تنبیه فرزند یک اشراف‌زاده ذات خود را نمایاند و سپس با شکست پدربزرگ جای او را گرفته و سلسلهٔ هخامنشی را بنیاد می‌نهد.

۲۶. که در *کارنامهٔ اردشیر بابکان و شاهنامه* آمده است.

۲۷. مجلس مذکور روایتگر و پیونددهنده سرگذشت ساکنان سه مقبرهٔ امامزاده قاسم دربند، بی‌بی زبیده و بی‌بی شهربانوی اطراف شهرری است، مجلسی تخیلی که در فصلنامه *تئاتر* شماره ۱۶ در زمستان سال ۱۳۷۰ توسط نگارنده معرفی شده است.

۲۸. در دفتر اول مثنوی مولوی: آفتاب آمد دلیل آفتاب / گر دلیلت باید از وی رو متاب.

۲۹. شیپور

۳۰. هرکه بمیرد مرا خواهد دید. تعبیری منسوب به امیرالمؤمنین علی(ع) خطاب به حارث همدانی.

۳۱. باوری که این ابیات را می‌آفریند؛ «تیغ برآور هله ای آفتاب/ نور ده این گوشهٔ ویرانه را/ قاف توی مسکن سیمرغ را/ شمع توی جان چو پروانه را» (مولوی، کلیات شمس تبریزی، ۱۳۸۴: ۱۴۴)

۳۲. مثلاً در این ابیات مجلس تعزیه غلام ترک: «امیری حسینی و نعم الامیر/ له لم ایاک سراج المنیر» (امیر و به راستی شاهزاده من حسین است/ نیست او جز چراغی نورانی)/ منم بندهٔ خاص زین العباد/ که نورش به هفت‌آسمان اوفتاد...» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۱۳ - ۵۱۲)

۳۳. در ادبیات عرفانی شستشوی ذهن از فراگرفته‌ها، باورها و تفکر عقلانی به عنوان یکی از گام‌های اولیه در راه کسب معرفت و درک حقیقت توصیه شده است مثلاً به‌زعم حافظ شیراز: بشوی اوراق اگر همدرس مائی/ که درس عشق در دفتر نباشد/ شستشویی کن و آنگه به خرابات خرام /
تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده. در میان دانشمندان غرب که به مسائل شناخت و شعور توجه خاصی دارند نیز کسانی هستند که پاکسازی ذهن را از فراگرفته‌های باورشده برای درک حقایق توصیه کرده‌اند.

۳۴. قابل‌ذکر است که رابطهٔ بین گیو و کیخسرو در اساطیر ایران، بسیار شبیه به رابطهٔ شمس و مولانا در مجلس منصور حلاج است. گیو کیخسرو را نجات می‌بخشد و او را با خود به ایران می‌آورد و سپس خود به مرید این کودک رهایی یافته بدل می‌گردد، چنانکه در هنگام تصمیم کیخسرو به ترک دنیا یکی از پهلوانانی ست که تا پایان همراه او می‌ماند و سپس با مرگ به کیخسرو جاودانه می‌پیوندد، چنانکه در "تعزیه منصور حلاج" شمس، که نواده ملای روم است، بدل به مراد او می‌گردد و او را در سیر و سلوک عرفانی راهبری می‌کند، کیخسرو با ترک دنیا در جستجوی نور است برای پیوستن دوباره به آن، کیخسرو در اساطیر ایران و حکمت خسروانی رمز انسان کامل است که عزیزالدین نسفی در مورد آن می‌گوید: «انسان کامل را اسامی بسیار است به اضافات و اعتبارات به اسامی مختلف ذکر کرده‌اند ... و امام و خلیفه و قطب و صاحب زمان گویند و جام جهان نماد آیینه گیتی نمای و تریاق بزرگ و اکسیر اعظم گویند. انسان کامل این اکسیر را به کمال رسانید و این نور را تمام از ظلمت جدا گردانید از جهت آنکه نور هیچ جای دیگر خود را کماهی ندانست و ندید و در انسان کامل خود را کماهی دید و دانست» (نسفی، الانسان‌الکامل به نقل از مسکوب، ۱۳۷۵: ۲۴۱-۲۴۰).

۳۵. نمونه شاخص این الگو در قصه‌های ایرانی حکایت گذر نمودن سیاوش از آتش برای اثبات پاکی خویش است.

۳۶. ترتیب این ابیات که به صورت مصرع آمده‌اند به سبب ناآشنایی مصرع نخست در فصلنامه طور دیگری آمده که با توجه به اجرای هاشم فیاض و روال مجالسی تعزیه تصحیح شد

۳۷. لازم‌به‌ذکر است که رسم‌الخط و همچنین برخی ایرادات نسخه چاپی توسط نگارنده تصحیح شده است.

۳۸. مجالسی که در فهرست مجموعه چرولی (نسخ مضبوط در کتابخانه واتیکان) به بسیاری از آنها اشاره شده است.

۳۹. که از جملهٔ برجسته‌ترین آنها می‌توان به مجالس «شهادت امام حسین(ع)»، « شهادت امام رضا(ع)» و «عباس هندو» اشاره کرد.

۴۰. البته لازم‌به‌ذکر است استفاده از این مواد خام توسط شبیه‌نامه‌نویسان و شبیه‌خوانان گهگاه همراه با سکته‌های ملیح یا قبیح است که برخی نتیجه دست‌به‌دست شدن نسخه‌ها و تغییراتی در آنهاست، برخی نتیجه شتاب‌زدگی نسخه‌نویسان و نسخه‌برداران و بعضی نیز به سبب ضرورت‌های نمایشی و شعری . به‌هرحال باید به یاد داشت که شعر تعزیه شعری نمایشی ست که درنهایت وظیفه و هدف آن پیش بردن وقایع، معرفی شخصیت‌ها و ایجاد حال و هوا و فضای مورد نیاز مجلس برای ایجاد ارتباطی بهتر با مخاطبین می‌باشد و به همین جهت چگونگی استفاده از اشعار شعرای متقدم نیز در همین راستا قابل تبیین و توجیه است . ضمناً باید توجه داشت که این نوع استفاده از شعرهای شاعران بزرگ تنها منحصر به تعزیه نیست بلکه پدیده‌هایی چون اقتباس، درج، تضمین، تصرف و نقیضه سرایی شاعران متقدم به وسیله شاعران متأخر در ادبیات فارسی رواج بسیار داشته است.

فهرست منابع

کتاب

افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۲)، *مناقب العارفین*، به کوشش تحسین یازیجی، تهران: دنیای کتاب.

بهار، مهرداد (۱۳۶۲)، *پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست)*، تهران: توس.

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۷۷)، *حافظ به سعی سایه*، به کوشش امیر هوشنگ ابتهاج، چاپ هفتم، تهران: کارنامه.

دوستخواه، جلیل (۱۳۷۰)، *اوستا (کهن‌ترین سرودهای ایرانیان)*، تهران: مروارید.

روسی، اتور و بوماچی، السیو (۱۳۶۸)، *فهرست توصیفی نمایشنامه‌های مذهبی ایرانی*، گردآورنده نسخ انریکو چرولی، جابر عناصری، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۱)، *کلیات سعدی*، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، چاپ سوم، تهران: دوستان.

سهروردی، شیخ شهاب الدین (۱۳۶۶)، *عقل سرخ*، چاپ دوم، تهران: مولی.

سهروردی، شیخ شهاب الدین (۱۳۵۳)، *حکمة‌الاشراق*، سید جعفر سجادی، تهران.

شمس تبریزی (۱۳۶۹)، *مقالات*، تصحیح محمد علی موحد، تهران: خوارزمی.

شهیدی، عنایت الله (۱۳۸۰)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو درایران.

صالحی راد، حسن (۱۳۸۰)، *مجالس تعزیه*، تهران: سروش.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۳)، *تذکرة‌الاولیاء*، از روی نسخه تصحیح شده رینولد نیکلسون، تهران: میلاد.

عطار، فریدالدین (۱۳۴۲)، *منطق‌الطیر*، تصحیح سید صادق گوهرین، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

فتحعلی بیگی، داود؛ فیاض، هاشم (۱۳۸۲)، *دفتر تعزیه ۱و۲* ، چاپ دوم، تهران: نمایش.

فتحعلی بیگی، داود؛ ناصربخت، محمد حسین (۱۳۷۸)، *دفتر تعزیه۳* ، تهران: نمایش.

فتحعلی بیگی، داود (۱۳۸۴)، *دفتر تعزیه ۷* ، تهران: نمایش.

DOI: 10.22034/rac.2025.2052915.1115

فتحعلی بیگی، داود؛ رجایی زفره‌ای، محمد حسین (۱۳۸۰)، *دفتر تعزیه ۴* ، تهران: نمایش.

فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۶۳)، *شاهنامه*، چاپ سوم، تهران: شرکت کتابهای جیبی.

فیاض، هاشم (۱۳۸۰)، *دفتر تعزیه ۵*، تهران: نمایش.

کارپر، ژان کلود (۱۳۸۰)، *چنین حکایت کنند*، داریوش مودبیان، تهران: سروش.

کربن، هانری (۱۳۸۲)، *آئین جوانمردی*، احسان نراقی، تهران: سخن.

کربن، هانری (۱۳۸۴)، *بن‌مایه‌های آئین زرتشتی در اندیشه سهروردی*، محمد بهفروزی، تهران: جامی.

مارزلف، اولریش (۱۳۷۱)، *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، کیکاوس جهانداری، تهران: سروش.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۵)، *سوگ سیاوش (در مرگ و رستاخیز)*، چاپ ششم، تهران: خوارزمی.

مکی، ابراهیم (۱۳۶۶)، *شناخت عوامل نمایش*، تهران: سروش.

مولوی، مولانا جلال الدین محمد بن الحسین بلخی رومی (۱۳۸۴)، *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ هجدهم، تهران: امیرکبیر.

مولوی، مولانا جلال الدین محمد بن الحسین بلخی رومی (۱۳۶۳)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد نیکلسون، به کوشش نصرالله پورجوادی، تهران :امیرکبیر.

ناصربخت، محمد حسین (۱۳۷۹)، *نقش پوشی در شبیه‌خوانی*، تهران: نمایش.

نظامی، حکیم جمال الدین ابو محمد الیاس بن یوسف (۱۳۸۳)، *خمسه نظامی*، تصحیح سامیه بصیر مژدهی، بازنگریسته بهاء الدین خرمشاهی، تهران: دوستان.

هینلز، جان (۱۳۶۹)، *شناخت اساطیر ایران*، ژاله آموزگار، احمد تفضلی، تهران: چشمه و کتابسرای بابل.

یاحقی، محمد جعفر (۱۳۶۹)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش.

مقالات

ثریا، مهدی (۱۳۶۸)، مجلس منصور حلاج، تهران: فصلنامهٔ *تئاتر*، شمارهٔ ۸ -۶ (تابستان، پاییز و زمستان).

فتحعلی بیگی، داود (۱۳۷۰)، گوشه در تعزیه، تهران: فصلنامهٔ *تئاتر*، شماره ۱۴ (تابستان).

فیاض، هاشم (۱۳۶۷)، مجلس یوسف و زلیخا، تهران: فصلنامهٔ *تئاتر*، شماره ۱ (بهار).

ناصربخت، محمد حسین (۱۳۷۰)، مجلس شهادت قاسم ثانی، تهران فصلنامهٔ *تئاتر*، شماره ۱۶ (زمستان).

ناصربخت، محمد حسین (۱۳۷۶)، مجلس نار نمرودی، *مجموعه مقالات نهمین جشنواره نمایش‌های سنتی و آئینی*، تهران: نمایش.

ناصربخت، محمد حسین؛ دکتر محمود طاووسی (۱۳۸۲)، *تأثیر اساطیر بر نمایش*، فصلنامهٔ *تئاتر*، دوره جدید شمارهٔ ۱۸ و ۱۹ (شماره مسلسل ۳۴ و ۳۵، بهار و تابستان).

نسخ دست‌نویس

مجلس به چاه انداختن یوسف، زمینه تکیه دولت.

مجلس بی‌بی شهربانو، زمینه خراسان.

مجلس شهادت امام حسین علیه السلام، منسوب به میرعزا.

مجلس شهادت امام حسین(ع)، زمینه تکیه دولت.

مجلس شهادت قاسم ثانی، زمینه تهران.

مجلس منصور حلاج، منسوب به میرعزا.

مجلس یوسف و زلیخا، زمینه تهران.