دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص٥٤-٣١»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ٦٣/١
پاییز و زمستان ١٣٨٩ .*Knowledge*, No.63/1

بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی براساس نظریات ارسطو[1]

دکتر مرضیه پیراوی ونک [*]
اقدس نیک نفس [**]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۷/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۹/۱۵

چکیده

تعزیه و تراژدی، نمایش‌هایی آئینی و مذهبی همراه با امکانات و ویژگی‌های مختص خویش هستند. وجود ویژگی-هایی چون روایت‌گری، بدیهه‌سازی، تعلیق و تعویق حوادث و امکاناتی از این دست در تعزیه و ویژگی‌هایی چون تقلید کنش، شخصیت پردازی و وحدت های سه گانه «کنش»، «زمان» و «مکان» در تراژدی از هریک از آنها نمایشی خاص می‌سازد که با وجود تفاوت های یاد شده، این دو گونهٔ نمایشی در وقوع «فاجعه» یا «امر تراژیک» و خاستگاه آیینی مشترک اند. حال پرسش این است که کدام ویژگی‌ها و عناصر در تعزیه و تراژدی وجود دارد که به وقوع امر تراژیک منجر می شود و آیا می توان براساس تفاوت ها و شباهت های این دو گونهٔ نمایشی، تعزیه را نوعی تراژدی محسوب کرد یا نه . این مقاله با بهره گیری از روش توصیفی _ تطبیقی و با رویکرد فلسفی براساس نظر ارسطو سعی در تبیین این نظر دارد که با وجود عناصر تراژیک در تعزیه و وقوع امر تراژیک در آن، این نمایش از نوع تراژدی نبوده بلکه از نوع حماسه می باشد.

کلید واژه‌ها: تعزیه، تراژدی، امر تراژیک، روایت‌گری، تقلید کنش، شبیه.

مقدمه

---

[1]. این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد خانم اقدس نیک نفس با عنوان «کنش فهم مخاطب در تعزیه با رویکرد هرمنوتیکی» است، که در شهریور ۱۳۹۰ دفاع شد.

* عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان. آدرس الکترونیک:Mpiravivanak@gmail.com
**کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان.
آدرس الکترونیک:Niknafs_as32@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

سنن نمایشی پیوندی نزدیک با زندگی اجتماعی و آیین‌ها دارند و جزء پویاترین و قوی - ترین عناصر فرهنگ‌های گوناگون محسوب می شوند، چراکه نمایش ها گنجینه ای از آئین‌ها، زبان، رفتارها، معیارهای اخلاقی، سلیقه‌ها، اندیشه‌ها، شوخی ها، خرافات بوده و باورهای دینی فرهنگ ملل و بومی هر منطقه را در خود جای داده‌اند.

از آنجا که نمایش، بازی آدم‌ها است، نزدیک‌ترین هنرها به زندگی نیز هست. به علاوه تشابه صوری نمایش با حیات اجتماعی و آداب و مناسک از قبیل آیین ها و اعیاد عمومی نیز نقش مهمی ایفا می‌کند. اما این مشابهت تنها از لحاظ صورت و ظاهر نیست بلکه این قبیل فعالیت‌ها، کارویژه‌های همانند دارند. خصوصیت قدرتمند متون نمایشی برتر دنیا این است که با برقراری زنجیره‌ای از معانی متعدد، نه در خود متن نمایشنامه بلکه در جاهای دیگری و از متون دیگری معنا می‌یابند، که چیزی غیر از زندگی انسان‌ها نیستند . زندگی انسان‌هایی تاریخمند که به قوهٔ فهم و آگاهی متأثر از تاریخ مجهزند . بنابراین حضور نمایش در زندگی انسان‌ها اهمیتی یکتا می‌یابد. این سنن رابطه‌ای تنگاتنگ با آیین دارند و با هدف منقلب ساختن مخاطب اجرا می شوند. تقریباً همهٔ آثار بزرگ دنیا و از جمله نمایش بر میراث خود تکیه می کنند و در عین حال به توجیه آن می پردازند . اثر، ظهور میراث خویش است و در عین حال یگانه و فرد است. چنان که هنرمند ایرانی در همهٔ هنرها از کهن الگوها [آرکتیپ ها] بهره می‌گیرد و مبنای هنرهای ایرانی بر توجه فراوان به تجرد و تیپ آفرینی (نمونه نوعی) است. بنیاد این بینش را حقایق ثابت و مطلق تشکیل می‌دهد و نه واقعیات متغیر و اعتباری. با وجود این طرز تلقی و این دید غایت انگارانه و آرمان‌گرایانه، هنرمند ایرانی تنها به وصف مشخصات کلی و قراردادی می پردازد و حول محور اوصاف ثابت و آرمانی چون نیک یا بد و یا زشت و زیبا می گرد د. مبنای نمایش تعزیه نیز همچون دیگر هنرهای ایرانی بر این طرز تفکر و نگاه قرار گرفته است. بنابراین ویژگی های تعزیه نیز تابع این نگرش آرمانی می‌باشند.

می‌توان گفت آنچه این جهان و جهان تراژدی را به یکدیگر بسیار نزدیک می سازد، همین آرمان‌گرایی و مطلق بودن ارزش‌ها است. ارزش‌ها و خواسته‌های اخلاقی متناسب با آنها در جهان تراژدی مطلق‌اند. جهان تراژدی، تنها خیر و شر و حقیقت و ناحقیقت را می - شناسد[۲]. البته مطلق‌گرایی که در تراژدی دیده می‌شود با مطلق‌گرایی که در تعزیه با آن

۲ . مناف زاده ۱۳۷۰: ۳۲۲

Archive of SID

www.SID.ir

مواجهیم متفاوت است و از یک جنس و نوع نیستند.

از طرفی هنر نمایش در یونان باستان از این نظر با تعزیه پیوند نزدیک دارد که هر دو خاستگاه آیینی داشته و این موضوع از آن رو دارای اهمیت می‌باشد که هدف از اجرای نمایش‌های آیینی برخلاف تئاتر، تقرب به خدا و رسیدن به آمرزش و رستگاری است . آیینی بودن تعزیه و تراژدی و وقوع امر تراژیک در آنها نشانگر مشابهت‌های این دو گونهٔ نمایشی است، اما نکتهٔ مهم این که تعزیه به هیچ عنوان تراژدی به معنای خاص کلمه نیست. بر این اساس در این نوشتار سعی بر آن است که با رویکردی فلسفی ابتدا ویژگی‌ها و عناصر تراژدی و تعزیه را بررسی نموده و سپس به مقایسهٔ این ویژگی‌ها پرداخته شود.

تعزیه و ویژگی‌های آن

اطلاق تعزیه به نمایشی از واقعه‌های تاریخی- مذهبی زندگی و مصایب اهل بیت و خاندان پیامبر و بویژه واقعهٔ کربلا از معانی و مفاهیم خاص تعزیه به شمار می رود. تعزیه نمایشی انسانی و جدی محسوب می‌شود که به عقیدهٔ تعزیه‌شناسان، «کل جوهرهٔ اندیشه و عواطف مربوط به حیات، مرگ، خدا و انسانهای همنوع را در بر می گیرد»[۳]. سنت تعزیه خوانی مرحلهٔ نهایی از تاریخ طولانی آئین‌های عزاداری و حرکت دسته های عزاداری و روضه‌خوانی است. این آیین‌ها که سنتی باشکوه از نمادها و قرارد ادها را در ایران ایجاد کرده بود، به شکل گرفتن تعزیه انجامید[۴]. در واقع تعزیه پیش از آنکه یک نمایش خاص باشد، ماهیتی آیینی و تراژیک دارد. به صورت دقیق‌تر باید گفت تعزیه سنتی نمایشی است، اما نمایشی خاص نیست، یعنی به عنوان نمایشی با موجودیت خاص نیست، چراکه نمایشی متغیر، قابل اصلاح و انعطاف پذیر است. متون تعزیه نیز اگرچه به نگارش در می‌آیند، اما به دلیل انعطاف‌پذیری فراوانی که دارند، هم پیش از اجرا و هم ضمن اجرا مورد بازنویسی و اصلاح قرار می‌گیرند.

شکل اجرایی شبیه‌خوانی مبتنی بر کلامی منظوم بوده و با تأکید بر «نمایشی بودن » (نمایش‌گرایی) و استفاده از قراردادهایی که «از پیش تعیین شده » و «پذیرفته شده از سوی تماشاگران» است، بر صحنه می رود. می‌توان گفت شبیه‌خوانی نیز نوعی «نمایش

---

۳. چلکوفسکی ۱۳۸۴: ۲۳

4 . Ansary 1981 : 342

Archive of SID

www.SID.ir

روایی» است، که متشکل از سه عنصر اصلی «موسیقی » «کلام » و «بازیگری » (نقش‌پوشی) بوده و مانند سایر نمایش‌های شرقی مبتنی بر «قراردادهایی» است[۵]. حوادث در تعزیه در میان انبوهی از بدایع هنر نمایشی پیش می روند، چنان که حتی تصنع و بازیگری نیز به مفهوم خاص کلمه معنی ندارد. از آنجا که تعزیه انعطاف پذیری بسیاری دارد، اجزای کمی تعزیه به راحتی تغییر می کنند. اما معمولاً تعزیه با پیش‌خوانی آغاز می - شود و شرح مختصری از واقعه برای مخاطب داده می شود. گاه نیز نوحه ها یا دعایی مربوط به متن تعزیه پیش از اجرا خوانده می‌شوند و در هر تعزیه با تعزیه دیگر متفاوت است. پس از آن ابتدا موافق خوان‌ها و بعد از آن مخالف‌خوان‌ها و ارد می شوند؛ سپس گروه موسیقی درآمد آوازی مربوط به پیش خوانی را می نوازد . اغلب پس از آن معین البکا (کارگردان نمایش) مطالبی را در ماتم حضرت اباعبدا...(ع) و مجلس موردنظر بیان می دارد و پس از آن نمایش آغاز می گردد.

ویژگی‌های خاص تعزیه:

۱. ارتباط بی‌نظیر مخاطب و تعزیه در میان سنن نمایشی جهان: «براساس این ویژگی است که صور بازنمایی ویژه‌ای که در نمایش تعزیه تجسم می یابند، کاملاً توجیح می- شود[۶].
۲. تراژیک یا حزن انگیز بودن تعزیه: مهم‌ترین جنبه و مشخصهٔ تعزیه به خصوص تعزیه- های اصلی یا به اصطلاح «واقعه‌ها»، جنبه «تراژیکی» آن است.
۳. تعزیه مبتنی بر «نقل و روایت» است: اجرای تعزیه مبتنی بر روایت گری است و مانند سنن تئاتری براساس تقلید و کنش نیست.
۴. تعزیه هنری نمادین یا سمبلیک است: در شبیه‌خوانی یک شاخه درخت یا یک گلدان، نخلستان قلمداد می‌شود و تشتی آب، رود فرات را مجسم می‌سازد.
۵. سراسر نمایش تعزیه از شعر و غالباً از ابیات تشکیل شده است. این تا حدود زیادی بر عکس تمام سنن تئاتر غربی است.
۶. مبتنی بر بدیهه‌سازی است: بهره‌وری از تعزیه خوانانی که به سهولت می توانند کم یا زیاد شوند، بدیهه‌خوانی‌های به موقع، بروز خلاقیت‌ها در ظهور نحوهٔ اجرای نقش و

---

۵. ناصربخت ۱۳۷۹: ۳۴
۶. چلکووسکی ۱۳۸۴: ۴۴

Archive of SID

www.SID.ir

بدیهه‌سازی هایی از این دست در تعزیه به وفور دیده می شود.

۷. انعطاف‌پذیری تعزیه: انعطاف‌پذیری فراوان برای وقوع موضوع به نگارش درآمده و استفاده از هرگونه امکانات و در هر جا و در هر نقطه.

۸. تنوع و گستردگی مضامین: مضامین تعزیه‌ها از منابع و مایه‌های گسترده و متنوع الهام می‌گیرند. این منابع شامل اساطیر مذهبی یا ملی، حوادث تاریخی چون زندگی پیامبر(ص) یا ائمه(ص) و افسانه ها یا قصه‌های ایرانی است.

۹. رابطهٔ تنگاتنگ تعزیه و «مذهب»: جدا از برخی تعزیه های فرعی یا گوشه ها، تعزیه همواره پیوند خویش را با مذهب عامه حفظ کرده است.

۱۰. تعزیه هنری است که میان ارزش های هنری و بینش آن هماهنگی وجود دارد.

۱۱. درنوردیدن زمان و مکان: بهره‌گیری از سکوهای مدور و چندضلعی در تعزیه با امکانات وسیع اجرایی و شیوهٔ نمادین گسترده و زیبای خود، امکان تغییرات زمانی و مکانی بی‌شماری برای این شیوهٔ نمایشی بوجود می‌آورد.

۱۲. حرکات تخیلی در اجرای تعزیه برای اجرای تعزیه، زمان، مکان، دوری و نزدیکی معنی و مفهوم خود را ازدست می‌دهند. در تعزیه بعضی حرکات تخیلی صرف هستند، مثل جنگ‌ها یا حضور صف اجنه در دشت کربلا برای یاری دادن به حسین(ع) یا نزول فرشتگان در تعزیه عروسی‌قریش به حرمت فاطمه(س).

۱۳. تعزیه گونه‌ای متادرام[۷] است: در یک تعزیه گاه دو یا چند واقعه که با تعزیهٔ اصلی فاصله زیادی دارند، اضافه می‌شود که به آن گوشه می گویند. وجود گوشه ها و شکل بازی بازیگران و عکس العمل آنها در طول نمایش جلوه هایی از نمایش در نمایش در تعزیه هستند. در بسیاری موارد اشقیا قبل و بعد از به شهادت رساندن اولیا گریه می کنند و در نوحه خوانی‌هایی که در نمایش صورت می‌گیرد، عزاداری می‌کنند.

تراژدی

قدیمی ترین تعریف موجود در مورد نمایش از سوی ارسطو ارائه گردیده است، در این

۷. متادرام نمایشی است که در خود امکان اجرای نمایش‌های دیگری را می‌دهد و این توانایی را به نمایشنامه نویس می‌دهد که مخاطبان را از یک نمایشنامه به فضای عمیق تر ببرد. در واقع متادرام یک نمایش در نمایش است.

Archive of SID

www.SID.ir

تعریف آمده است که:

«تراژدی، تقلید و محاکات است از کاری خطیر و همچنین، چون دارای مقدار و اندازه است، فی نفسه کامل است؛ در کلام همراه با اسباب و لوازم خوش آیند، که هر نوع از آنها جداگانه در اجزاء آن کار سهمی دارد و این تقلید و محاکات به وسیلهٔ کردار اشخاص (به سبک درام) انجام می‌پذیرد، نه به صورت نقل داستان و روایت؛ همراه با حوادثی که شفقت و هراس را بر می‌انگیزد تا اینکه سبب تطهیر و تزکیهٔ (کاتارسیس) نفس آدمی از چنین انفعالات و هیجانات گردد»[۸].

ارسطو اجزاء کمی ساختمان تراژدی را بدین ترتیب ذکر می‌کند : پیش گفتار (prolog)، آغاز نمایش و قبل از ورود دسته همسرایان است، که در آن بازیگران به معرفی خود پرداخته و تماشاگر در جریان واقعه قرار می گیرد . بعد از پرولوگ، یک پارودوس (Parodos) و بعد از پارودوس یک اپیزود (Episode) و بعد از هر اپیزودی یک استاسیمون وجود دارد. هر نمایش معمولاً دارای چند اپیزود و استاسیمون (Statimon) بوده و در آخر اکسودوس (Exodo) که آخرین قسمت تراژدی است می آید و بعد از آن دیگر آواز همسرایان نمی‌آید[۹] .

ویژگی‌های تراژدی را براساس نظریات ارسطو می‌توان به شرح زیر بیان نمود:

_ خطیر بودن محتوای تراژدی ویژگی‌ای است که آن را همراه با ویژگی‌های شریف و نیکو آورده‌اند و این دسته از ویژگی های تراژدی را همخوان با ویژگی هایی دانسته‌اند که شعر حماسی نیز واجد آن‌ها است، در حالی که هر دو از کمدی که با چیزهای مضحک سروکار دارد، متمایزند.

_ تراژدی باید بوسیلهٔ کردار اشخاص نمایش داده شود و نه به صورت نقل روایت و این ویژگی، آن را از شعر حماسی متفاوت می‌سازد. «تراژدی » مبتنی بر عمل نمایشی است و «اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل» تصویر می‌نماید.

_ تراژدی فی‌نفسه کامل است، یعنی دارای آغاز، وسط و پایان است. این وحدت طرح چیزی است که ارسطو دقیقاً خواسته آن است. ارسطو وحدت زمان را صراحتاً بیان نمی - کند، اما ذکر می کند که تراژدی برخلاف شعر حماسی، «سعی دارد تا آنجا که ممکن است

---

۸ . کاپلستون ۱۳۶۸: ۴۱۵

۹ . ارسطو ۱۳۶۹: ۱۳۲

Archive of SID

www.SID.ir

به مدت یک دور خورشیدی، یا قریب به آن، محدود بماند»[۱۰]. همچنین در فن شعر ارسطو از وحدت مکان یادی نشده است. بنابراین به عقیدهٔ برخی پژوهشگران، گفتن اینکه ارسطو خواستار وحدت‌های سه گانه زمان، مکان و کنش است، درست نیست [۱۱]. گرچه ارسطو به طور صریح و واضح در بوطیقا به «وحدت مکان» نپرداخته است، اما در ضمن نقد شعر حماسی که مزیت این شعر را بر تراژدی بر می شمارد، به «وحدت مکان» نیز اشاره می - کند.

– تأکید بر جنبهٔ کارکردی تئاتر که به واسطهٔ «همذات پنداری» تماشاگر با شخصیت محوری[۱۲] و قهرمان انجام شده و با «برانگیختن احساسات تماشاگران » در نهایت به پالایش و «تزکیه نفس» ایشان منجر می‌شود[۱۳].

«پس تراژدی تقلیدی است از کنشی که جدی، کامل و دارای اندازهٔ معین باشد ... و از طریق ترحم و ترس، کاتارسیس شایسته این عواطف را موجب شود»[۱۴].

در تراژدی چنان‌که ارسطو توصیف می‌کند، تأکید بر عمل دراماتیک بیش از هر چیز به چشم می‌خورد، که تنها به دلیل وحدت درونی آن که خود به علت وجود مضمون و داستان منسجم آن بوده، نیست، بلکه استفاده از نوعی «گفتگو[۱۵]» یا گفتار است. واضح است که وجود گفتگو فضایی را بوجود می آورد که متکی بر عمل است، نه روایت کردن . از نظر ارسطو اجزای شش‌گانهٔ تشکیل دهندهٔ تراژدی عبارتند از: «داستان یا طرح اصلی، سیرت یا خلق و خو[ی اشخاص نمایش]، گفتار یا بیان، اندیشه، منظره نمایش و آواز »[۱۶].

---

۱۰ . همان ۱۳۲

۱۱ . ملک پور ۱۳۶۵: ۹۱ – ۹۲

12. Protagonist

۱۳ . ناصربخت ۱۳۷۹: ۲۴– ۲۵

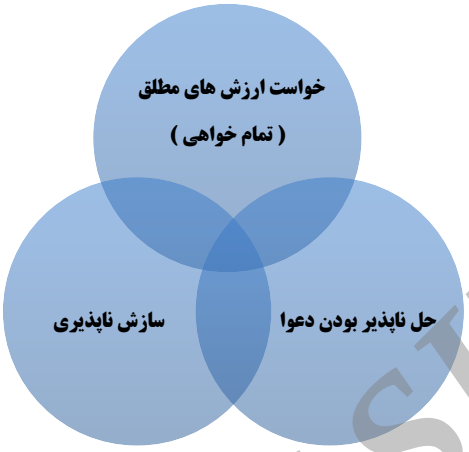
14. Butcher 1951: 23

15. Dialogue

۱۶ . کاپلستون ۱۳۶۸: ۴۱۶

Archive of SID

www.SID.ir



عناصر تراژیک در تعزیه

وقوع امر تراژیک از مهم‌ترین شباهت‌های این دو گونهٔ نمایشی محسوب می شود و آنچه که در نهایت به وقوع امر تراژیک در تعزیه می انجامد، وجود عناصر تراژیک در تعزیه است. در روایات شیعیان از واقعهٔ کربلا سه عنصر تراژیک دیده می‌شود. در این روایت امام حسین (ع) و یارانش ، به رغم آگاهی از برتری نظامی دشمن، تن به تسلیم نداده و پیشنهاد بیعت با یزید را رد می کند. آنچه شخصیت تراژیک در تعزیه را تا پای مرگ می کشاند، خواست ارزش های مطلق و در نتیجه سازش ناپذیری وی است و نه غرور او. سپس تمام خواهی او، بدین معنی که ارزش های وی تابع مطلقیت همه یا هیچ‌اند و با هرگونه سازش یا معامله بیگانه‌اند و سرانجام، حل ناپذیر بودن دعوا، چراکه این دعوا، میان دو جهان با دو ماهیت متفاوت روی می‌دهد و جهان تراژدی یک سوی آن قرار دارد[۱۷]. وجود این عناصر و بازنمایی آنها در نمایش تعزیه، از آن نمایشی تراژیک می سازد که بازبینی و مطالعهٔ دیگر ویژگی‌های تعزیه و مقایسهٔ آنها با تراژدی را ایجاب می کند. علاوه بر وقوع امر تراژیک که بین تعزیه و تراژدی به نحوی مشابه دیده می شود، این دو گونهٔ نمایشی شباهت های دیگری نیز دارند که در ادامه به آن ها پرداخته می شود و سپس تفاوت های آنها مورد بررسی قرار می‌گیرد، که شامل ویژگی‌های خاص و ممیزه‌های تراژدی و تعزیه می‌باشند.

۱۷ . مناف زاده ۱۳۷۰: ۳۲۲

Archive of SID

www.SID.ir

الف) خاستگاه آئینی تعزیه و تراژدی

اغلب نمایش‌هایی که در تمدن‌های کهن جهان شکل گرفته اند، ریشه در آیین ها، اسطوره‌ها، عقاید و باورها و فرهنگ عام مردم دارند. خاستگاه شکل‌گیری تئاتر یونان قدیم آوازهایی بوده که در جشن های مذهبی می‌خواندند، هم‌چنان‌که منشأ نمایش‌های مذهبی ایران را نیز اشعار پرشوری می‌دانند که در رثاء و به منظور یادآوری مصائب اهل بیت پیامبر و بویژه فرزندان ایشان حسن(ع) و حسین(ع) خوانده می شده است . این مراسم سالانهٔ مذهبی به صورت سئوال و جواب بوده است. از طرفی آئین های ماه محرم، به عنوان قسمتی از نهضت ملی ایرانیان عامل دیگری در شکل گیری نمایش های مذهبی ایران و از آن جمله تعزیه محسوب می شود[۱۸]. اگرچه تعزیه و تراژدی هر دو نمایش هایی آئینی به شمار می‌روند، اما آنچه تعزیه و تراژدی را در خاستگاه متمایز می سازد، عامل احساسات نیرومند ملی است، چرا که تعزیه در خاستگاه خود، عاملی برای مبارزه با نفوذ و تسلط اعراب بوده است.

باید درنظر داشت، زمانی که ارسطو تراژدی را مورد تحلیل قرار می‌دهد تراژدی دیگر نمایشی آئینی نیست. بنابراین تراژدی از دوره‌ای به بعد از حالت آئینی خارج می شود، چراکه آئین ویژگی‌های مشخصی دارد که در حال حاضر تراژدی‌ها فاقد آنها می‌باشند؛

«آئین، برگزاری منظم، دقیق و ادواری مراسم و تشریفاتی خاص است که ع ملاً صورتی نمایشی دارد»[۱۹].

می‌توان گفت علاوه برآن که تراژدی ها از دوره‌ای به بعد به صورت منظم و دقیق برگزار نمی‌شدند، به نوعی شاید بتوان گفت که از زمانی که تراژدی ها تبدیل به ابژه شدند، یعنی از زمان افلاطون و ارسطو، به تدریج حالت آئینی آنها در بین یونانیان از بین رفت . بین تراژدی آئینی و تعزیه شباهت هایی وجود دارد:

- «آنها یک بار در سال، در زمانی خاص و در مناسبتی مذهبی و در مکانی مذهبی برگزار می شوند. هر دوی آن ها از شعر تشکیل شده اند که بخش اعظم آن ها به همراه موسیقی سازی خوانده می شوند، اگرچه تراژدی شامل هم خوانی های بیشتری نسبت به تعزیه است . در

۱۸ . فروغ ۱۳۸۳: ۳۳– ۳۵

۱۹ . ستاری ۱۳۸۷: ۳۶

Archive of SID

www.SID.ir

هردوی آن ها، نقش زنان را مردان بازی می کنند»[۲۰].

علاوه بر موارد یاد شده از ویژگی‌های دیگر تراژدی این است که برای همهٔ طبقات جامعه بشری قابل فهم و ادراک می‌باشد و این امر تحقق نمی‌پذیرد، مگر آنکه نمایش چه از لحاظ ظاهری و چه از لحاظ باطنی، کلیت و عمومیت داشته باشد[۲۱]. تعزیه نیز به دلیل اینکه نمایشی عامه‌پسند است و ادبیات آن به زبان عامهٔ مردم بسیار نزدیک است، مورد توجه عامهٔ مردم قرار می‌گیرد و برای اقشار مختلف جامعه قابل فهم است.

ب)تشابه بین آغاز نمایش در تعزیه و تراژدی

پیش‌خوانی بخش آغازین تعزیه است که ذهن مخاطب را در جهت اجرای تعزیه آماده می‌سازد و به صورت دسته‌جمعی و با آواز اجرا می‌شود . در بعضی پیش خوانی ها شرح مختصری از ماجرا داده می شود. با نواختن گروه موسیقی، مجریان تعزیه به ترتیب اهمیت نقش وارد می‌شوند؛ گاه نیز نوحه‌هایی در تعزیه و پیش از اجرا خوانده می‌شوند و مخاطب را برای ورود به نمایش آمده می سازند. پیش خوانی به نوعی همان کارکرد پرولوگ (پیشگفتار) را در تراژدی دارد. پرولوگ یا پیش‌گفتار، آغاز نمایش است، که در آن بازیگران به معرفی خود پرداخته و تماشاگر در جریان واقعه قرار داده می شود. پیش‌خوانی و پرولوگ هر دو به عنوان پیش‌درآمد و مقدمه‌ای بر نمایش اصلی و یا قسمت اصلی این نمایش ها خوانده می‌شوند و به واسطهٔ آنها مخاطب در جریان واقعهٔ اصلی قرار می گیرد.

پ) تخیل در تعزیه و تراژدی

چنان‌که فرای می‌گوید، موضوع تخیل شکل دادن به الگوهای تجربهٔ انسانی است:

«موضوع تخیل در طرح کلی امور انسانی عبارت است از توانایی ساختن الگوهای ممکن از تجربه بشری. در عالم تخیل، هر آنچه در مخیله بگنجد رواست، لیکن در واقع آن عالم چیزی به وقوع نمی‌پیوندد، زیرا در آن صورت از حوزهٔ تخیل خارج و به قلمرو عمل ملحق می شود»۲۲.

---

۲۰ . ظریفی ۱۳۸۷: ۱۱۱

۲۱ . فروغ ۱۳۸۳: ۸۹

۲۲ . فرای ۱۳۶۳: ۹

Archive of SID

www.SID.ir

لازم به یادآوری است که یکی از کامل‌ترین بیان‌ها دربارهٔ تخیل از آن کولریج است . وی خیال (واهمه) را حالتی از حافظه می‌دانست که با تداعی داده‌های مقدماتی حس را با هم ترکیب می‌کند، در حالی که تخیل قوه ای یاری کننده است که داده ها را منحل نموده و تغییر شکل داده و کیفیتی تازه و نوظهور می آفریند[۲۳]. در واقع نیرویی که این توانایی را به انسان می دهد که دو جهان ذهن و عین را به یکدیگر پیوند دهد نیروی تخیل است و آنچه تخیل را از خیال متمایز می کند این است که خیال مبتنی بر تداعی است در حالی که تخیل مبتنی بر خلاقیت بوده و فرآیندی خلاق است [۲۴]. براساس نظر ارسطو تأثیر عمدهٔ نمایش ایجاد وهم است، در حالی که عنصر تخیل در تئاتر، نقش زیادی بازی می‌کند. هنرهای سنتی و آئینی بیشتر محمل مراقبه هستند تا تخیل. آئین و نمایش آئینی می‌توانند دستمایهٔ خلق درام یا تئاتر شوند، اما فی نفسه تئاتر نیستند و هدف از برگزاری آن ها تهذیب و اصلاح است. معمولاً تئاتر، جهانی خیالی می‌آفریند، اما هنرهای سنتی و آئینی بیشتر در پی شناخت گوهر واقعیت هستند، چراکه هنرهای سنتی شکل و صورت را واسطهٔ معرفت و کنش معنوی دانسته و آنها را در جهت تأثیر بر مخاطب به کار می‌گیرند تا معرفت و شناخت را در مخاطب به وجود آورند. اما به تخیل مجال نوآفرینی رمز نمی‌دهند[۲۵]. بر این اساس تخیل در نمایش های آیینی تعزیه تراژدی _از نوع آیینی آن_ از نوع اولیه بوده و ایجاد وهم می کند و می تواند در ذهن مخاطب ایجاد ایهام کند و گاه چنان تاثیری بر آنان بگذارد که موجب شود آنان در مقابل نقش های منفی عکس العمل نشان دهند.

ت) روایت در تعزیه و تقلید در تراژدی

چنان‌که از تعریف ارسطو از تراژدی بر می آید نخستین عامل مهم در شکل گیری تراژدی، کردار و تقلید است که برآمده از مراسم آئینی است. در این تعریف ابتدا از حرکت سخن به میان می‌آید که می‌دانیم در شکل بدوی خود از آئین سرچشمه می گیرد. سپس پای کلام و ادبیات به میان می‌آید. اولین تفاوت مشخص تراژدی و تعزیه د ر تعریف ارسطو از

۲۳ . بیردزلی و هاسپرس ۱۳۸۷: ۲۷

۲۴ . برت ۱۳۸۶: ۶۱

۲۵ . ستاری ۱۳۸۷: ۴۲-۴۴

Archive of SID

www.SID.ir

تراژدی، این است که در تراژدی[۲۶] تقلید بوسیلهٔ کردار اشخاص کامل می‌گردد. این شکل نمایشی نباید به واسطهٔ «نقل و روایت» شکل بگیرد. برخلاف آن، تعزیه بر پایهٔ نقل و روایت است. در تراژدی و تعزیه عمل یکی است و مشی «روایی » تعزیه، نفی اسلوب واقعگرایی نیست. تنها نحوهٔ برقراری ارتباط با مخاطب که شامل جنس و زبان اجرا است، فرق می‌کند. ارسطو نقل «روایت» را ممیزهٔ شعر «حماسی » از تراژدی می داند و این ویژگی از مهم‌ترین تفاوت‌های تعزیه و تراژدی محسوب می شود. بر این اساس می توان گفت که تعزیه نه از نوع تراژدی بلکه از نوع حماسی محسوب می شود.

ث) شبیه و شخصیت در تعزیه وتراژدی

از آن جایی که شبیه[۲۷] در تعزیه براساس نگرشی آرمان‌گرایانه و غایت‌انگارانه بوجود آمده است، جنبه‌های خیر و شر در تعزیه کاملاً از یکدیگر منفک شده اند و نقش ها در این نمایش حول ویژگی های ثابت و آرمانی می‌چرخند. با وجود چنین بینشی است که در تعزیه‌ها «سنخ» (type) مطرح است و نه «شخصیت» (character). در نتیجه نقشی که در آن بازنمایی می‌شود یا مطلقاً خوب است یا مطلقاً بد و تعزیه خوانان برای بازنمایی حقیقت از نمادها و اشاره‌های کلامی و رفتاری بهره می‌گیرند و جزئیات رفتاری و گفتاری بازسازی نمی‌شود.

از این رو است که در تعزیه با علامات و اشارات شاعرانه و موسیقیایی صرفاً به شبیه - سازی کنش‌های درونی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود. در عین حال شبیه خوان[۲۸] نیز هیچ‌گاه مخاطب را به این توهم گرفتار نمی کند که او همان کسی است که نقش او را باز می‌نمایاند، بلکه مرتباً تأکید می کند که در حال بازنمایی است بدین ترتیب یکی شدن با شخصیت نمایشی و یا نزدیکی گفتاری و رفتاری در تعزیه صورت نمی‌گیرد.

در نگاه جزءنگر و تکثرگرای غرب همواره بر واقعیت درونی و بیرونی اشخاص و خصوصیات متمایز آنها تأکید می‌شود و این نگاه پایبند تکثر شخصیت‌ها و گوناگونی آنها است و اختلاف و تفارق شخصیت‌ها را با یکدیگر نشان می‌دهد. این ویژگی ها به چهار

---

۲۶ . کلمه درام در یونان قدیم به معنی فعل درآوردن واقعه در مقابل نقل کردن آن بوده است.

۲۷ . به شخص بازی در تعزیه اصطلاحاً شبیه گفته می شود، که در صورت تسلط این شخص در نقشی ویژه به نام خاص آن خوانده می شود، مانند شبیه ابوالفضل یا شبیه حر. علاوه بر این، اصطلاح «شبیه » نشان دهنده تفکیک نقش از بازیگر آن در ابعاد درونی و بیرونی است.

۲۸ . شبیه خوان همان تعزیه خوان یا بازیگر تعزیه است.

Archive of SID

www.SID.ir

دسته «مشخصه» کلی تقسیم می‌شوند که شخصیت‌های متفاوت در تئاتر براساس آنها شکل می گیرند : «۱. جسمانی [۲۹] ۲. روانشناسیک ۳. جامع ه شناسیک ۴. اخلاقی و ایدئولوژیکی»[۳۰]. بدین جهت در تراژدی و تئاتر غرب روانشناسی شخص در شرایط خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی، در محدوده زمانی و مکانی مدنظر بوده و موجب می‌شود شخصیت های گوناگون از لحاظ خصوصیات فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی متمایز باشند، چنان که ما همواره مابه ازای آنها را در اطراف خود مشاهده می‌کنیم.

تعزیه نمایشی کل گرا است و به ابعاد غیر مادی می پردازد و تنها مؤید یک حالت «خیر» یا «شر» است و از جهان‌بینی وحدت‌گرا پیروی می‌کند. دید غایت‌انگارانه در تعزیه موجب می‌شود که ویژگی‌های دیگری نیز مانند چگونگی توصیف و تلقی از زمان و مکان، تاریخ و غیره نیز تابع آن باشد. قواعد شبیه خوانی و روش هایی چون «طراحی نمادین لباس، گویش منظوم و آوازی تا رفتار و حرکات تماماً فرم گرا » از جمله راهکارهایی است که شبیه‌خوانان برای دستیابی به اهداف خود بهره می‌گیرند[۳۱].

ج) قهرمان و هامارتیا در تعزیه و تراژدی

قهرمان در هردو گونه نمایشی یاد شده تصویری ایده آلیستی دارد . قهرمانان تعزیه مظهر پاکی و معصومیت بوده و از خانواده اولیا محسوب می‌شوند. در تراژدی‌های یونان باستان چنان‌که ارسطو در کتاب فن شعر می‌گوید قهرمان داستان باید از افراد برجسته و مشهور و سعید انتخاب شود. قهرمان، انسان برتری است اما دچار هامارتیا می‌شود.

معضل درونی قهرمان در تراژدی محور اصلی داستان را تشکیل می دهد . به زعم ارسطو ضعف قهرمان باید تحولات زندگی قهرمان چون نیک بختی و یا سیه روزی را بوجود آورد. تحولات در زندگی قهرمان تراژدی معلول هامارتیا است . بعضی هامارتیا را خطای تراژیک ترجمه می‌کنند. این در حالیست که برخی پژوهشگران معتقدند که این تعبیر، تعبیر صحیحی نیست و هامارتیا شکاف یا رخنه‌ای در کمال شخصیت تراژیک و

---

۲۹ . سن و قیافه جزء مشخصه های جسمانی شخصیت، خلق و خو و صفاتی مانند دلاوری، مردانگی، خشونت طلبی و ... مشخصه های روانی شخصیت، وابستگی شخص به طبقه خاصی از جامعه مشخصه‌های جامعه شناسی شخصیت و گرایش های اعتقادی و ایدئولوژیکی مشخصه‌های اعتقادی شخصیت را می - سازند. این چهاردسته ویژگی به یکدیگر وابسته و بر هم تأثیرگذارند

۳۰ . ناظرزاده کرمانی ۱۳۸۳: ۸۵-۹۰

۳۱ . فنائیان ۱۳۸۸: ۱۸۵

Archive of SID

www.SID.ir

نیز «شیفتگی مهلک» یا «کوری باطن» است[۳۲]. در همه تراژدی های بزرگ، به ویژه تراژدی های سوفکل و شکسپیر، شخصیت‌ها خود حامل آینده و مرگ خویش هستند . تقدیر جدای از شخصیت افراد نیست و جزئی از آن محسوب می شود . به عبارت دیگر، شخصیت چیزی جز زندگی‌نامهٔ آنها نیست و زندگی نامه، نحوه عملکرد و الگوهای رفتاری آنها است .

باید توجه داشت که در تعزیه قهرمان دچار هامارتیا نمی شود و چیزی به نام لغزش تراژیک (هامارتیا) نداریم. شکست ظاهری قهرمان در میدان نیز معلول خطای او نیست، بلکه معلول آگاهی وی از حقایق است قهرمانان در تعزیه عاری از هرگونه خطا هستند . براین اساس اهداف تراژدی و تعزیه تفاوت آشکاری با یکدیگر دارند. برخلاف تراژدی که نمایش دگرگونی است و صیرورت در آن هدف اصلی آن محسوب می شود، هدف در تعزیه نمایش آن چیزی است که اتفاق افتاده است

تفاوت‌های قهرمان در تعزیه و تراژدی

تعزیه	تراژدی
شبیه	شخصیت
وحدت گراست	تکثرگراست
آگاه به حقایق و از آینده خود باخبر است	به حقایق آگاهی نداشته و از آیده بی خبر است
معصوم است	دچار هامارتیا می‌شود
ویژگی‌های کلی دارد و خیر مطلق است	ویژگی ها و خصوصیات جزئی دارد
با نشانه‌ها و علائم رفتاری و گفتاری، حالات پدیده خیر را القا می کند	مشخصه‌های درونی و بیرونی نقش را بازسازی می‌کند
مابه ازای بیرونی ندارد	مابه ازای بیرونی دارد
خواستار ارزش‌های مطلق و سازش ناپذیر است	خواستار ارزش های مطلق و کسب غرور است
غرور در سرنوشت قهرمان بی تأثیر است	غرور قهرمان در پایان حزن انگیز و سرنوشت غم بار او نقش عمده‌ای ایفا می‌کند

۳۲ . براهیمی ۱۳۸۵: ۴

Archive of SID

www.SID.ir

چ)کاتارسیس

کلیهٔ جنبه‌های تراژدی پیامدی را در پی دارد که همان کاتارسیس است و در واقع غایت تراژی محسوب می شود:

«کنش تراژیک عبارت است از مجموعه‌ای از رویدادهای به هم پیوسته که به صورتی سازمان یافته در یک پیرنگ خاص (که در برگیرنده واژگونی و بازشناسی است و لذا ترحم و ترس را برمی انگیزد) گرد آمده است. پیامد احساس ترحم و ترس کاتارسیس یا پالایش خواهد بود. به تعبیر دیگر ارسطو می گوید، هنرمند قادر خواهد بود در پرتو زبان حوادثی بیافریند که احساس ترس و ترحم را در وجود ما برانگیزد و سرانجام به کاتارسیس منجر شود»[۳۳].

دو تبیین اصلی در مورد کاتارسیس وجود دارد. که اولی را به «پالایش » و دومی را «پالایش زدایی» معنا کرده‌اند. اولی پالایش عواطف شفقت و ترس و دومی کاتارسیس به معنای نوعی دفع موقت عواطف ترس و شفقت که به نظریه های پزشکی برمی‌گردد. نظر اخیر کاتارسیس را اصطلاحی پزشکی می‌داند که عبارت است از تزکیه و تنقیه جهت پاک کردن دستگاه گوارش و دوم کاتارسیس در معنای اخلاقی خود متضمن تزکیه و پالایش عواطف است که در پرتو آن، عناصر نامطلوب از عواطف مطلوب جدا می‌شود [۳۴].

مسئلهٔ همذات‌پنداری یعنی یکی شدن و یا شبیه دانستن مخاطب با قهرمان در یک اثر به معنی مستغرق شدن مخاطب در واقعهٔ نمایشی و داستانی هم هست، چنان که تماشاگر خود را به جای قهرمان می بیند اما منجر به شفقت و هراس در مخاطب نمی شود. به کارگیری روش‌هایی که در تعزیه ها معمول است، به نوعی همذات پنداری را در این نمایش کم‌رنگ نموده و فاصله‌گذاری را در تعزیه به وجود می‌آورد. البته باید ذکر شود که تعرف و واژگونی در تراژدی برای مخاطب اتفاق می‌افتد سبب می‌شود تا جایی مخاطب همذات پنداری کند اما در جایی خود را عقب می کشد. استفاده از فن «فاصله‌گذاری» بین مخاطب و رویدادها و قهرمان موجب می‌شود که مخاطب پیوسته متوجه باشد که ناظر یک نمایش و واقعه‌ای فرضی و خیالی است و فرصت تعقل و داوری به وی داده شود و وی درگیر اثر شده و وادار به تعقل و اندیشیدن درباره اصل واقعه ای می شود که تعزیه

---

۳۳ . ضیمران ۱۳۸۸: ۸۳

34. selden 1988: 188

Archive of SID

www.SID.ir

براساس آن شکل گرفته است. به عنوان مثال سینه زنی و روضه خوانی در میانه اجرای تعزیه و یا تمهیداتی از این قبیل باعث می شود تا مخاطب تعزیه در گستره اندیشه خویش در مورد اصل وقایع تعقل کند.

ح) واژگونی و تعرف

مقصود ارسطو از واژگونی (Peripeteia) عبارت است از تغییر ناگهانی اوضاع در تراژدی که به واسطه آن فعل یا حالتی به ضد خود تبدیل شود. این امر به حکم ضرورت و یا برحسب احتمال صورت می‌پذیرد. در این فرآیند جهل به دانایی تبدیل می شود و میان دوستان، خصومت و میان دشمنان دوستی برقرار می شود. این تغییر ناگهانی اوضاع با آگاهی یا تعرف رابطه ای بسیار نزدیک دارد[۳۵]. واژگونی و تعرف در درون قهرمان و در همان زمان در مخاطب نیز صورت می گیرد. تا این تغییر بزرگ در شرایط و سرنوشت قهرمان تراژدی اتفاق نیافتد، قهرمان به تعرف نمی‌رسد. این وضعیت در تعزیه بسیار متفاوت است . وقوع فاجعه در تعزیه در آگاهی قهرمان تعزیه تاثیری ندارد، زیرا قهرمان تعزیه بر وقوع فاجعه آگاهی کامل دارد و معمولاً معصوم و از اولیا است. در واقع آگاه بودن آنها از حقایق است که آنها را از گناه بازمی دارد، بدون آنکه اختیار انجام اشتباهات از آنان سلب شده باشد . آگاه بودن ایشان از حقایق سبب می‌شود، وقوع تغییرات در تصمیمات و کنش‌های قهرمان تعزیه تأثیری نداشته باشد. برخلاف تراژدی شخصیت‌های اصلی تعزیه (اولیا و بزرگان) از همان ابتدا بر حق و باطل واقف هستند، حتی اشقیا نیز بر باطل بودن خویش آگاه هستند و در عین آگاهی بر رفتار و کردار خویش اصرار می‌ورزند. این وقوع فاجعه و مرگ برای مخاطب، تذکار و یادآوری است.

خ) تعا[illegible]یه

یک ضرورت مسلم در نمایشنامه های غربی عنصر تضاد است که در نمایش تعزیه جایی ندارد. در تعزیه جنبه های خیر و شر از یکدیگر کاملاً تفکیک شده اند و با یکدیگر در

35 . Ibid: 78-79

Archive of SID

www.SID.ir

جدال‌اند. ماهیت نمایش تعزیه در عین حال که حضور جنبه های اهریمنی و خدایی را در افراد انسانی محتمل می‌داند، انفکاک خیر و شر را در قالب نمایش و به صورتی نمادین نشان می‌دهد و جدال این دو نیروی متضاد را به تصویر می کشد[۳۶]. این تفاوت از بینش فلسفی و اجتماعی متفاوت دو تمدن ایران و یونان سرچشمه می گیرد. تعارض در نمایش های تراژیک ایران برونی است که دو قطب ایزدی و اهریمنی یا اولیا و اشقیا را در نمایش به وجود می آورد. این کشمکش در تعزیه میان دو نیروی خیر و شر به نوبه خود بعدی اجتماعی _ سیاسی به این نمایش ها می دهد در حالی که تعارض در تراژدی های یونان باستان میان انسان و خدایان است و مضمون اصلی آن قانون خدایان است.

د) تقدیر در تراژدی و تعزیه

تقدیر به خودی خود توضیح پذیر نیست، مگر آنکه در حیطهٔ ارادهٔ یک «وجود برین» باشد، که از آن تعبیر به «خواست خدا» می‌شود. در جهان تراژدی علاوه بر قهرمان داستان و شخصیت‌های دیگر، نقش سومی هم وجود دارد ، که در واقع، تحقق عدالت مطلق و خواست و ارادهٔ اوست. بر این اساس هر کنشی در زیر نگاه پیوستهٔ او انجام می‌گیرد. بنا به گفته‌ای تراژدی بازی انسان و سرنوشت اوست با حضور خدایی که فقط تماشاگر است و هرگز نه با گفتار و نه با رفتارش در آنچه بازیگران می کنند و می گویند، دخالت نمی‌کند[۳۷]. به عقیده برخی پژوهشگران می‌توان گفت میان ایده تراژیک و ایده سرنوشت و یا تقدیر نوعی پیوند ماهوی وجود دارد. مراد از مفهوم تقدیر که ویژگی آثار اشیل، سوفوکل و فدر است آن تقدیر درک ناپذیری است که بر هستی و کردارهای قهرمانانی چون ارست، ادیپ یا فدر فرمانروا است، اما در آنتیگون و آندروماک با چنین تقدیری مواجه نیستیم.

در حالی که شخصیت های تراژدی تحت تأثیر نیروهایی هستند که با خردورزی غلبه بر آنها امکان پذیر نیست، تقدیر این شخصیت‌ها قابل پیش بینی نیست و هیچ‌گونه نظم و تدبیری بر آن حاکم نیست. قهرمان داستان در تعزیه از همان آغاز بر سرنوشت خویش آگاه است، همانطور که مخاطب تعزیه نیز از پایان کار باخبر و مطلع است . بنابراین قهرمان نمی‌کوشد تا سرنوشت خویش را تغییر دهد. اما در یک واقعه نمایشی، شخصیت در پی

---

۳۶ . فنائیان ۱۳۸۸: ۱۸۱

۳۷ . مناف زاده ۱۳۷۰: ۳۲۲ – ۳۲۳

Archive of SID

www.SID.ir

تغییر سرنوشت به دلخواه خود است و همین امر کشمکش، تعلیق و در نهایت تحول را بوجود می‌آورد.

در تعزیه قهرمانان دچار ظلم و ستم می شوند، اما هیچ وقت مقهور نیروهای ناشناسی نیستند. تقدیری که بر قهرمانان تعزیه چیره است، در نظر شخصیت‌ها و مخاطبین تعزیه جز تقدیر الهی نیست. برخلاف تراژدی که شخصیت‌ها از این تقدیر بیم‌ناکند، شخصیت - های تعزیه به تقدیر الهی خویش تکیه دارند. مخاطب تعزیه نیز در همان حال که دچار کاتارسیس(پالایش و تزکیه) می‌شود، به حضورعدل الهی کاملاً واقف است . مضمون تعزیه، رویارویی و کشمکش در تعزیه بر خلاف تراژدی به نفع اشقیا است، زیرا که برند ۀ واقعی در این باور اولیا هستند. به همین دلیل تعزیه تنها شکل هنری است که میان ارزش‌های هنری و بینش فلسفی و اجتماعی آن هماهنگی وجود دارد . زیرا پیروزی در ظاهر از آن اشقیا است و نبرد در میدان با غلبه و چیرگی اشقیا بر اولیا پایان می گیرد . اما جاودانگی و پیروزی واقعی از آن اولیا است چراکه با این شهادت رضای پروردگار را بدست آورده‌اند.

ذ) دو دیدگاه متفاوت نسبت به مرگ در تعزیه و تراژدی

تراژدی به نحو قابل توجهی و بیش از همه مربوط به زندگی‌های ممکن در این جهان است. این امر موجب می‌شود تا مرزهای زندگی در تراژدی با واقع شدن فاجعه یا مرگ محدود شود و در خودآگاهی شکل گیرد. نگاه کلی نگر در تراژدی در برخورد و تلقی از مرگ به چشم می‌خورد. لیکن میدان دید در تراژدی و تعزیه و در نتیجه مقصود هر یک از این کلی گرایی متفاوت است. قهرمان، دست اندرکاران و مخاطبین تعزیه در این نمایش با مفاهیم شهادت، عدالت و حقیقت مأنوسند که موجودیت آن تا جهان ابدی ادامه دارد . برخلاف آن، محدوده دید قهرمان تراژدی محدود به زندگی مادی و این جهانی و بسته به شرایطی خاص است. قهرمان در تراژدی گرچه برای عدالت و رسیدن به حقیقت مبارزه می‌کند، اما از عاقبت مبارزه خویش آگاه نیست. نگاه قهرمان در تراژدی تنها وسعت جهان مادی را می‌بیند و تا جهان باقی ادامه نمی‌یابد. برطبق این دیدگاه مرگ پایان همه چیز است و این پایان است که تلخ و رنج افزاست و موجب تزکیۀ روح می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

ر) زمان و مکان در تعزیه و تراژدی

یکی از ویژگی‌های مهم تراژدی «وحدت زمان و مکان» است. امکانات تعزیه خوانی چون انعطاف‌پذیری متون و بدیهه‌سازی تقلیدها در یک صحنهٔ خالی همه با ضرورت و اجبار «وحدت زمان و مکان» همخوانی ندارد و ضرورتاً از تجسم «صوری» به تصور بی حد و مرز «ذهنی» رسیده است. یعنی «زمان و مکان» را تبدیل به ابزار کار خود کرده است و می‌خواهد «حقایق» واقعیات زندگی را بیافریند، نه این که واقعیات، حوادث و اتفاقات را در حد شگفت‌انگیزی به زندگی بدل کرده و ناگزیری آن روند را تثبیت کند[۳۸]. در این نمایش زمان از نوع زمان کیفی بوده و مکان در آن نمایش همه جاست؛ «کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا». روابط علی در تعزیه تابع عالم معقولات است و معیارهای عالم محسوس نیز می‌تواند نمادی از مناسبات کلی و معقول باشد در حالی که در نمایش‌های واقع گرا این روابط از مناسبات واقعی و محسوس پیروی می کند و به شرایط زمانی و مکانی خاص دلالت می‌کند و انعکاس واقعیات بیرونی است[۳۹]. چنان‌که در نمایش تعزیه شبیه خوان از میان دو انگشت، گذشته و آینده را نشان می دهد که امکاناتی از این قبیل در تعزیه در واقع نوعی امکان مونتاژ را برای تعزیه بوجود آورده است.

همهٔ آئین‌ها، تقلیدی از یک اسوهٔ الهی هستند و بالفعل گشتن دوبارهٔ آنها به صورت مستدام، در یک لحظه یگانه بی زمان و اساطیری انجام می پذیرد[۴۰]. اسلوب های ساده و ناب در تعزیه و نمایش‌های سنتی به وفور به چشم می‌خورد. انسان سنتی زمان را بصورت دوری می‌شناسد و این تکرار مراسم و مناسک آئینی برای مخاطب سنتی و مومن معنادار است. برگزاری تعزیه خوانی و آئین‌هایی چون نخل گردانی در ماه‌های خاص محرم و صفر نشان‌گر بازسازی زمان از طریق تکرار است.

ز) نقش تاریخ و اسطوره در تعزیه و تراژدی

تعزیه بر پایه وقایع تاریخی شکل گرفته، اما در طول زمان، نمادین یا سمبلیک شده است . بنابراین اگرچه بسیاری از جزئیات وقایعی که در تعزیه بازنمایی می‌شود، باقی نمانده و اگر

---

۳۸ . جوانمرد ۱۳۸۳: ۱۰۰

۳۹ . فنائیان ۱۳۸۸: ۱۰۷

۴۰ . الیاده ۱۳۸۴: ۸۸–۸۹

Archive of SID

www.SID.ir

هم باقی مانده است در قالب تعزیه نمی گنجد و روایت نمی شود، اما مبنایی تاریخی داشته و ریشه در واقعیت دارد. اما از آنجا که تراژدی بر مبنای اساطیر پدید آمده است، از شاعر تراژدی هرگز این انتظار نمی‌رود که وقایع تاریخی را عیناً و بودن کم و کاست در نمایش‌نامه خود بیان کند. شاعر موضوعی را از وقایع اساطیری اقتباس می کرد و به اقتضای هدفی که داشت آن را می پرورانید و ضمن پروراندن داستان هرجا که مقتضی می‌دید، استفاده از وقایع غیر محتمل و حتی اشتباه را در صورتی که می توانست برای تحلیل واقعه به صورتی شاعرانه و تاثیر در مخاطب مفید و موثر باشد، به کار می‌گرفت.

تعزیه به عنوان گونه ای –ژانر– بی همتایی از نمایش ایرانی است و بلاوجود تشابهات یاد شده و یا تشابهات سطحی که با تئاتر غرب دارد، با هدفی متفاوت و طبعا قراردادهای نمایشی ویژه و مجموعه تکنیک های بی همتای بازنمایی نمادین، شکل گرفته است ویژگی های خاص تعزیه، آن را به عنوان نمایشی خاص و ایرانی می سازد که به گفته پژوهشگران «موجب اعتبار و جایگاه ویژه تعزیه در میان سنن نمایشی بی مانند جهان می شود»[۴۱]. تعزیه خوانی آمیزه‌ای از آئین و نمایش است و با گونه های دیگر نمایش های تراژیک از جمله تراژدی در عناصر و ساختار تفاوت دارد. این تمایزات برخاسته از بینش - های متفاوت و جهان بینی متفاوتی است، که تعزیه و تراژدی در بطن آنها شکل گرفته‌اند. این تفاوت‌ها در ویژگی‌های قهرمانان این دو نوع نمایش، فهم متفاوت از تقدیر و سرنوشت، نحوۀ برخورد با مرگ و برداشت از زمان و مکان، نحوه بازنمایی داستان تراژیک به واسطه روایت، کنش و ویژگی‌های قهرمانان آنها و در نتیجه نحوه تأثیرگذاری بر مخاطبان که منجر به کاتارسیس در مخاطب و قهرمان این دو گونه نمایشی می‌شود، با یکدیگر تفاوت های اساسی دارند بدین ترتیب تعزیه، نه تنها تئاتر نیست بلکه تراژدی به معنای خاص کلمه هم نیست. تعزیه نمایشی آئینی، ایرانی و تراژیک است که شناخت آن تنها در گرو مطالعه آن براساس ویژگی های خود آن است

تفاوت‌ها و شباهت‌های تعزیه و تراژدی

تعزیه	تراژدی
به واسطه «نقل و روایت» شکل می گیرد	به واسطه «تقلید و کنش» شکل می گیرد

۴۱ . چلکوفسکی ۱۳۸۴: ۴۴

Archive of SID

www.SID.ir

از جهان بینی «وحدت گرا» پیروی می کند	از جهان بینی «کثرت گرا » پیروی می کند
محتوای تعزیه امری جدی است	محتوای تراژدی جدی و خطیر است
حدیث کردن در آغاز تعزیه	پرولوگ در ابتدای تراژدی
تعزیه خاستگاهی آئینی داشته و نمایشی آئینی است	تراژدی منشا آئینی دارد ولی اکنون نمایشی آئینی محسوب نمی‌شود
قهرمان از نوع شبیه و عام است	قهرمان از نوع شخصیت و خاص است
روابط علی در دنیای محسوساقابل‌درک است	روابط علی در دنیای معقولات قابل درک است
عناصر متضاد میان دو فرد متقابل دیده میشود	عناصر متضاد در درون یک شخص وجود دارد
افق دید، هر دو جهان را در بر می‌گیرد و محدود به این جهان نیست	افق دید، محدود به این جهان است
فاقد طرح است	دارای طرح است
زمان درآن نامحدود است	سعی‌دارد بمدت یک‌دورخورشیدی‌محدود بماند
در همه زمان ها و مکان ها تعریف می‌شود	در زمان و مکان معین تعریف می‌شود
وجود موسیقی در تعزیه اهمیت دارد	تراژدی با موسیقی همراه است
۳عنصر تراژیک در تعزیه وجود دارد	عناصر تراژیک در تراژدی وجود دارد
منجر به وقوع فاجعه می‌شود	در نهایت به وقوع فاجعه می‌انجامد

نتیجه گیری:

تعزیه و تراژدی دو گونۀ خاص نمایشی هستند، که خاستگاه و منشائی آئینی دارند. وجود تشابهاتی در این دو نوع نمایش از جهاتی آنها را به یکدیگر نزدیک می سازد . چنان که برخی با مسامحه تعزیه را تراژدی خوانده‌اند. وجود عناصر تراژیک در تعزیه که به وقوع فاجعه منجر می‌شود، از این دسته تشابهات است. اما وجود تفاوت‌های بارزی چون : نوع نگاه به تقدیر، مرگ، تلقی از زمان و مکان، وجود عنصر تضاد (تعارض درونی) در تراژدی و تضاد بیرونی در تعزیه، انعطاف‌پذیری در تعزیه و وجود قهرمان متفاوت در تعزیه و تراژدی که در تراژدی از نوع شخصیت بوده و دچار هامارتیا می شود و با قهرمان تعزیه که از نوع تیپ و شبیه بوده و خیر مطلق است ، به کلی متفاوت است و از همه مهم‌تر کلی - گرایی در تعزیه که معلول پیروی از جهان‌بینی «وحدت‌گراست» و جزئی نگری در تراژدی که معلول جهان‌بینی «کثرت‌گرا» در تراژدی است، تعزیه و تراژدی را از یکدیگر متمای ز می‌سازد. از طرفی بنابر نظر ارسطو که اساس تراژدی را بر پایه تقلید و محاکات به وسیله کردار اشخاص و وجود وحدت های سه گانه «کنش»، «زمان» و «مکان» می‌داند و «نقل

Archive of SID

www.SID.ir

روایت» و پیروی نکردن از وحدت‌های «زمان» و «مکان » را ممیزه حماسه از تراژدی می‌داند، تعزیه نمی‌تواند تراژدی نامیده شود بلکه از نوع حماسی محسوب می‌شود.

منابع:

ارسطو، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹.

الیاده، میرچا.. *اسطوره بازگشت جاودانه*، مترجم بهمن سرکارآراتی، تهران، انتشارت طهوری، ۱۳۸۴.

براهیمی، منصور.. «*مروری بر بوطیقای ارسطو و مفاهیم اصلی آن*». *خیال: فصلنامه فرهنگستان هنر*، ۱۸. ۶۵-۴ ۱۳۸۵.

برت ، آر . ال.. *تخیل*، ترجمه مسعود جعفری جزی. تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۶.

بیردزلی، مونرو سی و هاسپرس، جان.. *تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس، ۱۳۸۷.

جوانمرد، عباس، *تئاتر، هویت و نمایش ملی*. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳.

چلکووسکی، پیتر، *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران*. ترجمه داوود حاتمی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۸۴.

ستاری، جلال، *زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*، تهران، نشر مرکز ، ۱۳۸۷.

شهیدی، عنایت ا.. ، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران* ، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۸۰.

ضیمران، محمد، *فلسفه هنر ارسطو*، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی، ۱۳۸۸.

ظریفی، یانا، «*مقایسه تراژدی یونان باستان و تعزیه* »، ترجمه شهریار وقفی پور ، فصلنامه تخصصی تئاتر، ۴۱ ، ۱۳۸۷، ۱۱۳-۱۰۸.

فرای، نورتروپ، *تخیل فرهیخته*، مترجم سعید ارباب شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳.

فنائیان، تاجبخش، «*بررسی مقایسه ای فلسفه تعزیه و تراژدی*»، مجموعه مقالات آئینی سنتی، به کوشش حمیدرضا اردلان، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۸۸.

فروغ، مهدی، «*نمایش در قرون وسطی در کشورهای اروپا و مقایسه آن با نمایش‌های مذهبی در ایران*»، مجموعه مقالات نمایش، به کوشش احمد محمدی ، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۳، ۲۵ -۶۸.

کاپلستون، فردریک، *تاریخ فلسفه یونان و روم*، جلد یکم، ترجمه سید جلیل الدین مجتبوی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

Archive of SID

www.SID.ir

گوران، هیوا، *کوششهای نافرجام: سیری در صد سال تیآتر ایران*، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۰.
ملک‌پور، جمشید، *تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک*، تهران، انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاددانشگاهی، ۱۳۶۵.
مناف زاده، علیرضا، «*تعزیه و بینش تراژیک*»، ایران نامه، ۳۴، ۱۳۷۰، ۳۲۷-۳۱۹.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد، *درآمدی بر نمایشنامه نویسی*، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۳.
ناصربخت، محمدحسین، *نقش پوشی در شبیه خوانی*: اصول و قواعد بازیگری (نقش پوشی) در شبیه خوانی و روش سنتی شبیه خوان. تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۷۹.
Ansary Petty, *Rebecca* , The Taziyeh: R itual Enactmnt of Persian Renewal, Theatre Journal, VOL.33, NO. 3, 1981,pp . 342-354.
Butcher, S.H, *Aristotle´s Theory of pretry and fine Fine Art* ,New YorkDover Publication Inc,1951.
Selden, Raman, *The theory of criticism*,(from Plato To The Present), New York, Longman, 1988, p.188.

Archive of SID

www.SID.ir