The Disguise of Performers in the Ritual Play of Shabih (Ta'ziyeh)

Saboureh Rangraz[1], **Ali Asghar Fahimifar**[2], **Ataollah Koopal**[3]

Receive Date: 25 March 2025, Accept Date: 25 June 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

Abstract
Disguise in the ritual performance of Shabih is considered a ritual technique rooted in ancient mythological, religious, and social beliefs. Ritual performance is a collective and social activity that encompasses various forms of speech, symbolic actions, and movements directly related to spirituality and the sacred. This article specifically focuses on identifying the types of disguises performed by performers in Shabih (Ta'ziyeh). It aims to classify and reveal these disguises, and by examining their connections to ancient Iranian rituals and ceremonies, it raises the question of which ritualistic, religious, and cultural origins can be recognized in the act of disguise within Shabih performances. This research is conducted through a descriptive and analytical method, based on library sources as well as visual documents. Based on the posed question, and presenting an original classification of the types of disguises used by performers in Shabih plays, the study demonstrates that various disguise techniques reflect ancient rituals embedded within the beliefs, ritual ceremonies, religion, and longstanding culture of the Iranian nation.

Keywords: Ritual Performance, Disguise, Performer's Disguise, Shabih

1. Ph.D. Candidate in Art Studies, Department of Art, Faculty of Art, History and Art Studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: Saboorehrangraz@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Art, Faculty of Art, History and Art studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: fahimifar@modares.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Theatre, Faculty of Dramatic Arts, Pars University of Architecture and Art, Tehran, Iran. Email: Ataollah.koopal@pu.ac.ir

بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان در نمایش آیینی شبیه[۱]

صبوره رنگرز[۲]، علی‌اصغر فهیمی‌فر[۳]، عطاالله کوپال[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۰۴

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

چکیده

بدل‌پوشی در نمایشِ آیینی شبیه، به عنوان شگردی آیینی تلقی می‌گردد که ریشه‌های آن به باورهای اسطوره‌ای، اعتقادی و اجتماعی کهن بازمی‌گردد. نمایشِ آیینی، فعالیتی جمعی و اجتماعی است که دربردارندهٔ انواعِ متنوعی از گفتار، کنش و حرکاتی نمادین است که نسبتی مستقیم با معنویت و امر مقدس دارد. این مقاله به‌طور مشخص بر شناختِ انواعِ بدل‌پوشیِ نقش‌خوان (نمایشگر) در گونهٔ نمایشی شبیه (تعزیه) تمرکز یافته است و قصدَ دارد با طبقه‌بندی و آشکارسازیِ بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان، و بررسی پیوند میان انواع گستردهٔ آن در نمایش‌های شبیه با آیین‌ها و مناسک کهن ایرانی، این پرسش را مطرح سازد که ریشه‌های کدام‌یک از جنبه‌های آیینی، مذهبی، و فرهنگی را می‌توان در کنش بدل‌پوشی در نمایش‌های شبیه بازشناخت؟ این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و بر بنیاد منابع کتابخانه‌ای و همچنین با مراجعه به اسناد تصویری انجام یافته است و بر مبنای پرسشِ مطرح‌شده، با ارائه یک طبقه‌بندی ابداعی از انواع بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان در نمایش‌های شبیه، این فرضیه را به اثبات می‌رساند که شگردهای گوناگون بدل‌پوشی، بازتابی از آیین‌هایی کهن است که در میان باورها، مناسک آیینی، مذهب و فرهنگ دیرینهٔ ملت ایران نهفته بوده است.

واژگان کلیدی: نمایش آیینی، بدل‌پوشی، بدل‌پوشی نقش‌خوان، شبیه

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ رسالهٔ دکتری خانم صبوره رنگرز با عنوان «تحلیل کارکردِ کنشِ بدل‌پوشی در برساخت روایت داستانیِ رمانس ایرانی (نمونه موردی: آثار منثور دورهٔ قاجار)» در رشتهٔ پژوهش هنر است که در دانشکدهٔ هنر و معماریِ دانشگاه تربیت مدرس با راهنمایی آقایان اصغر فهیمی‌فر و عطاالله کوپال نوشته شده است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی، رشتهٔ پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

Email: Saboorehrangraz@gmail.com

۳. دانشیار، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

Email: fahimifar@modares.ac.ir

۴. دانشیار، گروه تئاتر، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی، دانشگاه معماری و هنر پارس، تهران، ایران.

Email: Ataollah.koopal@pu.ac.ir

بیان مسئله

نمایش‌های آیینی[1] به انواع نمایش‌هایی گفته می‌شود که برگرفته از رسوم، مناسک، مراسم، نیایش‌های مذهبی و اعتقادی، باورها، عقاید و همچنین خرافاتِ اقوام و ملت‌هاست و دربردارندهٔ کنش‌ها و حرکاتی نمونه‌وار در جهت نمایش و تبیین آیین‌ها هستند. انسان ابتدایی برای ارتباط و یا غلبه بر طبیعت، بسیاری از وجوهِ حیات طبیعی را به صورتِ ساختارهای منظم، معنادار و مشابه با جهانِ خارج، بازسازی می‌کرد و خود به عنوان موجودی کنشگر در جهت معنا دادن و عینیت بخشیدن به جهان‌بینی خاص خود از طبیعت، به تقلید از مظاهرِ طبیعت برمی‌خاست و در این راستا به اجرای مراسم، مناسک و حرکاتی نمونه‌وار و آیینی دست می‌زد. نمایشگر در این‌گونه مناسک آیینی، خود را به هیئت یکی از شخصیت‌های اسطوره‌ای و مقدس درمی‌آورد و با انجامِ رقص‌ها و کنش‌هایی آیینی، به بازنمایی نمایشیِ اسطوره‌هایی دست می‌زد که ریشه در باورها و اعتقادات مذهبی و اسطوره‌ای آنان داشت. با دگرگونی و پیشرفت جوامع، مناسکِ آیینی، با تغییراتی کوچک و بزرگ، با منابع الهام دیگری ازجمله عرف، سنن و مراسم اجتماعیِ خاص پیوند یافتند و به حیاتِ خود ادامه دادند.

«[سرچشمه و منبع بسیاری از نمایش‌های آیینی] از سویی مبتنی بر اسطوره و بازنمایی یک شکلِ نمایشیِ پدید آمده بر اساسِ پندارهای ذهن جوامع ابتدایی و از سویی دیگر، مبتنی بر وقایع تاریخی و اجتماعی، و شکلِ نمایشی رفتارهایی هستند که در بیرون از ذهن و پندار مردم، و در حیات تاریخی-اجتماعی جامعه رخ داده‌اند و مردم در آن رویدادها شرکت داشته‌اند و یا شاهد آن بوده‌اند» (بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۴۸).

برخی از پژوهشگران، سابقهٔ وجود آیین‌ها، مناسک و آداب و رسوم اقوام در نمایش را بازمانده از نمایش‌های آیینی مربوط به دوران پارینه‌سنگی می‌دانند که به عنوان ابزاری برای ابراز و بیان آداب و مناسک اعتقادی و اسطوره‌ای مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند و بیانگرِ اصول و نگرش آنها نسبت به زندگی و مرگ بوده است (ن.ک. ملک‌پور، ۱۳۹۳: ۵۹). در یک تعریف کلی، باید میان نمایش و آیین تفاوتی قائل شد. به این معنا که:

«آیین‌ها و اجراها هر دو شامل اعمال تکرارشونده و نمادین هستند، اما آیین‌ها بیشتر بر اثرگذاری‌های اجتماعی، مذهبی و روانی تأکید دارند، مانند شفا، یادآوری، حفظ نظم اجتماعی و آموزش، در حالی که تئاتر بیشتر بر سرگرمی تمرکز می‌کند. آیین‌ها معمولاً در زمان و مکان مشخص با متون یا ساختارهای ثابت اجرا می‌شوند» (Schechner, 2020: 7-8).

در این میان، نمایش‌های سنتی، ترکیبی از وجوه و حرکات آیینی را در درون یک نمایش سرگرم‌کننده گنجانده است و بر همین مبنا، بسیاری از نمایش‌های سنتی ایرانی نیز آمیزه‌ای هستند از عادات و آداب، موسیقی، آواز، کلام، گفتار و کنش‌های آیینی. انواع متعددی از نمایش‌های سنتی ایرانی، همچون کچلک‌بازی، معرکه‌گیری، بقال‌بازی، تقلید و مضحکه، تعزیه و شبیه، خیال‌بازی، خیمه‌شب‌بازی، نمایش عروسکی، دلقک‌بازی، تخت حوضی یا سیاه‌بازی، سایه‌بازی، صورت‌بازی، معرکه‌گیری، نقالی، مسخره‌بازی، لال‌بازی، نوروزی‌خوانی، کوسه‌برنشین؛ و مانند آن، که پیوند و ارتباطی تنگاتنگ با آیین دارند و در آنها می‌توان جلوه‌های گوناگونی از حضور آیین‌ها، اساطیر، مناسک، رسوم و سنن کهن را بازجست که به صورتِ حرکات، کنش‌ها و رفتارهای نمایشیِ آیینی متجلی می‌گردند.

بدل‌پوشی[2]، به معنای دگرگونیِ ظاهری، بدل‌شدگی، هویت‌پوشی و دگرچهری، عملی آیینی و یکی از کنش‌های تکرارشونده و مستمر است که در نمایش‌های آیینی ایرانی و به‌ویژه نمایشِ شبیه، حضوری ملموس دارد و ریشه‌های آن را باید در سنن، رسوم، افسانه‌ها و نیز مناسک و آیین‌های مذهبی اقوام پی گرفت. بدل‌پوشی به تغییراتی ظاهری اطلاق می‌گردد که برای دستیابی به اهدافِ خاص و به‌ویژه به قصد کتمانِ حقیقت و پنهان‌داشتن هویتِ ظاهری و یا جنسیتی، توسط فرد انجام می‌پذیرد.

«بدل‌پوشی، بهره‌گیری از امکاناتِ بدنی است که با پنهان‌کاری، نقاب، پوشاندن هویت واقعی و نمایش هویت ساختگی، دروغ، خام کردن و آشفته‌سازی ذهنیت گروه مقابل همراه است و عموماً برای اهدافی نظیر جاسوسی، خبرگیری و نفوذ در ساز و کارهای گروه مقابل و نجات افراد گرفتارشده در بند به کار می‌رود» (میرزایی و نجفی، ۱۴۰۲: ۱۷۹).

استفادهٔ گسترده از صورتک و نقاب، رنگ کردن چهره و بدن، گذاشتن ریش و سبیل، تغییر ظاهر، پوشش و لباس به شکل‌هایی نظیرِ زن‌پوشی، مردپوشی، حیوان‌پوشی،

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

گیاه‌پوشی، دیوپوشی و مانند آنها، همگی برگرفته از کنش‌هایی آیینی هستند که نخستین نشانه‌های آن را می‌توان در میان آیین و سنن اعتقادی و مذهبیِ اقوام بدوی بازیافت. در نمایش‌های سنتی و آیینیِ جهان، بدل‌پوشی یکی از شگردهای رایج و آشنا در اجرای مراسم نمایشی به حساب می‌آید. به عنوان نمونه می‌توان به مراسم آیینیِ Straw bear در آلمان، The Broad در انگلستان و Badalisc در ایتالیا، اشاره نمود که در آنها، نمایشگران با پوشیدن لباس‌هایی مخصوص، گذاشتنِ ماسک‌هایی از جنس چوب و یا پارچه و گاه بر سر گذاشتنِ شاخ‌هایی از جنس عاج و چوب، به هیئت موجوداتی اسطوره‌ای، افسانه‌ای، عجیب‌الخلقه و فراانسانی درمی‌آیند که سابقهٔ وجود آنها را باید تا دوران اساطیر به عقب بُرد. ورود بدل‌پوشی به عنوان یکی از عناصر آیینی در هنر تئاتر، نیز سابقه‌ای دیرینه دارد.

بدل‌پوشی در برخی از نمایش‌های سنتی ایرانی نیز همچون مجالس تقلید، نمایش‌های شادی‌آور و به‌ویژه نمایش آیینی شبیه، که بن‌مایهٔ اصلی خود را از آیین، سنن، فرهنگ و رسوم عامه گرفته است، شگردی رایج و متداول است. شبیه به نمایش‌هایی آیینی گفته می‌شود که به نمایش روایات مذهبی و اعتقادی مسلمانان؛ مصیبت‌هایی که بر پیامبر اسلام(ص) و خاندان او وارد شده، می‌پردازد و به‌خصوص مصایب و رویدادهایی را که بر امام حسین(ع)، خاندان و پیروانش در محرم سال ۶۱ ه.ق. به وسیله سپاهیان یزید بن معاویه وارد آمده، بازگو می‌کند. شبیه را در اصل باید به عنوان نمایش‌هایی آیینی در نظر آورد که در آن واقعه‌های تاریخی، مذهبی، با آمیزه‌ای از باورها و افسانه‌ها، پیوند یافته و به صورت نمایش آیینی و مذهبی درآمده است.

نگارندگان در این مقاله، با تمرکز بر انواع نمایش‌های شبیه، دو گونهٔ مشخص از بدل‌پوشی را در این نمایش‌ها معرفی می‌کنند:

نخست: بدل‌پوشیِ «شخصیت‌های نمایشی» که امری وابسته به پی‌رنگ است، به گسترش پی‌رنگ می‌پردازد و به رشد عناصر داستانیِ نمایش منجر می‌گردد. این شیوه برای هدف‌های گوناگونی همچون فریفتنِ شخصیت مقابل، پنهان کردن خویشتن، نجاتِ جان و یا رهایی از چنگِ دشمن در روند داستان به کار می‌رود و این شگرد، دگرگونی‌هایی را هم در گفتار و هم در رفتار و پوشش (ظاهر و لباس) شخصیت‌ها پدید می‌آورد و به عنوان ترفندی در پنهان کردن واقعیت، پیامدهای روانشناختی، اجتماعی و سیاسی متعددی را به همراه دارد. بر این اساس:

«استفاده از گفتار و رفتارِ جدید، برای پنهان کردنِ هویت واقعی، در عین حال که هویت را تغییر می‌دهد، انگیزه‌ها و گرایش‌های درونی شخصیت را نیز آشکار می‌سازد. به این ترتیب، بدل‌پوشی، به عنوان یک ابزاری منحصربه‌فرد برای ساخت مدل‌های نوین هویت به کار گرفته می‌شود» (Dale, 2021: 7).

نمونه‌های بدل‌پوشی را می‌توان در شبیه‌هایی همچون شبیه «اسکندر و فغفورِ چین»، «خروج مختار» و «سرِ راه بگیری حضرت علی اکبر(ع)»، مشاهده نمود.

دوم: بدل‌پوشی نمایشگر یا اجراکننده که در این مقاله از آن با عنوان «بدل‌پوشیِ نقش‌خوان» یاد شده است. عنوان نقش‌خوان و یا نقش‌پوش به اجراکنندگانِ شبیه اطلاق می‌گردد. قرارگرفتن در جایگاه شخصِ دیگر، از جانبِ شخصِ نقش‌خوان، در بسیاری موارد با شگردهای بدل‌پوشی و با استفاده از انواع ابزارهای بدل‌پوشی، همچون نقاب، ماسک، و کاربرد پوششِ شخص و شخصیتِ دیگر انجام می‌شود. بدل‌پوشیِ نقش‌خوان، برخلاف بدل‌پوشی نوع نخست، دیگر عنصر و کنشی وابسته به پی‌رنگ نیست؛ بلکه آن را باید صرفاً عملی نمایشی، وابسته به شخصِ بازیگر و نقش‌خوان تلقی نمود که تنها به قصد شبیه‌سازی و بازنماییِ جایگاه و چهرهٔ اشخاصِ دیگر به کار می‌رود. نمونه‌های متعدد آن را هنگامی که نمایشگرِ مرد، هویتِ مردانهٔ خود را کنار می‌گذارد و با استفاده از انواعِ شگردهای ظاهری، در نقشِ زنان، فرشتگانِ مقرب، اجنه، ارواح، غولان، دیوان و حتی حیوانات ظاهر می‌شود، می‌توان مشاهده نمود. یکی از نمونه‌های مهم آن، بدل‌پوشی نمایشگرِ مرد در نقشِ شیر است که به آن، شیرپوشی می‌گویند.

از میانِ انواعِ متنوعِ نمایش‌های ایرانی، این مقاله توجه خود را صرفاً بر نوعِ نمایشِ آیینی شبیه و بررسی انواعِ گستردهٔ بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان متمرکز کرده است. و قصد دارد تا شمار گوناگونِ بدل‌پوشی‌های نقش‌خوانان را به عنوان عنصری آیینی تبیین نماید. این مقاله بر آن نیست تا داده‌های بدیهی و تکراری را به عنوان کشف علمی بازگو کند، بلکه در پی آن است تا به یک طبقه‌بندی نوین و ابداعی از انواعِ بدل‌پوشیِ نقش‌خوان دست یابد. پرسش اصلی این است که بدل‌پوشی نقش‌خوانان، چه نسبتی با آیین‌های کهن‌تر و

باستانی دارد و مقاله بر آن است تا این فرضیه را به اثبات برساند که خلاقیت هنرمندان نمایش‌های شبیه در آفرینش بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان، غالباً بازتابی از سنت‌ها و آیین‌های کهن‌تر است و حتی با آیین‌های مرتبط با بدل‌پوشی‌های آیینی و سنتی پیش از اسلام پیوندی شگفت‌آور دارد.

پیشینهٔ تحقیق

در بررسی و شناخت شیوه‌های بدل‌پوشی در ادبیات، هنر و تئاتر، پژوهش‌های متعددی صورت پذیرفته است که هرکدام از منظری خاص به این مقوله پرداخته‌اند. مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

۱. ثمینی، نغمه؛ آقازاده مسرور، سیاوش؛ دیانی، احسان (۱۳۸۹). «بدل‌پوشی: آشوب‌سازی در ایدئولوژی». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۲، شماره ۲ (پیاپی ۴).

در این مقاله به مطالعهٔ انواع بدل‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان (از منظر بازنگاشت‌های صمد بهرنگی) پرداخته شده و آنها را به سه گونهٔ مردپوشی، کچل‌پوشی و درویش‌پوشی تقسیم می‌کند. این مقاله با تأکید بر بازنمایی‌های اجتماعی در افسانه‌ها، بیشتر به ابعاد معنایی و ایدئولوژیک بدل‌پوشی پرداخته، ولی از تحلیل پیوندهای آیینی و نمایشی غافل مانده است.

۲. محمودی بختیاری، بهروز و غنیون، کورش (۱۳۹۶). «مخالف‌پوشی در سینمای ایران: رویکردی پساساختارگرایانه». مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر، دوره ۹، شماره ۳.

در این مقاله با بهره‌گیری از آرای میشل فوکو و جودیت باتلر، هجده فیلم ایرانی را از منظر جنسیت و هویت مورد تحلیل قرار گرفته است. با آن‌که این پژوهش رویکرد نظری پیچیده‌ای دارد، تمرکز آن بر سینما و رویکرد پسافمینیستی، سبب شده نسبت آن با ریشه‌های آیینی و فرهنگی بدل‌پوشی در نمایش‌های سنتی و دینی مغفول بماند.

۳. محمودی بختیاری، بهروز و خسروی، زهرا (۱۳۹۰). «مردپوشیِ زنان در دو داستان از هزار و یک شب و دو کمدی از شکسپیر». هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، سال ۱۶، شماره ۴۳.

این مقاله، مردپوشی را در دو حوزهٔ متنی متفاوت و با نگاه تطبیقی مورد بررسی قرار می‌دهد. این مقاله نیز گرچه در ارائهٔ تبیین‌های پساساختارگرایانه موفق است، اما از توجه به بستر آیینی، دینی یا نمایشی بدل‌پوشی غفلت دارد و بیشتر رویکردی ادبی و روایت‌محور دارد.

۴. میرزایی، هاجر و نجفی، زهره (۱۴۰۲). «کارکردهای فرهنگی بدل‌پوشی در جلد اول مسلم‌نامه (جنیدنامه)». مجلهٔ مطالعات تاریخ فرهنگی، سال ۱۴، شماره ۵۵.

این مقاله با رویکردی فرهنگی، به بررسی نمونه‌های بدل‌پوشی در متون منظوم عامیانه پرداخته است. این پژوهش در عین اشاره به ریشه‌های اسطوره‌ای بدل‌پوشی، تحلیل نمایشی یا آیینی مشخصی ارائه نمی‌دهد و به کارکردهای اجرایی در بافت نمایش آیینی نپرداخته است.

۵. نجفیان، هومن (۱۳۹۸). «نقد نمایش جنگنامهٔ غلامان مردپوش: بدل‌پوشی جنسیتی در نمایش». ماهنامه نمایش، پیاپی ۲۴۳.

این مقاله به تحلیل بدل‌پوشی در نمایشنامه‌ای معاصر از بهرام بیضایی پرداخته و آن را در راستای نگرش نویسنده نسبت به جنسیت و جامعه تحلیل کرده است. تمرکز این مقاله بر تئاتر مدرن و ساختارشکنی روایی، آن را از فضای آیینی نمایش‌های سنتی، به‌ویژه شبیه، دور می‌سازد.

۶. خشک‌دامن، مجتبی (۱۳۶۲). «بررسی کارکرد بدل‌پوشی و بدل‌بازی در گزیده‌ای از ادبیات نمایشی ایران و جهان». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر.

این پایان‌نامه با رویکردی توصیفی و تطبیقی، به تحلیل بدل‌پوشی در نمایش‌های کلاسیک و مدرن پرداخته است. بااین‌حال، تمرکز این پایان‌نامه بیشتر بر نمونه‌های عام و کلی بدل‌پوشی است و به طبقه‌بندی تخصصی در گونهٔ خاص شبیه‌خوانی و نمایش‌های آیینی نپرداخته است.

روش تحقیق

این مقاله با روش توصیفی و تحلیلی و بر بنیاد منابع کتابخانه‌ای و همچنین با مراجعه به اسناد تصویری، می‌کوشد پیوندی عمیق را میان نمایش و آیین به بحث بگذارد. ماهیت این بحث به گونه‌ای خاص و به شکل تخصصی بر یک جنبهٔ معین از اجراهای نمایش‌های شبیه استوار است که با بدل‌پوشی همراه گشته است. گرچه مبحث بدل‌پوشی در متون مختلف و از منظرهای گوناگون (ادبی، جنسیتی، فرهنگی، سینمایی) در نوشته‌های پژوهشی پیشین مورد توجه قرار گرفته، اما تحلیل نظام‌مند، طبقه‌بندی‌شده

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

و اختصاصی آن در گونهٔ آیینی شبیه و به‌ویژه «بدل‌پوشی نقش‌خوانان» در بافت آیینی و نمایشی، مغفول مانده است. این مقاله، با تأکید بر ریشه‌های آیینی و فرهنگی، و با نگاه به عنصر بدل‌پوشی به عنوان کنشی نمایشی، اسطوره‌ای و آیینی در نمایش‌های شبیه، با خوانش شبیه‌نامه‌های مرتبط و به وسیلهٔ بازنگری بر اسناد تصویری موجود، در پی آن است تا با روشی تحلیلی و بنیادین و بدون نوعی منطبق‌سازیِ موضوعی ملی و ایرانی با گونه‌هایی از نظریه‌های ساده‌سازیِ شدهٔ غربی، به انکشاف نظریه‌ای نوین و ابداعی برای بررسی عنصر بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان در نمایش آیینی شبیه بپردازد.

رویکرد نظری

نمایش آیینی، عملی جمعی و اجتماعی است که نزدیک شدن به حقیقتِ معنوی و فرا انسانی را از طریقِ بازنمایی و تقلید محقق می‌سازد. در این میان، بدل‌پوشی به عنوان عنصر و کنشی اجرایی، جلوه‌ای محسوس در نمایش‌های مبتنی بر سنت و آیین دارد که بر تغییر ظاهری نمایشگر به قصد یکی شدن با موجودی ماورایی و فراانسانی صورت می‌پذیرد. بدل‌پوشی شخصیت، در ادبیات و نمایش را باید صورت تغییریافته‌ای از ترنسفورم[۳] یا استحاله و دگرگونگیِ ذاتی افراد دانست که به وسیلهٔ موجودات ماورایی و فرا انسانی و بر اثر بهره‌گیری از نیروهای جادویی و فوق طبیعی محقق می‌گشت و نمونه‌های فراوان آن در اساطیر و اعتقادات ماورایی بشر به وفور یافت می‌شود. به‌عنوان‌مثال، می‌توان به تغییرِ شکل و استحالهٔ «بهرام»، (یکی از ایزدان ایرانی) اشاره نمود که به صورتِ دَه کالبد، از جمله بادِ تندتاز، گاوِ نرِ زیبا با شاخ‌های زرین، اسبِ سپید با گوش‌های زرد و لِگام زَرنشان، شترِ سرکش و تیزرو، گرازِ نر، مردِ پانزده ساله با چشمانی درخشان و زیبا و با پاشنه‌های کوچک، پرنده وارغن، قوچ دشتی با شاخ‌های پیچدار، بزِ نَر با شاخ‌های سرتیز و مردی شکوهمند با یک کاردِ زرکوب و نگارین و زیورآذین در دست، صورت می‌گیرد و در یَشتِ چهاردهمِ اوستا، و در کرده‌های یکم تا دهم به آن اشاره شده است (ن.ک. اوستا، ۱۳۹۸: ۴۳۱-۴۳۶). این تغییراتی بنیادین است که علاوه‌بر تغییر ظاهری، به دگرگونی در ذاتِ وی نیز منجر می‌گردد و قدرت، توانایی و قابلیت‌هایی را در او پدید می‌آورد که پیش از آن در وی وجود نداشته است.

با فاصله گرفتن از دنیای اساطیر، انسان‌های ابتدایی در جهت همانندسازیِ خود با موجودات برتر و برای دست یافتن به هویت جدید، اقدام به بدل‌پوشی کردند. مظاهرِ گوناگون بدل‌پوشی، در میان بسیاری از جوامع ابتدایی را به‌ویژه به صورت حیوان‌پوشی یا خداپوشی (ملبّس شدن به لباس خدایان و ایزدان) می‌توان بازشناخت که در آن، تغییر ظاهریِ فرد، به قصدِ تقلید، یگانگی و همسان گشتن با موجودات فراطبیعی صورت می‌پذیرفت. عملی که مستقیماً به ارتباطِ جادویی با ماورای طبیعت می‌انجامید و بخشِ جدایی‌ناپذیر از آیین تلقی می‌شد. این یگانگی با خدایان، ارواح، موجوداتِ افسانه‌ای، موجوداتِ ماورایی و فرا انسانی و حتی حیواناتِ وحشی، که در بسیاری از قبایل و اقوامِ ابتدایی در آفریقا و استرالیا با گذاشتنِ صورتک و یا رنگ‌آمیزی و خالکوبیِ پوست خود به شکلِ توتمِ قبیله و نیز پوشیدنِ لباس‌های آیینی و با انجام کنش‌هایی آیینی همچون رقصیدن، همراه بود، توسط بزرگان و روسای قبیله و در اغلبِ موارد، به وسیلهٔ شَمَن‌ها (جادو-پزشکان) به کار می‌رفت.

«شمن‌ها با به کارگیریِ ماسک، این تصور را القا می‌کنند که کنترل کننده یا در تصرف درآمده، به وسیلهٔ خدایان یا ارواح نیاکان هستند. شمن باور دارد که روح وی، تن او را ترک می‌کند و به آسمان بالا می‌رود و یا برعکس، به جهان زیرِ زمین نزول می‌کند» (الیاده، ۱۴۰۰: ۱۵).

بدین‌سان، سخنان مجریان و کنشگرانِ آیینی، سخنِ همان موجودی بود که وی به تصرفِ او درآمده است. از این‌رو، بدل‌پوشی این ضرورت را پدید می‌آورد که رفتار و کنشِ شخصیتِ دوم، جایگزینِ قالبِ رفتاریِ شخصیت نخستین گردد.

«بدل‌پوشی در پی ویران‌ساختن ساختارهای تثبیت شده نیست، بلکه فقط سعی دارد ساختارهای جدیدی را به منصه ظهور بنشاند تا سَیَلان و بی‌ثباتی ساختارهای پیشین را آشکار سازد و انسان را از بند قیودی، که خود نمی‌داند چگونه به آنها پایبند شده است، رها کند» (ثمینی، ۱۳۸۹: ۶۵-۶۶).

بی‌شک یکی از مهم‌ترین و مشهورترین آدابِ استفاده از بدل‌پوشی در مناسکِ آیینی، مربوط به آیینِ پرستش دیونوسوس[۴]، خدای شرابِ یونانی بوده است که در آن، پرستندگان با پوشیدن لباس‌های مخصوص، به هیئتِ بز درمی‌آمدند و به سرودخوانی می‌پرداختند. وجود بدل‌پوشی در برخی از تراژدی‌ها و کمدی‌هایِ کهنِ یونانِ باستان،

امری رایج و مرسوم بوده است. در تراژدیِ دوم از تریلوژی «اورستیا[۵]»، به نام «ساقی‌ها یا نیازآوران»، اثرِ «آیسخولوس[۶]»؛ «اورست»، برادرِ الکترا، برای یافتنِ چاره‌ای برای ورود به کاخ آگاممنون و غلبه بر مادرش، کلوتایمنسترا، خود را به شکلِ تاجری بیگانه درمی‌آورد (ن.ک. آیسخولوس، ۱۴۰۱: ۱۳۲). یا در اپیزود اول کمدی آخارنی‌ها اثر آریستوفان[۷]، مردی قحطی‌زده، دخترانِ خود را به پوشش خوک درمی‌آورد تا آنها را در بازار به فروش برساند (ن.ک. کوپال، ۱۳۹۸: ۱۴۶). علاوه‌بر این، در شماری از کمدی‌های پلوتوسِ رومی (همچون: «آمفی‌تریون»، «دختر ایرانی» و «کازینا») و یا در برخی از نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر، (همچون: «رویا در شب نیمهٔ تابستان»، «مکبث» یا «شب دوازدهم»)، شگردِ بدل‌پوشی، به عنوان تمهیدی داستانی برای پیشبردِ پی‌رنگ به کار رفته است. در این نمایشنامه‌ها شخصیت‌های گوناگون با این روش، هویتِ خویش را بنا به دلایل متنوعی نظیرِ حفظ جان، تأمین امنیتِ خود، پنهان‌کاری، حیله‌گری و به‌ویژه فریفتنِ دیگری پنهان می‌دارند و بدین طریق، یا هستهٔ داستانی را به پیش می‌برند و یا آن را گسترش می‌بخشند. شگردِ بدل‌پوشی همچنین در ادبیاتِ ایران به‌طور گسترده به کار رفته است. در شاهنامهٔ فردوسی و در قصه‌ها، افسانه‌ها و رمانس‌های ایرانی نظیرِ امیرارسلانِ نامدار، شاهزاده هرمز و نازنین‌گل، سمک عیار، نوش‌آفرین نامه و ده‌ها نمونهٔ مشابه، شیوهٔ بدل‌پوشی غالباً به دو صورت زیر مشاهده می‌شود:

الف: بدل‌پوشی به هیئتِ انسان، نظیر زن‌پوشی، مردپوشی، کچل‌پوشی، عیارپوشی، تاجرپوشی و به‌طور کلی، پوشیدن لباس و پوشش دیگری.

ب: بدل‌پوشی به صورت حیوان، گیاه و یا اشیا، مانند رفتن در جلد سگ، پوشیدنِ لباسِ گوسفند، یا رفتن در پوست کدو.

از آن رو که بسیاری از موضوعاتِ شبیه برگرفته از ادبیات رسمی و غیررسمی است، شیوه‌های ذکرشده در نمایشِ شبیه نیز غالباً قابل ردیابی است.

بدل‌پوشی در نمایش‌های شبیه

شبیه، یکی از مهم‌ترین نمایش‌های سنتی ایرانی است که پدیدهٔ آیین، در ساختِ شکل و محتوای آن نقشی اساسی دارد و به‌ویژه بدل‌پوشی به عنوان کنشی بنیادین و آیینی، جلوه‌های متنوعی در این گونهٔ نمایشی یافته است. انواع گسترده‌ای از بدل‌پوشی را می‌توان در این گونهٔ نمایشی مشاهده نمود که دو نوع عمدهٔ آن از دیدگاه این مقاله، قابل بررسی است. البته این مقَاله بر بررسی گونهٔ دوم تمرکز یافته است.

الف: بدل‌پوشی شخصیت‌های اصلی و فرعیِ نمایش در فرایند شکل‌گیری و رشدِ پی‌رنگ

ب: بدل‌پوشی نقش‌خوان.

در ادامه به معرفی دو گونهٔ بدل‌پوشی خواهیم پرداخت:

الف. بدل‌پوشی شخصیت‌های اصلی و فرعی نمایش

نوع نخستِ بدل‌پوشی، به عنوان یکی از عناصرِ اصلی و شکل‌دهندهٔ پی‌رنگ و یا پلاتِ نمایشنامه شناخته می‌گردد.

«در این نوع از نمایش‌ها، شخصیت‌ها معمولاً قبل از قرار گرفتن در موقعیت بدل‌پوشی، تغییر ظاهر خود را به صورت تک‌گویی به شخصیت هم‌راز و یا مخاطب اعلام می‌کند و همچنین با استفاده از اشارات و کنایه‌ها، هویت واقعی خود را برای تماشاگر آشکار می‌سازد» (Hyland, 2002: 80).

این نوع از بدل‌پوشی، وابسته به قصهٔ نمایش است و در بسیاری از مواقع، هستهٔ داستانیِ نمایش بر مبنای بدل‌پوشیِ یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی نمایش، آفریده و پرداخته می‌شود. شخصیت‌های اصلی و فرعیِ نمایش، با اهدافِ مشخص، آن را به انجام می‌رسانند و درنتیجه، داستانِ نمایش، گسترش می‌یابد، متحول می‌شود و یا به پیش می‌رود. به طورِ مثال در شبیه «سرِ راه بگیری حضرت عباس(ع) از حضرت علی‌اکبر(ع)»، وقتی که حضرتِ علی‌اکبر در شبِ عاشورا، برای آوردنِ آب به سوی رودِ فرات روان می‌شود، حضرت عباس با لباسی مبدل، به صورت ناشناس، راه را بر او می‌بندد تا بلکه او را از این کار منصرف کند. همچنین در شبیه «دستگیر شدن جاسوسِ ابن مرجانه در تعزیه خروج مختارِ قودجان»، شخصی از جانب ابن مرجانه (عبیدالله بن زیاد)، خود را به صورت شخصی بی‌زبان و لال در می‌آورد و با لباسِ مبدلِ اهلِ نصارا (در این شبیه، تغییر لباس با کلاه فرنگی، پالتو و عصا نشان داده می‌شود) به قصدِ جاسوسی وارد لشکر مختار می‌شود که در نهایت با هوشمندی لشکریان مختار به دام می‌افتد.

شیوهٔ بدل‌پوشی شخصیت در آثار ادبی و نمایشی در نمایش شبیه، مقوله‌ای بسیار گسترده است و مقالهٔ حاضر، قصد ورود به آن را ندارد.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

ب. بدل‌پوشی نقش‌خوان

نگارندگان در این پژوهش قصد دارند که صرفاً به بررسی نوع دوم بدل‌پوشی که مختص شخصِ نمایشگر و نقش‌خوان است، بپردازند. این نوع از بدل‌پوشی، منحصراً عملی عینی و ظاهری، و مربوط به شخصِ بازیگر و نقش‌خوان است و می‌توان نمونه‌هایی از آن را در دیگر نمایش‌های آیینی ایرانی، همچون میرنوروزی، حاجی فیروز یا آتش‌افروز دید. در این شیوه، فردِ نمایشگر، خود را به هیئتِ یکی از شخصیت‌های اساطیری، آیینی و خارق‌العاده درمی‌آورد و در جایگاه او به ایفای نقش می‌پردازد. شایان ذکر است که این گونهٔ بدل‌پوشی در میانِ مخاطبان و تماشاگران شبیه، باورپذیر و مورد قبول بوده است. به این معنا که اگرچه این نوع از تغییر از جانبِ مخاطب به خوبی درک می‌شود، اما به عنوان یک امری ملموس و واقعی، پذیرفته می‌گردد.

یکی از رایج‌ترین نمونه‌های این نوع از بدل‌پوشی در گونهٔ نمایشی شبیه، ایفای نقشِ زنان به وسیلهٔ نمایشگرانِ مرد است که با پوشیدنِ البسهٔ زنانه همراه است و به آن زن‌پوشی گفته می‌شود. عنایت‌الله شهیدی، نقش‌خوانانِ شبیه را بر اساسِ نقشی که بر عهده داشته‌اند، به چهار دسته تقسیم می‌کند:

«الف: اولیاخوانان و مظلوم‌خوانان و یا موالف‌خوانان که در نقش و یا شبیه پیامبراسلام(ص) و امامان(ع) و اصحاب و یاران ایشان و پیامبران دیگر درمی‌آمدند؛ ب: اشقیا یا اشقیاخوانان و یا مخالف خوانان، یعنی کسانی که شبیه دشمنان و مخالفان خاندان نبوت و امامان و پیغمبرانِ دیگر می‌شدند؛ ج: اشخاص میانه‌حال، یعنی کسانی که در تعزیه‌ها نقشی غیر از موالف‌خوان و یا مخالف‌خوان داشتند و گاه به شکل موجودهای غیرعادی و ماورای طبیعی درمی‌آمدند. د: شبیه جانوران» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۲۵).

از سویی دیگر در یک تقسیم‌بندی کلی، بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان در شبیه را می‌توان به سه دستهٔ زیر طبقه‌بندی کرد:

۱. بدل‌پوشی به هیئتِ انسان، همچون ایفای نقش مردان در لباسِ اولیای زن، همچون: حضرتِ زینب(س)، رُباب (همسر امام حسین)، حضرت رقیه(س).

۲. بدل‌پوشی در هیئتِ موجوداتِ فرا انسانی، همچون: اجنه، دیوان، فرشتگان و ارواح.

۳. بدل‌پوشی به هیئتِ حیوانات، همچون: شیرپوشی، هُدهُدپوشی، بلبل‌پوشی، تمساح‌پوشی.

بحث و بررسی

شبیه، نمایشی آیینی-مناسکی و نمایشی پرستشواره‌ای و مذهبی است. مشخص‌ترین و بارزترین ویژگی شبیه (تعزیه)، قدسی و عِلوی بودن آن و وابستگی آن به اسطوره‌های مذهبی و دینی، در جهت پاسخگویی به نیازهای معنوی و مذهبی مردم است. «در این گونهٔ نمایش، چیزی نادیدنی و غیرمتحقق، صورتی متحقق و مقدس و زیبا می‌یابد. شرکت‌کنندگان در این گونه مناسک متقاعد می‌شوند که این عمل، سعادت و آمرزش حتمی برای‌شان می‌آورد و به سعادتشان، فعلیت می‌بخشد» (بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۵۴). در معنایی دیگر مخاطب در مواجهه با این سپهرِ نمایشیِ معنوی، آگاه است که آنچه مشاهده می‌کند، برداشتی نمادین از یک حقیقتِ معنوی است، که تماشای آن موجب حصول سعادت اُخروی و رستگاری می‌گردد.

«در بسیاری از نمایش‌هایی که هنوز آیین در آنها حضور قدرتمندی دارد، جهانِ نمایش در فضایی رخ می‌دهد که لازمهٔ ادراک آن ناآگاهی و ناهشیاری (نگرش شهودی) است. بدین‌سان پیوندی ساختاری میانِ ادراک عرفانی از جهانِ هستی و جوهرهٔ نمایش یعنی آیین پدید می‌آید و عامل این پیوند، همانا درک نمادین، رمزآمیز و سمبلیک از عالم هستی است» (آقایی، ۱۳۸۶: ۱۸).

این نوع نمایش را، که از تئاترِ مرسوم و غیرمذهبی متمایز است، باید هنری دینی دانست. هنر دینی، «هنری است که در ذیل اندیشهٔ دینی محقق شده باشد و قالب و صورتی دینی دارد. هنری که نتیجهٔ تقرب انسان به حقیقت مطلق است و مستقیماً در کنار مناسک دینی شکل می‌گیرد و همچنین با آیین‌ها در ارتباط است» (ناصربخت، ۱۳۷۸: ۱۵۷). ناظرزاده، کرمانی، سه ویژگی برای شبیه‌خوانی در نظر می‌گیرد: الف: موسمی بودن (اجرا در موسم و ایام مشخص)؛ ب: اجرا در جایگاه‌های معین (همچون تکیه‌ها، میدان‌ها و کاروانسراها) و نیز ج: برخورداری از مخاطب خاص (ن.ک. ناظرزاده، ۱۳۷۲: ۶۲). نمایش شبیه در ایران، در سه دستهٔ عمدهٔ شبیه، شبیه زنانه و شبیه شادی‌آور قابل بررسی است. بر راستای رویکرد اصلی مقاله، در ادامه، نگارندگان به بررسی و طبقه‌بندیِ انواعِ بدل‌پوشی نقش‌خوان در انواع مختلف گونهٔ نمایشی شبیه خَواهند پرداخت.

بررسی انواع بدل‌پوشی نقش‌خوانان در نمایش‌های شبیه (تعزیه)

تعزیه یا «شبیه»، مجموعه‌ای از نمایش‌های مذهبی است که در بسیاری از آنها مصیبت‌هایی که بر خاندان پیامبر اسلام(ص) و به‌ویژه امام سوم شیعیان(ع) و یارانش وارد شده، بازگو می‌شود. اما البته در نسخه‌های دیگری از شبیه‌نامه‌های به جامانده، همچون مجالس «یوسف و زلیخا»، «لیلی و مجنون»، «بردار کردنِ منصور حلاج»، «شاه شمس»، «زن نصارا و ابراهیم خلیل»، علاوه‌بر بازنمایی رویدادها و روایت‌های مذهبیِ مربوط به پیامبران، اولیا، اساطیر، بزرگانِ ادیان الهی و یاران و مقربان پیامبران؛ به موضوعاتی غیرمذهبی نیز توجه شده است. همچنین در میان مجالس تعزیه، نسخه‌هایی نیز وجود دارد به نام «تعزیه‌های غریب» که گاه موضوعی فرعی و غیرمرتبط با واقعهٔ کربلا و یا شهادت امام حسین دارند. مجالسی همچون: «چهل یهود»، «وفات حضرت خدیجه(س)»، «جعفر طیار»، «چاه انداختن یوسف»، «آموزش سیاوش». عنایت‌الله شهیدی، موضوعات شبیه را چنین دسته‌بندی می‌کند: اول، موضوعات مربوط به وقایع کربلا و مصائب خاندان پیامبر اسلام؛ دوم، داستان‌ها و قصه‌های تاریخی و مذهبی؛ سوم، روایت‌های مربوط به افسانه‌های کهن و اساطیر؛ چهارم، موضوعاتی در ارتباط با اعتقادات و آداب و رسوم مردم (ن.ک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۵۹-۲۶۲). در بسیاری از نمونه‌های ذکر شده، مثال‌های فراوانی از انواع بدل‌پوشی می‌توان مشاهده نمود.

پیشینهٔ مجالسِ شبیه‌خوانی، به دوره پیش از اسلام و به حماسه‌های روستایی، پهلوانی، تاریخی و ملی ایران و نیز به مراسمی همچون بازخوانی نمایشیِ یادگار زریران، مصائب میترا و سوگِ سیاوش بازمی‌گردد که آنها را باید آیین‌هایی در پیوند با مرگ و سوگواری به شمار آورد. یادگار زریران رسالهٔ کوچکی است به زبان پهلوی و با اصل پارتی که ژاله آموزگار آن را کهن‌ترین تعزیه‌نامهٔ ایرانی به شمار می‌آورد (آموزگار، ۱۳۹۲: ۶). آیینِ سوگِ سیاوش نیز که در سغد، خوارزم، بخارا و ماوراءالنهر رواج داشت، به مراسم آیینیِ شبیه، بسیار نزدیک است و می‌توان عناصر مشابهی میانِ این آیین باستانی و شکل تکامل‌یافتهٔ شبیه مذهبی پیدا نمود: از جمله، حضور رویاهای پیشگویانه، پیشنهادِ ترکِ موقعیت و نجات یافتن از طرف یارانِ قهرمان، آگاهی از سرنوشت و پیشگوییِ آینده به وسیلهٔ قهرمان.

«در ایران کین سیاوش یعنی نوحه‌ها و سرودهایی که مطربان بخارا بر کشته شدن وی ساخته و می‌خوانده‌اند و قوالان، آن را گریستن مغان می‌نامیده‌اند، از قتل ناجوانمردانهٔ سیاوشِ اسطوره‌ای پدید آمده است و بعضی محققان این اسطورهٔ تراژیک و نیز تراژدی یادگار زریران را با تعزیه و شبیه‌خوانی و مراسم سوگواری و عزای حسینی قابل قیاس دانسته‌اند» (ستاری، ۱۳۹۱: ۲۲۵ و ۲۲۶).

در منظومهٔ پارتیِ یادگار زریران، میان: ۱- دلاوری‌های بَستور، پسرِ زریر (برادر گشتاسب)، در جنگ با بیدرفشِ جادو در مقایسه با روایت قاسم(ع) و جنگ او با اَزرق شامی؛ ۲- جنگ و صف‌آرایی پاکان و پلیدان در برابر یکدیگر؛ ۳- قطع دست و به دندان گرفتن درفش، به وسیلهٔ گرامی‌کردار، پسر جاماسب و یا قطع شدن دستان حضرت عباس(ع) و به دندان گرفتن مشک آب؛ ۴-رفتارهای شخصیت‌هایی همچون بیدرَفش و شِمر؛ می‌توان مشابهت‌های فراوانی بین یادگار زریران و نسخه‌های شبیه‌نامه‌های مربوط به واقعهٔ کربلا بازجست. گذشته از این‌ها، واقعهٔ مصائب میترا به دلیل استفاده از انواع ابزار نمایشی همچون ماسک و صورتک، منبع الهام مؤثری بر انواع نمایش‌های شبیه بوده است. «سوگ سیاوش و مصائب میترا در ایران به احتمال قوی خاستگاه و یا اصلی‌ترین نمونه از آیین‌های زمینه‌ساز نمایش مصائب امام حسین و وقایع کربلا بوده و این دو آیین در شکل‌گیری تعزیه‌خوانی تأثیر داشته‌اند» (بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۴۲). برهمین مبنا نمایش شبیه را باید سنتی برگرفته از سنت‌های نمایشی آیین‌های کهنی دانست که بازتاب‌دهندهٔ رفتارها، باورها و مناسک آیینی ایران باستان است و با بن‌مایه‌هایی از اسطوره‌ها، افسانه‌ها و داستان‌های ایرانی، تاریخی و مذهبی آمیخته شده است.

اوج‌گیری نمایش شبیه را باید عهد قاجار و به‌ویژه دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه به شمار آورد که مراسم تعزیه‌خوانی با تشریفات مفصل در میدان‌ها و تکیه‌ها و به‌ویژه «تکیهٔ دولت» اجرا می‌شد. مجالس تعزیه زیرِ نظر شعرا و علما و موسیقی‌دانان طراز اول گسترده شدند. به طوری‌که، «تنها برای اجرا در تکیهٔ دولت، ۳۶۵ مجلس تعزیه پدید آمد که به‌تدریج از وظایف مذهبی خود پا فراتر گذارد و با طرح افسانه‌ها، اساطیر و حتی موضوعات روزمره، تنوع بیشتری یافت» (ناصربخت، ۱۳۸۶: ۱۶). در این دوره، در نتیجهٔ روندِ تکامل تدریجی شبیه، انواع دیگری از دلِ شبیه بیرون

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

آمدند که شبیه مضحک و شبیه زنانه از نمونه‌های آن است.

شبیه مضحک، که از آن به‌درستی با عنوان «شبیه شادی‌آور» و مفرح نیز یاد می‌شود، از تحولِ گوشه‌هایی که عناصرِ طنز داشته‌اند، پدید آمد. این نوع از شبیه، بر مبنای مضمونِ ثابت رویارویی و تقابل دو نیروی خیر و شر (اشقیا و اولیا). با این تفاوت که «در تعزیه، رویارویی با دیگری که نماد شر است، به صورتی جدی و در شکل مبارزه و شهادت اولیا به نمایش درمی‌آید و در شبیه مضحک، دیگری در شرایط انتقام و استهزا نشان داده می‌شود» (سهرابی، ۱۳۹۳: ۲۲۶). شبیه مضحک، نمایشی شادآور است، با مایه‌هایی از طنز و هجو و غلو، به قصدِ تمسخر و لعن و نفرینِ دین‌ستیزان و کسانی که بر پیامبر و خاندان او اهانت، بی‌ادبی و ستم روا داشته‌اند و اصطلاحاً سب‌النبی و یا سب به اسلام کرده‌اند.

در نمایش‌های شبیه شادی‌آور نیز چون نمایش‌های اصلی شبیه، انواع متفاوتی از بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان مشاهده می‌شود؛ از حضور گستردهٔ بدل‌پوشی انواع موجوداتِ اساطیری و ماورایی تا استفادهٔ نمادین از رنگ در لباس و همچنین رنگ کردنِ چهره و نیز کاربرد وسیع ماسک و نقاب و روبنده. از این دست می‌توان شبیه‌های «بَئرذات‌العَلَم» (نبرد حضرت علی(ع) با جنیان و شکست دادن آنها و پادشاهی دادن به زعفر جنّی، بعد از توبه و مسلمان شدنش)، «گل و بلبل»، «مالیات گرفتن جناب معین‌البکا»، «شیرافکن»، «مرد و نامرد»، «مجلس امیرتیمور و والی شام»، «عروسی رفتنِ حضرت زهرا»، «مرد بلخی»، «جابلقا و جابلسا»، «دختر فروختن»، «دختر نصرانی»، «شاهزاده فتاح»، شبیه «شست بستن دیو»، شبیه «شیر و فضه»، « ضیغم شیر شکار» را نام برد.

شبیه زنانه، نمایشی بود کاملاً زنانه، که به وسیله گروه زنان اجرا می‌شد و برای تماشاگران زن در گردهمایی‌ها و مجلس‌های زنانه به نمایش درمی‌آمد. یعنی جایی که زنان عملاً بدان تعلق داشتند و بدان تبعید شده بودند.

«رانده شدنِ زنان به کنج اندرونی‌ها، به‌ویژه در سال‌های پیش از وقوع انقلابِ مشروطه، همچنین سهم بسیار ناچیز آنان در تصمیم‌گیری‌هایی که به‌طور مستقیم زندگی‌شان را تحت تأثیر قرار می‌داد، سبب شده بود تا زنان در جست‌وجوی راهی برای ابراز وجود و بیان عقاید خویش باشند. یکی از این راه‌ها، برگزاری مجالس زنانه و پناه بردن به نمایش‌ها و بازیهای نمایشی بود که مردان حق حضور در آنها را نداشتند» (عصری ملکی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۹۶).

در دوره‌ای که حتی نقشِ زنان، توسط مردان اجرا می‌شد، اجرای نمایش‌های زنانه را باید نوعی مبارزهٔ پنهانی زنان در به چالش کشیدن تک‌صدایی و پدرسالاری رایج در دورهٔ قاجار دانست. «زنانی که از جایگاه مناسب اجتماعی و وضعیت رضایت‌بخشی به‌لحاظ فرهنگی و اجتماعی برخوردار نبوده‌اند، [با حضور در این نمایش‌ها]، نوعی کنش و اعتراض زنانه را هرچند اولیه و فاقد شناخت و درک کافی، ابراز داشته‌اند» (گشتاسب، ۱۳۹۸: ۷۶). البته حضور زنان در نمایش‌های زنانه را می‌توان تا دورهٔ صفویه به عقب برد. غزال رضایی‌پور در پایان‌نامهٔ «بررسی نمایش‌های شادی آور زنانه در دوران قاجار با رویکرد جامعه‌شناسی» در این مورد چنین می‌گوید: «از دوران صفویه به بعد، گروه‌های مطرب زنانه‌ای شکل گرفتند که در مجالسِ خصوصی زنانه و در پشت درهای بسته به اجرای انواع رقص‌ها و خرده‌نمایش‌های موزیکال می‌پرداختند، این نمایش‌ها عمدتاً حول محور مسایل و مشکلات زنان شکل می‌گرفت» (رضایی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۴). برپایی مجالس عزاداری و اجرای نمایش شبیه در این مجالس زنانه، یکی از انواع حضور اجتماعی زنان به حساب می‌آید. نمایشِ شبیه زنانه، گاه در فضای بازِ حیاط و یا در تالارهای وسیع و بزرگ خانه‌های رجال و اعیان و ثروتمندان نمایش داده می‌شد. در این نوع از شبیه، مسئولیت تمام تدارکات، از فراهم نمودن لوازم و اسباب صحنه تا نمایشگری و نقش‌خوانی تماماً بر عهدهٔ زنان به دست زنان انجام می‌گرفت. اگرچه بخشی از اسباب و تجهیزات شبیه، از تعزیه‌گردانانِ مَرد وام گرفته می‌شد. نقش‌خوانانِ زن، در این نمایش‌ها همان کسانی بودند که در مجلس‌های زنانه، روضه می‌خواندند. پاره‌ای از آنان، راه و رسم بازیگری و نقالی را پای مجالس شبیه‌خوانی یا نقالیِ مردانه آموخته بودند. متن نمایشی، غالباً همان متون رایج نمایشِ شبیه و یا شبیه مضحک بود. این شکل از تعزیه، به دلیل دشواری‌های بی‌شماری که در تهیهٔ اسباب، وسایل، مقدمات و مکانِ نمایش به آن دچار شد، عمومیت و توسعه چندانی نیافت. تعزیهٔ زنان تا میانهٔ دوران پادشاهی احمدشاه گاه به گاه در خانه‌های اشراف بازی می‌شد و کم‌کم از میان رفت. در شبیه زنانه نیز همچون انواع دیگر شبیه، تمام انواع رایج بدل‌پوشی در نمایش‌های شبیه به چشم می‌خورد. شبیه‌هایی همچون «شهربانو» یا شبیه «عروس قریش» از

انواعِ پرطرفدارِ شبیه‌های زنانه بوده است.

سه نوع عمدهٔ بدل‌پوشی در هیئت انسان، بدل‌پوشی در هیئت موجودات ماورایی و نیز بدل‌پوشی در هیئت حیوانات، در انواع نمایش‌های شبیه قابل بازیابی است. در ادامه، نگارندگان به بررسی و طبقه‌بندیِ انواعِ بدل‌پوشی نقش‌خوان در انواع متفاوت نمایش‌های شبیه خواهند پرداخت.

الف. بدل‌پوشی نقش‌خوان به هیئت انسانی

این نوع از بدل‌پوشی به دو دسته قابل تقسیم است: دگرجنس‌پوشی و سیاه نمودنِ چهره.

۱. دگرجنس‌پوشی: زن‌پوشی ـ مردپوشی: دگرجنس‌پوشیِ نقش‌خوانان در نمایش شبیه، به دو نوع زن‌پوشی و مردپوشی قابل تقسیم است؛ فرد، لباس جنس مخالف را بر تن می‌کرد و کوشش می‌نمود تا با پوشیدنِ جامهٔ جنسِ مخالف، و درآمدن به هیئتِ او «خود را همچون عضوی از جامعهٔ جنس مخالف معرفی کند و این توهم را برای جامعهٔ مخاطبان و تماشاگران تا حد ممکن واقعی جلوه دهد» (محمودی بختیاری و غنیون، ۱۳۹۶: ۳۶۰). در انواع گستردهٔ شبیه، اجرای نقش اصلی بر عهدهٔ مردان بوده است. گرداندن و تهیهٔ دسته‌ها، آلات و البسه، چادر و مکان اجرا، تهیه و سرایش متن و اشعار تعزیه و نیز ایفای نقشِ شخصیت‌های تعزیه که از آن با عنوان «شبیه‌خوان» یاد می‌شد، تماماً بر عهدهٔ مردان بود و زنان در آن نقشی نداشتند.

«از قرن پنجم و ششم هجری، به‌تدریج نقش اصلی زنان به عنوان برگزارکنندگان و فعالان اصلی مراسم آیینی کمرنگ شد و زنان در حاشیهٔ آیین‌ها قرار گرفتند. حذف زنان از بافت اجرایی آیین‌های عزاداری در دورهٔ صفویه به اوج می‌رسد. مجریان آیین‌های عصر صفوی عموماً مردانند که در دوره‌های بعد ادامه می‌یابد. در هیچ یک از سفرنامه‌ها و شاهدات، اشارهٔ موکدی بر حضور زنان در دسته‌ها نشده است. ظاهراً زنان بیشتر به مراسم روضه‌خوانی هدایت شده‌اند» (عنایت، ۱۳۸۰: ۳۷).

حضور غالب مردان در نمایش آیینی شبیه به گونه‌ای است که ایفای نقش‌های زنانه، بر عهدهٔ مردان جوانِ تازه‌سال و نازک صدا بود که آنها را زن‌پوش و یا زن‌خوان می‌نامیدند و در نقشِ زنانی همچون زینب، اسماء، سکینه، عایشه، فاطمه زهرا، فاطمه صغری، ام‌کلثوم، ام لیلا، نجمه، رباب، طوعه، معصومه، کنیزان و حتی دختران خردسال، ظاهر می‌شدند. زن‌خوانان، چادرِ بلند که تا نوک پاها و دست‌هایشان می‌رسید، به تن می‌کردند و با نقاب، صورت خود را می‌پوشاندند تا صورتِ مردانه‌شان دیده نشود. چنانکه در شبیه «عروسی قاسم جوان»، در سفرنامهٔ مشاهدات سفر از بنگال به ایران، به قلمِ سیاح انگلیسی، ویلیام فرانکلین که در سال ۱۸۸۶ میلادی و مقارن با حکومت زندیه به ایران سفر کرده است، چنین آمده است: «به پسربچه‌ای لباس عروسی زنانه می‌پوشانند و او را به شکل نوعروسِ جوان درمی‌آورند» (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۷۲).

مردپوشی را نیز همچون زن‌پوشی باید شیوه‌ای رایج در بدل‌پوشیِ نقش‌خوان دانست. در شبیه‌خوانی‌های زنانه، که به وسیلهٔ زنان، منحصراً برای زنان و در مجلس‌های زنانه به نمایش درمی‌آمد، علاوه‌بر فراهم نمودن لوازم و اسباب صحنه، نقش‌خوانی نیز بر عهدهٔ زنان بود و زنان به جای مردان به ایفای نقش می‌پرداختند. آنها چهرهٔ خود را مانند مردان می‌آراستند و صدایشان را موقع ایفای نقش، به صدای مردان تغییر می‌دادند. به نمایشگرانی که در این تعزیه‌ها، نقش مردان را ایفا می‌کردند، به اصطلاح مردپوش گفته می‌شد. البته تا حد امکان، سعی می‌شد تا متونی انتخاب شود که زنان از حیثِ تعداد و تأثیرگذاری، نقش پررنگ‌تری در آن داشته باشند.

همین شیوه از دگرجنس‌پوشی را در مراسم تقلید و تقلیدهای زنانه نیز می‌توان مشاهده نمود. تقلید به نمایش‌های شادی‌آور و غیرمذهبی اطلاق می‌شد که در حدود میانهٔ دوران حکومت پادشاهان صفوی، از تحول نمایش‌های پیش‌پردهٔ لوتی‌های مطرب و دوره‌گرد پیدا شد. «در عصر صفویه دسته‌های مطرب مجلسی و خصوصاً دوره‌گرد برنامه‌هایی اجرا می‌کردند که شامل چندین رقص و پیش‌پردهٔ کوچک بود که نحوهٔ اجرای آنها غالباً به صورت سؤال و جواب‌های رمانتیک و گاه مضحک و به آواز بود. قصه‌های این پیش‌پرده‌ها که درواقع اولین منابع تغذیه برای تقلید بودند، بسیار ساده بود. عوامل کمیک نیز به‌طور بکر در آنها وجود داشت» (ملک‌پور، ۱۳۹۸: ۲۶۹). در این نوع نمایش، نقش زنان را جوانان تازه سال بازی می‌کردند. این نمایش همچنین صحنه‌های ساز و آواز و رقص نیز داشت که به دلیل ممنوعیت بازی و رقص زنان، مردان لباس زنانه می‌پوشیدند و رقص‌های زنانه اجرا می‌کردند. در تقلیدهای زنانه نیز که در مجالس زنان اجرا می‌شد؛ تمام نمایشگران،

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

بازیگران و تماشاگران، زن‌ها و یا بچه‌ها بودند. موضوع نمایش‌ها هم غالباً مربوط به زنان بود و زنان، رقص، حرکات و شخصیت مردان را در آرایش و جامه‌های مردانه ایفا می‌کردند.

یکی دیگر از مراسم آیینیِ ایرانی که در آن می‌توان نمونه‌ای از دگرجنس‌پوشی را مشاهده نمود، مراسم سنتی کُرَّج به معنی کره اسب، الاغ یا قاطر است. این واژه به تمثال‌هایی چوبی از این حیوانات اشاره می‌کند. قدمت این آیینِ سنتی را به زمان پیامبر می‌رسانند و هنوز در برخی از نقاط خراسان، البرز، هرمزگان و آسیای مرکزی اجرا می‌شود. طی این نمایش، فردی که به حیوان‌گردانی می‌پردازد، در نقش و لباس زنان به رقص می‌پردازد (ن.ک. مختاریان و شوشتری، ۱۳۹۶: ۱۰۳-۱۰۴) از دیگر نمونه‌های دگرجنس‌پوشی در آیین‌های کهن ایرانی، در نمایش کوسه برنشین دیده می‌شود که در آن، پسر جوانی که نقش همسر کوسه (عروس کوسه‌گلین یا صنم یا نازخاتون) ایفا می‌کند، در لباسی زنانه، به انجام حرکات رقص و بازی می‌پرداخت.

۲. رنگ کردن و سیاه نمودنِ بدن و چهره: یکی دیگر از نمونه‌های بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان در نمایش آیینی شبیه، سیاه نمودن چهره و ایفای نقشِ پر اهمیتِ غلامِ حَبشی است که آن را هم باید در زمرهٔ بدل‌پوشیِ نقش‌خوان در هیئتِ انسانی به شمار آورد.

رنگ کردن و نیز سیاه نمودن چهره نیز از انواع دیگرِ دگرپوشی‌های رایج در شبیه است. به‌طور نمونه، نقش‌خوانانِ بلال و یا غلامِ حبشی، صورت خود را سیاه می‌کردند. یعقوب آژند، در این باره، از سنتِ رنگ کردن بدنِ نقش‌خوانان در نمایش‌های شبیه دوران صفوی می‌گوید که بعدها جای خود را به انتخاب جامه‌هایی با همان رنگ داد.

«شماری از عزاداران، که پیش‌تر به علامت نشان دادنِ اتقیا، بدنِ خود را سیاه و برای نمایاندنِ اشقیا، بدنِ خود را سرخ می‌کردند، پس از چندی به جای رنگ از جامه‌های کبود و جامه‌های سرخ بهره گرفتند و این اتفاق، به‌خصوص در اواخر دورهٔ صفوی و در روزگار شاه سلطان حسین رخ داده است» (آژند، ۱۳۸۸: ۸۲).

این‌گونه استفاده از رنگ‌ها به عنوان نماد در لباس و نقابِ نقش‌خوانان را باید گونه‌ای منحصربفرد از استفادهٔ آیینی از بدل‌پوشی در نمایش‌های شبیه دانست. رنگِ پوششِ زن‌پوش‌ها نیز بر همین اساس انتخاب می‌شد. به‌طور مثال، زنانِ اشقیا و مخالفان، اگر هوادار اولیا بودند، پوشش‌هایی به رنگِ سبز و یا سیاه بر تن داشتند و اگر مخالف اولیا بودند، پوششان به رنگ سرخ بود. همچنین نقش‌خوانانی که به جای حوریان، ملایک و فرشتگان مقرب ایفای نقش می‌کردند، از رنگ‌های گلبهی، آبی و یا صورتی در پوشش و نقاب خود بهره می‌جستند (ن.ک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۹۴). با به کارگیریِ این انواع گستردهٔ بدل‌پوشی در نمایشِ شبیه، نقش‌خوانان، به بازنمایی نمایشی آیینی و فراتر از یک نمایشِ عادی برمی‌آیند.

سیاه نمودن چهره و بدن و استفادهٔ نمادین از رنگ در آیین‌های کهنِ ایرانی، چندان بی‌سابقه نیست و از مهم‌ترین آنها می‌توان به شخصیت سیاه در آیینِ نوروزی حاجی فیروز و نیز نمایش سنتی سیاه‌بازی (تقلید) اشاره نمود. حاجی فیروز یکی از کهن‌ترین اسطوره‌های ایرانی و نویدبخش آمدن بهار و پایان زمستان است و از این‌رو یادآور آیین‌های کهنِ مربوط به رستاخیز طبیعت در فصل بهار است. مشخصهٔ اصلی او چهرهٔ سیاه و لباسِ سرخ رنگ او است که هر دو دارای معنایی نمادین هستند.

«از منظر نمادشناسی، رنگ سرخ (در پوشش حاجی‌فیروز)، نماد زندگی است. سرخ، رنگِ آتش و خون، و مظهر خورشید است و رنگِ سیاهِ صورت او با توجه به اینکه سیاه بر محور شمال و جنوب قرار می‌گیرد، نشانهٔ تعالی است. سیاه، رنگِ زمین و ابرِ آبستن از باران است. سیاه، رنگ مرگ است. اما این مرگِ عرفانی، مقدمه‌ای است بر تولدی دیگر» (فضایلی، ۱۳۸۹: ۲۴).

شخصیت سیاه، سپس از آیین‌های ایرانی واردِ نمایشِ سنتی تقلید گردید.

«سیاه تا مدت‌ها جزو دسته‌های دوره‌گرد نوروزی‌خوان و میرنوروزی و نظایر آن بود که با نام‌های چندی چون حاجی فیروز یا آتش‌افروز، گاه با بزک و گاه با صورتک می‌خواند و می‌رقصید و مسخرگی می‌کرد. کمی بعد او یکی از چند گونه رقصِ دسته‌های مطرب را انجام می‌دهد و هم مسخرگی‌های فی‌البداهه می‌سازد؛ از این راه است که به تقلید وارد می‌شود» (بیضایی، ۱۳۸۷: ۱۶۴).

ب. بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت موجودات ماورایی

موجوداتی همچون، فرشتگان، اجنه، دیوان، ملائکِ مقرب چون عزرائیل، میکائیل و جبرئیل، حوریان و ارواح

درگذشتگان، در گونه‌های نمایش شبیه، حضوری بسیار فراوان داشتند و با پوشیدنِ لباس‌های مخصوص و نیز استفاده از نقاب، صورتک‌های ویژه و روبنده، به ایفای نقشِ نمادین و نمونه‌وارِ موجوداتِ اساطیری، قدسی و یا ماورایی می‌پرداختند.

نقش‌خوانانِ جنیان، پریان، ملایک مقرب (میکائیل و جبرئیل و عزرائیل) حوریان، ارواح و ملایک، از حریر، تور و یا پارچه، در جهتِ پوشاندنِ صورت خود استفاده می‌کردند. گرچه در این میان، نقش‌خوانانی که در نقش دیوان ظاهر می‌شدند، به جای پارچه، از نقاب‌های مخصوص استفاده می‌کردند. به‌عنوان‌مثال، در شبیه «شست بستن دیو»، نقش‌خوانِ دیو، ماسک و نقاب مخصوصی بر سر می‌گذاشت و با حفظِ تمامِ ویژگی‌ها و سلوکِ نمونه‌وارِ دیوان که در نبردی دائمی با نیروی خیر است، در هیئتِ دیوان ظاهر می‌شد.

بازنمایی و ایفای نقشِ شخصیت‌های ماورایی و فراانسانی در نمایش‌های آیینی ایرانی پیش از ظهور نمایش شبیه، سابقه‌ای دراز دارد. به‌طور مثال می‌توان به آیین نمایشی میرنوروزی اشاره نمود که آن را صورت تغییر یافتهٔ نمایش آیینی کوسه‌برنشین می‌دانند (ن.ک. نظرزاده، ۱۳۸۰: ۷۲). در نمایش آیینی میرنوروزی که در ایام نوروز برگزار می‌گردید، شخصی به مسخره لباس فاخر بر تن می‌کرد و به مدت یک روز به جای پادشاه بر تخت می‌نشست، اوامر مضحک صادر می‌نمود و برای مصادرهٔ اموال ثروتمندان و زورگویان به انجام اعمال نمایشی خنده‌آور دست می‌زد. ریشهٔ آیینِ میرنوروزی را به آیین کهنِ پادشاهِ مقدس منسوب می‌کنند که در طی آن «به محض ظهور کوچکترین نشانهٔ پیری یا سپید شدن مو و یا بیماری در وجود شاه، او را می‌کشتند تا روح او در اوج قدرت به جانشین او انتقال یابد و به این ترتیب، روندِ باروری کاستی نگیرد. درواقع با کشتن پادشاه و نشاندن جانشینی قدرتمند به جای او، چنین می‌پنداشتند که پادشاه نیز چون خدایان گیاهی با نیروی دوچندان رستاخیز خواهد یافت» (پیافر، ۱۴۰۱: ۹۰). بازنمایی و نمایش موجوداتِ ماورایی همچنین در نمایش‌هایی نظیرِ صورت‌بازی و نیز غولک نیز مشاهده می‌شود که در آن، شخص نمایشگر، با استفاده از پوششِ مخصوص و نیز استفاده از نقاب و ماسک و صورتک، خود را به هیئت موجودات اساطیری، افسانه‌ای، دیوان و نیز غولان درمی‌آورد.

ماسک‌ها یا نقاب‌ها در آیین‌های بدوی، در ابتدا برای تداعی خدایان و شخصیت‌های اسطوره‌ای و ماورایی و به قصد خلق هویت و شخصیتی نوین به کار می‌رفت. با گسترش و پیشرفت نمایش‌های آیینی، ماسک‌ها به عنوان ابزاری برای نشان دادنِ شخصیت‌هایِ گوناگون دیگری نیز استفاده شد. استفاده از نقاب و ماسک در مناسک و مراسم آیینی ایران پیشینه‌ای کهن دارد.

«در بسیاری از آیین‌های نمایشیِ بومی مربوط به فرهنگ و ادب ایران، سیماآرایی و ماسک زدن بر سیما، از هزارهٔ دوم پیش از میلاد رایج بوده است. ماسک‌ها همواره در فرهنگ نمایشی مردم ایران، دارای جایگاهی گوناگون، گاهی متضاد، نافذ و معناگرا بوده و در مناسبت‌های متفاوتِ مناسکِ آیینی، مورد بهره‌برداری نمادین، تزیینی، طبیعی و گاهی تفریحی قرار می‌گرفته است» (عارف، ۱۴۰۲: ۲۱۵ و ۲۱۹). همچنین اکتشافِ نقاب‌های غار کَلْماکَره در لرستان، نیز نشان می‌دهد که «در دوران پادشاهی هخامنشی نوعی آیین یا مراسم که احتمالاً جزو جشن‌های ملی مرسوم بوده، وجود داشته که از ماسک و صورتک‌های طلا در آن مراسم خاص استفاده می‌شده‌است» (محمدپناه، ۱۳۸۸: ج۱/ ۷۶).

در انواع نمایش‌های شبیه، استفاده از ماسک، نقاب و صورتک، کاربرد بسیار وسیعی داشته است. کاربرد نقاب و رنگ در این گونهٔ نمایشی، غالباً جنبه‌ای نمادین و آیینی داشته، فضایی مقدس و عِلوی را در ارتباط با شعائر و باورهای مذهبی عامهٔ مردم بازمی‌آفرینند. این نقاب و روبنده، و با استفاده از پارچه، تور و چادر، به وسیلهٔ نقش‌خوانانی که در نقشِ اجنه، پریان، ارواح و ملایک ظاهر می‌شدند، و نیز زن‌خوانان و مردخوانان مورد استفاده قرار می‌گرفت و گاه به شکل صورتک، بر چهرهٔ نقش‌خوانانی که نقشِ دیوان و یا شیاطین را داشتند، قرار می‌گرفت.

«نقش‌خوانانِ عزرائیل، اجنه و ارواح، غالباً تور یا نقاب بر چهره می‌زدند. البته کسانی که در تعزیه‌هایی همچون «شست بستن دیو» و یا «قربان کردن اسماعیل»، نقش دیو یا شیطان را داشتند، صورتک به رخسار می‌زدند. صورتک‌ها معمولاً زشت و ترسناک و مضحک بودند و از مقوا و کاغذ و مخلوطی از گل و خمیر و سریشم و خرده پارچه‌ها ساخته می‌شدند. از شیشه برای صورتک چشم می‌گذاشتند و شاخک‌هایی هم بر روی آنها نصب می‌کردند. شاخ و دندان‌های ماسک را از شاخ و دندان گوسفند و قوچ و بز کوهی می‌ساختند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۱۳).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

ج. بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت حیوانات (حیوان‌پوشی)

سابقهٔ استفادهٔ آیینی از حیوان‌پوشی در سنت‌ها و نمایش‌های ایرانی، به ایران باستان بازمی‌گردد. یکی از انواع بسیار شناخته‌شدهٔ حضور حیوانات در نمایش‌های آیینی ایرانی، به مراسم و مناسکِ تشرّف در آیینِ مهرپرستی بازمی‌گردد که بر مبنایِ آن نوجوانان با گذاشتنِ صورتکی به شکل کلاغ، از موقعیتی پایین‌تر به موقعیتی بالاتر گذار می‌کردند. «در فرهنگ اساطیری میترائیسم (مهرپرستی)، نوجوانانِ پیشرو برای مهری شدن، با مراحلی از مناسکِ گذار ازجمله مرحلهٔ کلاغ، در گذار هفتگانهٔ رسیدن به مهرپویایی از سیماچه (ماسک)های مهری بامفهوم سمبلیک «کلاغِ زاغی»، از ماسکِ کلاغ استفاده می‌کرده است» (عارف، ۱۴۰۲: ۲۱۹-۲۲۰). همچنین در نمایش آیینی کوسه‌برنشین نیز که در اواسط بهمن برگزار می‌شد و توسط چوپانان برگزار می‌شد، اجراکنندگان، «از پوستین حیوانات، کلهٔ حیوانات، شاخ و دیگر آرایه‌های حیوانی استفاده می‌کنند» (نصری اشرفی، ۱۳۹۰: ۵۳۹). شخصیتِ کوسه، نیز که آن را نمادِ جانوری بز یا قوچ می‌دانند، با پوشش و نقابی عجیب به ایفای نقش می‌پرداخت. «کوسه، پوستینی اغلب وارو یا نمدی بر تن می‌کند شاخی بر سر می‌گذارد و بر روی لباس شالی پشمی می‌بندد» (آقاعباسی، ۱۳۹۱: ۲۳۰).

درواقع، ادامهٔ چنین آیین‌هایی است که نمودِ بارزِ آن را می‌توان در نمایش شبیه بازیافت. حضور حیواناتی همچون شیر، شتر، قاطر، اسب، بلبل، هدهد، تمساح، آهو، اژدها، فیل در نمایش‌های شبیه همچون «شبیه ظهر عاشورا»، «شیر و فضه»، «سلطان قیس»، «حجه الوداع»، «بازار شام»، «دیر سلیمان»، «ورود اهل بیت به مدینه»، سابقه‌ای طولانی دارد. بااین‌حال، استفاده از تمام این حیوانات در نمایش شبیه ممکن نبود، از این‌رو، تدارکاتچیانِ شبیه، از نقاب، کلاه و نیز لباس‌های مخصوص برای بازنمایی و تداعی این حیوانات در انواع نمایش‌های شبیه بهره می‌برد. مثلاً، شیرپوشی یکی از نمونه‌های بسیار رایج در نمایش‌های شبیه بود. در بازنمایی حیوانات در نمایش شبیه، استفاده از پوست حیوانات و چرم برای ساختِ لباس حیوانات نیز امری مرسوم بود.

«برای نشان دادن جانورانی مانند اژدها و تمساح، در تعزیهٔ «بَنْرذات‌العَلَم» و «سلیمان و بلقیس»، معمولاً از پوست آن جانوران و یا چرمِ تیماج، که آنها را به شکلِ اژدها و تمساح درآورده بودند، استفاده می‌کردند. چون امکان نداشت کسی در پوست پرندگان و جانورانی مانندِ عقاب، هدهد و کرکس و بلبل برود و به شکل آنها درآید، از این رو نقش‌خوانان، معمولاً کلاه‌هایی مقوایی و کاغذی در اشکال مختلف بر سر می‌گذاشتند و روی آنها تور می‌کشیدند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۹۶).

نتیجه‌گیری

بدل‌پوشی، به معنای دگرگونیِ ظاهری، بدل‌شدگی، هویت‌پوشی و دگرچهری، رفتاری آیینی و یکی از کنش‌های تکرارشونده و مستمر است که در نمایش‌های آیینی ایرانی و به‌ویژه نمایشِ شبیه، حضوری ملموس دارد و ریشه‌های آن را باید در سنن، رسوم، افسانه‌ها و نیز مناسک و آیین‌های مذهبی اقوام پی گرفت.

این مقاله در یک بررسی کلی، در نمایش آیینی شبیه، بر دو نوعِ عمدهٔ بدل‌پوشیِ شخصیت‌های اصلی و فرعیِ نمایش و نیز بدل‌پوشی نقش‌خوان تمرکز یافته است. بر اساس رویکرد اصلی مقاله، انواع بدل‌پوشی نقش‌خوانان، به سه دستهٔ گستردهٔ بدل‌پوشیِ نقش‌خوان در هیئت انسانی؛ بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت موجودات ماورایی و بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت حیوانات، طبقه‌بندی شده است. این مقاله به این نتیجهٔ مهم دست یافته که میان انواع سه‌گانهٔ بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان، با سنت‌های آیینی و مذهبیِ کهن ایرانی، شباهت و پیوندی ژرف برقرار است و با نام بردن برخی از این آیین‌های ایرانی آنها را در امتداد آن دسته از سنت‌های مذهبی و اسطوره‌ای ایران معرفی می‌کند که صورت‌بندی نمایشی یافته‌اند. درواقع مقالهٔ حاضر بدون کلی‌گویی و بیان حدس‌های غیر علمی، صرفاً به استناد شواهد و مقایسهٔ نمونه‌های موجود، به چنین استنتاجی دست یافته است. در ادامه، نتیجهٔ حاصل از اثبات فرضیهٔ مقاله، به صورت طبقه‌بندیِ انواع سه‌گانهٔ بدل‌پوشیِ نقش‌خوانان، در «جدول ۱» معرفی گردیده است.

بر مبنای جدول ارائه‌شده، نویسندگان مقاله، سه نوع اصلی از بدل‌پوشی در نمایش آیینی شبیه را شناسایی و طبقه‌بندی کرده‌اند. این تقسیم‌بندی نه‌تنها ساختاری منظم به بحث می‌بخشد، بلکه امکان مقایسهٔ دقیق بدل‌پوشی در شبیه را با نمونه‌های مشابه در آیین‌های دیگر ایرانی فراهم می‌کند. ویژگی‌های هر دسته و پیوند آنها با سنت‌های ایرانی طبق داده‌های «جدول ۱» چنین است:

بدل‌پوشی نقش‌خوان به هیئت انسانی در شبیه‌های

جدول ۱. نتیجه‌گیری.

انواع بدل‌پوشی نقش‌خوان در نمایش آیینی شبیه	نمونه‌های مشابه در میان سایر آیین‌های ایرانی
الف: بدل‌پوشی نقش‌خوان به هیئت انسانی به دو صورت: الف: دگرجنس‌پوشی (مردپوشی-زن‌پوشی) ب: رنگ کردن و سیاه نمودن بدن و چهره	زن‌پوشی و مردپوشی در مراسم تقلید و تقلیدهای زنانه، مراسم سنتی کُرَّج و مراسم آیینی کوسه برنشین شخصیت سیاه در مراسم آیینی حاجی فیروز و مجالس تقلید و سیاه بازی
ب: بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت موجودات ماورایی بدل‌پوشی در هیئتِ موجوداتی همچون فرشتگان، اجنه، دیوان، ملائک مقرب چون عزرائیل، میکائیل و جبرئیل، حوریان و ارواح درگذشتگان، حوریان، پریان	بازنمایی شخصیت پادشاه در مراسم آیینی میرنوروزی بازنمایی شخصیت‌های ماورایی و فراانسانی در صورت بازی و غولک
ج: بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت حیوانات (حیوان‌پوشی) بدل‌پوشی در هیئت حیواناتی همچون شیر، بلبل، هدهد، تمساح، آهو، اژدها	بازنمایی شخصیت کلاغ در مراسم آیینی مهرپرستی شخصیت کوسه و یاورانش در مراسم آیینی کوسه برنشین

ایرانی که بیشتر از همه در قالب دگرجنس‌پوشی (زن‌پوشی و مردپوشی) و تغییر رنگِ چهره یا بدن (مانند سیاه‌پوشی) ظاهر می‌شود، یکی از کهن‌ترین شیوه‌های تغییر هویت در نمایش‌های آیینی ایران است. پیوند این شیوه با آیین‌های سنتی چون کُرَّج، کوسه‌برنشین و مراسم حاجی فیروز نشان می‌دهد که بدل‌پوشیِ انسانی همواره کارکردی نمادین در تقابل‌های جنسیتی، طبقاتی یا فرهنگی داشته است.

بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت موجودات ماورایی به هیئت فرشتگان، دیوان، ارواح و سایر موجودات فرازمینی بیانگر حضور گستردهٔ عناصر اسطوره‌ای و مذهبی در نمایش‌های آیینی است. بازنمایی این شخصیت‌ها در نمایش شبیه، در کنار آیین‌هایی چون میرنوروزی و غولک‌بازی، نشان از استمرار باورهای کهن دربارهٔ ارتباط انسان با نیروهای فرامادّی دارد. درواقع، این نوع بدل‌پوشی تلاش می‌کند تا دنیای مادی و معنوی را به صورت نمادین بر صحنهٔ نمایش درهم بیامیزد.

بدل‌پوشی نقش‌خوان در هیئت حیوانات (حیوان‌پوشی) که کمتر از دو نوع دیگر مورد بررسی قرار گرفته، از اهمیت نمادشناختی بالایی برخوردار است. نمونه‌هایی چون شخصیت کلاغ در مهرپرستی یا کوسه در آیین کوسه‌برنشین، بیانگر اهمیت حیوانات در اسطوره‌پردازی و نمایش آیینی هستند. بدل‌پوشی در هیئت حیوانات، بیشتر به نمایش پیوند انسان با طبیعت و نیروهای آغازین و حیاتی هستی اشاره دارد.

باید در نظر داشت که نمایش آیینی شبیه، اگرچه بر شالوده‌ای تاریخی استوار است، اما نباید فراموش کرد که در روایت‌های نمایشی و همچنین شگردهای اجرایی در این گونه نمایش‌ها، بدل‌پوشی به عنوان روشی خلاقانه، از آیین‌ها، باورها، رسوم و مناسک سنتی ایرانی الگوبرداری کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Ritual performance
2. Disguise
3. Transform
4. Dionosus
5. Oresteia
6. Aeschylus
7. Aristophanes

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، *نمایش در دورهٔ صفوی*، تهران: نشر متن.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054582.1126

آقاعباسی، یدالله (۱۳۹۱)، *دانشنامهٔ نمایش ایرانی*، تهران: نشر قطره.
آقایی، مجید (۱۳۸۶)، وجوه هستی‌شناسانهٔ آیین و تأثیر آن بر نمایش‌های شرقی، *مجلهٔ رهپویه هنر*، دورهٔ دوم، شماره ۴، صص ۱۸- ۲۶.
آموزگار، ژاله (۱۳۹۲)، *یادگار زریران*، تهران: انتشارات معین.
آیسخولوس (۱۴۰۱)، *مجموعه آثار*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: انتشارات نی.
الیاده، میرچا (۱۴۰۰)، *شمنیسم (فنون کهن خلسه)*، تهران: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
اوستا (۱۳۹۸)، *گزارش و پژوهش*، جلیل دوست‌خواه، تهران: انتشارات مروارید.
بلوکباشی، علی (۱۳۸۳)، *تعزیه‌خوانی، حدیث قدسی مصایب در نمایش*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
بیضایی، بهرام (۱۳۸۷)، *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
پیافر، مرجان (۱۴۰۱)، واکاوی جنبه‌های نمایشی و خاستگاه آیینی میرنوروزی در فرهنگ مردم ایران باستان، *جستارنامهٔ فرهنگ و هنر اسلامی*، دورهٔ اول، شمارهٔ پنجم، صص ۸۴-۹۷.
ثمینی، نغمه، آقازاده مسرور، سیاوش و احسان دیانی (۱۳۸۹)، بدل‌پوشی: آشوب‌سازی در ایدئولوژی، جستاری در باب بدل‌پوشی با نگاهی به «افسانه‌های آذربایجان» بازنگاشت صمد بهرنگی، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۲، شماره ۲ (پیاپی ۴)، صص ۴۱-۷۰.
خشک‌دامن، مجتبی (۱۳۶۲)، «بررسی کارکرد بدل‌پوشی و بدل‌بازی در گزیده‌ای از ادبیات نمایشی ایران و جهان»، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر، تهران.
رضایی‌پور حکم‌آبادی، غزل (۱۳۹۴)، بررسی نمایش‌های شادی آور زنانه در دوران قاجار با رویکرد جامعه‌شناسی، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر، تهران.
ستاری، جلال (۱۳۹۱)، *آیین و اسطوره در تئاتر*، تهران: انتشارات توس.
سهرابی، امیر (۱۳۹۳)، دیگری مضحک در شبیه مضحک، به کوشش؛ رضا کوچک زاده، *مجموعه مقاله‌های نخستین همایش شبیه‌پژوهی*، (صص۲۲۱- ۲۴۲)، حوزهٔ هنری استان قم: پژوهشکدهٔ هنر.
شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
عارف، محمد (۱۴۰۲)، بررسی تحلیلی و خاستگاهشناسی بُرگ/ ماسک‌های نمادین در فرهنگ و ادبیات کهن ایران، *دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، سال ۱۱، شمـارهٔ ۵۵، صص ۲۱۱-۲۴۸.
عصری ملکی، عسل؛ محمود عزیزی و کاظم شهبازی (۱۳۹۸)، کارکردها، اشکال و معانی نمایش‌های شادی‌آور زنانه در دورهٔ قاجار، *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، سال، ۶۲ شمارهٔ ۸۶، صص ۱۸۵-۲۲۰.
عنایت، حمید (۱۳۸۰)، *اندیشهٔ سیاسی در اسلام معاصر*، تهران: انتشارات خوارزمی.
فرانکلین، ویلیام (۱۳۵۸)، *مشاهدات سفر از بنگال به تهران*، ترجمهٔ محسن جاویدان، تهران: مرکز ایرانی تحقیقات تاریخی.
فضایلی، سودابه (۱۳۸۹)، همذات‌پنداری فیروز و مبارک (بررسی نمادهای مبارک و حاجی فیروز و خاستگاه آن‌ها)، *مجلهٔ آزما*، شماره ۷۲، صص ۲۳ تا ۲۷.
کوپال، عطاالله (۱۳۹۸)، *سرچشمه پیدایش کمدی*، تهران: انتشارات آیندگان.
گشتاسب، آلما (۱۳۹۸)، *نمایشگران پرده‌نشین (اجراهای اعتراضی زنان قاجار)*، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
محمدپناه، بهنام (۱۳۸۸)، *کهن‌دیار: مجموعه آثار ایران باستان در موزه‌های بزرگ جهان*، جلد اول، تهران: انتشارات سبزان.
محمودی بختیاری، بهروز و خسروی، زهرا (۱۳۹۰)، مردپوشیِ زنان در دو داستان از هزار و یک شب و دو کمدی از شکسپیر، *مجلهٔ هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، سال ۱۶، شماره ۴۳، صص ۵۵-۶۳.
محمودی بختیاری، بهروز و کورش غنیون (۱۳۹۶)، مخالف‌پوشی در سینمای ایران: رویکردی پساساختارگرایانه، مجلهٔ *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳، صص ۳۵۹_۳۸۴.
مختاریان، بهار و تهمینه واعظ شوشتری (۱۳۹۶)، تحلیل ساختاری آیین‌های اسب چوبی و کوسه برنشین در ایران و پیوند آن با آیین‌های فرهنگ هندواروپایی، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، صص ۹۳-۱۱۵.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۳)، *گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان*، تهران: انتشارات افراز.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۸)، *ادبیات نمایشی در ایران*، ۵ جلد، جلد اول، تهران: انتشارات توس.
میرزائی، هاجر و زهره نجفی (۱۴۰۲)، کارکردهای فرهنگی بدل‌پوشی در جلد اول ابومسلم‌نامه (جنیدنامه)، *مجلهٔ مطالعات تاریخ فرهنگی*، پژوهش‌نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ، سال چهاردهم، شمارهٔ ۵۵، صص ۱۵۷-۱۹۱.
ناصربخت، محمدحسین (۱۳۷۸)، شبیه‌خوانی، هنر مقدس، *فصلنامهٔ تئاتر*، شمارهٔ ۲۰ و ۲۱، صص ۱۵۳- ۱۸۲.
ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۶)، *تأثیر ادبیات ایران زمین بر مجالس شبیه‌خوانی*، تهران: ناشران: نمایش وابسته به مؤسسه انجمن نمایش (پرسمان).
ناظرزاده، فرهاد (۱۳۷۲)، وجوه مشترک تئاتر، تعزیه و هنر آیین ـ مذهبی، مصاحبه کننده؛ داود اسماعیلی، *ادبستان*، سال ۴، شمارهٔ ۱۱ (پیاپی ۴۷)، صص ۶۰-۶۲.
نجفیان، هومن (۱۳۹۸)، نقد نمایش جنگنامهٔ غلامان مردپوش: بدل‌پوشی جنسیتی در نمایش، *ماهنامه نمایش*، پیاپی ۲۴۳، صص ۶۱-۶۶.
نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۹۰)، *از آیین تا نمایش*، تهران: نشر آرون.
نظرزاده، رسول (۱۳۸۰)، نمایش‌های کاروانی آیینی در آثار بهرام بیضایی، *مجلهٔ هنر*، شمارهٔ ۴۷، صص ۷۰-۷۶.

Schechner, R (2020). Ritual and Performance. *Performance studies: An introduction* (*4th ed.).* London: Routledge.Pp 5-15.
Dale, J (2021). *Incognitos: Shakespeare's Uses of Disguise in the Light of New Historicism and Its Legacy*. Warsaw: University of Warsaw.
Hyland, P (2002). The Performance of Disguise. *Early Theatre*. Toronto: University of Toronto. Pp 77-83.