پژوهشنامه علوم انسانی: شماره ۵۴، تابستان ۱۳۸۶ «۴۶ـ۱۹»
Human Sciences: No. 54, Summer 2007 «427 - 444»

بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه و تراژدی

* شیده احمدزاده

دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

تراژدی و تعزیه دو هنر نمایشی کلاسیک محسوب می‌شوند که به علت تجانس و وابستگی به مذهب، اسطوره و رفتارهای آیینی قابل بررسی تطبیقی می‌باشند. به عبارت دیگر این دو هنر نمایشی نه تنها بلحاظ تکوین و پایگاه نمایشی که در ساختار و برخی عناصر نمایشی نیز نقاط مشترک بسیاری دارند. اما در بررسی تطبیقی به نقاط اختلاف نیز برمی‌خوریم. در مطالعه هنر نمایش کلاسیک دو تمدن ایران و یونان با دو بینش فلسفی و اجتماعی متفاوت روبه‌رو هستیم. نمایش‌های تراژیک ایران از یک نوع تعارض برونی برخوردارند که دو قطب ایزدی و اهریمنی یا اولیاء و اشقیاء را در نمایش به وجود می‌آورند. کشمکش میان دو نیروی خیر و شر به‌نوبه خود بُعدی اجتماعی ـ سیاسی به این نمایش‌ها می‌دهد درحالی‌که در تراژدی‌های یونان تعارض میان انسان و خدایان می‌باشد و مضمون اصلی قانون خدایان است. در تحلیل خصوصیات قهرمانان نیز عناصری مانند مظلومیت، معصومیت و پاک نژادی نیز در دو بافت فرهنگی متفاوت تعبیر می‌شوند چرا که جبر و سرنوشت به دو شیوه متفاوت در این دو نوع نمایش نشان داده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، تراژدی، اسطوره، کتارسیس، قهرمانان، قربانی، شهادت، خدایان، جبر.

A Comparative Study of Heroes in Tragedy and Tazieh

Shideh Ahmadzadeh, Ph.D.
Assistant Professor, Department of English Language and Literature
Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University

Abstract

As two distinct forms of drama, tragedy and tazieh are closely related to religion, myth, and rituals. This invites us to a comparative study where tragedy not only shares its origin with Tazieh but its structure and dramatic features. In a comparative study, however, we encounter differences too. In the study of tragedy of these two nations, Iran and Greece, we face two distinct philosophical and social views. Tazieh is formed by an external conflict between two forces of power: good and evil. On the contrary, the conflict that forms the Greek tragedies is between men and gods. While the struggle in Tazieh finds a socio-political aspect, in Greek plays gods are the central subject. Consequently, other elements such as oppression, innocence, and nobility of the heroes receive a different interpretation since determinism is treated differently.

Keywords: Tazieh, Tragedy, Myth, Catharsis, Heroes, Martyrdom, Gods, Victim, Determinism.

---

* دکترای زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه لستر انگلستان، استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

مقدمه

نمایشنامه به‌طورکلی و تراژدی به‌طور اخص با سرنوشت ملت‌ها گره خورده است و همیشه در کنار یکدیگر مراحل رشد، شکوفایی و پیروزی و شکست را طی کرده‌اند. آن‌چه خصوصاً نمایشگر این پیوند می‌باشد، پایگاه و نقطهٔ تکوین هنر تراژدی و رابطهٔ تنگاتنگ آن با مذهب می‌باشد. معنا و مفهوم تراژدی در غرب به بوطیقای ارسطو بازمی‌گردد. در نگرش فلسفی ارسطو، اساس تراژدی بر مبنای حس تزکیه (Catharsis) استوار شده که قهرمان تراژدی در بیننده القاء می‌کند. محور اصلی داستان تراژیک بر معضل درونی قهرمان می‌چرخد. به‌این ترتیب تراژدی یونان داستان سرنوشت محتوم قهرمانانی است که با رسیدن به آگاهی از حقیقتی برتر از واقعیات ملموس زندگی خود را قربانی قانونی برتر از قانون انسانی می‌کنند.

در این راستا شباهت بسیار زیادی میان تراژدی و تعزیه وجود دارد. تعزیه یگانه نمایش سنتی- مذهبی ایران است که ارزش‌های اجتماعی و فلسفی جامعهٔ ایران در این هنر تجسم یافته است. مضمون تعزیه رویارویی و کشمکش میان دو نیروی خیر و شر است، اما آن‌چه آن را از تراژدی غرب جدا می‌سازد این است که کشمکش در تعزیه بر خلاف تراژدی به نفع اشقیاء است زیرا که برندهٔ واقعی در این باور اولیاء هستند. به همین دلیل تعزیه تنها شکل هنری است که میان ارزش‌های هنری و بینش فلسفی و اجتماعی آن هماهنگی وجود دارد.

تراژدی و تعزیه دو نوع خاص نمایشی هستند که بیش از سایر هنرهای دراماتیک با مذهب، فرهنگ، سنت‌های اجتماعی و نهایتاً اساطیر گره خورده‌اند. همین نکته بیش از هر نکتهٔ دیگری تراژدی و تعزیه را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. به عبارت دیگر علیرغم اینکه این دو هنر نمایشی متعلق به دو فرهنگ متفاوت هستند، اما به علت تجانس و وابستگی به اسطوره و الگوها و رفتارهای آیینی نکات مشترک بسیاری دارند. در این مقاله ابتدا اشاره کوتاهی به نقش مذهب به‌طورکلی در نمایش‌های آیینی خواهیم داشت و سپس به بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه و تراژدی می‌پردازیم تا مضامین این دو هنر نمایشی را تحلیل کنیم.

روش تحقیق در این بررسی تطبیقی می‌باشد. حوزه نقد تطبیقی فقط به اشتراکات فرهنگی نمی‌پردازد. گاهی در مقایسه نقاط اختلاف نیز مورد بررسی قرار می‌گیرند. در این تحقیق نیز نفس تراژدی و تعزیه به عنوان یک نمایش آیینی که انعکاسی از نیازهای بشری است در هر دو تمدن ایران و یونان باستان دیده می شود. از این جهت تشابه اساطیر، داستان‌های قهرمانان و ویژگی مظلومیت‌خواهی نیز در قالب این مقایسه قرار می‌گیرند. اما از

آنجا که فرهنگ‌ها آداب و رسوم خاص خود را دارند در بررسی ارزش‌های هنری و بینش فلسفی و اجتماعی به نقاط اختلاف نیز برمی‌خوریم. یکی از این نقاط اختلاف در پرداخت قهرمانان است که در تحلیل تماتیک و نوع تأثیر بر تماشاگر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بنابراین روش تحقیق در این بررسی بر دو محور تاریخی و تماتیک می‌چرخد و اصول اجرا و ساخت نمایشی خارج از حوزه بررسی می‌باشد.

نقش مذهب در نمایش‌های آیینی

تراژدی و تعزیه دو نوع خاص نمایشی هستند که بیش از سایر هنرهای دراماتیک پیوندی نزدیک با مذهب، فرهنگ، سنت‌های اجتماعی و نهایتاً اساطیر دارند. همین نکته بیش از هر نکتهٔ دیگری تراژدی و تعزیه را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. برخلاف شعر و رمان که انعکاس مستقیمی از مراسم مذهبی یک فرهنگ نیست، تئاتر به‌طورکلی و تراژدی و تعزیه به‌طور اخص از خاستگاه مذهبی برمی‌خیزند. پیدایش این هنر تقریباً در تمام سرزمین‌ها صورت یکسانی داشته که همان نیاز بشر به مذهب و نیایش به درگاه خدا یا خدایان است.

اگر از نمایش در شکل پیشرفته آن صرفنظر کنیم، اولین ردپای نمایش به شکل ابتدایی آن را می‌توان در مصر یافت که به دو یا سه هزار سال پیش از میلاد مسیح برمی‌گردد. مضمون این نمایش قربانی و احیا کردن یکی از خدایان اساطیر مصر است. بنا به تعبیر هیوا گوران، انسان با همسان کردن خود با طبیعت از راه تقلید و مراسم و رقص و قربانی می‌خواهد بازگشت خدای باروری را موجب می‌شود. بنابراین در مراسمش آن‌چه را که نماد باروری است به دست نماد زمستان از بین می‌برد تا نماد باروری را دوباره زنده نماید. در واقع نمایش نمادین مرگ و رستاخیز نوعی بازسازی روند طبیعت است (گوران ۱۴). اما آن‌چه مسلم است شبیه این مضمون را در مراسم عبادی سایر مذاهب نیز می‌توان دید. در این زمینه جنتی عطایی اشاره به مراسم عبادی سومری‌ها می‌کند که هر سال ضمن جشن‌های نوروز، مرگ و رستاخیز بعل (خدای بابلی‌ها) نمایش داده می‌شد. این نمایش معمولاً دو قسمت داشته: یکی ذکر مناقب و مصائب خدا و دیگری تظاهرات سمبولیک روحانیون در بابل (جنتی عطایی ۵). بنابراین وجود این نمایش‌ها تئوری ارتباط تنگاتنگ نمایش با مذهب را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که هر جا تمدنی بوده و آداب و رسوم مذهبی یا مراسم آیینی وجود داشته، به طبع آن شکلی از نمایش نیز رشد نموده که بعدها تکامل یافته و صورت کامل نمایشی پیدا کرده و

مکتوب شده است. بنابراین تعزیه و تراژدی از آن جهت که از خاستگاه مشترکی برخوردار هستند، با مراسم آیینی گره خورده‌اند و تظاهرات سمبولیک دارند. اما از آن جهت که بافت فرهنگی و بومی خود را حفظ کرده‌اند، در بازنمایی قهرمانان دیدگاه فرهنگی خاصط را دنبال می‌کنند.

قهرمانان تعزیه و مضمون شفاعت

پیش از آن که به ویژگی‌های قهرمانان تعزیه بپردازیم، اشاره کوتاهی به خاستگاه آن و ارتباط آن با نمایش‌های پیش از اسلام خواهیم کرد تا خصوصیات بومی قهرمانان آن بیشتر مشخص شود. تعزیه در اصطلاح به هنر نمایشی‌ای گفته می‌شود که فاجعه تاریخی- مذهبی کرب و بلاء و شهادت امام حسین (ع) و یارانشان را هر سال در دهه محرم بازخوانی می‌کند و مردم را به سوگواری دعوت می‌کند. اما این هنر که خاستگاه مذهبی دارد، از طرف دیگر هنری کاملاً سنتی و بومی است. نگاهی به سیر و تحول آن پس از تثبیت شیعه بیش از هر چیز نشانگر بافت فرهنگی تعزیه است. مقایسه‌ای کوتاه میان سوگ سیاوش و تعزیه امام حسین، مغ‌کشی و عمرکشان، شبیه‌سازی سیاوش در عماری و شبیه‌سازی دو طفل در عماری این بافت فرهنگی را نشان می‌دهد. بنابراین به نظر می‌رسد که تعزیه ریشه‌ای عمیق در فرهنگ ایران دارد و همیشه وجود داشته است. اصطلاح شبیه و شبیه‌خوانی نیز که گاه به جای تعزیه به کار می‌رود از قدیم رایج بوده و به نمایش‌ها و واقعه‌های غم‌انگیزی گفته می‌شده که توسط شبیه‌خوان‌ها خوانده می‌شده است (همایونی ۱۴). این مسئله باز به گونه‌ای دیگر قدمت عناصر تعزیه را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر علیرغم تفاوت‌های آشکار میان نمایش‌های قبل و بعد از اسلام، هر دو برخاسته از مذهب رایج زمان خود بوده و هر دو مضمون مظلومیت و شهادت را دنبال می‌کنند، مضمونی که در تراژدی غرب رنگ فلسفی متفاوتی به خود می‌گیرد. سوگ سیاوش که قدمت آن به سه هزار سال پیش از میلاد برمی‌گردد از جمله نمایش‌های تراژیک مهم ایران پیش از اسلام می‌باشد. در تواریخ مختلف به نوحه‌سرایی سیاوش و استقبال مغان خصوصاً در دوره ساسانیان از این مراسم یاد شده است:

«از همان عصر در تواریخ گریستن مغان و کین سیاوش به‌عنوان نمایش مذهبی قید شده است. نرخشی در تاریخ بخارا می‌گوید: «و مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه هاست ... چنان‌که در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان

آن را گریستن مغان خوانند» (جنتی عطایی ۲۶). کین خواهی ایرج گلبدن و سوگنامه زریر زرین خفتان از دیگر نمونه‌های تراژدی ایران پیش از اسلام محسوب می‌شوند.

با در نظر گرفتن پرداخت ادبی تعزیه یا شبیه‌خوانی به عنوان یگانه نمایش سنتی- مذهبی ایران می‌بینیم که ارزش‌های اجتماعی و فلسفی این جامعه به خوبی در این هنر تجسم یافته است. در زمینه بومی بودن تعزیه باید گفت که تعزیه نه تنها ادامه‌دهنده سنت نمایش‌های تراژیک پیش از اسلام است که تجلی سنن و فرهنگ فولکلور ایرانی است. به نظر صادق همایونی از لحاظ بافت شعری و تشبیهات، استعارات، کنایات و ترکیب مضامین نیز پیوند عمیقی میان تعزیه و اسطوره‌های تاریخی و فرهنگی ایران وجود دارد و این مسئله خود را در برخی سنت‌ها، نام‌ها و القاب نیز نشان می‌دهد:

گزینش نام عقاب برای اسب علی اکبر، حنا بستن دست و سروپای عروس و داماد، برپا کردن و آراستن حجله ... حنا بستن کف دست، سیاه‌پوشی در عزای یاران، کاه بر سر افشاندن به هنگام فاجعه و مرگ عزیزان ... لباس رنگی پوشیدن کسانی که از ماتم به در می‌آیند ... دادن لقب شاهزاده به فرزندان حسن (ع) و حسین (ع) ، چه این عنوان فقط از آن فرزندان شاهان ایران زمین است، نه خلفا و پیشوایان دینی و تعزیه‌پردازان بر مبنای نیاز و خواست و نیز شناخت روحیات مردم آن زمان «شاهزاده قاسم» «شاهزاده اکبر» «شاهزاده عبداله» «شاهزاده اصغر» را در میان قهرمانان کربلا با مردم ایران پیوندی دیگر می‌دهند. (همایونی ۱۳۶۸: ۴- ۶۸۳)

عناصری نیز در این زمینه به نمونه‌های دیگری اشاره می‌کند: «شبرنگ بهزاد اسب زبان فهم و رازآشنای سیاوش، همسر او و فرزندش را به ایران می‌آورد و ذوالجناح اسب سپید یال امام حسین به سفارش امام ــ به زعم مؤمنان شهربانو همسر نظرکرده او را تا به کوه ری می‌رساند. فرنگیس از دست روزبانان افراسیاب و شهربانو از ستم لشکر اشقیاء می‌گریزند» (عناصری ۱۷:۱۳۶۶).

اصل اولیه‌ای که در بررسی نمایش و تعزیه ایران باید به آن پرداخت، نوع تعارض آن است. تعارض که رکن اصلی هنر نمایش به‌شمار می‌رود، در تعزیه ایران کاملاً بیرونی است اما نه از نوع تراژدی‌های یونان. در این‌جا تعارض میان انسان و خدایان نبوده که بین انسان‌هاست انسان‌هایی که بسیار واضح و به گونه‌ای سیاه و سفید در نمایش به دوگروه ظالم و مظلوم تقسیم‌بندی شده‌اند. این نوع درگیری و تعارض که خاص فرهنگ این کشور است و

کاملاً بومی بوده در نمایش‌های پیش از اسلام به صورت دو گروه ایزدی و اهریمنی، پاکزاد و جادو نژاد، نیک‌سرشت و شرور، بزرگوار و نابکار، پهلوانان و دیوان و در نمایش‌های پس از اسلام به دو گروه اولیاء و اشقیاء یا به تعبیری هابیلیان و قابیلیان (عناصری۱۱) خود را نشان می‌دهد. حتی گروه‌های شبیه‌خوان نیز به دو دسته موافق‌خوانان/مخالف‌خوانان، موالف‌خوان /مخالف‌خوان، مظلوم‌خوان/ یزیدخوان، عباس‌خوان/شمرخوان تقسیم می‌شوند. این مسئله خواه‌ناخواه مضمونی اجتماعی به تعزیه می‌دهد که در آن گروهی پیرو حق هستند و گروهی دیگر طرفدار باطل که به زور حقوق اجتماعی گروه دیگر را غصب می‌کنند. و این همان بُعد اجتماعی- سیاسی مذهب شیعه است که با شعار حق‌طلبی برای اولین بار در مقابل دشمنان خاندان پیامبر ایستاد. رشد و گسترش شیعه در ایران و تبلور تعزیه در دوره صفویه به عنوان نمایشی که اصول مذهب شیعه را یادآوری می‌کند نیز نمایی دیگر از این بُعد اجتماعی-سیاسی است. بنابراین مضمون تعزیه رویارویی و کشمکش میان دو نیروی خیر و شر است. از این لحاظ تعزیه به عنوان یک هنر دینی با تعزیه‌های مسیحی شباهت دارد. تئاتر مذهبی قرون وسطی خصوصاً در نمایش‌های اخلاقی (morality play) نیز بر محور دو قطب خوب و بد می‌گذرد. در این نوع نمایش شخصیت‌ها که نام‌های تمثیلی (مانند حسادت، خشم، آز، خرد، فرشته، وجدان) دارند به یکی از این دو گروه متعلقند. اما تفاوت تعزیه در فضای خاص مذهبی و اجتماعی آنست. درحالی‌که تعارض در نمایش‌های قرون وسطی به نفع خیر تمام می‌شود و قهرمان اصلی نمایش به رستگاری می‌رسد، کشمکش در تعزیه به نفع اشقیاء است زیرا که برنده واقعی در این باور اولیاء هستند. تماشاگر تعزیه موقعیت تاریخی و اجتماعی خواست‌های سرکوب‌شده خودش را در تعزیه می‌بیند. به همین دلیل تنها شکل هنری است که میان ارزش‌های هنری و بینش فلسفی- اجتماعی آن هماهنگی وجود دارد. بعبارت دیگر تعزیه نمایش جهان بینی و توقعات انسانهایی است که در شرایط استبدادی و اوضاع پیچیده اقتصادی و اجتماعی می‌زیستند. علیرغم این‌که شعر تعزیه عوامانه است و مورد توجه شاعران و روشنفکران قرار نگرفته تا از سبک خاص شعری برخوردار باشد ولی با وجود این سرشار از عوامل نمایشی و ارزش‌های ادبی است. سادگی و زنده بودن زبانی قوی درامتیکی تعزیه محسوب می‌شود.

در تعزیه، قهرمانان نمایش از خانواده اولیاء محسوب می‌شوند و به‌این لحاظ مظهر پاکی و معصومیت هستند. از این جهت قدرت معنوی اولیاء با قهرمانان تراژدی قابل مقایسه است. در

تحلیل ارسطو نیز قهرمان تراژدی از عزت و شرف بالایی برخوردارست و از نظر اخلاقی خصوصیات مافوق بشری دارد. بنابراین تصویر ایده‌آلیستی در هر دو نوع تراژدی دیده می‌شود اما تفاوت اصلی در تعبیر شیعه از «معصوم» است. در مذهب شیعه انبیاء و اولیاء خدا معصوم و عاری از گناه هستند. امامان شیعه همچون فرشگان بالذاته قدرت گناه را ندارند و از این جهت قدرتی مافوق بشری دارند. این عنصر فوق بشری آنان را الگوی سایر انسان‌ها و تماشاگران قرار می‌دهد. اساساً معصویت و پاک‌نژادی اولیاء سوژه اصلی اشعار مناقب خوانان است. مناقب‌خوان کسی است که در تعزیه کرامات و معجزه‌های خاندان پیامبر را در قالب شعر حماسی نقل می‌کند. در شروع تعزیه نیز رجزخوان اصل و نسب و افتخارات ائمه را برمی‌شمارد. اما در عین این‌که اولیاء معصومند و از فضائل اخلاقی بهره‌مند هستند، انسانند و در اسارت زندگی دنیوی. این ویژگی تم مظلومیت و مظلوم‌خواهی را در نمایش‌های تراژیک ایران افزایش می‌دهد. در تراژدی یونان قهرمانان اشتباه‌پذیرند و تاوان سنگینی را هم برای اشتباه خود می‌پذیرند. اما در تعزیه برعکس بر معصومیت و بی‌گناهی اولیاء تأکید می‌شود. به همین دلیل مظلوم‌خواهی که از ارکان نمایش تراژیک محسوب می‌شود در تعزیه عین معصومیت است. تماشاگر تعزیه با قهرمان آن همدردی می‌کند نه از این‌رو که بر ضعف او دلسوزی کرده باشد که بر مظلومیت او اشک می‌ریزد زیرا که او را سزاوار چنین سرنوشتی نمی‌داند. در نمایش‌های تراژیک پیش از اسلام نیز مظلومیت و پاک‌نژادی قهرمانان اصل اولیه‌ای است که آن‌ها را به اسطوره تبدیل می‌کند. از نظر جابر عناصری سیاوش به یک معنی شهید محسوب می‌شود چرا که این قهرمان برای نگه داشتن عصمتش اسیر فریبکاری سودابه و بعد افراسیاب می‌شود؛ داستان سیاوش داستان بی‌گناهی است که خونش را ناپاکان می‌ریزند: «پس از اسلام، سیاوش چهره معصوم قلمرو اساطیر ایران، جایگاه به قدیس محبوب جهان اسلام یعنی حسین بن علی (ع) می‌سپارد و آرام‌آرام در پس پرده پندار و در گوشه‌ای از ذهن و باور مردم جا می‌گیرد. سیاوش جای خود را به شهید الهی تحویل می‌دهد و تعزیه جای سوگ سیاوش را می‌گیرد» (عناصری ۱۳۶۶: ۱۶). به عبارت دیگر در نمایش‌های اسطوره‌ای ـ آیینی ایران چهره‌های معصومین در قدیسین تجلی می‌یابد. عناصری همچنین اضافه می‌کند که چه در سوگواری مغان و چه در تعزیه اگر خون این مظلومین بر زمین ریخته شود، خاک آن را در خود نمی‌کشد و همیشه جوشان است چنان‌که در سوگ سیاوش گیاهی از خون او می‌روید تا که همواره یادآور ظلم جلادان باشد:

بیفکنـد پیل ژیـان را بـه خـاک نه شـرم آمدش زان سپهبد نه بـاک
یکـی طشت بنـهاد زرین برش بـه خنجر جدا کـرد از تن سـرش
به ساعت گیاهی از آن خون برست جز ایزد که داند که آن چـون بـرست؟
(عناصری ۱۴، ۱۳۶۶)

در عین حال باید بدانیم که تعزیه با غصه تماشاگر تمام نمی‌شود. تم شهادت کـه از ارزش و اهمیت خاصی در مذهب شیعه برخوردارست و مرگ اولیاء نگاه تماشاگر را تعالی می‌بخـشد. در ایدئولوژی اسلام آن‌که شهید می‌شود، فانی نیست که از مقربین خداوند است. شهید با فـدا نمودن جان خود در راه خداوند از حق و حقیقت دفاع می‌کند تا راستی پابرجا بمانـد. تماشـاگر نیز بر مظلومیت او می‌گرید اما در دل از سعادت اخروی او شاد است و آرزو می‌کند که امامش دست او را بگیرد. از این‌رو در تعزیه تم شهادت با شفاعت ارتباط پیدا می‌کند. با گریـستن بـر رنج‌ها و مظلومیت ائمه که محور آنان در تعزیه امام حسین (ع) می‌باشد، تماشاگر با امام خـود نوعی همزادپنداری‌کرده و از او که به این درجـه از خلـوص و تعـالی رسـیده طلـب شـفاعت می‌کند. درست مانند مسیح که خود را قربانی بشریت کرد و گناهان آن‌ها را بدوش کـشید تـا پل رستگاری را هموار کند، امامان معصوم نیز از خداوند برای آن‌ها طلب بخشش بنمایند. تـم شهادت و شفاعت نکته‌ای است که در تراژدی‌های یونان باستان در شکل اولیه و ابتـدایی آن به نوعی دیده می‌شود. در زمانی که مردم در معبد دیانوسوس جمع می‌شدند تا طی مراسـم و رقص و آوازهای مذهبی عبادات خود را به جا بیاورند، حیوانی را نیـز قربـانی مـی‌کردنـد. واژه تراژدی در یونانی نیز به معنای ترانه بز (goat song) است چرا که در آیین‌هـایی کـه در ابتـدا برای دیانوسوس برگزار می‌شد، بز را قربانی می‌کردند. از نظر هیوا گوران در اساطیر عبرانی‌ها و مصریان قدیم نیز بز نر و گاو نر به عنوان نماد نیروی خلاق پرستش می‌شدند (گـوران ۱۹). بعدها البته رسم قربانی جنبه سمبولیک پیدا کرد و حیوانات دیگر نیز قربانی می‌شدند. بـه ایـن ترتیب تراژدی بر اساس خاستگاهی که دارد تم مرگ و احیاء را دنبال می‌کند همچنان‌که تـم رستاخیز و تجدید حیات مسیح را در نمایش‌های قرون وسطی داریـم. رسـتاخیز بعـل (خـدای بابلی‌ها) باز نمونه‌ای دیگر از ارتباط این تم با نمایش تراژیک است. امـا آن‌چـه حـائز اهمیـت می‌باشد حفظ سمبولیک این ارتباط است. و این مراسم قربانی که بعداً جنبه نمایشی پیدا کـرد و ارتباطش را با مفهوم تراژدی از دسـت داد در واقـع مفهـوم شـفاعت در فرهنـگ ایرانـی را تداعی می‌کند زیرا که در قبال این قربانی مردم طلـب همراهـی و کمـک از خـدایان خـود را

داشته‌اند. بنابراین در نمایش‌های تراژدی قرن پنجم می‌بینیم که قهرمان جنبه نمادین مفهوم قربانی را پیدا می‌کند.

در پایان از تحلیل قهرمانان و مفاهیم تعزیه، به مبحث تقدیر و جبر می‌رسیم که نقش مهمی را ایفا می‌کند. در تراژدی یونان تقدیر پیش‌زمینه اصلی نمایش را تشکیل می‌دهد چرا که تعارض در این‌جا میان انسان و خدایان است. اما واژه‌ای که بیش از هر واژه دیگر در این نمایش‌ها تکرار می‌شود خدا و خدایان است. همسرایان دائماً از حکمت و خرد خدایان حرف می‌زنند، به قدرت برتر آن‌ها اشاره می‌کنند و از آن‌ها کمک می‌خواهند. به این ترتیب تقدیر و جبری که بر انسان‌ها تحمیل می‌شود بخشی از حکمت خدایان محسوب می‌شود. اما در تعزیه و حتی نمایش‌های تراژیک پیش از اسلام تقدیر همانند بسیاری از ارکان دیگر مانند نقالی، شعر و موسیقی رنگ دیگری به خود می‌گیرد و بافت کاملاً فرهنگی دارد که نمونه‌های آن را در نمایش‌های پیش از ایران نیز می‌بینیم. در این‌جا بر خلاف واژه خدا یا پروردگار به واژه‌هایی چون چرخ گردون، فلک، روزگار، سرنوشت و قضاوقدر برخورد می‌کنیم که البته حکایت از تقدیر دارند. اما آیا این تقدیر متافیزیکی است یا نوعی جبر اجتماعی را می‌رساند؟ به عبارت دیگر آیا قهرمان از ایزدان می‌نالد یا شکایت از جبر زمان دارند؟ چند نمونه از نمایش‌های قبل از اسلام را بررسی می‌کنیم. در غمنامه جریره (همسر سیاوش) بر اساس طومار نقالان چنین آمده است:

چنین است هرچند مانیم دیر — نه پیل سزاوار ماند نه شیر
دل سنگ و سندان بترسد ز مرگ — رهایی نیاید ازو بار و برگ ...
که گیتی سراسر فریب است و رنج — سرآید همی چون نمایدت گنج
یکی را به بیشی یکی را به تنگ — یکی را به نام و یکی را به تنگ
جهان سر به سر حکمت و عبرتست — چرا بهره ما همه غفلتست
چنین بود رأی جهان آفرین — که او جان سپارد به توران زمین

(عناصری ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۳۲)

در غمنامه‌ها و سوگچامه، این سرنوشت است که حاکمیت دارد و بهره انسان‌ها از زندگی را تقسیم می‌کند. معادل این طرز فکر در تراژدی‌های یونان نیز دیده می‌شود که انسان‌ها هیچ‌گونه اراده‌ای در زندگی خود ندارند اما در نمایش‌های ایرانی نوعی بدبینی نسبت به

افلاک وجود دارد که کاملاً برخاسته از بافت فلسفی و نگاه شرقی به زندگی گرفته شده است. جابر عناصری در باره این باور چنین می گوید:

جبر و تقدیر ـ روزگار، زمان، زمانه و دهر یا سپهر و چرخ، فلک، گنبد و بخت و بخش و سعد و نحس را به الفاظی همچون قضاوقدر و سرانجام مرگ مرتبط ساخته و سرسپاری به سرنوشت را اجتناب‌ناپذیر نموده است.

نه مرگ از تن خویش بتوان سپوخت نه چشم زمان کس به سوزن بدوخت

... اما نه چنان پنداریم که حماسه‌سرایان و راویان داستان باستان، ما را کتف بسته و خوار و زار و همچون قربانیان بی‌اختیار به مذبح تقدیر می‌سپارند و تخم بدبینی و اندوهناکی در دل نظارگان می‌پاشند. بلکه در عین گردن نهادن به بازیچه‌های سرنوشت، گردن فرازی در برابر مشکلات یا سرسپاری به عبرت و حکمت بنهفته در مهر و کین، داد از کیهان را نیز گوشزد می‌نمایند (عناصری ۱۳۷۰: ۱۲۳ و ۱۲۷).

نکته بسیار قابل توجه اینست که بدبینی نسبت به روزگار و افلاک در نمایش‌های تعزیه نیز وجود دارد. در تفکر شیعه این جهان پست است و جز ظلم، ستم، رنج و بدبختی برای انسان چیزی ندارد. جایی است که پس از گناه حضرت آدم سقوط کرد. آن‌چه در نمایش‌های تراژیک قبل و بعد از اسلام می‌بینیم کاملاً برخاسته از نگاه فلسفی شرق است که این جهان را پر از نقص دانسته و آن را پست و مذموم می‌شمارد. در تعزیه امام حسین (ع) گروه همسرایان چنین می‌خوانند:

نه فلک در خون اگر غلطد رواست
در عزای شاه دین
زین مصیبت را خدا صاحب عزاست
در عزای شاه دین

حتی امام حسن (ع) که قهرمان این تراژدی محسوب می‌شود از دست همسر خود ناله کرده و شکایت از زمانه می‌کند. در جایی دیگر گریه‌های عایشه را داریم که بر افلاک می‌تازد.

امام حسن السلام علیک‌ای یگانه دوران
فدای قبر شریف تو ای رسول جهان
ببین زمانه چه کرده است با من غمناک
که آمدم به سر تربتت گریبان چاک
کنم وداع تو ای سرور زمین و زمان

که می‌روم من غمگین بینوا ز جهان
عایشه. چه فتنه ایست که افغان رسیده بر افلاک؟
چرا نموده بنی‌هاشمی گریبان چاک؟
چه روی داده که قاسم شده دل افسرده؟
مگر حسن پدر نازنین او مرده؟
امام حسن. بزرگوار خدایا به سید ابرار
به قرب و جاه علی و به حرمت اطهار
ببخش بانی و هم ذاکر عزای حسین
ز لطف و مرحمت خود کنون تو دردارین (همایونی ۱۳۶۸: ۷- ۵۹۳)

اما آن‌چه مضمون این نمایش‌ها را از تراژدی غرب جدا می‌کند نوع نگاه به تقدیر است که نمونه‌ای از آن را در گفته امام حسن (ع) به محمد حنیفه می‌شنویم. در این جهان هر چه رسد از اوست و حق است چرا که سرنوشت این‌جا از عزل چنین رقم خورده است. امام این جهان را ستمکده می‌خواند اما ستمکده‌ای ناپایدار. از این‌رو امامان برای غاصبین جان خود نیز طلب بخشش می‌کنند. به حرمت اطهار قسم خورده از او لطف و مرحمت می‌خواهند.

امام حسن خطاب به محمد حنیفه. ایا برادر من شهسوار ملک عرب
محمد حنیفه شه شریف نسب
رضا شوید که تقدیر به من چنین شده است
چرا که روز عزل سرنوشت این شده است
در این ستمکده پاینده کس نخواهد بود
به غیر ذات خداوند کس نخواهد بود (همایونی ۱۳۶۸: ۵۹۲)

بنابراین شفاعت در عزای حسین نقش مهمی را ایفا می‌کند و تعزیه‌گردان در پایان نمایش از امام طلب بخشش برای همه می‌کند. در باب تأثیر تعزیه بر مردم، خلج می‌نویسد: «تأثیر مراسم تعزیه [در کرمانشاه] به حدی بود که در پایان مراسم یکی از شبیه‌خوان‌ها که غالباً از سادات بود، از والی وقت تقاضای عفو و بخشش زندانیانی را می‌نمود. حاکم هم به احترام شهدای کربلا و معصومیت خاندان نبوت خواست مردم را اجابت می‌کرد» (خلج ۳۶ـ ۳۵).

ارسطو و ویژگی‌های قهرمان تراژدی

در یونان باستان نیز نمایش خاستگاه مذهبی دارد و از درون آیین‌ها و سرودهای مذهبی به وجود می‌آید. کمدی و تراژدی هر دو از آیین‌های دیانوسی شکل گرفتند با این تفاوت که تراژدی مربوط به تم مرگ و احیاء این خدا می‌شود و کمدی تم باروری را جشن می‌گیرد. البته در زمینه خاستگاه تراژدی نظریه‌پردازان از جمله الس به عناصر دیگری مانند سرودهای شورانگیز (ساقی‌نامه)، مراسم کاشت و برداشت، ساتیر، پرستش قهرمانان و سوگواری برای مردگان نیز اشاره می‌کنند (الس ۲). در این تراژدی‌ها تعارض که رکن اصلی هر نمایش را تشکیل می‌دهد بیرونی است: درگیری اصلی میان شخصیت‌ها با یکدیگر یا در خود قهرمان نیست بلکه تعارض میان قهرمان و خدایان است. برخلاف نمایش‌های دورهٔ رنسانس و پس از آن که نیروی مخاصم جامعه یا شخصی دیگر است، در این‌جا نیروی مخاصم خدایان هستند. حال ممکن است این سوال پیش آید که چنین تعارضی با مضمون مذهبی این نمایش‌ها هم‌خوانی ندارد. در جواب باید گفت که تراژدی‌های یونان همواره صحبت از نظمی می‌کنند که قهرمان و سایر شخصیت‌های معمولی نمایش قدرت درک آن را ندارند. در ابتدای نمایش از نظر قهرمانان تراژدی قانون خدایان کاملاً نامعقول، غیراخلاقی و غیرانسانی به نظر می‌آید اما در طول نمایش ثابت می‌شود که این قانون عین عدالت، حق، انسان دوستانه و در یک کلام عین خرد و دانایی است. اساساً نام خدایی که بیش از هر خدای دیگر در این تراژدی‌ها آمده آپولو خدای نور و حقیقت است. آن‌چه در این تراژدی‌ها اتفاق می‌افتد، خدشه‌دار شدن قانون خدایان توسط قهرمان داستان است که در پایان با قربانی شدن او به اصل خود بازمی‌گردد. البته این قربانی شدن همراه با آگاهی قهرمان و اراده او صورت می‌گیرد. هدف تراژدی‌های یونان این نیست که پاسخی برای رنج انسان‌ها بیابند چرا که در فلسفه تراژدی اساساً رنج کلید اصلی شناخت و رهایی انسان‌ها محسوب می‌شود. هدف تراژدی این است که جبر حاکم بر عالم و معنای آن را نشان دهد. تراژدی‌های یونان بر مبنای خاستگاهی که دارند کاملاً جبری هستند. البته منظور از جبر بدبینی نیست زیرا که قهرمانان تراژدی در بافت نمایشی قربانی محسوب نمی‌شوند. آن‌ها انسان‌هایی برتر هستند که به دلیل داشتن عزت و شرف به غرور خود پی برده و برای پاک کردن گناه از نفس خود را قربانی می‌کنند تا قانون خدایان دوباره حاکمیت یابد. نکته دیگری که تصویر ایده آلیستی قهرمانان تراژدی را نشان می‌دهد، نقش گروه همسرایان در این نمایش‌هاست. گروه

همسرایان که در ابتدای شکل‌گیری نمایش تمام واقعه را بازگو می‌کردند پس از ورود بازیگر و تکامل نمایش نقش دیگری در بازی می‌یابند. در نمایشنامه‌های آخیلوس یا سوفوکل همسرایان در ابتدای هر پرده ظاهر می‌شوند تا با نظرات خود اهمیت و تأکید خاصی به واقعه در آن پرده دهند. در این سرودها که معمولاً نویسنده تلویحاً نظر خود را از طریق آن‌ها بیان می‌کند، ما شاهد ستایش بزرگی و همدردی با رنج قهرمان هستیم. در این سرودها هیچ‌گاه قهرمان قربانی خواسته‌های خودخواهانه خدایان ترسیم نمی‌شود. از این جهت تراژدی‌های یونان باستان بسیار اومانیستی و ایده‌آلیستی می‌نمایند چرا که بر عزت و شرف انسانی ارج می‌نهند و رنج او را مقدس می‌شمارند. بنابراین جبر در این داستان‌های اسطوره‌ای تعبیری مثبت دارد. قهرمانان و به همراه آنان تماشاگر می‌آموزند که خود را تسلیم قانون برتری کنند که اگر چه قدرت درکش را ندارند اما با رنج آن را می‌پذیرند. نکته مهم دیگری که در باره همسرایان باید گفت نقش ساختاری همسرایان است. از نظر ویتمارش همسرایان نوعی کشمکش میان فرد و اجتماع ایجاد می‌نمایند که اساس تراژدی است. در این نمایش‌ها فرد یا به تعبیر بهتر قهرمان در مقابل اجتماع همسرایان قرار می‌گیرد. از این‌رو همسرایان غالباً به گروه‌های در حاشیه مانند زنان، برده‌ها، پیرمردها یا بیگانگان تعلق دارند (ویتمارش۷۲).

بهترین تحلیلی که از قهرمانان تراژدی یونان باستان وجود دارد بوطیقای ارسطوست که کاملاً با فلسفه این نوع تراژدی هم‌خوانی دارد. از نظر ارسطو قهرمان تراژدی نمی‌تواند ابر قهرمان باشد. از طرف دیگر ویژگی‌های یک شرور را هم نباید داشته باشد. اگر قهرمان تراژدی خیلی خوب باشد، سقوط او عین بی‌عدالتی و ظلم خدایان محسوب می‌شود و خشم تماشاگران را بر می‌انگیزد. اگر خیلی بد باشد، نه تنها عنوان قهرمانی بلکه افول او نیز با هدف تراژدی همخوانی نخواهد داشت و حس همدردی تماشاگر را بر نمی‌انگیزد. این دو ویژگی هر دو با تئوری روان پالایی (کتارسیس) ارسطو مغایرت دارد یعنی خصوصیات قهرمان باید به گونه‌ای باشد که ترس و شفقت را در تماشاگر ایجاد کند. ویژگی دیگری که ارسطو در تحلیل خود ارائه می‌دهد اینست که قهرمان می‌بایست نجیب و شریف باشد. این واژه البته در *بوطیقا* به دو مفهوم به کار رفته است: یکی طبقه اجتماعی قهرمان است که معمولاً در تراژدی‌های یونان باستان از طبقه حاکم جامعه انتخاب شده و به‌طورکلی همان‌طور که ارسطو بررسی می‌کند تراژدی داستان زندگی شاهان و قهرمانان اسطوره است. در مفهوم دوم واژه ارسطو می‌گوید که قهرمان باید شرافت خود را نیز ثابت کند. به عبارت دیگر قهرمان انسانی است

برتر از تماشاگر تا بتواند او را الگو خود قرار دهد. بر این اساس یک شاه ظالم نمی‌تواند قهرمان تراژدی باشد.

سومین خصوصیت قهرمان این است که مرتکب اشتباه می‌شود. از واژه‌ای که ارسطو به کار می‌برد (hamartia) در زبان انگلیسی تعابیر متفاوتی شده است. گروهی از منتقدین معتقدند که مفهوم این واژه غرور است یعنی قهرمان در ارتباط با سایر شخصیت‌ها دچار غرور می‌شود و باعث سقوط خود می‌شود. گروهی دیگر بر این باورند که تعبیر غرور در واقع تحت تأثیر مفهوم کبر و غرور در مسیحیت بوده و متفاوت از آن چیزی است که ارسطو نقل می‌کند. در این باور، اشتباه قهرمان صرفاً خطا در قضاوت است. به هرحال آن‌چه مهم اینست که این اشتباه از نظر ارسطو ناشی از عیب و نقص ذاتی در شخصیت قهرمان نیست بلکه بر مبنای موقعیت پیش می‌آید یعنی طی حوادثی که در تراژدی یونان کاملاً هم تقدیرگرایانه و جبری است خطا می‌کند. در نتیجه این اشتباه، نه تنها خود قهرمان که برخی دیگر از شخصیت‌های تراژدی نیز قربانی می‌شوند.

در تحلیل ارسطو از قهرمان تراژدی با تصویری دو بُعدی روبه‌رو هستیم. از طرفی قهرمان از فضائل اخلاقی برخوردارست و برای تماشاگر الگویی بهتر است. او انسانی است برتر اما در هر صورت یک انسان است و در معرض اشتباه و خطاست. از آنجایی که قهرمان و درگیری‌های او محور اصلی تراژدی را تشکیل می‌دهد، پارادوکسی که ارسطو از آن صحبت می‌کند نیز پایه و اساس تراژدی انسان را می‌سازد. آن‌چه در زندگی انسان‌ها غم‌انگیز و در اصطلاح تراژدی محسوب می‌شود و انسان‌ها را به همدردی با قهرمان وامی‌دارد مرگ یا حادثه غمبار زندگی او نیست. حتی می‌توان گفت جبر حاکم بر تراژدی که سرنوشت انسان‌ها را بدون اراده آن‌ها به هر سمتی که می‌خواهد سوق می‌دهد نیز تراژیک نیست چرا که این جبر شامل همهٔ شخصیت‌ها ی شود. آن‌چه تراژدی را تراژدی قهرمان می‌کند مجازات ناعادلانه اوست. او انسانی برتر است اما بیش از شخصیت‌های دیگر نمایش که ضعیف‌تر از او هستند مجازات می‌شود. او فراتر از بقیه است اما به همین میزان که متعالی‌تر است، سقوط او نیز عمیق‌تر است. ارسطو به عنوان یک فیلسوف به خوبی سرنوشت تراژیک انسان را تحلیل می‌کند و شکست انسانی را که می‌خواهد خداگونه باشد نشان می‌دهد. قهرمان ما هر چقدر هم که از فضائل اخلاقی برخوردار باشد باز هم یک انسان است و خطاپذیر اما خطای او به معنی سقوط کمالات بشری نیست. از این‌روست که پالایش روحی او فصل مهمی از نمایش را تشکیل می‌دهد.

با خطای قهرمان تغییری ناگهانی در سرنوشت او و بقیه شخصیت‌های نمایش پیش می‌آید و به قول ارسطو چرخ گردون سرنوشت او را از خوشبختی به بدبختی می‌رساند. از آنجایی که قهرمانان تراژدی شاه و شاهزاده هستند خلع آنان از مقام از نظر سمبولیک نیز دگرگونی سرنوشت آن‌ها را نشان می‌دهد. در اینجاست که انتخاب طبقه قهرمان خود را نشان می‌دهد. قهرمانان انسان‌های معمولی جامعه نیستند. مقام آن‌ها در جامعه به عنوان شاه بیانگر اهمیت نقش آن‌ها در زندگی سایر افراد است. بنابراین سقوط او زندگی اطرافیان را نیز تحت الشعاع قرار می‌دهد.

مرحله پایانی بررسی ارسطو از قهرمان تراژدی درک و شناخت او از خود است. قهرمان به عنوان یک فرد برتر باید به اشتباه خود پی‌ببرد تا شرافت و نجابت او ثابت شود. خطایی که او مرتکب می‌شود نظم و عدالت جهان را برهم زده و عدم آگاهی او نسبت به این بی‌عدالتی سقوط اخلاقی او را نشان می‌دهد. برای برانگیختن حس همدردی تماشاگر، او نه تنها به اشتباه خود پی می‌برد که خود را نیز از این گناه پاک می‌سازد. قهرمانان تراژدی هیچ‌کدام کشته نمی‌شوند بلکه خود را مجازات می‌کنند. مرگ آن‌ها به طور سمبولیک وجود آن‌ها را پاک کرده و نظم و عدالت را بازمی‌گرداند. تئوری روان پالایی ارسطو نیز در راستای چنین شخصیتی از قهرمان نوشته شده است. در صورت خودشناسی قهرمان، تماشاگر دو حس ترس و شفقت را تجربه خواهد نمود. او از سرنوشت قهرمان می‌ترسد چون خود را پایین تر از او می‌داند. اگر قهرمان که انسانی برتر است سقوط می‌کند پس چه به سر او خواهد آمد. از طرف دیگر در اثر همزاد پنداری همدردی می‌کند. از نظر تماشاگر، قهرمان شایسته چنین مجازاتی نیست و باز ترحم می‌کند چرا که او نیز انسان است. از نظر ارسطو هر گونه ضعفی در شخصیت قهرمان تزلزل در تزکیه تماشاگر ایجاد خواهد کرد و حس‌هایی چون خشم و بدبینی جایگزین ترس و شفقت می‌شوند. البته تعابیر مختلفی از تئوری روان پالایی ارسطو شده و نظریه‌پردازان بر مفهوم دو واژه کلیدی ترس (eleos) و شفقت (phobos) اتفاق نظر ندارند. از نظر کافمن واژه‌های ترس و شفقت برای آن مفهومی که ارسطو به کار می‌برد واژه‌های ضعیفی هستند. او اضافه می‌نماید که در بسیاری از موارد ما برای قهرمانان نمایش‌های تراژیک یونان احساس تأسف نمی‌کنیم چرا که مفهوم رنج فقط در قهرمان نمایش خلاصه نمی‌شود و بُعد وسیع‌تری را شامل می‌شود. به همین نسبت تماشاگر از بدبختی قهرمان نمی‌هراسد که ترس از سرنوشت نامعلوم دارد. بنابراین تئوری تزکیه ارسطو بر محور دو حسی

می‌گردد که بتواند در تماشاگر وحشت از واقعه‌ای مهلک را ایجاد کرده و حس همدردری با قهرمان را به او بدهد (کافمن ۵-۵۲). تنها تزکیه است که به تعالی روح تماشاگر کمک می‌کند. و این نکته‌ای است که با از بین رفتن نه تنها خاستگاه تراژدی که مضامین مذهبی در نمایش‌های قرن بیست شاهد آن هستیم. نمایش این قرن نیز به رنج بشری می‌پردازد و از این جهت تراژدی است. اما در این‌جا قهرمانان نمایش قربانی جامعه یا عقده‌های انسانی محسوب ی شوند. به عبارت دیگر جبر حاکم بر این نمایش‌ها مضمون مذهبی نداشته و در نتیجه برخلاف تأثیر مثبت (روان پالایی) تماشاگر را دچار بدبینی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

آنچه در بررسی تطبیقی تعزیه و تراژدی انجام گرفت بیانگر تاریخ مشترک فرهنگ‌هاست. علیرغم تفاوت فرهنگ‌ها به نظر می‌رسد که ریشه هنر در تمدن‌های اولیه بشری یکسان بوده و در این میان هنر نمایش استثنا نیست. انگیزه نمایش در تمدن‌های کهنی مانند ایران و یونان جنبه مذهبی داشته و با مراسم آیینی توام بوده؛ مردم در این مراسم با رقص و آواز عبادت خود را به جا می‌آوردند. مضمون این نمایش‌ها قربانی و احیاء یکی از خدایان اساطیر بوده که طی آداب و رسوم خاصی اجرا می‌گردیده است. به مرور زمان با تکامل این نمایش‌ها شکل فرم آیینی آن کم‌رنگ شده و با اضافه شدن عناصر جدید شکل هنری تراژدی یا تعزیه را یافت. علیرغم وجود عناصر جدید این نمایش‌ها مضمون مذهبی و بافت فرهنگی خود را حفظ نموده‌اند. به همین دلیل در اسطوره ملل که درونمایه نمایش‌های اولیه است اشتراکات بسیاری می‌توان یافت. در این بررسی به خاستگاه نمایش‌های تراژیک قبل و بعد از اسلام اشاره کردیم و این‌که چگونه حمایت مغان یا رسمی شدن مذهب شیعه در رشد و تحول آن تأثیر بسزایی داشته است. به همین شکل ریشه تراژدی یونان در قرن پنجم پیش از میلاد را بایستی در آیین و سرودهای مذهبی که ارتباط با دیانوسوس پیدا می‌کند جستجو نمود.

در این بررسی به اختلافات و تمایزات فرهنگی تعزیه و تراژدی نیز اشاره کردیم. درحالی‌که اشتراکات فرهنگی نشانگر نیازهای بشری هستند، در این دو نوع نمایش به رنگ بومی، آیین و زبان ملی هر کدام پرداختیم تا با اشاره به مضامین فرهنگی هر کدام به معنای آن بهتر پی بریم. نمایش‌های تراژیک ایران از یک نوع تعارض برونی برخوردارند که دو قطب ایزدی و اهریمنی یا اولیاء و اشقیاء را در نمایش به‌وجود می‌آورند. کشمکش میان دو

نیروی خیر و شر به نوبه خود بُعدی اجتماعی ـ سیاسی به این نمایش‌ها می‌دهد درحالی‌که در تراژدی‌های یونان تعارض میان انسان و خدایان می‌باشد و مضمون اصلی قانون خدایان است.

در تحلیل خصوصیات قهرمانان نیز عناصری مانند مظلومیت، معصومیت و پاک‌نژادی نیز در دو بافت فرهنگی متفاوت تعبیر می‌شوند. در نمایش‌های ایران مظلومیت با تم شهادت پیوند خورده و قهرمان با مرگ خویش حق را پایدار می‌نماید. درحالی‌که نگاه تراژدی یونان را پارادوکس نهفته در قهرمان می‌سازد: قهرمان به عنوان انسانی برتر اما در عین حال خطاپذیر. قهرمان تراژدی قربانی سرنوشت است اما سرنوشتی که خدایان برای او رقم زده‌اند و او به آن ایمان دارد. در همین راستاست که جبر و سرنوشت به دو شیوه متفاوت در این دو نوع نمایش نشان داده شده تا روح تماشاگر را تعالی ببخشد. پارادوکس در نهاد قهرمان بحث تزکیه تماشاگر را تضمین می‌کند. در تعزیه نیز پاکی از یک طرف و ایستادگی برای حق از طرف دیگر مضمون شفاعت را قوی می‌سازد. قهرمانان تعزیه خود را قربانی حق می‌کنند و گناهان بشریت را بدوش می‌کشند و از خداوند برای آن‌ها طلب بخشش می‌نمایند. در پایان امید است آشنایی با خاستگاه مراسم تعزیه، اهمیت، اهداف و بالاخره علل ظهور و افول آن بیش از پیش ارزش‌های فرهنگی آن را به ما بنماید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

منابع

بیضایی، بهرام. ۱۳۴۴. *نمایش در ایران*، تهران. انتشارات کاویان.

جنتی عطایی، ابوالقاسم. ۱۳۳۳. *بنیاد نمایش در ایران*. تهران. چاپ میهن.

چلکووسکی، پیتر. ۱۳۶۷. *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران*. ترجمه داوود حاتمی. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.

عناصری، جابر. ۱۳۶۶. *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، تهران. جهاد دانشگاهی.

گوران، هیوا. ۱۳۶۰. *کوششهای نافرجام: سیری در صد سال تیآتر ایران*. تهران: انتشارات آگاه.

ملک‌پور، جمشید. ۱۳۶۶. *سیر تحول مضامین در شبیه خوانی و تعزیه*، تهران. جهاد دانشگاه.

همایونی، صادق. (بی‌تا). *تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران. جشن هنر.

همایونی، صادق. ۱۳۶۸. *تعزیه در ایران*، شیراز. نوید.

Aristotle, *Poetics*.1963. New York: Harvard University Press.

Else, Gerald F. 1965. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. New York: W. W. Norton & Company.

Kaufmann, Walter. 1969. *Tragedy and Philosophy*. New York: Anchor Books, 1969.

Kitto, H. D. F. 2002. *Greek Tragedy*. London: Routledge.

Silk, M. S. ed. 1998. *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.

Whitmarsh, Tim. 2004. *Ancient Greek Literature*. Cambridge: Polity Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی