ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

بررسی تطبیقی شخصیت‌ها و قهرمان‌های شاهنامه و تعزیه با رویکردی به ادبیات نمایشی

مهدی امیری[۱]،علی عسگر علیزاده مقدم[۲]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۶
کد مقاله: ۲۸۸۴۵

چکـیده

قهرمان با تمام پیچیدگی‌ها و کنش‌هایی که در مجموع فضایِ نمایشی که از جنبه دیداری و غیر دیداری را به وجود می آورد، بخصوص در دو سنت مذهبی (تعزیه) و ملی (شاهنامه) کمتر موردتوجه پژوهشگران واقع‌شده است. گاهی پدیدآورندگان آثار، شخصیت اصلی را در سایه قرار داده و به کنش‌های دیگر قهرمانانِ فرعی می‌پردازند. این پژوهش سعی دارد تا ضمن پردازش به "مفهوم جهانِ حماسی وجهانِ تراژیک" دو سنت مذهبی و ملی و به‌ویژه قهرمان به‌عنوان رکن اصلی پدیدآورنده و جلوبرنده به‌تمامی وجوه شکل‌گیری با تکیه بر مفاهیمی که ساختار قهرمان را شکل می‌دهند گامی هرچند اندک در تئوریزه کردن این بنیان‌های نمایشی بردارد.این پژوهش می‌کوشد تا با تکیه بر مفهوم «جهانِ حماسی» و «جهانِ تراژیک»، فرایند گذر از ادبیات حماسی (شاهنامه) به ادبیات تراژیکِ (شبیه‌نامه)را بررسی کرده. در همین راستا به چیستی و چرایی «قهرمان» به‌عنوان عنصر پیش برنده و شکل‌دهندهٔ این دو گونه پرداخته خواهد شد و بارزترین مصداق «قهرمان» در این دو گونه، رستم (در ادبیات حماسی شاهنامه) و امام حسین ع (در متن شبیه‌نامه‌های تعزیه) مورد مقایسه قرار خواهند گرفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: شاهنامه، شبیه‌خوانی، جهان حماسی، جهان تراژیک، ادبیات نمایشی

۱- مربی، عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل (کارشناسی ارشد کرگردانی تئاتر- *mehdiamiri82@gmail.com*)
۲- استادیار، عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل (دکتری پژوهش هنر)

۱- مقدمه

«تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یک به حَسب اختلافِ اجزایِ مختلف، شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود.» (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۱) از نظر ارسطو[1] اجزای کیفی تراژدی شامل (پیرنگ)، سیرت، گفتار(بیان)، اندیشه، منظر نمایش و آواز است. او سه جزء میتوس هرتراژدی را دگرگونی، بازشناخت و واقعه دردانگیز فاجعه برمی‌شمارد که سبب هلاک یا رنج قهرمان می‌شود. مطالعهٔ تراژدی‌های یونان باستان به ما نشان خواهد داد «امر تراژیک»، «حس تراژیک زندگی» یا «عنصر تراژیک» حاکم بر جهان تراژدی، قهرمانان تراژیک را در سیطرهٔ خود قرار داده است. امر تراژیک بعنوان هسته و جوهرهٔ اصلی تراژدی از سوی آیسخولوس[2] راهی است برای رسیدن قهرمان تراژیک به شناخت تراژیک: یعنی «رنج بردن برای آموختن». با «تحلیل مفهوم امر تراژیک» مشخص می‌شود تراژدی‌نویسان که تراژدی را بعنوان فرمی نمایشی و دراماتیک می‌نگریستند، جهان نمایش را همچون بازتابی از جهانِ زیستمند و تاریخی تلقی می‌کردند.

۲- اهداف تحقیق

این پژوهش می‌کوشد تا با تکیه بر مفهومِ «جهانِ تِراژیک» و «جهانِ حماسی» به مقایسه تطبیقی جهانِ حماسهٔشاهنامه وجهانِ تراژیکِ شبیه نامه بپردازد. و این وجوه را با هم مقایسه کند . در این راستا می‌کوشد تا سنت مذهبی و ملی را مورد توجه قرار دهد و این دو سنت را به مثابهٔ زمینه‌های برآمدن دو قهرمان (رستم وامام حسین ع) مُطالعه نماید و از این منظر بتواند وجوهِ تشابه و تفارق این دو سنت و در نتیجه دو قهرمان را با تکیه بر مفاهیم کلیدی چون کاتارسیس ° همارتیا ° مرگ دو قهرمان ° نیروهای ماوراء الطبیعه –تبارشناسی و ... مورد توجه قرار دهد.

۳- پرسش‌های تحقیق:

۱. تفاوت میان خاستگاهِ جهانِ تراژیک و جهانِ حماسی کدام است ؟
۲. تبارشناسی و رفتارشناسی قهرمانانِ ادبیات تراژیک و حماسی ایران چه تاثیری در شکل‌گیری دو گونهٔ ادبیات نمایشی (در تعزیه) و حماسی (در شاهنامه) دارد؟
۳. تفاوتِ میان زمینه‌های داستانی، روایی، مفهوم زمان، مکان، رفتار در تعزیه و شاهنامهٔ فردوسی چیست؟
۴. مهمترین همانندی‌ها و ناهمانندی‌های میانِ امام حسین (ع) در تعزیه و رستم در شاهنامه کدامند؟

۴-روش تحقیق

روش تحقیقی که در این مطالعه در پیش می‌گیریم نشانه معناشناسی ارکان و عناصر در کارکرد فضا و فضاسازی می باشد و بر اساس رویکرد تحلیلی پدیدار شناختی به بررسی و تحلیل اجرا، عناصر و ساختار فضاساز می‌پردازیم. بر اساس مبانی و مفروضات این روش و رویکرد، هر نشانه، معنی اجرایی در نسبت، و پیوند با دیگر عناصر و نشانه های اجرا پیدا می‌کند، که فضا را از کارکرد معمولی خارج و به حیطه ای تحلیلی و دیداری تبدیل می‌نماید. هیچ نشانه‌ای به تنهایی معنادار و عنصر ساخت و پرداخت فضاسازی را به پیش نمی‌برد بلکه بر روی یکدیگر اثر گذاشته، ترکیب شده یا تاثیر می‌پذیرد تا نهایتا فضای نمایشی مورد نظر را خلق نماید.

۵- مفهوم جهان تراژیک- قهرمان تراژیک

تراژیک: یعنی«رنج بردن برای آموختن». با «تحلیل مفهوم امر تراژیک» مشخص می‌شود تراژدی‌نویسان،که تراژدی را بعنوان فرمی نمایشی و دراماتیک می نگریستند، جهان نمایش را همچون بازتابی از جهانِ زیستمند و تاریخی تلقی می‌کردند.

آیسخولوس، افزون بر فرم دراماتیک، از منظر مفهومی هم به تراژدی نگریسته است و «امر تراژیک» در این نگرش، به محدودیت، فرجام ناگوار، زجر و رنج قهرمان تراژیک و دستیابی‌اش به فقدان و شناختی رنج آور معنا می شود. و به این ترتیب، دو انگارهٔ «تراژیک بودن جزیی جهان» و «تراژیک بودن کل جهان» نسبتی برابر یافته‌اند. به باور ارسطو «پیرنگ تراژدی عبارت باشد از آنچه دگرگونی و بازشناخت خوانده می شود»(همان، ۱۲۴). از این‌رو، وی افسانه و داستان را مبدا و روح تراژدی می‌داند. ارسطو همچنین بر اهمیت فاجعه پایانی[در تراژدی] اصرار می‌ورزید و منشا لذت واقعی تماشا کنندهٔ تراژدی را نیز، پیوستاری از اجزای افسانه و داستان [پیرنگ تراژدی] می‌دانست.

1-Aristuthe
2-Aeschylus

در زمان شکسپیر، تراژدی را داستان سقوط شخصیت مشهوری تعریف می‌کردند که از موقعیت پیشین خود به فلاکت می‌افتد و در بدبختی زندگی خود را به پایان می‌رساند. و سرانجام در زبان رایج، کلمه تراژدی رنگ بدبینی دارد؛ همچنان که گاه حوادث وحشتناک از قبیل جنگها، کشتارها و مصائب طبیعی «تراژیک» وصف می‌شود. از این‌رو، «لفظ تراژیک گاه به صورت صفت و معنی مربوط به تراژدی، و گاه به صورت اسمی با مفهومی عام بکار می‌رود» (وینی، ۱۳۷۷: ۸۴). استحالهٔ «تراژدی»، به پدیده یا صفت «تراژیک» هم تحت تاثیر گریز ناپذیر تفکرِ مفهومی است. زیرا« تفکرِ مفهومی همواره موردِ خاص را قربانی می‌کند تا به سوی کلیتی حرکت کند که حالت جهانشمول داشته باشد و معمولا هم این کلیت، به دلیل همان جهانشمول بودن، جنبهٔ انتزاعی و توخالی پیدا می‌کند و کمابیش وضعی شبیه به مفاهیم تجریدی فلسفه و منطق می‌یابد که خالی از هر گونه محتوای معین تاریخی یا حتی محتوای معین هنری است؛ انتقال از[تراژدی به تراژیک] هم نمونه‌ای از این استحاله است» (فرهادپور، ۱۳۷۷: ۲۴۶).

میشل وینی[1] به پرسش در بارهٔ آنچه «تراژیک» در مفهوم خاص آن است، پرداخته: «تراژیک چیست؟ واژهٔ تراژیک به جلوه خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌شود که در آن انسان با نیروهایی که بر او غالب‌اند و سرانجام نابودش می‌کنند، یا دست کم ناتوانی و تیره‌روزی‌اش را برایش آشکار می‌سازند در کشمکش است» (وینی، پیشین، ۸۴). لیچ[2] نیز می‌گوید «حس تراژیک زندگی» دلالت بر این امر دارد که موقعیتها بناچار تراژیک‌اند و همهٔ انسان‌ها در موقعیتی اهریمنی قرار دارند که اگر از این واقعیت آگاه باشند، از این موضوع رنج می برند (لیچ، زیر چاپ، ۳۹). به زعم وی تراژدی امروزه مفهومی است که ما آن را از تعمق در انبوهی از رویدادهای تراژیک، استنباط می‌کنیم در حالی که برای یونانیان و مردم عصر رنسانس، تراژدی چیزی متفاوت می‌نمود. او نیز معتقد است که «تراژدی، داستانی می‌گوید که در هر نمونهٔ آن به ما هشدار داده می شود که امکان ندارد پایانی جز یک فاجعه داشته باشد» (همان، ۶۹). از این‌روست که عنصر تراژیک در جهان، [یا در نمایش] عنصری اساسی محسوب می‌شود. «موضوع باید به شکلی مناسب پرورده شود و شاعر تراژدی‌سرا باید هستهٔ تراژیک این عنصر را، در آثارش بگنجاند. حتی تعریف مشهور ارسطو که تراژدی در ما حس ترس و ترحم را برمی‌انگیزد، نیز تاثیر تراژدی را بیان می‌کند نه ماهیتِ آن را »(کاوفمن، ۱۳۷۷: ۱۷۲).

در چنین عرصه‌ای است که می‌توان نگاهِ بدبینانهٔ جِفری برتون[3] و آرتور شوپنهاور[4] به زندگی را دریافت. برتون از «وضعیتِ تراژیکِ ازلی» و« نِقص تراژیک» در زندگی سخن می‌گوید. وی وضعیتِ تراژیکِ ازلی را به صورت فرد یا جامعه‌ای که در سراشیب سقوط و انهدام قرار دارد، تعریف می‌کند و دربارهٔ نقص تراژیک می‌گوید: «مفهومی متفاوت است که برای آن نمی‌توان واژه‌ای دقیق تعیین کرد. جامعه یا یک نوع، بر اثر نقص خاصی که مانع از تطبیق آن با تغییرات پیش آمده می شود منقرض می‌گردد. عیب یا نقص ارثی یا ضعف شخصیت که معمولترین مورد در تراژدی به حساب می‌آید، فرد را به مرز فاجعه نزدیک می‌کند». (کورمن، ۱۳۷۷: ۱۰۷) شاید به همین دلیل لذتی که از تراژدی می‌بریم از زیبایی آن نیست، بلکه به نوعی تعالی مربوط می‌شود؛ تعالی که « بالاترین حس بشمار می‌رود زیرا هنگامی که با فاجعه تراژیک روبرو می‌شویم، از اندیشه زندگی به خود زندگی رو می-آوریم» (همان، ۱۶۰).

بر همین اساس در تراژدی، فاجعه را عنصری به بار می‌آورد که شرارت بی‌حدش گاه نهایت مرزهای امکان را در می‌نوردد، لذا انسان بعنوان مخاطب تراژدی، «در تراژدی با جنبه‌های پلید زندگی، بدبختی انسان، غلبه حادثه و خطا، سقوط انسان درستکار و پیروزی آدمای شریر مواجه می‌شویم . پس وضعِ جهان به‌شکلی مشمئز کننده، پیش چشمان‌مان ظاهر می‌شود. با دیدن این منظره‌گویی به ما نهیب می‌زنند که از زندگی رو برگردانیم، نه آنکه بدان عشق ورزیم» (کاوفمن، پیشین، ۱۶۰). البته اگر چه مخاطب تراژدی همواره در معرض مواجهه با وجوهِ تراژیک زندگی قهرمانانه است، اما چنین نیست که قهرمانِ تراژیک با عشق نورزیدن و روی گرداندن از زندگی به تعالی برسد بلکه برعکس، اگر پرومته[5] در برابر زئوس[6] قرار می‌گیرد بخاطر آن است که به انسان و زندگی او عشق می‌ورزد، یا حتی اگر آژاکس[7] از زندگی دست می شوید نه بخاطر عشق نورزیدن او به زندگی، بَل بدان خاطر است که او در صَدد بازیابی شَرفِ خویش و معنا و فلسفهٔ وجودی زندگی خویش است.

از سوی دیگر به باور لوکاچ[8] «بقای هستی تجربی یا روزمرهٔ انسان، در ناسازگاری‌اش با ماهیت و سِرشت اوست، در حالی که قهرمان تراژیک، بواسطهٔ یگانگی با سرشتش که می‌خواهد واقعی زندگی کند و نه روزمره، دچار تقابل و تعارض با جهان و سایر پدیده‌ها می‌شود. از این‌رو باید گفت زندگیِ تراژیک، زندگی واقعی انسان است در برابر زندگی روزمره و تجربی او. در تراژدی، جان‌های عریان با تقدیرهای عریان گفتگو می‌کنند، و هم جانِ عریانِ انسان، و هم تقدیرِ عریانِ او از آنچه به ذات درونی‌شان تعلق

3-Vigny
4-Leach
5-geffrey burton
6-Arthun schopenhauer
7-Promethe
8-Zeus
9-Agax
10-Georg Lukacs

ندارد پیراسته می‌شوند. لذا تراژدی در لحظه‌ای آغاز می‌شود که نیروهای مرموز، ذات و عصارهٔ آدمی را بیرون می‌کشند و او را بسوی ذاتی بودن می‌رانند، و حِکمت تراژدی نیزچیزی نیست جز آشکارتر شدن هر چه بیش‌تر ماهیتِ ذاتی و حقیقی او، یعنی ذاتِ آدمی»(لوکاچ،۱۳۷۷: ۳۷). پس این قهرمانِ تراژیک است که در عرصهٔ زندگی تراژیکِ خویش بَدل به کاملترین و واقعی‌ترین موجود می‌شود و هستی و زندگی‌اش از روزمره‌گی به عرصهٔ زندگی واقعی و ذاتی تغییر مسیر پیدا می‌کند. لحظاتِ عظیم زندگی، بصیرت‌های جدیدی را ممکن می‌سازد که این بصیرت‌ها در واقع نقطهٔ پایان و آغازی هستند که خاطره‌ای نو، اخلاقی نو و عدالتی نو را به آدمیان اعطا می‌کند.

در تلقی وی «حقیقتِ نَفس، تنها ذات و جوهرِ تراژدی است»، به زَعم او تجربهٔ عرفانی یعنی تسلیم و پذیرش کُل، اما تجربهٔ تراژیک به معنی خلق و آفرینش کُل است. تسلیم، راه انسانِ عارف است و مبارزه، راه انسانِ تراژیک. اولی در پایان راه جذبِ کُل می گردد و دومی در برخورد با کُل خرد می‌شود و در هم می‌شکند. لوکاچ دربارهٔ حسِ ضرورت می‌گوید: «این حس علتی ندارد، جهشی است از فرازِ تمامی عِلل زندگی تجربی. اینک ضروری بودن به معنی بستگی و پیوند نزدیک داشتن با ذات یا جوهر است» (همان، ۴۰). این جهش ناشی از پیوند با ذات و سرشتِ قهرمانِ تراژیک که از فرازِ تمامی عللِ زندگی روزمره و تجربی صورت می-گیرد، همان مبارزهٔ قهرمانِ تراژیک است. اگر چه چنین انسانی در برخورد با کُل خرد می‌شود و در هم می‌شکند، اما به واسطهٔ همین یگانگی با سرشتِ خویش و پیوند داشتن با ذات و جوهرش پس از تجربهٔ تراژیکِ مواجههٔ با مرز، یعنی تجربهٔ مرز میان زندگی و مرگ، به بیداری جان و آگاهی می‌رسد.

۶-مفهوم جهان حماسی-قهرمان حماسی

یونان باستان بخصوص جهانی را مجسم می‌کرد که در آن میانِ آزادی وضرورت، عقلانیت و طبیعت، خِرد و احساس، فَرد و جامعه، ذات و سوژه تمایزی وجود نداشت. عالی‌ترین تجلیِ این ایده‌آل در حماسه‌هایِ «هومری» دیده می شود؛ جایی که پهلوانانِ حماسی با اراده‌ای آزاد دست به عَمل می زنند. قانون یا هنجاری که در برابرِ آنها قرار بگیرد، وجود ندارد؛ چون آنها خود قانون گذارند و تجسم قانون و هنجار. کسی نمی‌تواند این پهلوانان را به کاری خلافِ میل و اراده شان وادار کند. به عنوان مثال، «آگا ممنون» [۱]نمی‌تواند «آخیلوس[۲]» را وا دارد به‌جنگد یا بازگرداند. در دنیای حماسه، خدایان در کنار آدمیانند. جزئی از دنیای آنانند و میان آنها در رفت و آمدند؛ از این یا آن پهلوان جانبداری می کنند و علیه این یا آن پهلوان واردِ عمل می‌شوند. اخلاقی که در این جهان عمل حاکم است، اخلاق عینی است؛ اخلاقی که فرد طی آن هنجارها و اصولی را رعایت می‌کند که زندگی جمعی آنها را نهاده است و تفاوتی میان ارادهٔ فردی و خواستِ جمعی وجود ندارد. در نتیجه، فردی که در این جهان زندگی می‌کند فردِ خود فرمان و خود مختاری است که مسئولِ هر عَمل خود است؛ چه به نتایج این عَمل اشراف داشته باشد چه از آن بی اطلاع باشد. "ادیپ" وقتی پدر را می‌کشد و با مادر می‌آمیزد، هیچ اطلاعی از هویتِ پدر و مادرِ خود ندارد، با این همه خود را کور می‌کند به نظر "هِگل"[۳] این رفتار یا این عقوبت برای ما مدرن‌ها درک ناپذیر است، چرا که در اینجا فرد هنوز میانِ ارادهٔ خود و سرنوشتی که بر او حاکم است تفاوتی نمی‌بیند. اما تفاوت و تمایز امری ناگزیر است. مطلق در سیرِ خود به سوی خودآگاهی، به ناچار تناقض را در خود می‌یابد و از حالتِ سِحرآمیز اِستغراق در کُلیت به مرحله‌ای می‌رسد که شِکاف و شِقاق صِفت اصلی آن است. این مرحلهٔ گذار قَرین است با دولت شهرهای یونانی و نظامِ قبیله‌ای رومی. و از این نقطه است که جهانِ حماسی مفهومِ دیگری پیدا می‌کند.

آنچه از این به بعد در حماسه نمودار می‌شود حالت عمومی و شاعرانهٔ آغازینِ جهان است که «حماسهٔ راستین» از دلِ آن برمی‌خیزد. حماسه به معنای جدید آن از نَظرِ هِگل «مستلزم جامعه‌ای است که به صورتِ نَثرگونه (غیر شاعرانه) سازماندهی شده است و قهرمانِ حماسه در درونِ چنین جامعه‌ای است که به جستجو برمی‌خیزد تا حقوقِ از دست رفته را به آن بازگرداند. در جهانِ حماسه ما با تضادِ شعر قلب و نثر مناسبات اجتماعی روبه‌روییم. این کشمکش یا با تراژدی حل می‌شود یا سرانجام به سازش و سازگاری با سازمان جامعه و ملالِ آن به پایان می‌رسد. قهرمانِ حماسه در دورانِ جدید برای تحققِ آرمانها و خواستهایِ خود دست به عمل می‌زند. تَن به مبارزه می‌دهد» (لوکاچ، پیشین، ۹).

نویسندهٔ حماسی باید همان قاعده‌ای را رعایت کند که حماسه پردازِ عَصر کهن در نَظر هِگل رعایت می‌کرد. او باید کُلیتِ اِبژه‌ها را مجسم کند. در واقع، او هم باید انسان را در کُلیتِ خود نشان دهد و هم جهانِ او را در این کلیت. به این معنی که باید هنگامِ تجسمِ شخصیت خاصِ هر فرد به آن ابعادی از وجودِ او بپردازد که در عین حال جنبهٔ کلی و عام هم دارند و از طرفِ دیگر به تجسمِ کلیهٔ ابعادی بپردازد که در حیطهٔ اجتماع و فرهنگ و سیاستِ زندگی او را می‌سازند، بر آن تاثیر می‌گذارند یا دگرگونش می‌کنند.

19-Agamemnon
20-Aeschylus
21-Higel

۷- حماسه در ادبیات فارسی- سیر تاریخی

نقل قول‌های مختلفی در این ارتباط وجود دارد، برخی دورهٔ سامانیان را آغاز پیدایش حماسه‌سرایی دانسته‌اند. بعضی اواخر قرن پنجم را به عنوان نخستین دورهٔ حماسه‌سرایی قلمداد کرده‌اند. محققین عرب و پژوهشگران غرب دورهٔ غزنویان را دورهٔ طلایی حماسه‌سرایی خوانده‌اند و گفته‌اند فتوحات سلطان محمود سبب پیدایش حماسه‌سرایی گردید. سلطان محمود شاعران زیادی را در دربار خود جمع آورده بود. آن‌ها اشعارِ حماسی می‌سرودند و از سلطان محمود به عنوان قهرمانِ میدان‌های نبرد تمجید می‌کردند و سلطان برای‌شان صِله می‌پرداخت. تاریخ حماسه‌سرایی ایران درمجموع به سه دوره تقسیم بندی شده است.دورهٔ اول ازاواخر قرن سوم هجری آغاز و تا اواخر قرن ششم هجری ادامه می‌یابد. در این دوره بیشتر تاریخ قهرمانی ایرانیان بوسیلهٔ شاعرانی که بعضی از آنها نامشان وجود ندارد به نظم درآمده است و مشتمل بر بیان مفاخرات ملی و کوشش‌ها و مجاهدات پهلوانان ایرانی جهت دفاع از ایران و جنگ با مخالفان و همچنین مبارزه با دیوان و دیو پرستان و ساحران و مجاهدت برای پشرفت تمدن بوده است. بعد از قرن ششم کوشش‌ها محدود و مختصر شده است.

در دورهٔ دوم به ایجاد حماسه‌های تاریخی توجه بیشتری شد، یعنی داستانهای قهرمانی که مربوط به افراد تاریخی معین و با نظم تاریخی غیرداستانی ایران است. این مهم بیشتر حاصل قرن ششم بود. در دورهٔ سوم یعنی ازقرن نهم به بعد علاوه بر حماسه‌های تاریخی به حماسه‌های دینی، یعنی منظومه‌هایی که قهرمانان آن‌ها از بین پیشوایان مذهبی انتخاب شده است توجهٔ بیشتری شد. نخستین منظومهٔ حماسی پارسی شاهنامهٔ مسعودی مرزوی است که گویا در اواخر قرن سوم یا اولین سال‌های قرن چهارم به نظم درآمده است. این منظومه در بین ایرانیان محترم و عزیز بود چرا که آن را به منزلهٔ تاریخ ملی خویش تصور می‌کردند. در قرن چهارم هجری تالیف شاهنامه‌های بلخی و ابوعلی بلخی و ابومنصور احمد بن عبدالرزاق طوسی و داستانهای حماسی به نثرپارسی و توجه خاص ایران سامانی، همچنین شاهنامه ونیز منظوم ساختن داستان‌های ملی قوت گرفت. ابوموید بلخی یکی از شاعران پرکار عهد سامانی است که آثار منظوم زیادی داشته است. وی پیش از فردوسی به نگارش شاهنامهٔ منثورپرداخته و در قابوسنامه ذکر آن آمده است. دکتر کزازی معتقد است بزرگترین حماسه سرای در ادب پارسی بی‌گمان فردوسی است. ایشان بیان می‌کنند درست است که پیش از استاد طوس کسانی در حماسه سرایی طبع آزمودند، اما براستی فردوسی پایه گذار شیوه در سخن‌سرایی پارسی می باشد، همچنین اذعان دارند که حتی پس از وی هیچ سخنوری نتوانست حتی به قلمرو شاهکار او نزدیک شود.

۸- تفارق وتشابه قهرمان تعزیه با حماسه

«تعارض در تعزیه کاملا بیرونی است، اما نه از نوع حماسه و تراژدی‌هایِ یونان. در اینجا تعارض میان انسان و خدایان نبوده بلکه بینِ انسانهاست. انسانهایی که به دو گروهِ ظالم و مظلوم تقسیم بندی شده‌اند. این نوع تعارض در نمایشهایِ پیش از اسلام بصورت دو گروهِ ایزدی و اهریمنی ـ پاکزاد و جادوگر ـ نیک سرشت و شرور ـ پهلوان و دیو و پس از اسلام اولیا و اشقیا خود را نشان می‌دهد».(احمدزاده،۲۵،۱۳۸۶) بنابراین مضمونِ تعزیه رویارویی و کِشمکشِ میان دو نیروی خیر و شَر است. هر چند کشمکش در تعزیه به نفعِ اشقیاست اما قهرمانِ اصلی نمایش یعنی اولیا به رستگاری می رسد. در تراژدی و حماسه قهرمان از عزت و شرف بالایی برخوردار است و از نظر اخلاقی خصوصیاتِ مافوقِ بشری دارد . اما تفاوتِ اصلی درتعبیرِ شیعه از"معصوم" است در مذهبِ شیعه انبیا و اولیای خدا معصوم و عاری از گناه هستند. امامان همچون فرشتگان بِالذاته قدرت گناه ندارند و از این تَجلی قدرتی فرابشری هستند. و یا به گونه‌ای دیگر «"همارتیا" در امامانِ معصوم وجود ندارد. تماشاگرِ تعزیه با قهرمانان همدردی می-کنند نه از این رو که بر َضعف او دلسوزی کرده باشد، که بر مظلومیتِ او اشک می‌ریزد».(همان،۱۹)

تِم شهادت از ارزش و اهمیتِ خاصی در مَذهب شیعه برخوردار است و مرگ اولیا نگاهِ تماشاگر را تعالی می‌بخشد. «در اسلام آنکه شهید می‌شود فانی نیست بلکه از ُمقربین خداوند است. شهید با فدا نمودن جانِ خود در راه خداوند از حق و حقیقت دفاع می-کند تا راستی پا برجا بماند»(قرآن کریم). تماشاگر نیز بر مظلومیتِ او می‌گرید اما در دِل از سعادتِ اخروی او شاد است و آرزو می-کند که امامش دست او را بگیرد. از این رو در تعزیه تِم شهادت با شفاعت ارتباطِ مستقیم پیدا می‌کند. تماشاگر با امامِ خود نوعی همزاد پنداری کرده و از او که به این َدرجه از خلوص و تعالی رسیده طلبِ شفاعت می‌کند.

۹- ارتباط شاهنامه وتعزیه

مجلسِ تعزیهٔ امام حسین از جایی آغاز می‌شود که امام تمام یارانش را از دست داده است و اکنون شِمر او را به مبارزه می‌طلبد. این مجلس به وِداع امام با َحضرت زینب، زین العابدین و َسکینه می‌گذرد. همچنین پیش از رفتن امام به میدان شخصیت های

فرعی مثل (عربی)که از دختر امام نامه‌ای آورده، درویشی که برای زیارتِ نجف آمده است، " زعفر جنی" که صدایِ طلبِ یاری امام را شنیده است و سرانجام" سلطانِ قیس هندی" و وزیرش، وارد داستان می‌شود و هر کدام یک قصهٔ فرعی در دلِ قصهٔ اصلی بوجو د می‌آورد.از دیگر قصه های فرعی باید به کُشته شدنِ علی اصغر و خوابیدن امام اشاره کرد. سرانجام امام به میدان می‌رود و به شهادت می‌رسد.داستان سیاوش از جایی مورد بررسی قرار می‌گیرد که افراسیاب قصدِ جنگ با سیاوش را کرده است. برای پرهیز از اطاله کلام از بازگفتن داستان سیاوش خودداری می‌کنیم و شباهت ها را بر می‌شماریم.

۹-۱- شباهت‌ها

نخستین شباهت، وجود خواب و رویا در هردو متن است. در متن شاهنامه،سیاوش بیش از رسیدن لشکر افراسیاب، خواب پیش گویانه‌ای می‌بیند.در متن تعزیه نیز امام پیش از رفتن به میدان سر به دامان زینب می‌گذارد و به خواب می‌رود. از شباهت‌های جزعی‌تر می توان به بازگویی خواب برای یک زن در هر دو داستان اشاره کرد، فرنگیس در داستان سیاوش و حضرت زینب در روایت امام حسین. شباهت دیگر شباهت صحنه خواب سیاوش به صحنه کربلا است. شباهت دیگر این که، هردو خواب به نوعی رویاهایی پیش گویانه‌اند. خواب برای سیاوش، جنگ را پیش گویی می‌کند و برای امام، مرگ و جهان دیگر را، این دو خواب تفاوتی نیز با یکدیگر دارند. خواب امام خوابی خوش، اما خواب سیاوش، خوابی تیره است.

شباهت دوم پیشنهاد برای ترک موقعیت و نجات از سوی نزدیکان قهرمان و امتناع قهرمان است. فرنگیس به سیاوش، پیشنهاد می‌کند که او را بگذارد و از توران بگریزد. سیاوش که به سرنوشت خود آگاه است نمی‌پذیرد. بار دیگر ایرانیان به سیاوش پیشنهاد می‌دهند با لشکر افراسیاب بجنگند تا سیاوش را نجات دهند، سیاوش این بار نیز نمی‌پذیرد. در متن تعزیه نیز دو بار از سوی افراد مختلف به امام پیشنهاد می‌شود که خود را نجات دهد و هر بار امام نمی‌پذیرد.نخستین بار زعفر جنی از او رخصت می‌خواهد که با لشکر جنیان تمام اشرار را از بین ببرد، امام نمی‌پذیرد . پاسخ می دهد که برای شهادت آمده است. بار دوم که امام برای نجات سلطان قیس در میانه نبرد به هند رفته است، سلطان قیس به او پیشنهاد می دهد که در هند بماند و به کربلا باز نگردد اما امام نمی‌پذیرد. شباهت دیگر پیش گویی آینده توسط قهرمان است. سیاوش مرگ خود و وضعیت فرنگیس پس از مرگش را برای فرنگیس شرح می‌دهد. امام نیز به حضرت زینب از شهادتش خبر می‌دهد و همچنین سخن از اسیر شدن زینب می‌گوید.

شباهت دیگر حضور اسب قهرمان در هر دو متن است، همچنین در هر دو متن قهرمان همراه اسب به نبرد می‌رود و قهرمان پیش گویی می‌کند که اسب بدون او باز خواهد گشت، در شاهنامه، سیاوش از بازگشت اسبش "شبرنگ بهزاد" به فرنگیس می گوید و در متن تعزیه امام برای زینب(س) شرح می‌دهد که پس از شهادتش، ذوالجناح با کاکل خونین به سوی خیمه باز خواهد گشت. «حضور فرزند ذکور قهرمان به عنوان شخصیتی تاثیر گذار از دیگر شباهت‌های این دو متن است. سیاوش به فرنگیس می گوید فرزندی که آبستن است را کیخسرو بنامد و پیشگویی می‌کند که پسر به کین او بر می‌خیزد. امام نیز هنگام رفتن به میدان، برای وداع نزد امام زین العابدین بیمار می‌رود و امامت را به او می‌سپارد.

شباهت دیگر گِلهٔ قهرمان از بخت خود و از تنهایی خودش است، با وجود اینکه بیش از این آگاهی و تسلیم او را در مقابل سرنوشت دیده‌ایم هم سیاوش و هم امام از چرخ گله می‌کنند. اساسا این یکی از تم های تکرار شونده در بسیاری از داستان های شاهنامه و در بیشترین متون تعزیه است

آخرین شباهت، تیره شدن خورشید پس از مرگ قهرمان است. پس از کشته شدن سیاوش گَرد سیاهی بر می‌خیزد و خورشید را می‌پوشاند امام نیز تار شدن خورشید را یکی از نشانه‌های شهادتش بر می‌شمارد».(عناصری،۱۲۱،۱۳۶۶) با نگاهی کلی به این شباهت ها می توان در یافت این موقعیت ها رابطهٔ نزدیکی با کهن الگوهای اساطیری دارند.

خواب یکی از راه های آگاهی از غِیب است. می بینیم که در این متن برای اطلاع از غیب ازتَرفند خواب استفاده می شود. همراهی زن که ارزش های زینب(ع) است از سویی با واقعیتِ تاریخی هم خوانی دارد. از سوی دیگر ذهن عامه به قهرمانِ تاریخی افشاگر و مبارزِ چهره‌ای از یک زن عادی، زنی که در تصور عامه مردم می‌گنجد می‌دهد. به عنوان مثال خوابِ(سیاوش) قهرمان در شاهنامه خوابِ تیره‌ای است در حالی که خواب امام در متنِ تعزیه با وجودِ شباهتِ مضمونی به خواب سیاوش خواب امید بخشی است. یا زنِ همراهِ قهرمان که در اولی همسرِ قهرمان است و دومی خواهرِ قهرمان، اسبِ قهرمان که در اولی مرکبِ پسر قهرمان خواهد بود، و در دومی فقط با کاکلِ خونین‌اش نشانهٔ شهادتِ قهرمان است.

۱۰- بررسی تطبیقی قهرمانانِ تعزیه و تراژدی

تراژدی و تعزیه دو هنر نمایشی کلاسیک محسوب می‌شوند که به علتِ تجانس و وابستگی به مذهب، اسطوره و رفتارهایِ آیینی قابلِ بررسی تطبیقی می‌باشند. به عبارت دیگر این دو هنرِ نمایشی نه تنها به لحاظ تکوین و پایگاهِ نمایشی، که در ساختار و برخی عناصرِ نمایشی نیز نقاطِ مشترک بسیاری دارند. اما در بررسیِ تطبیقی به نقاطِ اختلاف نیز بر می‌خوریم. «در مطالعهٔ هنر

نمایشِ کلاسیک دو تمدن ایران و یونان با دو بینشِ فلسفی و اجتماعی متفاوت روبرو هستیم. نمایش های تراژیکِ ایران از یک نوع تعارضِ بیرونی برخورداند که دو قطبِ ایزدی اهریمنی یا اولیاء و اشقیاء را در نمایش به وجود می‌آورند. کشمکش میانِ دو نیروی خیر و شَر به نوبهٔ خود بُعدی اجتماعی–سیاسی به این نمایش‌ها می‌دهد در حالی که در تراژدی‌هایِ یونان تَعرض میانِ انسان و خدایان می‌باشد و مضمون اصلی قانونِ خدایان است. در تحلیل خصوصیاتِ قهرمانان نیز عناصری مانند مظلومیت، معصومیت و پاک نژادی نیز در دو بافتِ فرهنگیِ متفاوت تعبیر می‌شوند چرا که جبر و سرنوشت به دو شیوهٔمتفاوت در این دو نوع نمایش نشان داده می‌شود.» (احمدزاده،۱۳۸۶: ۲۵)

نمایشنامه به طور کلی و تراژدی به طورِ اَخص با سرنوشت ملت ها گِره خورده است و همیشه در کنار یکدیگر مراحلِ رشد، شکوفایی و پیروزی و شکست را طِی کرده‌اند. آن چه خصوصاً نمایشگر این پیوند می‌باشد، پایگاه و نقطهٔ تکوین هنر تراژدی در غرب به بوطیقایِ ارسطو باز می‌گردد. در نگرش فلسفیِ ارسطو، اساسِ تراژدی بر مبنای حِس تزکیه (Catharsis) استوار شده که قهرمانِ تراژدی در ببننده القاء می‌کند. محورِ اصلی داستان تراژیک بر مُعضل درونی قهرمان می‌چرخد. به این ترتیب تراژدی یونان داستان سرنوشتِ محتومِ قهرمانانی است که با رسیدن به آگاهی از حقیقتی برتر از واقعیاتِ ملموس زندگی، خود را قربانیِ قانونی برتر از قانون انسانی می‌کنند.

در این راستا شباهتِ بسیار زیادی میانِ تراژدی و تَعزیه وجود دارد. تَعزیه یگانه نمایش سنتی ° مذهبی ایران است که ارزش‌های اجتماعی و فلسفی جامعهٔ ایران در این هنر تجسم یافته است.« مضمون تعزیه رویارویی و کِشمکشِ میانِ دو نیروی خیر و شَر است، اما آنچه آن را از تراژدی غرب جدا می‌سازد این است که کِشمکش در تعزیه بر خلافِ تراژدی به نَفعِ اشقیاء، اما برندهٔ واقعی در این باور اولیاء هستند. به همین دلیل تعزیه تنها شکل هنری است که میان ارزش هایِ هنری و بینشِ فلسفی و اجتماعیِ آن هماهنگی وجود دارد۰(احمدزاده،پیشین،۲۶)

تراژدی و تعزیه از گونه های خاصِ نمایشی هستند که بیش از سایرِ هنرهای دراماتیک با مذهب، فرهنگ، سنت های اجتماعی و نهایتاً اساطیر گِره‌خورده‌اند. همین نکته بیش از هر نکته دیگری تراژدی و تعزیه را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. به عبارت دیگر علیرغم اینکه این دو هنر نمایشی متعلق به دو فرهنگِ متفاوت هستند، اما به علتِ تَجانس و وابستگی به اسطوره و الگوها و رفتارهای آیینی نکات مشترک بسیاری دارند. در این مقال ابتدا اشاره کوتاهی به نقشِ مذهب به طورِ کُلی در نمایش‌های آیینی خواهیم داشت و سپس به بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه و تراژدی می‌پردازیم تا مضامینِ این دو هنر نمایشی را تحلیل کنیم.

« نَفس تراژدی و تعزیه به عنوان یک نمایشِ آیینی که انعکاسی از نیازهای بشری است در هر دو تمدن ایران و یونان باستان دیده می شود. از این جَهت تشابه اساطیر، داستان های قهرمانان و ویژگی مظلومیت خواهی نیز در قالبِ این مقایسه قرار می‌گیرد. اما از آنجا که فرهنگ ها آداب و رسوم خالص خود را دارند در بررسی ارزش‌های هنری و بینش فلسفی و اجتماعی به نقاط اختلاف نیز بر می‌خوریم. یکی از این نقاطِ اختلاف در پرداختِ قهرمانان است که در تحلیلِ تِماتیک و نوع تاثیر بر تماشاگر از اهمیتِ ویژه‌ای برخوردار است.» (همان،۲۶)

نتیجه‌گیری

اگر از نمایش در شکلِ پیشرفته آن صرفنظر کنیم، اولین ردپای نمایش به شکلِ ابتدایی آن را می‌توان در مِصر یافت که به دو یا سه هزار سال پیش از میلادِ مسیح بر می‌گردد. مضمونِ این نمایش قربانی و احیا کردنِ یکی از خدایانِ اساطیرِ مصر است. بنا به تعبیر "هیوا گوران"، انسان با همسان کردن خود با طبیعت از راهِ تقلید و مراسم و رقص و قربانی می‌خواهد بازگشتِ خدای باروری را موجب شود. بنابراین در مَراسمش آنچه را که نمادِ باروری است به دست نمادِ زمستان از بین می‌برد تا نمادِ باروری را دوباره زنده نماید. «در واقع نمایش نمادین مرگ و رستاخیز نوعی بازسازی روندِ طبیعت است . اما آنچه مسلم است شبیه این مضمون را در مراسمِ عبادی سایر مذاهب نیز می‌توان دید». (گوران،۱۳۷۴: ۱۵) مراسم عبادی سومری‌ها که هر سال ضِمن جشن‌های نوروز، مرگ و رستاخیز بَعل (خدای بابلی‌ها) را نمایش می‌دهد. این نمایش معمولاً دو قسمت داشته: یکی ذِکر مناقب و مصائبِ خدا و دیگری تظاهراتِ سمبولیک روحانیون در بابل . بنابراین وحود این نمایش ها تئوری ارتباط تنگاتنگِ نمایش با مذهب را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که هرجا تمدنی بوده و آداب و رسوم مذهبی یا مراسمِ آیینی وجود داشته، به طَبعِ آن شکلی از نمایش نیز رشد نموده که بعدها تکامل یافته و صورتِ کامل نمایشی پیدا کرده و مکتوب شده است. « بنابراین تعزیه و تراژدی از آن جهت که از خاستگاهِ مشترکی برخوردار هستند، با مراسمِ آیینی گره خوده‌اند و تظاهراتِ سمبولیک دارند. اما از آن جهت که بافتِ فرهنگی و بومی خود را حِفظ کرده اند، در بازنمایی قهرمانان دیدگاه فرهنگی خاص را دنبال می‌کنند». (عطایی،۱۳۳۲: ۸۸)

در مورد تعزیه، ریشهٔ آن را به یادگارِ زَریران رَبط می‌دهد. عده‌ای دیگر نیز خاستگاهِ تعزیه را سوگِ سیاوش می‌دانند.آیینی که از جنبه‌های نمایشی برخوردار بود و بر پایهٔ دَسته روی و عَزاداری استمرار یافت. اما از نظر مضمونی سنخیتی بین قهرمانانِ تعزیه و سوگِ سیاوش وجود ندارد، چون سیاوش قهرمانی است که از فسادِ درباری فرار می‌کند اما در فسادِ در باری دیگر مفروق می‌گردد. اما در تعزیه قهرمان مبارزه با فساد یزید و هر نوع یزیدی را اصل می‌داند و امام حسین(ع) نیز در وصیت نامهٔ خود می‌گوید: من از روی ستیز و سرکشی یا پیروی هوای نفس و شیطان بیرون نیامدم و منظورم این نیست که در زمین فساد کنم یا به کسی ستم کنم. فقط منظورم اصلاح اَمر امت اسلامی و جلوگیری از فِساد است و این که به سیره جَد و پدرم رفتار کنم.

«قهرمانانِ تعزیه بر خلافِ قهرمانانِ حِماسه های کهن ایران سعی می‌کنند با دشمن و فسادِ داخلی مبارزه کنند. در این راه تا به آخر استقامت می‌کنند و میدان را ترک نمی‌کنند چون بر راهِ خود اعتقاد دارند و میخواهند جهان را تغییر دهند. سپس نویسنده به حضورِ بی واسطهٔ مردم در تعزیه اشاره می‌کند که تمامی اجناس و لوازم صحنه را به قَصد ثواب فراهم می‌کنند و در جای جای نمایش حضوری فعال و چشم گیر دارند. او خود را در قهرمان فَنا می‌کند که این فَنا شدن به نوعی کاتارسیس بر میگردد. در کنار آن فضای قهرمان پروری در صحنه به صورتی هدایت می‌گردد که تماشا گر با ذهنیت عاطفی،فیزیکی و عقلی در قهرمان جاری می‌گردد. با او زندگی می‌کند نه در آن لحظه بلکه، در همهٔ سال ها و ماه‌ها، همهٔ این اثر گذاری کاتارسیس حضورِ جسمی و روحی ناشی از شِکل درام تعزیه است. که قادر است در یک زمان به چند شکل تجلی یابد و همهٔ اشکالِ زبانی فرهنگ ایران نظیر شعر، ادبیات، داستان، حماسه و نقالی را در صحنه جاری سازد. این درام می‌تواند از نظر زمانی به گذشته حال و آینده سیر نماید.»(مختاباد،۱۳۸۱: ۴) فضایی که در آن قهرمان، ضد قهرمان و شخصیت های مختلف هرکدام جایگاهی پیدا می‌نمایند. بنابراین می‌توان گفت این تَبار و جایگاه تنها در این درام وجود دارد و با این درام خلق شده است تَبار و جایگاهی که تنها از آنِ تعزیه است و بس.

قهرمان در بیان و زبان حماسه وحتی شاهنامه یک بعدی است، اما قهرمانِ تراژیک در تَعزیه چند بعدی می‌شود. این امر در تصویرِ قهرمان نیز صِدق پیدا می کند، قهرمانانِ کُهن در اَبعادی خاص از نظرِ تَباری جاری می باشند اما قهرمانانِ تعزیه چند بُعدی می‌شوند.

منابع

۱. آدرنو، تودور، گلدمن، لوسین، (۱۳۸۱)، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نشرچشمه
۲. ارسطو، (۱۳۸۲)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر .
۳. اشتاینر، جورج، (۱۳۸۰)، مرگ تراژدی، ترجمه بهزاد قادری، تهران: نمایش
۴. اشیل، (۱۳۵۰)، پرومته در زنجیر، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران: اندیشه
۵. الیاده، میرچا، (۱۳۶۵)، مقدمه ای بر فلسفه در تاریخ، ترجمه بهمن سرکارانی، چاپ اول، تهران: نیما
۶. الیاده، میرچا، (۱۳۷۲)، رساله در تاریخ ایران، ترجمه جلال ستا ری، تهران: سروش
۷. انجمی شیرازی، (۱۳۶۳)، فردوسی نامه، چاپ دوم، تهران: سمت
۸. احمدزاده،شیده، (۱۳۸۶)، بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه و تراژدی، پژوهشنامه علوم انسانی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی
۹. بهار، مهرداد، (۱۳۷۳)، جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ اول، تهران: فکرروز
۱۰. بیضایی، بهرام، (۱۳۴۴)، نمایش درایران، تهران: کاویان
۱۱. بیکن، هلن، (۱۳۷۵)، آیسخولوس، ترجمه حسن ملکی، تهران: پرواز
۱۲. جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۳)، بنیاد نمایش درایران، تهران: ابن سینا
۱۳. چلسکوفسکی، پیتر، (۱۳۶۷)، تعزیه هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه داود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی