A Comprehensive Analysis of the Literary and Dramatic Features of the Ta'ziyeh of Imam Reza (PBUH) by Rajaei Zafarehei (Based on Manuscript No. 11002 of the University of Tehran)

Hamed Abbasi[1], **Mohammad Moradi**[2]

Receive Date: 31 October 2025, Accept Date: 01 December 2025
DoI: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

Abstract

In the Islamic period, with the prevalence of writing *Maqtal*, which was mainly about the events of Ashura, the tradition of composing and writing ritual works continued, and later in the ninth century, with the book *Rawda al-Shuhada* by Kashefi, it reached its peak and even surpassed the works written after it. It should be noted that the attention of political authorities to Ta'ziyeh from the Safavids to the end of the Pahlavis was accompanied by ups and downs. The roots of ritual performances are repeatedly mentioned in literary chronicles, and usually the common proposition among them is that ritual performances in the general sense in Iran go back to centuries before Islam. If Ta'ziyeh is not initially considered a ritual performance, the continuation of Ta'ziyeh in its non-Islamic and general sense can be traced back to centuries before Islam and, in its specific meaning in the Islamic era, at least in a specific way, to the first century of the Hijri lunar calendar. Of course, Ta'ziyeh, in the form that can be called a performance today, far from being considered a mere ritual, is not very old according to some researchers and dates back to the era of Karim Khan Zand and ultimately the Safavids. On the other hand, the definitions of Ta'ziyeh found in various sources usually consider it to be a type of Iranian-Shiite performance whose content, regardless of the methods of processing the structure, is based on religious teachings. Ta'ziyeh is important not only from historical-social and literary-performance perspectives but also, since it narrates about a specific religion, it also represents a type of ritual and religion. From the perspective of literary types, it can also be claimed that Ta'ziyeh is one of the main sub-genres of Shiite literature, which has been popular among the Iranian masses, especially since the end of the Safavid era, due to its importance in

1. PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Shiraz, Iran. Email: h.abbasi@shirazu.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Shiraz, Iran. Email: momoradi@shirazu.ac.ir

dramatic literature. This importance and social status have caused many orators and poets associated with the masses, especially since the Qajar era, to create numerous texts on the subject of the martyrdom of the Ahl al-Bayt and their lives (PBUT) in the form of poetic plays. Many of these works have been recorded in manuscripts and have received less attention in the course of dramatic art. On the other hand, the existing manuscripts of Ta'ziyeh and parallel research in the field of Ta'ziyeh studies generally focus on the tragedy of Karbala, and less attention has been paid to other topics such as the tragedies of other Imams (PBUT). Mohammad Ali Rajaei Zafarehei (1281 AH-1361 AH) is one of the prominent religious poets of the late Qajar and early Pahlavi eras. He composed numerous works in the field of Ta'ziyeh, and despite his literary position in the field of Ta'ziyeh, his works have been less introduced and published. Accordingly, in the present study, based on one of his lesser-known Ta'ziyehs in mourning for Imam Reza (PBUH), an attempt has been made to discover missing links in the research on the history of Ta'ziyeh during the middle of his lifetime, and in the process, some literary features of this influential literary genre are introduced by analyzing Rajaei Zafarehei's work as a perfect example of literary Ta'ziyehs of the late Qajar era. To achieve this goal, after a general study of Ta'ziyeh, the text of Rajaei Zafarehei's Ta'ziyeh has been analyzed in detail in two areas: literary features and dramatic elements using the method of content analysis. The most important results that can be obtained from this study are that, in comparison to many poets of the Qajar era, Rajaei Zafarehei has tried not to limit himself to expressing moods and imaginations in this work and his other compositions and has been able to display various aspects of Shiite identity through narrations and dialogues. One of the most important manifestations of his effort is the use of content-related and structural strategies to give the supporters an advantage over the opponents. It seems that the main difference between Ta'ziyeh as a native type of play and Western play is more related to the arrangement and editing of content, and generally the differences between the two have not been related to formal structures. It can also be analyzed that the greater attention paid to topics related to the tragedy of Karbala in Ta'ziyeh is probably due to the greater poignancy of that event in terms of the magnitude of the subject matter, as the Shiite world still holds Muharram more dear than other days of mourning. Obviously, this does not mean lowering the status of any of the Ahl al-Bayt (PBUT) in the art of Ta'ziyeh. Perhaps it is because of the sacred view of the characters in Ta'ziyeh that the kind of sophistication that is seen in the characterization of the characters in Western works is not very tangible in Ta'ziyeh. This is probably because in Western drama, the poet's goal is generally to elevate the dramatic art of the work, while in Ta'ziyeh, since the main goal of the poet is to mention the tragedy and express completely religious and heavenly themes, he does not prioritize the artistic issues of the play and does not pay attention to the formal characteristics of the play

and its art. This issue also shines outside of the play in the poetic techniques of Ta'ziyeh, so much so that Rajaei Zafarehei's version, despite his poetic concern for the order of the play, cannot be considered among the first-rate brilliant works of the Qajar era in terms of literary grandeur, although its various valuable literary and non-literary aspects indicate the importance of the Ta'ziyeh's position. The final point is that Rajaei Zafarehei's Ta'ziyeh sheds light on one of the neglected aspects of Shiite dramatic literature for the audience. The importance of Imam Reza's (PBUH) Ta'ziyeh and the relative strength of this work in comparison to other Ta'ziyehs on the same subject are some of the points that we have reached through this research. It should also be said that Rajaei Zafarehei's Ta'ziyeh, in addition to its relative literary strength, also has capabilities from the perspective of dramatic elements that have received less attention. The final finding is that, due to his mastery of literary principles, unlike many Qajar era Ta'ziyeh writers, he insists on observing literary standards in his poems. He has included three components of impact on the audience, attention to the religious content prevalent in the era, and observance of general literary features such as meter and rhyme as the principles of his Ta'ziyeh art and has tried to create a relative diversity in the field of meters and musical elements of speech; however, the difference in the dramatic field in his work from the style of modern plays on the one hand, and the religious concern in observing relvigious meanings in his works have caused that, from a literary perspective, his works cannot be placed at the forefront of Iranian dramatic literature of the last two hundred years. Despite all these points, one of the main findings in the study of his Ta'ziyeh's is the necessity of introducing and publishing his gatherings as works in the transition from traditional dramatic art to the contemporary era.

Keywords: Ritual Literature, Imam Reza (PBUH), Ta'ziyeh, Rajaei Zafarehei, Performance

تحلیل کلان‌ویژگی‌های ادبی و نمایشی در تعزیهٔ امام رضا(ع) سرودهٔ رجایی‌زفره‌ای (براساس نسخهٔ شمارهٔ ۱۱۰۰۲ دانشگاه تهران)

حامد عباسی[۱]، محمد مرادی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۹/۱۰

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

چکیده

تعزیه یکی از زیرگونه‌های اصلی ادبیات شیعی است که به دلیل اهمیتش در ادبیات نمایشی، میان تودهٔ ایرانیان به‌ویژه از پایان عصر صفویه مقبولیت داشته است. این اهمیت و جایگاه اجتماعی سبب شده است که به‌ویژه از دوران قاجار، بسیاری از سخنوران و شاعران مرتبط با تودهٔ مردم، متون متعددی را با موضوع شهادت اهل‌بیت و زندگانی ایشان(ع) در قالب نمایش منظوم بیافرینند و بسیاری از این آثار، در قالب نسخ خطی ثبت شده و کمتر به آنان در سیر هنر نمایشی توجه شده است. از سویی دیگر، دست‌نوشته‌های موجود از تعزیه‌ها و به‌موازات آن پژوهش‌های حوزهٔ تعزیه‌شناسی، عموماً پیرامون مصیبت کربلاست و کمتر به دیگر موضوعات نظیر مصائب دیگر امامان(ع) و شخصیت‌های تاریخی و ملی پرداخته شده است. محمدعلی رجایی‌زفره‌ای (۱۲۸۱ق-۱۳۶۱ق) از شاعران دینی و تعزیه‌سرایان شاخص پایان دوران قاجار و پهلوی اول است که آثاری متعدد در حوزهٔ تعزیه سروده و با وجود جایگاه ادبی‌اش در هنر تعزیه‌نگاری آثار او کمتر معرفی و تحلیل شده است. بر این اساس، در پژوهش حاضر با مبنا قراردادنِ یکی از تعزیه‌های کمتر شناخته شدهٔ او در سوگ امام رضا(ع) بر اساس نسخهٔ شمارهٔ ۱۱۰۰۲ دانشگاه تهران، سعی شده است، حلقه‌هایی مفقود از تحقیقات تاریخ تعزیه در حد واسط دوران حیات او کشف شود و در خلال آن، برخی ویژگی‌های کلان ادبی و نمایشی این گونهٔ تأثیرگذار ادبی بر اساس الگوی صادق همایونی و با تحلیل اثر زفره‌ای در جایگاه نمونه‌ای تمام‌عیار از تعزیه‌های ادبی پایان دوران قاجار، معرفی شود. برای نیل به این مقصود، پس از بررسی‌هایی کلّی دربارهٔ تعزیه، متن تعزیهٔ رجایی زفره‌ای، به صورتی مفصل در دو دایرهٔ خصایل ادبی و عناصر نمایشیِ تعزیه واکاوی شده است. مهم‌ترین نتایجی که از این جستار به دست آمده به اختصار چنین است: از حیث ادبی، اعم از سطوح واژگانی و دانش‌های شعری، این اثر را می‌توان نسبت به دیگر تعزیه‌های امام رضا(ع) اثری پخته‌تر، شاعرانه‌تر و منسجم‌تر در نظر گرفت، اگرچه

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
Email: h.abbasi@shirazu.ac.ir

۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیرازهٔ ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: momoradi@shirazu.ac.ir

نسبت به آثار تراز اول ادبیات فارسی این اثر، جایگاهی متوسط دارد. از نظر نمایشی باید گفت که برخی مؤلفه‌های نمایشی تعزیه نظیر گفت‌وگوهای عزادارانه و اختصاص بخش عمدهٔ تک‌گویی‌ها به موافق‌خوانان به‌خوبی در این اثر رعایت شده است. در کل، این تعزیه از منظر تاریخ ادبیات شیعی و همچنین سنت ادبیات نمایشی ایرانی، اثری مهم و مؤثر است.

واژگان کلیدی: ادبیات آیینی، امام رضا(ع)، تعزیه، رجایی‌زفره‌ای، نمایش

۱. مقدمه

۱. ۱. بیان مسئلهٔ پژوهش

تعزیه اگرچه عموماً شهرتی بیشتر در داستان‌های مذهبی (به‌خصوص مصیبت کربلا) دارد، اما هیچ‌گاه در انحصار مذهب نبوده و گواه این موضوع، وجود تعزیه‌هایی دربارهٔ داستان‌های غیرمذهبی است.[۱] تعزیه در دوره‌های اسلامی با رواج مقتل‌نویسی یا در امتداد روایت سوگ بزرگان دینی و تاریخی و اسطوره‌ای که عمدتاً دربارهٔ ماجرای عاشورا بود، ادامه یافت و بعدتر در قرن نهم، به دلایل مختلف اجتماعی و دینی و در کنار آن، با نگارش کتاب *روضهٔ الشهدای* کاشفی به اوج خود رسید. اهتمام حاکمیت‌های سیاسی به تعزیه از صفویه تا پایان پهلوی با نشیب و فرازهایی همراه بود اما در حوزهٔ تألیف محتوایی و نه نمایشی، از منظر برخی پژوهشگران، اثری به جایگاه بالای کتاب مذکور نگاشته نشده است (همایونی، بی‌تا: ۱۰-۲۳). البته از حیث توجه هنرمندان و حاکمیت و نیز از جهت کمال و پختگی، دورهٔ قاجار را می‌توان عصر طلایی کمی و کیفی تعزیه دانست (همایونی، ۱۳۷۷: ۵۳).

ریشه‌های نمایش‌های آیینی در کتب تواریخ ادبی به تکرار قید شده و معمولاً گزارهٔ مشترک میان آنها این است که نمایش‌های آیینی در معنای عام در ایران به قرن‌ها پیش از اسلام بازمی‌گردد اگرچه نمایش آیینی تعزیه به مفهوم خاص، عمر هزاره‌ای ندارد و نهایتاً به چند سده بازمی‌گردد (نصری اشرفی و شیرزادی آهودشتی، ۱۳۸۸، ج۱: ۵۳۲-۵۴۰). اگر در وهلهٔ نخست تعزیه را یک نمایش آیینی صرف ندانیم، می‌توان پیشینهٔ تعزیه به معنای عام آن را تا قرن‌ها قبل از اسلام و در معنای خاص آن در دوران اسلامی دست‌کم به شکل مشخص به سدهٔ نخست هجری قمری برد که پیروان امام حسین(ع) در سوگ ایشان برای زنده نگاه‌داشتنِ حرکت ایشان به شیون در مجالسی می‌نشستند (عزیزی به نقل از رضوانی، الف ۱۳۸۸: ۱۱). البته تعزیه به شکل نمایشی، به عقیدهٔ برخی پژوهشگران قدمت زیادی ندارد و ریشهٔ آن، به دوران کریم خان زند و نهایتاً صفویه بازمی‌گردد (پهلوان، ۱۳۹۳: ۴۴۰). از طرفی، تعاریفی که از تعزیه در مآخذ فراوان به چشم می‌خورد معمولاً آن را نوعی نمایش ایرانی-شیعی تلقی می‌کنند که محتوای آن، فارغ از شیوه‌های پردازش ساختار، مبتنی بر آموزه‌های دینی است (عمرانی، ۱۳۹۱: ۱۳و۴۳) که نخست خاص واقعهٔ عاشورا بوده که بعدتر به دیگر مصائب وارده بر خاندان نبوت منتقل شده و در گام بعد داستان‌های جداگانه‌ای را نیز شامل شده است. تعزیه علاوه‌بر اهمیت تاریخی-اجتماعی و ادبی-نمایشی، به نوعی آیین و مذهب را نیز نمایشگری و نمایندگی می‌کند و ازین منظر، گاه نگرش‌های مثبت و منفی به خود جذب کرده‌است (میرجهانی طباطبایی، ۱۳۸۶: ۳۸۰-۳۸۳). در تعزیه، نه آن‌قدرها تعزیه‌سرا مجاز به ابداع است و نه آن‌قدرها از او پذیرفته است که تبعیت محض کند؛ او باید میان این دو سرایش کند تا مخاطب‌پسند باشد (دهقانی، ۱۳۸۷: ۳۰؛ بلوک‌باشی، ۱۳۹۰: ۱۵۱-۱۵۲). اگرچه تعزیه در جایگاه گونه‌ای متوسط از نظر هنری شناخته می‌شود (عزیزی، ب ۱۳۸۸: ۱۱۱) و حامل امر غمگسارانه است (اسدزاده، ۱۳۸۹: ۲۳-۳۱)؛ از رهگذر همین انعطاف هنری است که در سیر تحول آن، تعزیه‌های مضحک[۲] هم شکل گرفته که در آن مخالف‌خوانان به سخره گرفته می‌شوند (همایونی، بی‌تا: ۸۶). دلیل دیگری که بر پویایی تعزیه وجود دارد، فراوانی شکل‌های آن است که میان تعزیه با انواع دیگر نمایش اعم از تلویزیونی و صحنه‌ای تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد (عمرانی، ۱۳۹۱: ۴۰-۶۱).

آن‌چه در این مقاله بدان پرداخته خواهد شد، بررسی مولفه‌های دوازده‌گانهٔ تعزیه بر اساس الگوی صادق همایونی و در دو محور اصلی عناصر ادبی و مؤلفه‌های نمایشی در تعزیهٔ امام رضا(ع) از رجایی‌زفره‌ای(۱۲۸۱ق-۱۳۶۱ق) است که بر اساس دستنویس اصیل (شمارهٔ ۱۱۰۰۲ دانشگاه تهران) انجام شده است. این تعزیه با ۲۷ ورق از دو تعزیهٔ دیگر یعنی صالحی‌راد و همایونی طولانی‌تر است و از این منظر نیز بررسی آن، جنبه‌هایی تازه را به تعزیه‌پژوهی عرضه

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

می‌کند. این مسئله قابل ذکر است که در این نسخه، قصد دخل و تصرف در اصل آن به هیچ وجه وجود ندارد و صرفاً همان عباراتی که در نسخهٔ اصیل تعزیه بوده، از منظر ادبی و نمایشی به بحث گذاشته خواهد شد و برخی گوشه‌ها چون شیر پرده، سلمانی، پیرزون و نظایر به دلیل نبودن در متن اصلی، معرفی و تحلیل نخواهد شد.

۲. ۱. اهداف، ضرورت و روش تحقیق

تعزیه در جایگاه گونه‌ای ادبی- نمایشی، در تاریخ هنر ایرانی، اهمیتی ویژه دارد. این اهمیت بیشتر بدین خاطر است که اولاً مهم‌ترین شکل نمایش بومی در ایران است و ثانیاً تعزیه از برجسته‌ترین انواع ادب شیعی است که پرداختن به آن می‌تواند آگاهی‌ای بر شناخت ادبیات از حیث مسائل فراادبی ایجاد کند. در این پژوهش که پس از تحقیق در کتب، مخطوطات و مقالات صورت می‌پذیرد، یکی از تعزیه‌های کمتر شناخته‌شدهٔ امام رضا(ع) که به قلم رجایی‌زفره‌ای (که به رجاء زفره‌ای هم معروف است) در دست است، در دو بخش کلّی یعنی ادبی و نمایشی بر اساس مؤلفه‌های مرتبط تبیین و در نهایت تحلیل می‌شوند.

۳. ۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تعزیه، شبیه‌نامه، امام رضا(ع) و دیگر واژگان کلیدی مرتبط با پژوهش حاضر، پژوهش‌هایی متعدد (اعم از مقاله، کتاب، پایان‌نامه و غیره) در دست است که از ابعاد مختلفی چون ساختار، محتوا، رویکردهای بلاغی و ادبی و نظایر این‌ها به مسئلهٔ تحقیق خویش پرداخته‌اند.

ـ مقالات

در این میان به نظر می‌رسد تنها یک پژوهش بیشترین ارتباط را با تحقیق حاضر دارد: کوچک‌زاده «بررسی تطبیقی دو شبیه‌نامه از شهادت امام رضا(ع)» (۱۳۹۳) (سال ۴، شمارهٔ ۸) ضمن اشاره به سابقهٔ تعزیه‌های معصومانی چون امام ثامن(ع) جز سیدالشهدا(ع) و برخی دستنویس‌هایی که از تعزیه‌های آن امام همام(ع) وجود دارد، به بررسی مقایسه‌ای مؤلفه‌های محتوایی و ساختاریِ دو شبیه‌نامه از امام هشتم(ع) پرداخته و مهم‌ترین نتیجه‌ای که بدان دست یافته این است که سرایندگان و اجراکنندگان شبیه‌نامه‌ها اگرچه از مآخذ عمدتاً یگانه‌ای بهره گرفته‌اند ولی روایت‌های مختلفی را نوآورانه شکل داده‌اند که باعث ایجاد شبیه‌نامه‌های متفاوتی شده است. دو مؤلفه، مقالهٔ کوچک‌زاده را از جستار کنونی مجزا می‌کند: نخست، ایشان بررسی خود را بر امور تطبیقی میان دو شبیه‌نامه استوار کرده است و نه تحلیل ساختاری و محتوایی یک اثر؛ دیگر اینکه به دلیل مجال محدود پژوهش، اجزای ادبی و نمایشی این تعزیه را تحلیل کرده است. تقیان «تعزیهٔ ایرانی: نماش یا آیین» (۱۳۷۰) (شمارهٔ ۱۴) به تعزیهٔ مذکور و اجرای آن اشاره کرده است. هم‌چنین تقیان «تعزیه: آیین سنتی، فلسفی، عرفانی و مذهبی» (۱۳۸۱) (شمارگان ۵۳و۵۴) ضمن توصیف تعزیه به عنوان نوعی ادبی که دارای ابعاد مختلفِ آیینی، سنتی، فلسفی، عرفانی و مذهبی است، به مقولهٔ تباین و اختلافات اساسی تعزیه با نمایش ارسطویی اشاره کرده است. فتحعلی‌بیگی «فهرست موضوعی تعزیه» (۱۳۸۱) (شمارگان ۳۱و۳۲و۳۳) در فهرستی که از تعدادی دستنویس‌های تعزیه‌های کتاب‌خانهٔ واتیکان ارائه کرده، به گوشه‌ای از تعزیهٔ امام رضا(ع) اشاره کرده ماجرای حیله‌کردن مأمون به دست زن مکار رجاله است و در تعزیهٔ منقول از رجایی‌زفره‌ای به چشم نمی‌خورد.

ـ کتب

تقیان در کتاب *دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران* (۱۳۷۴) (نشر مرکز) در گردآوری خود که شامل برخی مقالات فصل‌نامهٔ مجلهٔ تئاتر است به یکی از مقالات عنایت الله شهیدی با عنوان «تعزیه‌ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و بازسازی آن‌ها» اشاره و آن را تماماً نقل می‌کند که مطابق آن مقاله، مصنّف به تعزیه‌های شهادت مسلم و مکاتبهٔ مسلم با امام حسین(ع)، شهادت سیدالشهدا(ع)، و چند گوشهٔ دیگر پرداخته؛ هرچند به تعزیهٔ مرتبط با امام رضا(ع) اشاره‌ای ندارد.

صالحی‌راد در کتاب *مجالس تعزیه* (۱۳۸۹) (نشر سروش)[۳] و همایونی در کتاب تعزیه و تعزیه‌خوانی (بی‌تا) (نشر جشن هنر)[۴] هرکدام به تفکیک یکی از تعزیه‌های امام(ع) را به صرفاً ذکر کرده‌اند و این تعزیه همان‌هاست که اساس پژوهش کوچک‌زاده قرار گرفته است و متن هرسه تحقیق با متن دست‌نویس خالق اثر، تفاوت‌هایی دارد.

چنان‌که ملاحظه شد هیچ پژوهش مستقلی تاکنون انجام نشده که با تحقیق حاضر همپوشانی ساختاری و همسویی معنایی داشته باشد.

۲. مبانی نظری

۲. ۱. معرفی تعزیهٔ امام رضا(ع)

عمدهٔ تعزیه‌های فراوان در دست (منتشرشده و منتشرنشده)، مربوط به امام حسین(ع) و ماجرای کربلاست. در میان تعزیه‌های شیعی موجود، اندک آثاری موجود است که دربارهٔ زندگانی و شهادت امام رضا(ع) سروده شده است. از مجموع تعزیه‌های رضوی، میان اهل تحقیق، دو تعزیه شهرت بیشتری دارد که مطلعِ بندِ نخستِ آنها بدین صورت است:

۲. ۱. ۱. *تعزیهٔ همایونی*: (طول تعزیه: ۲۸ ورق، صص ۱۸۴-۱۵۷) مطلع:

امام رضا(ع)
«بزرگوار خدایا به ذات بی‌چونت
به لطف‌های عمیم از حساب بیرونت»
(همایونی، بی‌تا: ۱۵۷)

۲. ۱. ۲. *تعزیهٔ صالحی‌راد*: (طول تعزیه: ۲۰ ورق، صص ۳۴۹-۳۳۰) مطلع:

امام رضا(ع)
«ای خدا آگهی از حال غریب الغربا
در زوال آمده اقبال غریب الغربا»
(صالحی‌راد، ۱۳۸۹، ج۲: ۳۳۰)

علاوه بر دو متن یادشده، تعزیهٔ دیگری به نام رجایی زفره‌ای، شاعر اواخر قاجار و پهلوی اول، وجود دارد که متن اصلی آن، چندان محل توجه اهل تحقیق قرار نگرفته و همین تعزیه است که در مقالهٔ حاضر مبنای بحث خواهد بود.

۲. ۱. ۳. معرفی تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای: (طول تعزیه: ۲۷ ورق، صص ۲۶۷-۲۹۳) مطلع:

اباصلت
«ای عزیزان می‌رود سلطان مظلومان به طوس
از غمش خون می‌نماید گریه چرخ آبنوس»

بنا بر انتهای دست‌نوشتهٔ این تعزیه و ترقیمهٔ «از نسخهٔ مورخهٔ شعبان ۱۳۴۳ قمری و به خطر مرحوم محمدعلی رجاء زفره‌ای (۱۲۸۱-۱۳۶۱ق) رونویسی نمودم» (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۳) معلوم می‌شود که محمدحسن دقیقاً در چه تاریخی از روی تنها یکی از نسخه‌های محمدعلی استنساخ کرده و چون خود او اقرار می‌کند که این تعزیه در حقیقت ۱۵ دست‌نوشته داشته (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۳) آن‌چه در این‌جا محل بحث است، همین دست‌نوشتهٔ محمدحسن خواهد بود. عبارت دیگری که قابل ذکر است، گزاره‌ای است که محمدحسن طبق آن این ادعا را مطرح می‌کند که رونوشتی از همین تعزیه را به همایونی داده و او در کتاب «تعزیه در ایران» در نشر نوید شیراز به سال ۱۳۶۸ خورشیدی طبع کرده است (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۴) اما متن این نسخه با متن همایونی متفاوت است؛ زیرا تعزیه‌ای که در کتاب او آمده، اساساً تعزیه‌ای جداگانه از امام رضا(ع) است.[۵] اگرچه در عنوان نسخهٔ ۱۱۰۰۲ کتابخانهٔ دانشگاه تهران نام این اثر *مجلس شهادت امام رضا*(ع) قید شده؛ این دست‌نوشته شامل یک تعزیه دربارهٔ شهادت امام(ع) و یک گوشه[۶] دربارهٔ سفر زیارتی یک خانواده به مشهد است؛ بنابراین عملاً این دست‌نوشته به دو بخش زیر تقسیم می‌شود:

بخش نخست: (۱۷ ورق، صص ۲۸۳-۲۶۷)

ـ شخصیت‌ها (به ترتیب اولین حضور)؛ ۸ شخصیت: اباصلت، امام رضا(ع)، صیاد، باغبان، مأمون، وزیر مأمون، ملایکه، امام محمدتقی(ع). با اهمیت‌ترین شخصیت نمایش، ایفاگر نقش امام(ع) و پس از ایشان اباصلت است. کم‌حضورترین نقش در این نمایش مربوط به ایفاگران ملایکه و امام محمدتقی(ع) است.

ـ محتوا: این بخش عموماً دارای خط سیری مشخصی از سفر امام رضا(ع) به همراه اباصلت به توس است که در طول مسیر دو ماجرای جنبی به صورت علی‌حده دربارهٔ فضایل امام(ع) با صیاد و باغبان نیز به چشم می‌خورد. این بخش با شهادت و تدفین پیکر مطهر امام(ع) پایان می‌پذیرد.

بخش دوم: (۹ ورق، صص ۲۸۴-۲۹۲)

ـ شخصیت‌ها (به ترتیب اولین حضور)؛ ۸ شخصیت: مرد زوار، زن زوار، چاوش، پسر زوار، دختر زوار، دزد، رفیق دزد، امام رضا(ع). از نظر اهمیت و حضور شخصیت، ایفاگرِ نقش امام(ع) صرفاً انتهای ماجرا وارد صحنه می‌شود و حضور چندانی ندارد. مرد و زن مهم‌ترین اشخاص این نمایش هستند.

ـ انفصال معنایی و ساختاری: این بخش یک گوشه از نمایش‌های مربوط به تعزیهٔ امام رضا(ع) است و جزو اصلی آن

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

تعزیه به حساب نمی‌آید. ازهمین‌رو است که کاتب بلافاصله پس از آنکه بخش نخست با شهادت امام رضا(ع) پایان می‌پذیرد، عبارت زیر را قید کرده و این خود نشان از انفصال معنایی و ساختاری بخش دوم از بخش نخست است: «اگر مجلس و موقعیت مناسب و مقتضی باشد، تعزیهٔ زوار امام رضا بلافاصله دنبال آن بخوانند و اگر موقعیت مناسب نباشد یا وقت تنگ است یا عذر دیگر، این مجلس را جداگانه و روز دیگر می‌شود خواند» (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۳).

ـ **محتوا:** شاعر در این بخش، ماجرای دلدادگی خانواده‌ای چهار نفره (مرد، زن، پسر، دختر) به امام رضا(ع) را شرح می‌دهد که قصد سفر به مشهد و زیارت آرامگاه مطهر امام(ع) دارند؛ ولی در میانهٔ راه به راهزنان برخورد می‌کنند و پس از آنکه به اضطرار گرفتار می‌شوند، به روح پاک امام(ع) توسل می‌کنند و امام(ع) به معجزهٔ حضور خود باعث ترس و فرار حرامیان می‌شود.

۲. ۲. جنبه‌های ادبی تعزیه

بیان شاعرانه و قوهٔ تخیل

تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای را در دایرهٔ زیبایی‌های ادبی شاید بتوان به صورت یک طیف تبیین کرد. در قسمت بزرگی از تعزیه به نیکی می‌توان فن معتدل شاعریِ تعزیه‌سرا در تکوین جنبه‌های ادبی را ملاحظه کرد. عموماً کاستی‌های ادبی شاعر مرتبط به قسمت نخست تعزیه است.

دایرهٔ واژگانی

مهم‌ترین مؤلفه‌های واژگانی به قرار زیر است:

ـ **طیف واژگانی:** با توجه به تمام بندها و ابیات تعزیه، به‌وضوح معلوم است که شاعر از دایرهٔ واژگانی گسترده‌ای استفاده نکرده که در مواردی هم واژگان دشواری‌هایی دارد و بیشتر برآمده از فضای ادبیات مذهبی و مرثیه‌سرایی دوران قاجار است:

«ای مقیمان عالم لاهوت
بشتابید جمله در ناسوت»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۴)

ـ **تکرارهای زیاد:** گاه شاعر به دام تکرارهایی افتاده است. مثلاً محنت و محن سیزده مرتبه در متن تکرار شده که این ویژگی نیز برآمده از سنت عزاداری‌های عاشورایی این عصر است:

«یاران چه سازم زین محن
هستم به محنت مبتلا»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۸)

تضمین ادبی

استفاده از تضمین ادبی برای تقویت فضای مخاطب‌پسند از دیگر ویژگی‌های این تعزیه است. برای نمونه نقل بیتی از حافظ شیرازی از دهان وزیر مأمون[۷]:

«سرور سینهٔ خیر النسا سلام علیک
عزیز خالق ارض و سما سلام علیک
به شهر توس شه انس و جان خوش‌آمده‌ای
چه روح در بدن مردگان خوش‌آمده‌ای
رواق منظر چشم من آشیانهٔ توست
کرم نما و فرود آ که خانه خانهٔ توست»[۸]
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۲)

عروض

نوع نگاه تعزیه‌نویسان به وزن شعر فارسی و تنوع ویژه‌ای که وزن اشعار در خدمت نمایش دارد، از مقولاتی است که با وجود اهمیت، در تحقیقات نمایشی کمتر به آن توجه شده است. آنچنانکه در «جدول ۱» دیده می‌شود، تنوع اوزان تعزیهٔ رجایی زفره‌ای به قرار زیر است.

بر اساس «جدول ۱» آنچه به نظر می‌رسد تنوع ویژه‌ای است که رجایی زفره‌ای در متن تعزیهٔ خود به کار گرفته؛ چنانکه ۲۰ وزن شعری رایج فارسی در تعزیهٔ استفاده شده است. اینکه اوزان بحرهای رمل (۶ وزن) و مضارع (۴ وزن)، مجتث (۳ وزن) و هزج (۲ وزن)، بیش از دیگر اوزان در متن کاربرد یافته، شاید از سویی به دلیل سازگاری این وزن‌ها با فضای غمگنانه و مرثیه‌ای موجود در اثر باشد و از دیگر سو، سازگار با سنت شعر دینی دوران قاجار است. از دیگر سو، وزن‌های بحرهای خفیف و متقارب و رجز، بیشتر با فضای نبرد و مخالف‌خوانی در تعزیه سازگارند که در برخی موارد رجایی به آنها توجه داشته است. همچنین بسامد اوزان با سطرهای بیش از ۱۴ هجا با روند پیشروی داستان و روایت در تعزیه سازگاری دارد. سه وزنی که بیشترین کاربرد (بالای ۱۰۰ مصراع) را در تعزیه داشته‌اند، به ترتیب مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل/فعولن (۱۶۲ مصراع)، مفاعلن فعلاتن

جدول ۱. اوزان و بحور استفاده‌شده در تعزیه

ردیف	بحر	طبقه	نوع	وزن	شمار مصراع‌ها
۱	رمل	متحد الارکان	مسدس محذوف/مقصور	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/فاعلان	۸۸
۲			مثمن مخبون محذوف/مقصور	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن/فعلان	۴۸
۳			مثمن محذوف/مقصور	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/فاعلان	۴۶
۴			مثمن مخبون اصلم/ اصلم مسبّغ	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع‌لن/فع‌لان	۱۰
۵			مسدس مخبون محذوف/مقصور	فاعلاتن فعلاتن فعلن/فعلان	۱۰
۶			مسدس مخبون اصلم/اصلم مسبّغ	فاعلاتن فعلاتن فع‌لن/فع‌لان	۶
۷	هزج	//	مسدس محذوف/مقصور	مفاعیلن مفاعیلن فعولن/مفاعیل	۱۶۲
۸			مثمن اخرب مقبوض ابتر	مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع	۸
۹	رجز	//	مربع مرفّل	مستفعلاتن مستفعلاتن	۶۸
۱۰			مثمن سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱۸
۱۱	متقارب	//	مثمن محذوف/مقصور	فعولن فعولن فعولن فعل/فعول	۴۲
۱۲	مضارع	مختلف الارکان	مثمن اخرب	مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	۵۰
۱۳			مثمن اخرب مکفوف مقصور محذوف	مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن/فاعلان	۴۸
۱۴			مربع اخرب	مفعولُ فاعلاتن	۱۸
۱۵			مثمن اخرب مکفوف محذوف/مقصور	مفعولُ فاعلاتن مفاعیلُ فاعلن/فاعلان	۴
۱۶	خفیف	//	مسدس مخبون اصلم/اصلم مسبّغ	فاعلاتن مفاعلن فع‌لن/فع‌لان	۹۰
۱۷			مسدس مخبون محذوف/مقصور	فعلاتن مفاعلن فعلن/فعلان	۱۸
۱۸	مجتث	//	مثمن مخبون محذوف/مقصور	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/فعلان	۱۰۸
۱۹			مثمن مخبون اصلم/اصلم مسبّغ	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع‌لن/فع‌لان	۱۰۰
۲۰			مثمن مخبون اصلم مسبّغ	مفاعلن فع‌لن مفاعلن فع‌لن/فع‌لان	۲۰

مفاعلن فعلن/فعلان (۱۰۸ مصراع) و مفاعلن مفعلاتن مفاعلن فع‌لن/ فع‌لان (۱۰۰ مصراع) بوده است که از منظر موسیقایی با فضای غمگنانهٔ تعزیه سازگاری دارد.

ـ ایراد وزنی: شاعر در ضرب بیت[9] که واژگان «دوری شدن تو» است خوانشی بدآهنگ را به کار گرفته است که به نظر می‌رسد، در سنت تعزیه‌سرایی این دوران رایج بوده است:

«دخیلم ای پدر جان من دخیلم
ببین بابا که من زار و علیلم
ندارم تاب من از رفتن تو
ندارم طاقت دوری شدن تو»[10]
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۷)

ـ قافیه و ردیف: عموماً در تمام تعزیه، قافیه به خوبی رعایت شده و ایراد مشهود قافیه مگر در موارد محدودی قابل ملاحظه نیست. ردیف نیز در تعدادی اندک از ابیات به شکل مرسوم در شعر فارسی در این تعزیه هم تکرار شده و نکتهٔ خاصی متوجه آن وجود ندارد. با وجود این، شبیه بسیاری از تعزیه‌های دوران قاجار، برخی از عیوب قافیه را در این متن نیز می‌توان دید؛ چون عیوب اکفا و شایگان و ایطای جلی و خفی(ر.ک. رازی، ۱۳۱۴ ۲۱۳ -۲۱۴): برای مثال، رجایی بی‌توجه به قاعدهٔ ادبی، در سیر نمایش، (شناسد/ بگویم) را در بخش اول تعزیه، قافیه کرده است:

«هر آن کس شناسد، شناسد مرا
و گرنه بگویم شناسد مرا»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۲)

همچنین است قافیه شدن رسول / ولی (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۲)، کربلا / در (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۵) و ما / در (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۸)، در بخش‌های دیگر متن تعزیه. چنین به نظر می‌رسد که در این موارد، شاعر اساس موسیقی کناری را بر ردیف قرار داده و قافیه را حذف کرده است. در مواردی نیز واژه‌هایی چون نکوتر / بهتر برخلاف قاعده قافیه شده (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۹) یا تحت تأثیر ادب عامه، یکسانی املایی حروف روی به شیوهٔ

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

جریان ادبیات رسمی قاجار رعایت نشده است:

«بـکـن بـر کـودکـان دلـنـوازی
به چشم ای مونس و غمخوار ماضی»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۱)

قافیه شدن نشانه‌های جمع و حروف الحاق حالت (ان) نیز که نشان‌دهندهٔ نوعی سهل‌نگاری موسیقایی است در متن بارها تکرار شده استرها تکرار شده است؛ نکته‌ای که موید اصرار رجایی بر حفظ سادگی متن و اولویت اجرای نمایشی بر فضای ادیبانهٔ اثر است.

«مخور تو غصه چرا چشمت اشک‌ریزان است
خدای هر دو جهان یاور غریبان است»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۶۹)

«ابن عمّم رفته از دنیا عزیزان وای وای
وا مصیبت وا ثبورا ای محبّان وای وای»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۶)

۲. ۳. جنبه‌های نمایشی تعزیه

همایونی در دسته‌بندی‌ای که برای عناصر سازندهٔ تعزیه به دست داده، ۱۲ مؤلفه را برشمرده (همایونی، بی‌تا: ۲۳-۳۰) که در این‌جا (جز دو مؤلفهٔ شعر و سخنوری که قید شد)، تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای به بحث گذاشته می‌شود.

۱. ارتباط نزدیک اجرا با متن

در نمایش، گاه یک شخصیت با دیالوگ‌ها و مونولوگ‌هایش به شکل کلام حضور کنشگرایانه دارد و گاه به چنگ‌زدن به افعال و کردارهایی که الزاماً قایل به گفتار نیست. از این منظر می‌توان دربارهٔ حضور کنشگرایانهٔ شخصیت‌ها که در تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای بیشتر متکی بر ادای گفت‌وگو و دیالوگ است، این اثر را بررسی کرد. اگر بپذیریم که در نمایش، لازم است، ادای کردار شخصیت‌ها بیش از روایت گفتاری یا سازگار با آن باشد؛ می‌توان با بررسی اطلاعات «جدول ۲» و نوع و حضور شخصیت‌ها در متن اثر، به میزان موفقیت رجایی زفره‌ای در تقویت جنبه‌های نمایشی تعزیه‌اش دست یافت.

چنانکه از «جدول ۲» می‌توان دریافت، در هر دو بخش تعزیه، شاعر از ۸ شخصیت برای تبیین ماجرا بهره گرفته

جدول ۲. فراوانی حضور کنشگرایانهٔ شخصیت‌های نمایش.

ردیف	بخش	شخصیت (به ترتیب فراوانی)	تعداد مصراع اداشده
۱	اول: شهادت امام رضا(ع)	امام رضا(ع)	۲۳۶
۲		اباصلت	۱۰۰
۳		مأمون	۹۸
۴		وزیر	۸۲
۵		باغبان	۵۲
۶		صیاد	۳۸
۷		ملایکه	۱۸
۸		امام محمدتقی(ع)	۶
۱	دوم: زیارت مشهد الرضا(ع)	مرد زوار	۱۰۹
۲		زن زوار	۸۲
۳		پسر زوار	۳۱
۴		دختر زوار*	۳۱
۵		چاوش	۳۶
۶		دزد	۲۶
۷		رفیق دزد	۲۰
۸		امام رضا(ع)**	۱۳

* پسر و دختر هر دو به یک اندازه حضور داشته‌اند؛ ضمناً ۴ مصراع را نیز با هم ادا کرده‌اند.
** در این بخش نمایش، امام رضا(ع) به نام امام نقاب‌دار هم معرفی شده است.

و این به نوبهٔ خود اثربخشی مناسب متن تعزیه را نشان می‌دهد؛ زیرا تعدد شخصیت‌های متن تعزیه بر نمایشی شدن اثر از طریق تکثر گفت‌وگوها افزوده است؛ هرچند عموم گفتارهای نمایش، میان دو شخصیت تبادل شده. همچنین شاعر به شایستگی توانسته نسبتی میان اهمیت یک نقش با روایت برقرار کند؛ شاید به این دلیل که در بخش نخست نمایش با توجه به موضوع شهادت امام رضا(ع)، حضور کنشگرایانهٔ ایشان از دیگر شخصیت‌ها بیشتر است؛ اما در بخش دوم نمایش که ماجرای سفر یک خانوادهٔ دین‌دار به مشهد است، شخصیت امام(ع) کم‌ترین حضور کنشگرایانه را در متن می‌یابد. از دیگر ویژگی‌های خاص این متن، در انتهای بخش دوم شکل گرفته؛ آنجا که شاعر نمایش را به شکلی طنزگونه از حالت عزادارانه خارج کرده و سیر غمگین نمایش را اصطلاحاً به نمایش تعزیهٔ مضحک تبدیل کرده است.

حضور کنشگرایانهٔ شخصیت‌های نمایش نیز اعم از مخالف‌خوان و موافق‌خوان، در تعزیه اهمیت دارد. در

بخش نخست، ۳۶۰ مصراع توسط امام(ع) و طرفداران ایشان ادا و در مقابل ۲۷۰ مصراع توسط مأمون و دار و دسته‌اش بیان شده است. در بخش دوم نمایش، ۳۰۲ مصراع توسط جبههٔ تشیع و تنها ۴۶ مصراع به وسیلهٔ مخالفان امامت ذکر شده است. جمع این دو، یعنی ۶۶۲ مصراع در برابر ۳۱۶ مصراع به‌وضوح معلوم می‌کند تعزیهٔ شیعه به عنوان بلندگوی تبلیغاتی دینی و آیینی، نه‌تنها از نظر محتوا به ذکر مصائب و مناقب اهل بیت(ع) می‌پردازد، بلکه از نظر ساختار صوری هم بیش از آنکه معرضِ بیانات مخالفان شیعه باشد، صدای بلند شیعه در بیان آن چیزی است که حق می‌داند. در حقیقت، شاعر تعزیه‌سرا به شکل نابرابری چه در سطح محتوا چه در سطح ساختار صوری، دست بالا را به موافق‌خوانان شیعه داده است تا فرصت عرض اندام مخالف‌خوانان حتی در جایگاه نمایشی کاهشی سخت معنادار داشته باشد.

۲. ایمان و اخلاص

مسئلهٔ سرقت ادبی اگرچه به خودی خود مؤلفه‌ای ادبی (نه هنری) است، لکن چون یکی از مؤلفه‌های تعزیه، ایمان و اخلاص است، به نظر می‌رسد بحث تلاش تعزیه‌سرا در افشای هویت خود بیش از آنکه به مسائل تخلص بازگردد و ادبی تلقی شود، ریشه در کم‌اعتقادی شاعر تعزیه دارد. چه افشای نام میان تعزیه‌سرایان امری چندان پسندیده نبوده و اگرچه تعزیه‌سرایان عموماً به دلایل عقیدتی از ذکر نام خودداری می‌کردند، لکن این مسئله نه‌تنها همگانی و کامل نبوده بلکه در مواردی مثل آن‌چه رجایی‌زفره‌ای انجام داده، شاعر برای جلوگیری از سرقت ادبی اثرش در جای‌های مختلفی نام یا تخلصی از خود به جا می‌گذاشته تا در صورت افتادگی عمدی ظَهر و ترقیمهٔ دست‌نوشته، خللی در متن حاصل نشود. میزان ایمان تعزیه‌سرایان در ثبت اثر به نام خود، تا حدی بوده که بسیاری از تعزیه‌نویسان امضای خود را ذیل تعزیه‌هاشان نمی‌نگاشتند و معتقد به ثواب اخروی بودند و عمدتاً گمنام باقی می‌ماندند (همایونی، بی‌تا: ۲۹و۳۷). بااین‌حال از این منظر رجایی زفره‌ای از شاعرانی است که بارها نام خود را در تعزیه ثبت کرده است (همایونی، بی‌تا: ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۳).

۳. توجه به مبانی روان‌شناختی

گاه تعزیه‌سرا برای اهدافی چون تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، مؤلفه‌هایی را به متن تحمیل می‌کند تا به مقصود خود دست یابد. نظیر اغراق‌های فراوانی که برخی روضه‌خوان‌ها بیان می‌کنند تا اصطلاحاً از شنوندهٔ خود «گریه بگیرند». برای نمونه، داشتن صدای خوش چون تأثیر بهتری بر تماشاگران می‌گذارد. عموماً تعزیه‌خوانان از افراد خوش صدا بودند (همایونی، بی‌تا: ۳۰). یا در نمونه‌ای دیگر که مشخصاً از متن تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای برمی‌آید، دخالت تعزیه‌سرا در واژگان و لحن‌های اشخاص نمایش است که در این‌جا به آن موارد اشاره می‌شود.

دخالت‌های شاعر[۱۱]:

ـ باغبان دروغگو پس از این‌که برای امام(ع) انگور نیاورد، به باغ رفت تا از درخت بچیند و برای مأمون هدیه برد. واضح است که او دربارهٔ مأمون از واژگان بی‌دین و ملعون استفاده نمی‌کند:

«عرب رفت و روم در باغ شادان
بچینم میوه‌ها را من ز احسان
که تا هدیه برم در نزد مأمون
دهد انعامم آن بی‌دین ملعون»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۱)

ـ پس از این‌که میان اباصلت که غلام امام(ع) است و مأمون دیدار حاصل می‌شود، شاعر با دخالت خود، از واژگان نامحترمانهٔ مرتد و کافر بهره گرفته است:

«خطاب من به تو مأمون مرتد کافر
تو را ز حالت آقای خود کنم مخبر»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۱)

ـ مأمون که کینه‌ای نسبت به امام(ع) دارد، در خفا که دستور قتل امام را می‌دهد چرا باید محترمانه دربارهٔ ایشان صحبت کند و پیکر مطهر امام(ع) را انور بخواند:

«سازید قطعه‌قطعه تن انورش تمام
پوشیده دار این سخن اما ز خاص و عام»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۴)

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

ـ اگر مأمون امام(ع) را در جایگاه امامیت و خلافت می‌دانست که اصولاً باید از سمت خود کناره می‌گرفت؛ لذا خطاب‌کردنِ حضرت به واژهٔ امام منطق ندارد:

«همره من هر یکی آیید با آه و فسوس
از پی تغسیل و تکفین امام ملک توس»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۶)

ـ مأمون که از زنده‌ماندن امام(ع) پس از سوءقصد شبیخون پریشان شده در مشاجرهٔ لفظی‌اش با وزیر، از امام(ع) با لفظ محترمانهٔ شاه سخن می‌گوید؛ در ادامه نیز از امام(ع) با لفظ سلطان دین یاد می‌کند:

«پس چرا زنده بُد آن شاه جوابم تو بگو
شد یقینم که مر این‌هاست تماماً جادو...
رو ای وزیر آور سلطان دین رضا را
از راه مهربانی اینک به مجلس ما»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۷و۲۷۸)

ـ پس از آنکه روح مطهر امام(ع) با توسل زایران ظاهر می‌شود، دزد از واژگان محترمانهٔ سیّد و شیر شکار استفاده می‌کند:

«دوستان جملگی کنید فرار
که رضا می‌رسد چو شیر شکار
بین که سیّد رضاست می‌آید
قاتل جان ماست می‌آید»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۲)

– لازم به ذکر است که محمدحسن رجایی‌زفره‌ای در پاورقی یکی از اوراق به صراحت از تغییری که خود در نام دو شخصیت مخالف ایجاد کرده پرده برداشته و آنها را دزد و رفیق دزد نامیده است: «در متن تعزیهٔ نسخهٔ اصلی[۱۲]، کلمهٔ دیگری بوده که به جای آن دزد [و] رفیق دزد برگزیده شد» (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۹).

۴. استفاده از اشیا و عناصر مختلف عینی و نمادین

دربارهٔ ملزومات ابزاری صحنه‌ای نمایش، در انتهای دست‌نوشته به فهرستی از ابزار و آلات اشاره شده است «ضروریات مجلس: ۳ اسب، ۵ صندلی، ۱ بند، ۱ تخت مأمون، آهو، ۱ تفنگ، ۱ بیل، چند شاخه درخت به جای باغ، طبق انگور، ۲ رختخواب، ۴ شمشیر، ۱ کوزهٔ آب، ۱ سفرهٔ نان، ۲ عصا، ۲ عبا، ۲ کولهٔ بار، ۱ عماری، ۱ طناب، ۱ تازیانه، آفتابه برای وضوگرفتن، سجاده و مهر و تسبیح، لباس برای هر یک از نسخه‌خوانان» (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۳). نکته‌ای که به چگونگی تخصص و نوع نگاه رجایی به نمایش اشاره دارد. شایسته این بود که شاعر در حین نمایش دستکم نیمی از آنان را به مثابهٔ عضوی از نمایش وصف کند ولی جز چند مورد محدود مثل آهو و بیل، ذکری از این اشیا و لوازم به میان نیامده است. به نظر می‌رسد رجایی چندان به این مسئله توجه نداشته که لازم است در «توضیحاتِ صحنه‌ای» به‌وضوح بیان کند که مثلاً چند اسب همراه مسافران است. یکی از دلایل ذکر نشدن این دست موارد، به این دلیل است که تعزیه اساساً برای دیده‌شدن سروده می‌شده و نه خوانده‌شدن و از دیگرسو، تعزیه‌نویسانی چون رجای زفره‌ای باوجود ترجمه و نوشته شدن نخستین آثار نمایشی مدرن ایرانی در این زمان، هنوز با بسیاری از مبانی هنر نمایش آشنا نبوده‌اند.

۵. نقّالی

با توجه به سنّت نقالی و ساختار بیان روایت قصه توسط نقّالان که عموماً متکی به تصاویری گاه منقطع از یک قصه بر اساس پردهٔ منقشی بوده، به نظر می‌رسد مواضعی از تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای که اصطلاحاً انقطاع صحنه‌ای و مکث موضوعی وجود دارد، ناظر به همین مؤلفهٔ نقّالی باشد. این مواضع بدین قرار است:

ـ میانهٔ گفت‌وگوی پرسشی بین وزیر و امام(ع) که وزیر از طرف مأمون برای امام(ع) پیام آورده، به یک‌باره وزیر در مجلسی دیگر با مأمون در حال گفت‌وگو است:

وزیر
«السلام ای حضرت سلطان دین
السلام ای مقتدای هشتمین
ابن عمّت می‌رساند صد سلام
می‌نماید عرض با صد احترام
کرده او احوال‌پرسی شما
چون بود حال شما ای مقتدا؟
امام رضا(ع)

علیک من به تو[۱۳] مأمون خانه‌آبادان
مرا شهید نمودی ز کینهٔ عدوان...
وزیر
مژده شاها که پسر عمّ تو افتاده به خاک
گشته نزدیک که گردد ز ره کینه هلاک...
مأمون
شکر لله که مرا بخت نموده یاری
زهر کین در بدن او شده گویا کاری»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۰)

ـ در این مورد، امام رضا(ع) پس از مسمومیت سراغ امام جواد(ع) را می‌گیرد که طبق خود تعزیه در آن هنگام در مدینه بوده است و به یک‌باره امام جواد(ع) در وسط گفت‌وگو حاضر می‌شود:

امام رضا(ع)
«یاران چرا نیامد نور دو دیدهٔ من
فرزند نازپرور آن غم‌رسیدهٔ من...
امام جواد(ع)
اندر مدینه بودم ای باب ناامیدم
الحال با صد افغان بر یاریت رسیدم
امام رضا(ع)
بیا بگیر سرم را پدر روی دامن
که تا امر امامت به تو سپارم من...
امام جواد(ع)
عزیزان وای بر درد دل من
خدایا کن تو حل مشکل من»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۱و۲۸۲)

۶. عزاداری

اگر انتهای بخش دوم تعزیه که گوشهٔ سفر زایران به مشهد که به شکل تعزیهٔ مضحک پایان می‌پذیرد لحاظ نشود، در خلال متن تعزیه، ابیات و مصراع‌های گاه و بی‌گاهی را می‌توان سراغ گرفت که به مصائب اهل بیت(ع) پرداخته باشد. این نکته خود موید این است که هدف خالقان تعزیه، کمک از موسیقی و الحان و صحنه و نمایشگری موجود در تعزیه‌ها، در تقویت عزاداری‌ها بوده است. از جملهٔ کارکردهای آشکار عزادارانه در تعزیهٔ رجایی که منطقی شبیه گریزهای رضوخوانی دارد، دو مثال زیر است که به ترتیب دربارهٔ کربلا و امام رضا(ع) است:

ـ ذکر کربلا از دهان مبارک امام رضا(ع) پس از دیدن آب:

«ایا آب از تو دلم شد کباب
گشودی ز چشمانم ای آب آب
کجا بودی ای آب در کربلا
که شد تشنه‌لب زادهٔ مصطفی
ندیدی مگر عابدین کرد غش
سکینه بگفت العطش العطش
نبودی مگر در زمین بلا
که بهر تو عباس شد سر جدا
کجا بودی آن دم که اکبر ز زین
بیفتاد چون گل به روی زمین
ندیدی مگر اصغر شیرخوار
لبش بود خشکیده با حال زار»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۶)

ـ بیان شهادت و تشییع پیکر مطهر امام رضا(ع) توسط اباصلت؛ نکتهٔ مهم در این بخش، فارغ از سیر منطقی نمایش این است که مأمون و وزیر او که مخالف‌خوان هستند هم در این عزاداری در قالب تغییر کنش نقش از بازیگران تعزیه به همسرایان تبدل می‌یابند و در عزاداری شریک می‌شوند. پس از این عبارات، تعزیه تمام می‌شود:

«یاران رضا غریب است عزیزان
نعش ورا ز یاری عزیزان
گیرید بر سر دوش عزیزان
آیید ای عزیزان عزیزان
ای خاک بر سر من عزیزان
بی‌رهنما شدم آه عزیزان
یاران تقی یتیم است عزیزان
اشک از بصر ببارید عزیزان
رفته رضا ز دنیا عزیزان
بی‌یار و بی‌نصیب است عزیزان
بنهاده در عماری عزیزان
تا گیرمش در آغوش عزیزان
با چشم اشک‌ریزان عزیزان
کو میر و سرور من عزیزان

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

بی‌مقتدا شدم آه عزیزان
معصومه دل دو نیم است عزیزان
در ماتمش بزارید عزیزان
واویلا صد واویلا عزیزان»[۱۴]
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۲و۲۸۳)

۷. عنایت به مسائل روز سیاسی و اجتماعی

از ویژگی‌های تعزیه‌سرایی در دوران قاجار، توجه خالقان به مسائل سیاسی و اجتماعی است. دربارهٔ توجه شاعر به اجتماعیات و سیاست، به نظر می‌رسد دست کم دو مسئله در این متن، بی‌راه نبوده است:

ـ نخست: باورداشت به کرامات و مناقب ماورایی اهل بیت(ع)

از آنجاکه جامعهٔ ایرانی عمیقاً متأثر از سنّت‌های شیعی و مذهبی بوده، جایگاه فضیلت‌گرایانه‌ای نیز در اذهان مردمان برای اهل بیت(ع) وجود داشته است و این مسئله از نظر تاریخی که کاملاً با حوادث دیگری چون مقابلهٔ جمعیت زیادی از مردم با کشف حجاب که تعارضی با تعالیم شیعی بوده، معلوم و بدیهی می‌نماید. از این‌جاست که در تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای از این ابزار هم بهره برده شده و ذیل آن به چهار فضیلت و کرامت در بخش اول و یکی در بخش دوم اشاره شده است: در قسمت نخست، چهار فضیلت روی می‌دهد که سه مورد آن توسط امام(ع) و یکی توسط ملایکه است. فضیلت ملایکه در شبی است که مأموران مأمون قصد کشتن امام(ع) در خواب‌گاه را دارند که با تدبیر و فضیلت ملایکه و جابجاکردن پیکر مطهر امام(ع)، از بروز فاجعه جلوگیری می‌کنند (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۴). فضایل مربوط به امام(ع) به ترتیب چنین است: ۱. ضمانت‌دادن امام(ع) به صیاد که قول دادند اگر آهو را رها کند تا برای شیردهی برود، آهو بازخواهد گشت و چنین شد (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۶۸)؛ ۲. خبرداشتن امام از انگورهای زمستانیِ فردی باغبان که به دروغ انگور داشتن را انکار می‌کرد (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۰)؛ ۳. اطلاع از هنگامهٔ شهادت خویش قبل از آن (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۸). در بخش دوم، یک فضیلت است که ماجرای توسل مرد زوار به امام(ع) است که با حضور روح مبارک ایشان، راهزنان گریختند (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۲).

ـ دوم: استفادهٔ نمادین از مؤلفهٔ راهزنان مسیر زیارت اهل بیت(ع)

با توجه به سال زندگانی محمدعلی رجایی‌زفره‌ای (۱۲۸۱ق ـ ۱۳۶۱ق) و گزاره‌ای که محمدحسن در پایان دست‌نوشته آورده و تاریخ استنساخ از نسخهٔ مرجعش را شعبان ۱۳۴۳ق معرفی کرده[۱۵]، معلوم می‌شود که دستکم این تعزیه تا اسفندماه ۱۳۰۳ خورشیدی سروده شده بوده است. لذا با توجه به زمان آشفتگی حاکمیت قاجار تا آن زمان که راه‌ها هم ناامنی و دشواری داشت، به نظر می‌رسد مسئلهٔ وجود حرامیان در مسیر کاروان زایران مشهد الرضا(ع) کاملاً با واقعیت آن روزگار مطابقت دارد.

۸. موسیقی و ۹. پرده‌برداری[۱۶] و ۱۰. نزدیک‌بودن فیزیکی صحنهٔ اجرا به تماشاگران

برای دریافت درست از سه مؤلفهٔ مذکور، دو راه وجود دارد: اول، در مراسم اجرای آن نمایش، حضور فیزیکی حاصل شود. در این باره باید توجه کرد که در تعزیه تماشاگران صرفاً مصرف‌کنندگان نمایش نیستند و حتی گاه این مورد وجود داشته که نقش‌هایی را می‌پذیرفتند و در هنر نمایش دخیل می‌شدند (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۲) اگرچه قرینه‌ای بر وجود این مقوله در تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای وجود ندارد؛ دوم، همان متن تعزیه است و چون تعزیه‌سرا هیچ نشانه و توضیحی ضمن توضیحات صحنه‌ای مرتبط با این مؤلفه‌ها به دست نداده که نمایانگر وجود آنها در نمایش باشد، لذا از این جهت، باید تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای را خالی از زینت این سه مؤلفه دانست. دربارهٔ مؤلفهٔ موسیقی باید افزود که اگر حتی یک اشاره در توضیحات حاشیهٔ دست‌نوشته مبنی بر وجود تنها یک طبل می‌بود، می‌شد به موسیقی در این تعزیه به عنوان مؤلفه‌ای غیرمغفول توجه کرد لکن چنان‌که گذشت، طبل و ادوات موسیقی جزو ابزار و آلات این تعزیه نبوده است. در این موارد، تنها می‌توان به گفته‌های شفاهی یا گاه کتبی محققان اعتنا کرد که آن نمایش را دیده‌اند که البته این نوع اعتنا چندان اعتبار تحقیقی ندارد. اگر قرینه‌ای وجود می‌داشت در متن که تعزیه‌نویس نکته‌ای مبنی بر موسیقی را به تعزیه‌گردان گوشزد می‌کند هم می‌شد بر وجود موسیقی به صورت عینی اشاره کرد که البته این مورد هم به چشم نمی‌خورد.[۱۷] درست است که مؤلفه‌هایی چون موسیقی بر اساس مشاهدات عینی از تعزیه و خوانده‌های شفاهی محققان نظریه‌پرداز به عنوان یکی از عناصر تعزیه توصیف شده است، امر درستی است اما در تحلیل یک تعزیهٔ مشخص،

باید دست‌مایه‌هایی وجود داشته باشد که بتوان آن اصل کلّی که مثلاً موسیقی در تعزیه عنصری مهم است را توجیه کند. راه دست‌یابی به این نوع توجیهات در تعزیه‌ای مشخص نظیر تعزیهٔ رجایی‌زفره‌ای، یا توضیحات صحنه‌ایِ تعزیه‌سرا است یا ادوات و ابزار مورد استفاده در تعزیه است که تعزیه‌نویس در حاشیه به آن اشاره می‌کند یا مشاهدهٔ اهل تحقیق است و چون دربارهٔ این تعزیه چنین نشانه‌هایی در دست نیست یا دست کم مستند نیست، نمی‌توان الزاماً آن اصل کلّی که مثلاً موسیقی یکی از عناصر تعزیه‌ساز است را در همهٔ تعزیه‌ها من‌جمله آنِ رجایی‌زفره‌ای تعمیم داد. هرچند نوع کارکرد اوزان شعر، وجود برخی از این ویژگی‌ها را در تعزیه محتمل می‌کند.

در نگاه کلی، بعید به نظر می‌رسد که تمامی یا اکثریت تعزیه‌ها را بتوان با هر دوازده عنصر شمارش‌شدهٔ مورد نظر همایونی تعزیه همسو دانست. به غیر از آن‌چه ذکر شد، شاید بد نباشد که مقولهٔ مذکور از حیث نمون‌شناسی (-se miotics) هم اندکی واکاوی شود، چه شاید بی‌راه نباشد اگر نمایش را مهم‌ترین جایگاهی دانست که نشانه در متنوع‌ترین و کامل‌ترین شکل خود بروز یافته است (کازان، ۱۳۸۰: ۳۱). بر اساس آن‌چه در دایرهٔ نمون‌شناسی در تعزیه مورد نظر است، تعزیه می‌تواند از ابزارهای مختلف نشانه‌شناسانه‌ای چون **نمون کرداری** (gestuels) - ناظر بر کنش‌های دیداری و ناپایداری چون حرکت‌ها و جابجایی‌های تعزیه‌خوانان -، **نمون آذینی** (decoratifs) - ناظر بر کنش‌های دیداری و پایداری چون صحنهٔ نمایش و دکور -، **نمون بویایی** (-ol factifs) - ناظر بر بوی‌هایی که در صحنه می‌پراکنند تا حس ملموسی از نمایش به مخاطب منتقل شود چون بوی گلاب و اسفند -، نمون چشایی (dégustatifs) - ناظر بر توزیع خوراکی‌هایی چون شاهدانهٔ بوداده به تماشاچیان تا ایجاد گریه کند - و غیر آنها بهره بگیرد تا پیام تعزیه‌نویس به مخاطب بهتر منتقل شود (اسماعیلی، ۱۳۷۴: ۷۹-۸۵). مبتنی بر این دست ابزارها و در رابطه با سه مؤلفهٔ موسیقی و پرده‌برداری و نزدیک‌بودن صحنهٔ نمایش به تماشاگران که دو مورد اول در این تعزیه وجود ندارد، می‌توان گفت که اولاً این تعزیه از نمون کرداری و نمون آذینی که گفتارها و حرکات تعزیه‌خوانان و دکور و صحنهٔ اجرا است شامل بوده اما نشانه‌ای یا توضیحی توسط تعزیه‌نویس ارایه نشده تا بر اساس آن بتوان دریافت که نمون بویایی و نمون چشایی در آن کاربرد داشته است؛ ثانیاً مؤلفهٔ موسیقی و پرده‌برداری اگر در نمایش می‌بود، در ردیف نمون‌های آذینی و کرداری قرار می‌گرفت ولی چون تعزیه‌نویس چیزی در آن باره نگفته، نمی‌توان به قطعیت وجود آن نمون‌ها را تأیید کرد.

۳. نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نتایج کلّی پژوهش به این قرار است:

- تعزیهٔ رجایی زفره‌ای آنچنانکه در اغلب تعزیه‌های این دوران می‌توان دید، آمیخته‌ای از ویژگی‌های سنت روضه‌خوانی، ادبیات عامیانهٔ شیعی و ادبیات نمایشی نوظهور عصر قاجار را به همراه دارد و نمی‌توان آن را متضمن تمام ویژگی‌های ادبیات نمایشی دانست. همچنین به نظر می‌رسد نسخهٔ اصیل بررسی شده به‌مرور و به ضرورت‌های مخاطب‌شناسانه و نمایشی، تغییر یافته که همین نکته، موید جایگاه آن در سیر هنر نمایشی مذهبی است.
- شاعر تعزیه‌سرا به خلاف زمرهٔ گسترده‌ای از شاعران، صرفاً به بیان حالات و تخیلات نمی‌تواند بسنده کند و هر جا لازم باشد باید در متن دخالت کند تا جنبه‌های مختلف هویت شیعی را به نمایش بگذارد. یکی از مهم‌ترین نمودهای این تلاش تعزیه‌سرا، کنش‌های محتوایی و ساختاری در برتری‌بخشیدن به موافق‌خوانان در تعارض با مخالف‌خوانان است؛
- به نظر می‌رسد مهم‌ترین بارزهٔ متمایزکنندهٔ تعزیه با نمایش‌های غیر ایرانی، کمتر به مسائل صوری مربوط است و عموماً در دایرهٔ تفاوت‌های محتوایی قرار می‌گیرد؛
- توجه «بیشتر» تعزیه‌ها به موضوعات مرتبط به مصیبت کربلا احتمالاً به دلیل سوزناک‌تربودن آن حادثه از جهت عظمت موضوع است؛ چنان‌که هنوز هم در جهان تشیع محرم را از دیگر ایام سوگواری بیشتر عزیز می‌دارند. بدیهی است که این مسئله به معنای پایین‌آوردن شأن هیچ‌کدام از اهل بیت(ع) نیست؛
- اصولاً آن نوع پختگی که در شخصیت‌پردازی کسان نمایش در نمایش‌های فرنگی به چشم می‌خورد، در آنِ تعزیه چندان عینیت ندارد. این مسئله احتمالاً از این رو است که در نمایش فرنگی عموماً هدف شاعر به بالابردن هنر نمایشی اثر بازمی‌گردد در حالی که در تعزیه چون اصولاً تعزیه‌سرا هدف اساسی‌اش ذکر مصیبت و بیان مناقبی ایدیولوژیک از باورداشت‌های دینی‌اش است، چندان مسائل هنری نمایش در آن اولویت ندارد. این

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075840.1196

مسئله بیرون از نمایش، در فنون شعری تعزیه هم درخششی دارد چندان‌که تعزیه را از نظر فخامت ادبی نمی‌توان در ردیف آثار درخشان تراز اول قلمداد کرد، اگرچه جنبه‌های مختلف ارزشمند ادبی و غیرادبی در تعزیه، بر اهمیت جایگاه تعزیه دلالت دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برخی از محققان به صراحت تعزیه را برابر نمایش آیینی تلقی کرده‌اند که البته مورد نظر نگارندگان این مقاله نیست. برای مثال، ناصربخت از پژوهشگران هنر عیناً به این مقوله چنین اشاره می‌کند: «تعزیه (شبیه‌خوانی)، نمایشی آیینی، سنتی، روایی، منظوم و موسیقایی است که از دل عزادارای شیعیان ایرانی بر پیشوای سوم خود پدید آمد و حول محور واقعهٔ عاشورا شکل گرفت...» (ناصربخت، ۱۴۰۳: ۲۷و۲۹-۳۰) باید نظر اخیر را تا حدی مردود دانست زیرا اگرچه تعزیه اساساً تمایل محتوایی مفرطی به مصیبت کربلا دارد، اما به هیچ روی منحصر در عزای حسینی نبوده است. با توجه به معنایی که واژهٔ «تکیه» داشته می‌توان به این مقوله دست یافت که اولاً تعزیه فرزند زمانهٔ معاصر یا حتی صفویه نیست بلکه قدمتی دیرینه‌تر داشته و ثانیاً محصور در مصیبت کربلا نیست و این مقوله به راحتی با ملاحظهٔ تعزیه‌هایی چون تعزیهٔ امام رضا(ع) که ارتباطی به کربلا ندارد قابل دریافت است. توضیحی که یکی دیگر از پژوهشگران دربارهٔ واژهٔ تکیه ارایه کرده چنین است: «باید دانست که واژهٔ تکیه (فارسی آن لنگر) در قرن‌های هفتم و هشتم هـ.ق. و حتی شاید هم پیش از آن به برخی خانقاه‌ها و رباط‌های نزدیک و بیرون شهرها (به خصوص خانقاه‌ها و لنگرهای قلندران و صوفیان شیعه) اطلاق می‌شده است. چون در آن زمان دسته‌های عزادار پس از گردش و حرکت در کوچه‌ها و محله‌های شهر، سرانجام به آن مکان‌ها می‌رفتند و مراسم عزاداری و واقعه‌گویی، خاصه شبیه‌سازی‌ها و شبیه‌خوانی‌های ابتدایی را بیش‌تر در آن مکان‌ها اجرا و برگزار می‌کردند.» (شهیدی، ۱۳۸۰و۱۳۸۱: ۱۶۰)

۲. برای نمونه، یکی از پژوهشگران دربارهٔ کاربردهای مختلف مضحکه در تعزیه مثال‌هایی قید کرده که یکی از آن‌ها برای واضح‌شده بحث نقل می‌شود: «[شاعر تعزیه‌نویس] در بازی‌های نمایشی زنانه آن‌جا که می‌خواهد بعضی از نسوان گمراه را ریشخند گیرد و استهزا نماید و یا عروس قریش را در تعزیهٔ عروسی‌رفتن حضرت فاطمه(س) خوار و خفیف گرداند، از لنگه گیوه به جای سرمه‌دان و چوب جارو به مثابهٔ میل سرمه‌کشی استفاده می‌کند و به این ترتیب نشان می‌دهد که چقدر خوب به کاربرد اشیا در خلق موقعیت‌های خنده‌آور واقف است.» (فتحعلی‌بیگی، ۱۳۷۴و۱۳۷۵: ۳۴۶)

۳. مطلع بندِ نخست: «امام رضا: بزرگوارخدایا به ذات بی‌چونت/ به لطف‌های عمیم از حساب بیرونت» (همایونی، بی‌تا: ۱۵۷).

۴. ایضاً: «امام رضا: ای خدا آگهی از حال غریب الغربا/ در زوال آمده اقبال غریب الغربا» (صالحی‌راد، ۱۳۸۹، ج۲: ۳۳۰).

۵. در انتهای دست‌نوشته عبارت «گوشهٔ ضامن آهو و باغبان از این مجلس به سعی این‌جانب محمدحسن رجایی‌زفره‌ای در روزنامهٔ «عصر» چاپ شیراز سال ۴ شمارهٔ ۹۲۱، ۷۸/۳/۲۵ به چاپ رسید» (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۴) به چشم می‌خورد که چون با بحث مقاله ارتباط معناداری ندارد، صحت و سقم آن بررسی نمی‌شود.

۶. در حقیقت مقصود از گوشه در تعزیه ضمن آنکه با آن اصطلاح موسیقایی تفاوتی کارکردی دارد، به بخش‌هایی اپیسودیک گفته می‌شود که در خلال ماجرایی کلّی‌تر روایت می‌شود که از جملهٔ آن‌هاست ماجرای باغبان و صیاد با امام رضا(ع) در تعزیه‌های مربوط به ایشان. (فتحعلی‌بیگی، ۱۳۷۰: ۲۳۱)

۷. تضمین در شعر از دیرباز رواجی داشته و اگر شاعری در خلال سخن خود لختی از سخن دیگران را به امانت در کلام خود ذکر کند مشروط بر این‌که یا نام مرجع را بگوید یا شهرت سخن مقتبس در حدی باشد که بوی انتحال ادبی ندهد، تضمین خوانده می‌شود (همایی، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

۸. این بیت، مطلع غزلی از حافظ است (حافظ، ۱۳۹۲: ۵۰)

۹. منظور از ضرب بیت، بخش و رکن پایانی مصراع دوم است: «بخش‌های مختلف هر بیت چنین است: صدر / حشو / عروض - ابتدا / حشو / ضرب» (کرمی، ۱۳۸۹: ۵).

۱۰. مفاعیلن مفاعیلن فعولن - هزج مسدس محذوف.

۱۱.موارد زیر که همگی به دلیل رفتار مزورانهٔ مخالف‌خوانان در قصه است را نمی‌توان دخالت شاعر به حساب آورد:

ـ لفظ مولا حاصل دخالت شاعر نیست چون قرار است وزیر به شکلی ریاکارانه امام(ع) را به مجلس انگور ترغیب کند:

«شوم فدای وجود شریفت ای مولا طلب نموده تو را ابن عم تو ز فا»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۷۸)

ـ لحن محترمانهٔ وزیر نسبت به امام(ع) دخالت شاعر نیست و نوعی مزورانه در برابر ایشان برای انکار سوء قصد است:

«السلام ای حضرت سلطان دین السلام ای مقتدای هشتمین»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۰)

ـ مأمون برای گریز از آنکه اطرافیان ماجرای قتل امام(ع) را به او نسبت ندهند، با زرق و دو رویی به عزاداری می‌نشیند؛ پس این مورد نیز دخالت شاعر نیست:

«فریاد ابن عمّ من زار مرده است خاکم به سر که آن شه ابرار مرده است
یاران تمام رخت سیه را به بر کنید از اشک چشم روی زمین جمله تر کنید
بندید اهل شهر دکان‌ها ز خاص و عام رفته ز دهر خسرو دین سرور انام
شال عزا به گردن و بر دوش خود علم گیرید اهل توس به صد محنت و الم

نعش عزا به روی عماری دهید جا در امر غسل و دفن بکوشید از وفا»
(رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۲)

۱۲. منظور نسخهٔ محمدعلی رجایی‌زفره‌ای است.
۱۳. در حقیقت پیام را به مشافهه بیان می‌کند و مقصود این است که وزیر این پیام را بشنود و به مأمون بازگوید. نمونهٔ این دست پیام‌رسانی‌ها در تاریخ ادبی ایران قابل ملاحظه است. برای نمونه، در تاریخ بیهقی، شاه‌مَلِک محتوای نامه‌اش را به سمع پیک می‌رساند که او انتقال دهد ولی در حینِ پیام، لحن خطاب به گیرنده یعنی اسماعیل است (بیهقی، ۱۳۹۲، ج۳: ۱۱۲۱).
۱۴ . در توضیحات صحنه‌ای این قسمت چنین آورده شده که با هر مصراع اباصلت، سه شخصیت واژهٔ عزیزان را تکرار کنند: «در هر فردی که اباصلت می‌خواند، مأمون، وزیر، امام محمدتقی(ع) دم بگیرند: عزیزان» (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۸۲).
۱۵. با ترقیمهٔ «از نسخهٔ مورخهٔ شعبان ۱۳۴۳ قمری و به خط مرحوم محمدعلی رجاءزفره‌ای (۱۲۸۱-۱۳۶۱ق) رونویسی نمودم» (رجایی‌زفره‌ای، ۱۳۹۰: ۲۹۳)/
۱۶. پرده‌برداری (شمایل‌گردانی) در حقیقت توسط کسانی انجام می‌شده که ایشان پرده‌ای منقوش به صحنه‌ای از حوادث را در اختیار داشتند و با کنار زدن تدریجی اطوار آن پرده، حوادث را به شکل عینی برای تماشاگران روایت می‌کردند (همایونی، بی‌تا: ۲۸). از جمله ویژگی‌های فرد شمایل‌گردان و پرده‌خوان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: الف، آشنا به تشخیص چهره‌ها و مجالس؛ ب، گریز از تکرارگویی؛ ج، خوش‌صدایی؛ د، مهارت در برخی نواها چون تشبث‌خوانی و متألم‌خوانی و متعارض‌خوانی. (ناصربخت، ۱۳۷۷: ۱۰۵) شمار ویژگی‌های مطلوب بسیار بیش از این‌هاست که نشان از دقت در جزییات برای ادای شایستهٔ پرده داشته است.
۱۷. توضیحاً آنکه تعزیه‌گردان به مثابهٔ کارگردان نمایش تعزیه به حساب می‌آید که یکی از وظایف او، رهبری گروه موسیقی بوده است. (بنگرید به: ناصربخت، ۱۳۸۰و۱۳۸۱: ۲۲۷)

فهرست منابع

اسدزاده، داریوش (۱۳۸۹)، *سیری در تاریخ تئاتر ایران*، تهران: آوردگاه هنر و اندیشه.
اسماعیلی، حسین (۱۳۷۴)، درآمدی به نمون‌شناسی تعزیه، *سینما تئاتر*، سال ۲، شمارهٔ ۹، بهمن، ۷۹-۸۵.
بلوک‌باشی، علی (۱۳۹۰)، *تعزیه‌خوانی*، تهران: امیرکبیر.
بیهقی، ابوالفضل (۱۳۹۲)، *تاریخ مسعودی: تاریخ بیهقی*، ۳ جلد. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: مهتاب.
پهلوان، کیوان (۱۳۹۳)، *استان تهران: فرهنگ گفتاری در موسیقی ایران*، تهران: آرون.
تقیان، لاله (۱۳۷۰)، تعزیهٔ ایرانی: نمایش یا آیین، *تئاتر*، شمارهٔ ۱۴، ۳۳-۵۵.
تقیان، لاله (۱۳۷۴)، *دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران*، تهران، ایران: مرکز.
تقیان، لاله (۱۳۸۱)، تعزیه: آیینی سنتی، فلسفی، عرفانی و مذهبی، *کتاب ماه هنر*، شمارگان ۵۳و۵۴، بهمن و اسفند، ۱۰-۱۳.
ثمینی، نغمه (۱۳۸۲)، تأثیر ساختار نمایش دینی بر سینمای ایران، *بیناب: جستارهایی در باب فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۲، مرداد و شهریور، ۱۹۴-۲۰۵.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۲)، *دیوان غزلیات*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علی‌شاه.
دهقانی، حسین (۱۳۸۷)، *تعزیه در بوشهر*، تهران: طلوع دانش.
رازی، شمس‌قیس (۱۳۱۴)، *المعجم فی معاییر أشعار العجم*، تصحیح محمد قزوینی و مقابلهٔ مدرس رضوی. تهران: خاور.
رجایی‌زفره‌ای، محمدعلی (۱۳۹۰)، *مجالس تعزیه*، دست‌نویس نگهداری‌شده در کتاب‌خانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، بخش دیجیتال، شمارهٔ کتاب ۱۱۰۰۲، رونویسی‌شده از نسخهٔ مورخهٔ شعبان ۱۳۴۳ قمری به خط محمدحسن رجایی‌زفره‌ای.
شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰و۱۳۸۱)، تکیهٔ حاج میرزاآقاسی، *تئاتر*، شمارگان ۲۹و۳۰، زمستان و بهار، ۱۵۸-۱۷۳.
صالحی‌راد، حسن (۱۳۸۹)، *مجالس تعزیه*، ۲ جلد. تهران: سروش.
عزیزی، محمود (الف ۱۳۸۸ بهار)، *تعزیه از نگاه مستشرقان*، تهران: فرهنگستان هنر-متن.
عزیزی، محمود (ب ۱۳۸۸ تابستان)، *ترسادختر مسیحی: بررسی دیدگاه برخی از نظریه‌پردازان معاصر تئاتر و مقایسهٔ آن با تعزیه*، تهران: فرهنگستان هنر-متن.
عمرانی، سیدابوالحسن (۱۳۹۱)، *نگرشی کوتاه بر رابطهٔ تعزیه و تلویزیون*، شیراز: نوید شیراز.
فتحعلی‌بیگی، داود (۱۳۷۰)، گوشه در تعزیه، *فصل‌تئاتر*، شمارهٔ ۱۴، ۲۲۹-۲۷۲.
فتحعلی‌بیگی، داود (۱۳۷۴و۱۳۷۵)، مبانی مضحکه در نمایش سنتی، *هنر*، شمارهٔ ۳۰، زمستان و بهار، ۳۴۳-۳۵۰.
فتحعلی‌بیگی، داود (۱۳۸۱)، فهرست موضوعی تعزیه، *تئاتر*، شمارگان ۳۱و۳۲و۳۳، تابستان و پاییز و زمستان، ۸۰-۱۱۹.
کازان، تادئوس (۱۳۸۰)، نشانه در تئاتر: مقدمه‌ای بر نشانه‌شناسی هنرهای نمایشی، (ترجمه از نغمه ثمینی)، *بیدار*، شمارهٔ ۱۲، بهمن، ۲۹-۴۲.
کرمی، محمدحسین (۱۳۸۹)، *عروض و قافیه در شعر فارسی*، شیراز: دانشگاه شیراز.
کوچک‌زاده، رضا (۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی دو شبیه‌نامه از شهادت امام رضا(ع)، *مطالعات تطبیقی هنر*، سال ۴، شمارهٔ ۸، پاییز و زمستان، ۱۲۳-۱۳۴.
میرجهانی طباطبایی، سیدمحمدحسن (۱۳۸۶)، *البکاء للحسین(ع)*، تحقیق روح‌الله عباسی. قم: رسالت.
ناصربخت، محمدحسین (۱۳۷۷)، پرده‌های درویشی: هنر پرده‌خوانی و نقاشی پرده‌های درویشی، *هنر*، شمارهٔ ۳۵، ۱۰۲-۱۱۴.
ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۰و۱۳۸۱)، کارکردها و وظایف شبیه‌گردان، *تئاتر*، شمارگان ۲۹و۳۰، زمستان و بهار، ۲۱۱-۲۴۸.
ناصربخت، محمدحسین (۱۴۰۳)، تعزیه (شبیه‌خوانی)، نمایشی مقدس؟، *رهپویهٔ حکمت هنر*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۵)، پاییز و زمستان، ۲۷-۳۷.
نصری اشرفی، جهانگیر؛ شیرزادی آهودشتی، عباس (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر ایران*، ۲ جلد. تهران: آروَن.
همایونی، صادق (۱۳۷۷)، *شیراز خاستگاه تعزیه*، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
همایونی، صادق (بی‌تا)، *تعزیه و تعزیه‌خوانی*، بی‌جا: جشن هنر.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا.