

Dianoia: The Distinguishing Aspect of Ta'ziyeh from Tragedy

Abstract

Adopting a qualitative-explanatory approach and drawing upon available library resources, this study aims to delve into the tragedy of Karbala, with a focus on the concept of Dianoia/Thought as proposed by Aristotle. In Islamic perspectives, death is not viewed as the ultimate end, especially when it is seen as a martyr's sacrifice for truth in the face of oppression. One could propose that the divine Siavash transforms into Hussein, and the mourning associated with Siavash evolves into Ta'ziyeh. However, neither the historical-human persona of Hussein resembles the mythical or Aristotelian hero, nor does the underlying ideology of this event mirror Aristotle's concept of Dianoia, which is predominantly myth-based. On the contrary, Ta'ziyeh is deeply rooted in the religious and national myths of Iran through which the perpetual conflict between good and evil transcends the common time and space. Imam Hussain's (AS) actions during his uprising against the tyrants of his era align with the quest for human salvation as taught in the Quran as well as the Prophet's and the infallible Imams' traditions. Initially, the commemoration of this uprising involved recitations of eulogies in gatherings, evolving over time into what is now recognized as mourning or lamentation ceremonies. These ceremonies serve as a representation, reenactment, and portrayal of the tragedies within the Quranic narrative of the Prophet's family. In Christian discourse, there are also performances about the suffering and pain of Jesus (AS). However, determining the exact origin and nature of what we now know as mourning, especially in Shia discourse, is a difficult task. Some consider its origin to be solely the Karbala uprising, some see it as influenced by ancient rituals, and others view it as similar to Christian rituals or even modern drama. Nonetheless, the religious underpinnings derived from Quranic teachings significantly shape the religious essence of mourning. In conclusion, mourning exhibits fundamentally distinct foundations and principles compared to Aristotelian drama. Key findings include the similarities in origin and lineage between Ta'ziyeh and tragedy: 1) both Ta'ziyeh and tragedy are similar in origin and ancestry, but have completely distinct goals. 2) In Ta'ziyeh, "Thought" is based on the eternal conflict between absolute good and evil, while in tragedy, "Thought" is devoted to the conflict between individuals. 3) In Ta'ziyeh, the hero is aware of his inevitable fate, while in tragedy, the hero has no escape from death. 4) In Ta'ziyeh, the hero has no tragic flaw and is free

Received: 26 Feb 2024

Received in revised form: 3 Apr 2024

Accepted: 21 May 2024

Abolfazl Horri* 

Associate Professor, Department of English, Faculty of Literature & Languages, Arak University, Arak, Iran.

E-mail: a-horri@araku.ac.ir

DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.371512.615837>

from error, while in tragedy, the hero is flawed. 5) However, in Ta'ziyeh, the wretched is not flawed but sinful. 6) Both Ta'ziyeh and tragedy try to arouse fear and mercy, called catharsis, but each in its own specific way: In Ta'ziyeh, catharsis resulting from the audience's emotional empathy with the Imam-khans and their aversion to the Mukhalif-khans. In tragedy, catharsis resulting from the human fear and compassion for the action that is performed before their eyes. However, the similarities and differences between Ta'ziyeh and tragedy are not only related to Dianoia/Thought, but also include the components of ethos, lexis, and opsis, which need to be examined and analyzed separately.

Keyword

Ta'ziyeh, Tragedy, Dianoia, Good & Evil, Salvation

Citation: Horri, Abolfazl (2024). Dianoia: the Distinguishing aspect of Ta'ziyeh from tragedy, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(4), 53-63. (in Persian)



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press

دیانونیایا: وجه تمایز تعزیه از تراژدی*

چکیده

در واقعه کربلا، حسین^(ع) با انتخاب آگاهانه خود برای مبارزه با شر، خویشتکاری خود را انجام می دهد، اما برخلاف سیاوش یا تراژدی یونانی، «بخت» و «تقدیر»، نقشی کم رنگ دارند. در بینش اساطیری و اسلامی، مرگ سرچشمه فنا نیست. از این رو، سیاوش الهی به حسین^(ع)، و سوگ

سیاوش به تعزیه بدل می شود. با این حال، نه شخص حسین^(ع) به قهرمان اسطوره ای و ارسطویی؛ و نه بنیان اندیشگانی این واقعه، به دیانونیای پیشنهادی ارسطو شباهت دارد. پژوهش حاضر می کوشد به شیوه کیفی تبیینی با مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه ای در دسترس، مؤلفه دیانونیای اندیشه را که مبتنی بر تقابل خیر و شر است، در تعزیه و تراژدی بررسی تطبیقی کند. برخی یافته ها بیانگر این است که تعزیه و تراژدی هر دو تیره و تبار مشابه، اما اهدافی کاملاً متمایز دارند. در تعزیه، دیانونیای بر اساس تقابل همیشگی میان خیر و شر مطلق است؛ در تراژدی، دیانونیای معطوف به تقابل خیر و شر میان افراد است. در تعزیه، قهرمان از سرنوشت محتوم خود خبر دارد؛ در تعزیه، قهرمان راه گریزی از مرگ ندارد. در تعزیه، قهرمان، نقص تراژیک ندارد؛ در تراژدی، قهرمان خطا کار است. در عین حال، در تعزیه، اشقیای، نه خطا کار، بلکه گناهکارند! کاتارسیس در تعزیه و تراژدی به شیوه خاص خود مشترک است.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

ابوالفضل حری^۱: دانشیار مطالعات ترجمه، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و زبان ها، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
E-mail: a-horri@araku.ac.ir

DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.371512.615837>

واژه های کلیدی

تعزیه، تراژدی، دیانونیایا، خیر و شر، رستگاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

اگر خواسته باشیم از دو آیین نمایشی یاد کنیم که توأمان تا به اندازه بسیار به یکدیگر شباهت دارند، و تا به اندازه بسیار از یکدیگر بازشناختنی هستند، دو آیین «تعزیه» و «تراژدی» از آن شمارند. با اینکه تعزیه یکی از بی‌شمار آیین‌های شرقی، و تراژدی از جمله آیین‌های مرسوم غربی است، هر دو خاستگاه‌های اسطوره‌ای و دینی مشترک؛ و البته سیاسی و اجتماعی متمایز دارند (حری، ۱۴۰۲). بر اساس همین خاستگاه‌های مشترک، برخی گمان برده‌اند این دو آیین نمایشی، از حیث ساختار و محتوا با هم همبستگی دارند. به‌رغم این همبستگی، برخی نیز گمان کرده‌اند تعزیه و تراژدی، در فرم و محتوا از یکدیگر بازشناختنی هستند؛ چه محض نمونه، بنیان و تعریف تراژدی، دست‌کم از نگاه ارسطو که اولین تبیین روش‌شناختی را از تراژدی یونانی به دست داده است؛ با فلسفه بنیادین شکل‌گیری تعزیه، وجوه تمایز آشکار و خصیصه نما دارد. با این حال، با جدی شدن مطالعات تعزیه در ایران از اوائل دهه پنجاه خورشیدی، و به‌ویژه انتشار اولین مجموعه مقاله‌های تعزیه‌شناسی به همت پیتربی. جی. چلکووسکی (۱۹۷۹)، شباهت میان تعزیه و تراژدی دوچندان پررنگ شد. چلکووسکی و برخی از دیگر نویسندگان مقاله‌ها کوشیدند تعزیه در مقام درام سلامی-ایرانی را با تراژدی به‌مثابه درام یونانی از حیث برخی وجوه ساختاری و محتوایی بررسی تطبیقی کنند. با این حال، این منابع، بسیار کلی‌گویانه‌اند و به‌طور جزئی به وجوه خصیصه‌نمای تعزیه و تراژدی از جمله مفهوم دیانونیا اشاره نکرده‌اند.

یکی از بنیادی‌ترین مضامین و به تعبیر ارسطو، دیانونیا یا اندیشه که اس‌و‌اساس تعزیه محسوب می‌شود، تقابل دو مفهوم «خیر و شر» است که در قالب تقابل دوتایی (binary opposition) مطرح می‌شود و بنیان تعزیه را از چند سو در گستره تاریخ می‌گستراند. از یک سو، این اندیشه بنیادین در آموزه‌های پیشا-اسلامی و به‌طریق‌اولی در اسطوره ایزد شهید شونده ریشه دارد (نک: حری، ۱۴۰۲). دوم، در برخی آثار به‌جامانده از دوران پیشااسلامی و به‌ویژه یادگار زریران و صدالبته، سوگ سیاوش، این تقابل دوتایی، به طرز کارآمد حضور و بروز دارد (همانجا). از سوی سوم تعزیه با آیین‌های مسیحی نیز قرابت و همسان‌هایی پیدا می‌کند. از سوی چهارم که در ارتباط با تعزیه مهم‌ترین سو است، این تقابل از جمله آموزه‌های بنیادین اسلام است که به طرز نیکو در آیات و به‌ویژه قصص قرآنی تبلور یافته است. از سوی پنجم، این تقابل از حیث جامعه‌شناختی، در تخالف و تعارض با دو نیروی حاکم و محکوم، ظالم و مظلوم و فرادست و فرودست در طول حیات اجتماعی مردم ایران، قوام گرفته که گرچه نمودهای بیرونی پررنگ نداشته، در برهه‌هایی حساس به‌مثابه کنشی سیاسی، مردم ایران را به مبارزه فراخوانده است. در این میان، اندیشه بنیادین تعزیه یعنی تقابل خیر و شر با دو خاستگاه اصلی خود یعنی اسطوره‌ای (یادگار زریران و سوگ سیاوش) و دینی (قصص قرآنی) قرابت و همبستگی پررنگ پیدا می‌کند.

اهمیت پرداختن به این موضوع از چند جهت است. اول، به متخصصان حوزه تعزیه در نظریه‌پردازی دقیق‌تر این حوزه یاری می‌رساند. دوم، به دست‌اندرکاران حوزه نمایش در صورت‌بندی تعزیه به‌مثابه آیینی نمایشی یاری می‌رساند. سوم، به گسترش مسائل نظری و عملی مرتبط با تعزیه به‌مثابه هنر بومی پیشروی ایرانی یاری می‌رساند. چهارم، ممکن

است به پژوهشگران و ناقدان و دانشجویان هنرهای نمایشی در شناخت کارآمدتر مباحث نظری و عملی نمایش‌های آیینی یاری برساند. از این رو، هدف این مقاله این است که الف) از رهگذر روش کیفی تبیینی و با مطالعات اسنادی، همبستگی میان تعزیه و درام یونانی را عمدتاً از منظر دیانونیا/اندیشه تحلیل و تبیین کند، ب) به شباهت‌ها و تفاوت‌های بیرونی و درونی تعزیه و تراژدی اشاره کند. بر اساس این اهداف، فرض اولیه مقاله این است که تعزیه به‌مثابه درام اسلامی با درام ارسطویی و به‌طریق‌اولی، با «تراژدی» ارسطویی در مؤلفه دیانونیا وجه تمایز پررنگ و در دیگر وجوه نیز شباهت و تمایزهای کلی دارد.

روش پژوهش

روش‌شناسی پژوهش حاضر مبتنی بر روش تحلیل محتوا است. بر این اساس، داده‌ها و اطلاعات به‌دست‌آمده از مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای در دسترس، به‌صورت کیفی و مفهومی تبیین می‌شوند. از این رو، تلاش می‌شود عناصر سازنده تراژدی ارسطویی و تعزیه از دیدگاه ساختاری و محتوایی بررسی شوند و در این بررسی، تأکید اصلی بر مؤلفه‌های مشترک میان تعزیه و تراژدی با تأکید خاص بر نقش و اهمیت مفهوم «دیانونیا» در تعزیه خواهد بود. فرایند کار نیز بدین شرح است: ابتدا به واقعه تاریخی کربلا به‌مثابه درامی تراژیک اشاره می‌شود. آن‌گاه، به تعریف ارسطو از تراژدی و اجزای شش‌گانه آن اشاره می‌شود. سپس، به دو دیدگاه اشاره می‌شود که تعزیه را نمایشی روایی و غیرروایی می‌دانند. در نهایت، تلاش می‌شود مؤلفه دیانونیا در ارتباط با تعزیه بررسی و تبیین شود.

پیشینه پژوهش

بحث درباره تراژدی و ویژگی‌های آن به‌ویژه از منظر ارسطو در منابع مختلف آمده است که در دسترس هستند و به برخی اشاره خواهد شد. بحث درباره تعریف و نسخه‌شناسی و تاریخچه و ویژگی‌های خصیصه نمای تعزیه نیز در منابع مختلف از جمله سفرنامه‌های مستشرقان و منابع تحقیقی پژوهشگران آمده است که چلکووفسکی برخی مقاله‌ها را گردآوری کرده است. پژوهشگران مستقل ایرانی نیز برخی تئنگاری‌ها را نوشته‌اند. از آن جمله است: جنتی عطایی (۱۳۳۳)، بیضایی (۱۳۴۴)، همایونی (۱۳۵۴)، عناصری (۱۳۶۶)، شهیدی و بلوک‌باشی (۱۳۸۰)، آل محمد (۱۹۹۵)، آقایی (۲۰۱۰)، ناصرخت (۱۳۹۶)، و اسماعیلی (۱۳۹۶) از میان دیگران. همچنین، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌ها و رساله‌های بسیاری، وجوه مختلف تعزیه را بررسی کرده‌اند که در دسترس هستند و به برخی از مرتبط‌ترین اشاره خواهد شد. در این میان، عزیزی (۱۹۸۰) وجوه مشترک میان تعزیه‌گردانی و نمایش تراژدی یونانی را از حیث ساختار بیرونی و درونی تعزیه و تراژدی بررسی می‌کند، اما به‌طور خاص به مفهوم دیانونیا اشاره نمی‌کند. فنائیان (۱۳۸۹) وجوه مختلف تعزیه و تراژدی را مقایسه، و مؤلفه دیانونیا را جزئی‌تر بررسی می‌کند. ناصرخت (۱۳۷۸) ویژگی‌های شبیه‌خوانی را به‌مثابه نمایشی مقدس مرور کرده، و یازده ویژگی را به‌طور جزئی برمی‌شمرد، اما به بحث دیانونیا اشاره‌ای نمی‌کند. اسکندرنازاد و خاکی (۱۳۹۳) نیز تأثیر عوامل اجتماعی تاریخی عصر قاجار را در شکوفایی تعزیه در عصر ناصری تحلیل کرده‌اند. با این حال، اسماعیلی (۱۳۹۶) در مقدمه‌ای که بر مجموعه متون تعزیه

پای حسین به کوفه باز شود. تقابل و کشمکش میان حسین و یارانش از یک سو، و یزید و عمال و کارگزارانش از سوی دیگر، قوت می‌گیرد تا اینکه در روز دهم محرم در جایی که امروزه به «کربلا» مشهور است، نبرد نهایی و خونین میان دو گروه به اوج خود می‌رسد و حسین و یاران اندک وی با آگاهی و شناختی که از سرنوشت محتوم خود دارند، در نبردی نابرابر شرکت می‌کنند و جان بر سر آن می‌گذارند.

چنان که همین شرح کوتاه نشان می‌دهد، نه شخص حسین در مقام انسانی تاریخی که جایگاه رفیع از حیث تیره و تبار در جامعه اسلامی دارد، به قهرمان ارسطو شباهت دارد که دارای خطا و نقصان است و به اصطلاح «نقص تراژیک» دارد؛ نه سیر زندگی وی و یاران و خانواده اش چنان است که ارسطو برای «میتوس» در نظر می‌گیرد؛ و نه بنیان اندیشگانی این واقعه، به دینوئیایی پیشنهادی ارسطو شباهت دارد که عمدتاً مبتنی بر اسطوره است برخلاف آن واقعه که بر اسوه و تاریخ دینی و اسطوره‌های (های) ملی ایرانی مبتنی است؛ و نه حتی سر و لباس و منظره خونین نبرد، کم‌ترین شباهتی به «اُپسیس» پیشنهادی ارسطو دارد؛ و نه حسین و یارانش در کلام و سخن از «لکسیس» ارسطو تبعیت می‌کنند؛ و نه در صحرای کربلا، جز برق‌بارق و سروصدای شمشیر و شیهه اسبان و ناله و فغان کودکان و کشته‌شدگان، «ملوپوئیایی» دیگر به گوش می‌رسد، چنان که ارسطو آن را جزئی از اجزای تراژدی در نظر می‌گیرد. و از همه مهم‌تر، نه «کاتارسیس» این یکی به تمامی بر تزکیه روحی و روانی آن دیگری انطباق کامل دارد. در واقع، گرچه اندوه و غم در هر دو مشترک است، فرایند منتهی به غمگساری و سوگواری در هر دو یکسان نیست.

در یک کلام، زندگی و خط و مشی و سلوک و سرنوشت حسین بن علی^(ع)، چه در مقام نظر و چه عمل، کم‌ترین شباهت را به کلام و زندگی و خط و مشی قهرمانان تراژدی یونانی دارد، دست کم از حیث آنچه ارسطو در بوطیقا ترسیم کرده است. باین‌وصف، پرسش اینجاست که اگر میان این دو، خطوربیط چندانی نیست، از چه روست که پای مقایسه تعزیه با تراژدی به میان می‌آید. به نظر می‌رسد نه اصل واقعه کربلا که از حیث تاریخی، واقعه‌ای سخت جانکاه است، بلکه «شبهه» و به تعبیر ارسطو «محاکات» یا عام‌تر، «تقلید» آن واقعه است که بحث همانندی و همسانی جزئی و کلی را به میان می‌آورد. این شبیه‌سازی و محاکات و تقلید از آن واقعه را در سنت و آیین اسلامی و به طریق اولی، سنت ایران پسااسلامی، «تعزیه» می‌نامند که در اصل، سوگ‌نمایشی آیینی و برخاسته از اندیشه اسطوره‌مبنای ایرانی برای پاس‌داشت یاد و خاطره و کنش و اعمالی است که کنش‌گران واقعه اصلی کربلا در سال ۶۱ ه.ق انجام داده‌اند. از این‌رو، آنچه تعزیه را در گسترده‌ترین معنای کلمه، به تراژدی پیوند می‌زند، این است که هر دو تقلید کنش‌ها و اعمالی بس بزرگ از قهرمان یا قهرمانانی نجیب و اصیل با تیره و تبار والاچه هستند. از این‌رو سوگ‌نمایش بودن هر دو را آغازگاهی مناسب برای پرداختن به وجوه شباهت و صدا البته، وجوه خصیصه نمای تعزیه و تراژدی قرار می‌دهیم.

در ادامه، ابتدا به تیره و تبار تراژدی؛ آن‌گاه، به خود تعزیه، و در نهایت، به وجوه شباهت و تمایز تعزیه و تراژدی اشاره می‌شود.

تیره و تبار تراژدی

اگر تیره و تبار تعزیه چندسویه و درهم‌تنیده است، تیره و تبار تراژدی دوچندان پیچان و چندلایه است. اِلِس (۱۹۶۵، ۱۲) سه خاستگاه اصلی

لیتن می‌نویسد، به تفصیل از تبار و پیشینه تعزیه سخن می‌گوید و در اشاراتی کلی، تعزیه را به تراژدی یونانی مقایسه نیز می‌کند. اسماعیلی تعزیه را از چهار دیدگاه بررسی می‌کند: اندیشه‌شناسی، کردارشناسی، زیبایی‌شناسی و متن‌شناسی. از این میان، اندیشه‌شناسی تا اندازه‌ای با دینوئیایی پیشنهادی در این مقاله شباهت پیدا می‌کند، چه اندیشه‌شناسی از موتیف‌ها و مضمون‌های جاری در تعزیه سخن می‌گوید که با دینوئیایی شباهت پیدا می‌کند، هر چند اسماعیلی اشاره‌ای به این مفهوم نمی‌کند. همچنین، مجللی (۱۳۹۸) نیز سیری تاریخی از چگونگی شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی در شهرهای ایران به دست داده است. به تازگی نیز حُرّی (۱۴۰۲) خاستگاه‌های اسطوره‌ای و دینی و سیاسی اجتماعی تعزیه را مرور و تبیین کرده است. منابع مذکور، جلگی، به برخی وجوه شباهت و تفاوت تراژدی و تعزیه اشاره کرده‌اند، اما به طور خاص از دینوئیایی هم‌ثابه وجه خصیصه نمای تعزیه سخن نگفته‌اند. مقاله حاضر تعزیه و تراژدی را از منظر عناصر سازنده تراژدی ارسطویی به‌ویژه مفهوم دینوئیایی بررسی می‌کند. البته، آنگونه جوتقانی دینوئیایی یا به رسم الخط وی، «دایونیا» را به‌مثابه موضوع محاکات در روایت بررسی کرده، و آن را «نوعی ساختار بنیادی ثابت و متحرک» فرض کرده که «به تصاویر درونی اثر شکل می‌دهد و به آن‌ها انتظام می‌بخشد» (۱۴۰۲، ۵۲). باین‌حال، آنگونه اشاره‌ای به نقش این مفهوم در تراژدی و تعزیه نمی‌کند.

مبانی نظری پژوهش

واقعه کربلا به‌مثابه درامی تراژیک

واقعیت این است که واقعه کربلا، چه از نظر بنیان‌های اسطوره‌ای، دین‌شناختی، اندیشگانی، و فلسفی و چه از منظر بنیان‌های سیاسی و اجتماعی، بالذات و اصالتاً درامی تراژیک است که همه عناصر لازم و وافی را دارد که به‌گونه‌ای نمایش غمگنانه و تراژدی بدل شود: از قهرمان یکتا و یگانه آن که تصمیم می‌گیرد با خانواده دست به سفری حق خواهانه بزند و با سرنوشت محتوم، جانانه و قهرمانانه و در نبردی نابرابر بجنگد برای آنکه در راستای جامعه عمل پوشاندن به تقابل بنیادین خیر و شر عمل کرده باشد که در آموزه‌های دینی آمده؛ تا یاد و خاطره‌ای که پیروان راستین وی امروزه برای گرامیداشت آن واقعه در قالب سوگ‌نمایش تعزیه برگزار می‌کنند (که اولین بار سه سده پس از آن واقعه و در دهم محرم سال ۳۵۲ ه.ق در حکومت شیعی آل بویه اتفاق افتاد)؛ جملگی حادثه‌ای سهمگین و فراموش‌ناشدنی است.

حسین بن علی^(ع) (شهادت ۶۱ ه.ق / ۶۸۰ م.) نوه پیامبر اسلام پس از آنکه نمی‌پذیرد برای جانشینی خلافت مسلمانان با یزید بن معاویه سازش کند، چه آن را برخلاف سنت الهی و آموزه‌های دینی و سیره پیامبر^(ص) می‌بیند، تصمیم می‌گیرد در پی اصرار و نامه‌نگاری‌های کوفیان، به اتفاق خانواده و جمعی از یاران که تاریخ عدد آن را هفتاد و دو تن اعلام می‌کند، حج خود را نیمه‌کاره رها، و مکه را به قصد کوفه در محرم سال ۶۱ ه.ق ترک کند. باین‌حال، قدم در راه که می‌گذارد و منزل به منزل که به کوفه نزدیک می‌شود که شرح دقیق و جزئی و جذاب آن در روایت جریر طبری (سده چهارم ه.ق) آمده، درمی‌یابد کوفیان در دعوت خود چنان صداقت نشان نمی‌دهند که در نامه‌های خود عیان کرده بودند. از دیگر سو، یزید بن معاویه نیز که در دمشق سکان حکومت اسلامی را به‌ناحق در دست دارد، به حیل و نیرنگ‌های گوناگون در جنب‌وجوش است که اجازه ندهد

ارسطو پس از پرداختن به این سیر تکونی و اشاره به کمدی و حماسه در قطعه پنجم، در قطعه ششم، از تراژدی سخن می گوید. ابتدا، می گوید تراژدی را تعریف کند:

از این رو، به نظر می رسد تراژدی، محاکات کردار و اعمالی شریف و تمام و کامل است که اندازه و حجم مشخص دارد؛ با زبانی بیان می شود که به انواع آرایه های هنری آراسته است و در جای جای نمایشنامه یافت شدنی است؛ صیغه روایی و روایتگری ندارد، بلکه قالب نمایشی دارد، یعنی بر کنش و عمل مبتنی است؛ و از رهگذر محاکات رخدادهای ترحم انگیز و هولناک روح و روان را از این گونه رخدادهای ترسناک و خوف انگیز می پالاید و پاک می کند (ترجمه مجتبیایی، با اندکی تغییر).^۲

ارسطو پس از تعریف تراژدی، می گوید اجزای شش گانه آن را نام برده و تعریف کند. این اجزای شش گانه عبارتند از: «میتوس» (Mythos)؛ «اتوس» (Ethos)؛ و «دیانونیبا» (Dianoia). این سه مؤلفه در کنار «لکسیس» (Lexis)؛ «اُپسیس» (opsis)؛ و «ملوپوئییا» (melo-poeia) شش عنصر سازنده تراژدی یونانی را تشکیل می دهند. این واژگان را در فارسی به طرق مختلف ترجمه کرده اند. به طور متعارف، برابریابی فارسی به ترتیب عبارتند از: پی رنگ؛ شخصیت؛ اندیشه؛ واژه چینی؛ صحنه آرای؛ و موسیقی. از این میان، «میتوس»، «ایتوس»، و «دیانونیبا» با اشیاء و موضوع های محاکات؛ «لکسیس» و «ملوپوئییا» با رسانه یا وسیله محاکات؛ و «اُپسیس» با شیوه محاکات در ارتباط قرار می گیرند.

وانگهی، از میان این شش جزء تراژدی، «میتوس»، «ایتوس» و «دیانونیبا» مهم تر هستند و منظره نمایش، و گزینش واژگان، و موسیقی در مرحله دوم قرار می گیرند. «میتوس» محاکات از کنش و گفتاری است که اشخاص انجام می دهند و از طریق همین کنش و کردار است که آدمیان کامیاب می شوند یا ناکام می مانند. «اندیشه» نیز ذاتی اشخاص است و انگیزه ای است برای اشخاص تا دست به کنش بزنند. البته، ارسطو «میتوس» را غایت تراژدی می داند، چون تراژدی نه محاکات خود آدمها، بلکه محاکات کنش و زندگی آدمها و تقلیدی از اعمال و کردار آنان است که در نهایت سعادت و شقاوت آنها را در پی می آورد. از این رو، شخصیت حاصل کردار و اعمال اوست و تا شخصیت دست به کنش نزنند، سیرت و ماهیت وجودی او بر ملا نمی شود و آنچه شخصیت را به کنش سوق می دهد، «اندیشه» است و این همه در قالب مجموعه رخدادهای و کنش هایی روی صحنه انجام می گیرد که «میتوس» را رقم می زند. تراژدی بدون «میتوس»، به باور ارسطو، ناممکن است، لیکن بدون شخصیت، تراژدی ناممکن نمی شود. ارسطو می نویسد: «میتوس اصل اساسی و روح تراژدی است، شخصیت در جایگاه دوم قرار می گیرد... کنش است که هدف محاکات است، اشخاص، مکمل کنش محسوب می شوند». حال، پرسش این است که آیا تعزیه که در اصل گرامی داشت شهدای کربلاست، نیز همین اجزاء را دارد و این اجزاء چگونه در تعزیه تکرار یا تغییر می کنند؟

تعزیه: نمایشی روایی یا غیرروایی

از حیث تاریخی، تعزیه در شکل مرسوم سوگواری در دوران حکومت شیعی آل بویه اتفاق می افتد (ابن کثیر، ۱۳۵۷، ج. ۱۱، ۲۴۳، ۲۵۳-۲۵۴). اولین حضور نمایشی سوگواری در عهد زندیه و در شیراز رقم می خورد، چنان که ویلیام فرانکلین، سیاح انگلیسی، گزارش کرده است (ملک پور، ۱۳۶۶). با این حال، کامل ترین رونوشت های نمایشی

برای تراژدی در نظر می گیرد: الف) دیتی رامب یا دیتورامبوس (dithyramb) که رقص ها و سرودهایی روحانی در بزرگداشت دینوسوس (Dionysus)، خدای تاک و باروری یونانی است که معمولاً و نه غالباً با مفهوم «ساتریکون» (satyrikon) در ارتباط هست که ساتیرهای بزم مانند آن را اجرا می کرده اند (واژه «تراگودیا» (tragodia) متشکل از «تراگون + اوید» (tragon+oide) به معنای «آواز بز» ناظر به همین خاستگاه است (همچنین بنگرید به براکت (۱۹۶۹) که این مراسم را تشریح کرده است)؛ ب) دیگر آیین ها و آداب رموزار بیش و کم مشابه یا مقایسه پذیر با آیین دینوسوسی مانند آیین های بزرگداشت دمیترو و پرسوفونه و جز اینها. این آیین ها جدی تر یا تراژیک تر از آیین های ساتیرها محسوب می شوند (ج) آیین های مرتبط با ارواح و مردگان یا همان «قهرمان-کیش» (hero-cult) در عنوان خاص یونانی آن. صحنه های سوگواری و عزا با این نوع آیین ها در ارتباط است (با اندکی افزوده). در نگاهی کلی، به نظر می رسد تعزیه به نحوی واجد یکی از این سه خاستگاه است: از حیث اینکه کنشی روحانی و مقدس است؛ کنشی جدی و تراژیک است؛ و حول و حوش زندگی حسین (ع) در مقام «قهرمان-کیش» است. چنان که الس خاطر نشان می کند، خاستگاه اول همان است که ارسطو در بوطیقا، تراژدی را به دیتی رامب مرتبط می داند: «تراژدی از آغازگاهی بداهه گوینان و از اشعار سراینندگان دیتی رامب پدید آمد» (قطعه پنجم). با این حال، پیداست که تعزیه در برخی وجوه بنیادی از تراژدی بازشناختنی است که اشاره خواهد شد. همچنین، الس، فردی به اسم آریون (Arion) اهل لسبوس را که در سده ششم پ.م. در کورینت کار می کرد، مبدع تراژدی در نظر می گیرد (همان، ۱۴). با این حال، به نظر می رسد آنچه امروزه به تراژدی بشناخته است، از آمیزه ای از این سه خاستگاه پدید آمده با این توضیح که وجوه نمایشی آن اندک اندک بر دیگر وجوه چیرگی یافته است و صیغه روایی و نقل گری آن کم رنگ تر گشته است. اما ارسطوست که در بوطیقا بر وجه اجرایی و جمع خوانی سراینندگان در تراژدی تأکید می کند.

تراژدی نزد ارسطو

ارسطو در همان ابتدای رساله خود، به دو جنبه شعر یا اثر ادبی اشاره می کند:

قصدمان است که از شعر و انواع آن ذکر به میان آوریم؛ کیفیت ویژه هر یک را معرفی کنیم؛ ساختار پی رنگ را مؤلفه اصلی شعری خوب لحاظ کنیم؛ و اجزا و ماهیت بخش های تشکیل دهنده شعر را مشخص کنیم. (ترجمه مجتبیایی، ۱۳۳۷، با اندکی تغییر)

بخش اول سخن ارسطو با شعر و برخی انواع آن است: از آن جمله: حماسه (epic)، تراژدی (tragedy) و کمدی (comedy). به نظر می رسد کیفیت ویژه شعر و انواع آن، بیان و برانگیختن (evince & evoke) التذاذ هنری است. بخش دوم سخن ارسطو، به طرز عمل و شیوه انواع شعر مربوط می شود. ارسطو در ادامه بحث خود، انواع شعر را محاکاتی (mi-metic) می داند و آن ها را از سه جهت از هم متمایز می کند: وسیله یا رسانه محاکات (medium)؛ موضوع محاکات (objects) و شیوه یا طرز (mode or manner) محاکات. ارسطو نیز ابتدا از سیر تحول و تکون تراژدی به دست آیسخولوس و سوفوکلس؛ و به همین ترتیب، از برآمدن تراژدی از درام ساتوری سخن می گوید که در اصل قصه هایی کم عظمت و واجد شیوه گفتار خنده آور بودند.

مردم است» (۱۳۹۶، ۴۲). اسماعیلی آن را کرداری جمعی می‌داند چون برآیند تلاش شماری از مردم است؛ ثوابمند است چون دستاویزی برای روان‌پالایی در این جهان و شفاعت در جهان دیگر است؛ بازسازی تمثیلی است چون از اصول و قواعد نشانه‌شناسی تبعیت می‌کند. از این‌رو، تعزیه‌خوانی یا در اصطلاح عام‌تر، شبیه‌خوانی عبارت است از تجسم، بازآفرینی، نمایش یا محاکات (به تعبیر ارسطو) شهادت امام حسین^(ع) و یاران او در محرم سال ۶۱ ه.ق این بازآفرینی در قالب تعزیه‌نامه‌ها ارائه می‌شود که عمدتاً حوادث دهه اول محرم را به‌صورت نمایشی و طی گفت‌وگویی میان دو یا چند تعزیه‌خوان و به زبان منظوم بیان می‌کند. گرچه تعزیه‌نامه‌ها عمدتاً حول مصائب و آلام خاندان امام حسین^(ع) می‌چرخد، محور اصلی آن‌ها به تعبیر بیضایی، جنگ خیر و شر یا حق و ناحق و ایستادگی به‌خاطر اعتقاد به عدالت آسمانی است (۱۳۴۴، ۱۳۵). در عین حال، بازآفرینی حوادث کربلا فقط به تعزیه محدود نمی‌ماند و آیین‌ها و مراسم‌های مذهبی دیگر را نیز شامل می‌شود از جمله: روضه‌خوانی، دسته‌گردانی، پرده‌خوانی، زنجیرزنی، سینه‌زنی، قمه‌زنی و جز اینها. چلکووسکی (۱۳۷۹) همه این انواع فرعی و از جمله تعزیه‌خوانی را متأثر از کتاب روضه‌الشهدا اثر واعظ کاشفی (سده دهم ه.ق) می‌داند. در روضه‌خوانی برخلاف شبیه‌خوانی، روایتگری حوادث کربلا به روضه‌خوان، نحوه بیان یعنی آهنگین بودن شرح مصائب، تأکید بر واژه‌ها، استفاده از عبارات و جملات کلیدی، مکث، سکوت و ایجاد تعلیق و البته، مجلس‌شنوها نیز بستگی دارد. در این میان مجلس‌شنوها یعنی مخاطبان اصلی روضه و تعزیه زیاد اهمیت دارند.

از حیث ساختار دراماتیک، تعزیه با سایر گونه‌های نمایشی همانندی‌هایی دارد و تاندازه‌ای از الگوی فرینتاک تبعیت می‌کنند، یعنی آغاز و میانه و فرجامی دارد؛ و دارای کنش خیزان (rising action)، نقطه اوج (climax)، و کنش افتان (falling action) است. برخی پژوهشگران نیز تعزیه را هنری روایی در نظر می‌گیرند. برای نمونه، ممنون در مقاله «تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب» تعزیه را از دیدگاه «تئاتر روایتی» برشت بررسی می‌کند و آن را «خاص نمایش‌های آیینی و مذهبی» می‌داند که برای «نمایش‌هایی در مقوله انسان معمولی و نیازها و مسائل جهانی و اجتماعی‌اش» به‌کار نمی‌رود (۱۳۸۹، ۱۹۸؛ به نقل از پیتر جی. چلکووسکی، ۱۹۷۹). از این‌رو ممنون تعزیه را «پرونده‌ترین تئاتر در شکل روایتی آن» (همان، ۱۹۹) محسوب می‌کند. باین‌حال، بیش از آنکه از الگویی خاص تبعیت کند، واجد عناصر ساختاری خاص خودش است. از حیث درون‌مایه و دیگر عناصر نمایشی، برخی وجوه مشترک با دیگر آثار نمایشی و از جمله درام ارسطویی دارد.

باین‌حال، برخی پژوهشگران، تعزیه را نمایشی غیرروایی می‌دانند و مثلاً آن را با تئاتر برشت مقایسه می‌کنند؛ یا اینکه آن را واقعه‌ای غیردراماتیک در شمار می‌آورند. برای نمونه، بیمن در مقاله «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه ایرانی» نیز تئاتر دانستن تعزیه را جفا در حق تعزیه می‌داند، چه «تعزیه سنتی نمایشی است که موجودیت زنده خاص خود را دارد» (۱۳۸۹، ۴۴؛ به نقل از پیتر جی. چلکووسکی، ۱۹۷۹). ورث در مقاله «جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه» نیز تعزیه را «اپرای عامیانه و عقیدتی ایران» و کاربست اصطلاحات نمایشی ارسطویی را در آن گمراه‌کننده می‌داند (۱۳۸۹، ۵۴؛ به نقل از پیتر جی. چلکووسکی،

تعزیه در عهد قاجار رقم می‌خورد که در اکثر منابع معتبر تعزیه‌پژوهشی شرح و ذکر آن به‌تفصیل آمده است (برای نمونه، بیضایی؛ ملک‌پور، چلکووسکی، همایونی، جنتی عطایی، از میان دیگر منابع). اوج این سوگ‌نمایشگری‌ها در تکیه دولت برگزار می‌شود که «به سال ۱۲۴۸ ه.ش به دستور ناصرالدین‌شاه... در زاویه جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش بیست هزار نفر و صرف معادل یک‌صد و پنجاه هزار تومان» (بیضایی، ۱۳۴۴، ۱۲۹) بنا می‌گردد. طرفه اینکه، در اواخر عهد ناصری، جلوه‌های نمایشی و هنری تعزیه، چنان‌که چلکووسکی (۱۹۷۹، ۱۱) خاطر نشان می‌کند، پررنگ‌تر می‌شود: «... دیالوگ‌ها بیشتر بیان نمایشی پیدا می‌کنند و مونولوگ‌ها کم می‌شوند»؛ «مؤلفین از وظایف دراماتیک و نیروهای نمایشی» اطلاع می‌یابند؛ و تعزیه علاوه بر ماه محرم در ماه صفر و دیگر ماه‌ها نیز به انحاء و مناسبت‌های مختلف مانند «بازگشت از مسافرت و زیارت و قبولی نذر» برگزار می‌شود و «بازیگران تعزیه مجبورند در تمام مدت سال این درام را بازی کنند». در عهد پهلوی اول نیز این سنت نمایشی بیش‌وکم ادامه می‌یابد. اما در عصر پهلوی دوم است که این سوگ‌نمایش اندک‌اندک به صحنه و سالن‌های نمایش هم راه می‌یابد و وجوه تئاتری آن بیش از گذشته، پررنگ‌تر می‌شود و پای برخی از بزرگان تئاتر مانند بهرام بیضایی و پرویز صیاد و دیگران برای به صحنه آوردن تعزیه‌ها به میان باز می‌شود. اوج نمایش تئاتری تعزیه در جشن هنر شیراز رقم می‌خورد. در عصر انقلاب اسلامی ایران نیز بحث تعزیه‌پژوهی و مطالعات تعزیه که از یکی دو دهه گذشته آغاز شده، جلوه پررنگ‌تری می‌یابد و بحث حضور تعزیه و اجراهای تئاتری و حرفه‌ای تعزیه در جشنواره‌های خارجی (محض نمونه، جشنواره آوینیون در فرانسه) به میان باز می‌شود.

از حیث ساختاری، تعزیه در شکل سنتی و ابتدایی آن یعنی روضه‌خوانی، گونه‌ای روایت کلامی (verbal narrative) یا شفاهی (oral) است که روضه‌خوان آن را در مجلس ذکر مصائب خانواده امام حسین^(ع) و یارانش با صدایی سوزناک نقل یا روایتگری می‌کند. به تعبیر بیضایی روضه‌خوانی عبارت است از: «داستان‌ها و حوادث بیشتر مربوط به واقعه طف و ماجرای کربلا که توسط روضه‌خوان روی منبر و در برابر جمع بیان می‌شود» (۱۳۴۴، ۷۲). رضایی‌راد روضه‌خوانی را شکلی از هنر نمایش می‌داند که در آن به‌جای بازنمایی بر بازگویی تأکید می‌شود (۱۳۸۲، ۲۴، با تغییرات). باین‌حال، به نظر می‌رسد برخلاف نظر رضایی‌راد، روضه‌خوانی نه هنری نمایشی، بلکه هنری مبتنی بر نقلی و نقل‌گری است که دست‌کم در ایران، پیشینه‌ای کهن دارد (نک: بیضایی، ۱۳۴۴). اما اگر گفته شود در گذار از بازگویی (retelling) به بازنمایی (representational) واقعه کربلا، گونه‌ای نمایشی شکل می‌گیرد که همان تعزیه است، سخنی بر پی‌راه گفته نشده است. در واقع، این گذار را می‌توان گذار از تک‌گویی یا تک‌صدایی روضه‌خوانی به دوگویی یا جمع‌گویی تعزیه نیز تعبیر کرد. ارسطو نیز گذار تراژدی از اجرایی یک‌نفره به دست آیسخولوس به اجرای سه‌نفره به دست سوفوکلس را بخشی از تاریخ تکون تراژدی می‌داند. نیک پیداست دوگویی، مکالمه یا جمع‌گویی اس و اساس هنر نمایش، محاکات / تقلید یا تعزیه‌خوانی و شبیه‌خوانی محسوب می‌شود (برای تفاوت وجوه روایی و نمایشی، نک: پاچنر، ۲۰۱۰).

اسماعیلی تعزیه را «کرداری جمعی و ثوابمند» می‌داند که «بازسازی تمثیلی و ادواری شهادت امام حسین و پیامدهای آن در برابر توده‌های

موزون نقش اساسی دارد. البته، فروغی چندان کامل به وجوه تشابه اشاره نمی‌کند و پیداست صرف موزون بودن کلام نمی‌تواند دلیل مشابهت تلقی شود (همچنین، بنگرید به عزیزی (۱۹۸۰). فنائیان (۱۳۸۹) و ناصر بخت (۱۳۷۸) از میان دیگر منابع، که به تفصیل درباره وجوه شباهت و تفاوت تعزیه و تراژدی سخن گفته‌اند).

متین آند وجوه تشابه تعزیه و درام یونانی را به این شرح فهرست می‌کند (به نقل از آل محمد، ۱۹۹۵، ۷۰-۱۶۹): ۱. اشخاص در درام یونانی و تعزیه، اسامی خیالی ندارند؛ ۲. در هر دو، قهرمان اسیر سرنوشت محتوم و از پیش تعیین شده خودشان است؛ ۳. تراژدی و تعزیه هر دو ریشه در آیین‌های و باورهای مذهبی ایرانیان و یونانیان دارد؛ ۴. در هر دو، واقعه‌ای عظیم و مصیبت بار رخ می‌دهد؛ ۵. هر دو به زبان منظوم مکتوب شده‌اند؛ ۶. در هر دو، جمع خوانان حی و حاضرند هر چند کارکردهای مختلف دارند؛ ۷. هر دو از ماسک به طرق مختلف استفاده می‌کنند؛ ۸. هر دو نه هنر خواص، بلکه هنر عوام‌اند. احمدزاده (۱۳۸۶) نیز معتقد است تراژدی و تعزیه بیش از سایر هنرهای دراماتیک، با مذهب، فرهنگ و سنت‌های اجتماعی و در نهایت، اساطیر گره خورده‌اند. اول اینکه، تعارض که رکن رکن نمایش است، در تعزیه صیغه بیرونی و در تراژدی صیغه درونی دارد. مهم‌ترین وجوه شباهت و تفاوت تعزیه و تراژدی در جدول (۱) آمده است: با این حال، مهم‌ترین وجه تمایز تعزیه از تراژدی به مؤلفه دیانونیایا یا اندیشه مربوط می‌شود. البته، مؤلفه‌های شش‌گانه تراژدی از هم جدا نیستند و برای نمونه، و در عمل، میتوس برابر می‌شود با دیانونیایا به همراه اتوس. در عین حال، تعزیه و تراژدی از حیث «لکسیس و آپسیس و ملوپوئیایا» نیز از یکدیگر بازشناختنی هستند، هر چند این سه وجه عمدتاً وجه تشابه آن دو محسوب می‌شوند تا وجه تمایز. در این مقاله تمایز و تشابه میان تعزیه و تراژدی صرفاً از منظر مؤلفه دیانونیایا بررسی می‌شود.

دیانونیایا اسطوره‌ای: از سیاوش تا حسین^(۴)

ایزد شهید شونده از جمله مضامین اصلی در اسطوره‌ها محسوب است و تبلور این ایزد در یادگار زریران و سیاوش دیده می‌شود. مسکوب که شرحی موجز از سوگ سیاوش به دست می‌دهد، پس از مرور تاریخ کلی اسطوره‌ای ایران در ارتباط با آفرینش اهورا و اهریمن به مثابه دو نیروی خیر و شر، از مفهوم «خویشکاری» سخن می‌گوید و آن وظیفه‌ای است که انسان در نظام جهان و نظام نیک و بد باید به فرجام برساند که

از این رو، ورث تعزیه را اصلاً واقعه نمایشی غیردراماتیک می‌داند، چه از منظر نشانه‌شناسی معتقد است که در تعزیه دلالت‌مندی (-signifi cation) یا عمل معناآفرینی پیش از کنش می‌آید (همان، ۶۲) و از این رو، تعزیه نه بر تولید نشانه‌های نمایشی محض، بلکه به تولید نشانه‌ها برای مؤمنان می‌پردازد. از این رو، «آنچه در تعزیه به نمایش درمی‌آید، ترس از کنش نیست، بلکه ترس از نشانه‌هاست» (همان، ۶۰). از همین روست که نقطه اوج تعزیه، یعنی قتل حسین (ع)، نه دراماتیک، که نشانه‌شناسیک است؛ چه اوج این واقعه، نه مرگ جسمانی حسین (ع)، بلکه لحظه‌ای است که حسین کفن بر تن می‌کند که هم نشانه تصویری (iconic) است و هم نمادین (symbolic) (همانجا). از این رو، به باور ورث، در تعزیه با گشتار نشانه‌ها از شمال به نماد به نمایه سروکار داریم و نه با گشتار شخصیت‌ها در معنای شخصیت‌پردازی (همان، با اندکی افزوده). در مجموع، تعزیه را نه می‌توان نمایشی آیینی و نه تئاتر به معنای مصطلح آن، بلکه آمیزه‌ای از آیینی نمایشی و سنت نمایشی و محاکات یا درام ایرانی در شمار آورد که سرگذشتی نمادین از وقایع دینی گفتمان شیعی را به نمایش درمی‌آورد.

وجه کلی شباهت و تمایز میان تعزیه و تراژدی

برخی محققان و شرق‌شناسان تعزیه را به‌تمامی جدا از درام ارسطویی می‌دانند و برخی دیگر به وجوه شباهت میان آن دو معتقدند. اما یک نکته بدیهی است که تعزیه ویژگی‌هایی خاص دارد که آن را نه فقط از درام ارسطویی، بلکه از نمایش‌های مذهبی مسیحی و حتی درام مدرن متمایز می‌کند. آندره زیچ ورث خاطر نشان می‌کند که کاربست اصول درام ارسطویی به تعزیه از حیث وجوه فرهنگی و ساختاری، گمراه‌کننده است (در آل محمد، ۱۹۹۵). در عین حال، در بررسی تعزیه، برخی واژگان فنی را به کار می‌برند: پرولوگ؛ اپیلوگ؛ کنش خیزان؛ نقطه اوج؛ کنش افتان؛ و راه‌حل و گره‌گشایی. در نگاه ارسطو، مکالمه و دیالوگ ابزار پیش‌بردن پی‌رنگ داستان است، حال آنکه، در تعزیه، گفت‌وگو، کاری به پیش‌بردن پی‌رنگ ندارد و بیشتر نوعی حدیث نفس است که در آن گوینده افکار خود را با صدای بلند بر زبان می‌آورد بی‌آنکه مخاطبی حی و حاضر باشد (همان، با تغییرات). فروغی معتقد است درام یونانی ریشه در جشن دینوسوس دارد و نمایش‌های اخلاقی و کرامات مسیحی نیز در آیین‌ها و باورهای مذهبی و سنتی مردمان اروپایی ریشه دوانده است (به نقل از آل محمد، ۱۹۹۵، ۱۶۹). در درام یونانی و نیز نمایش‌های مسیحی و همچنین تعزیه، کلام

جدول ۱. مهم‌ترین وجوه شباهت و تفاوت تعزیه و تراژدی.

وجه شباهت	وجه تفاوت
هر دو به شکل نمایشی از رویدادها و کردارهای شخصیت‌ها می‌پردازند.	تراژدی بر اساس اسطوره‌های یونانی و تعزیه بر اساس واقعه تاریخی کربلا استوار است.
هر دو دارای ساختار بیرونی مشابه شامل اجرایی و جمع خوانی سراینده‌گان هستند.	تراژدی بر اساس مفاهیم ارسطویی مانند میتوس، دیانونیایا و کاتارسیس بنا شده است، اما تعزیه چنین مفاهیمی را ندارد.
هر دو دارای ساختار درونی مشابهی هستند که شامل محاکات، موضوعات و طرز اجرا است.	تراژدی بر اساس اسطوره‌های یونانی و تعزیه بر اساس اسطوره‌های ایرانی و واقعه تاریخی کربلا بنا شده است.
هر دو به نوعی به بزرگداشت و پاسداشت یاد قهرمانان نجیب و اصیل می‌پردازند.	تراژدی بر اساس مفاهیم ارسطویی مانند کاتارسیس و تطهیر روحی استوار است، اما تعزیه چنین مفهومی ندارد.
هر دو به نوعی سوگ‌نمایشی هستند.	تراژدی بر اساس اسطوره‌های یونانی و تعزیه بر اساس اسطوره‌های ایرانی و واقعه تاریخی کربلا بنا شده است.

راستی و درستی بر دروغ و کژی، جان می‌بازند و مرگ به عزت را بر زندگی در ذلت ترجیح می‌دهند» (۱۳۸۶، ۱۰۴).

البته، فقط مسکوب نیست که می‌کوشد دینونویای اسطوره‌ای تقابل خیر و شر در سیاوش را به زندگی حسین^(ع) در واقعه کربلا ارتباط دهد؛ یارشاطر در مقاله «تعزیه و آئین‌های سوگواران در ایران قبل از اسلام» نیز می‌کوشد یادگار زریبان و سوگ سیاوش را به واقعه کربلا ربط دهد (۱۳۸۹، ۱۲۱)؛ به نقل از پیتز جی. چلکووسکی، (۱۹۷۹). یارشاطر پس از مرور اسناد و شواهد تاریخی دال بر برگزاری سوگ سیاوش در اقصی نقاط ایران و به‌ویژه بخارا («مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست» و سعد و خوارزم، به برخی همانندی‌های میان این دو واقعه نیز اشاره می‌کند. از جمله می‌نویسد سوگ سیاوش، «جلوه‌ای از تمام خصایص بارز شبیه‌خوانی‌های اسلامی ماست» (همان، ۱۲۳-۱۲۴)؛ سیاوش نیز بسان حسین^(ع) از سرنوشت خویش آگاهی قبلی دارد؛ گفتگوی سیاوش با پیران، یا خوابی که سیاوش برای فرنگیس نقل می‌کند که به «آمیزه پیشگویی، نوحه زدن و وداع تعزیه همانندتر است» (همان، ۱۲۴)؛ یا صور خیال به کاررفته در برخی قطعه‌ها، «گویی همان است که در صحنه‌های مشابه در تعزیه حسین^(ع) یافت می‌شود» (همان، ۱۲۵). با این حال، یارشاطر هشدار می‌دهد که به‌رغم این همانندی‌ها، «نباید پنداشت که مصیبت حسین^(ع) چنان که در تعزیه نشان می‌دهند، همان بازآفرینی بعدی سیاوش است (همان، ۱۲۵). در مجموع، یارشاطر به‌رغم این هشدار، خاطر نشان هم می‌کند که سوگ سیاوش «از نظر شالوده‌های آیینی، تخیلی و عاطفی به تعزیه حسین^(ع) شباهت دارد... نمایش تعزیه، وارث خصلت برجسته رسم دیرینه‌ای است که در روح مردم ایران ریشه‌هایی عمیق دارد» (همانجا).

به تبعیت از مسکوب (۱۳۵۱) و یارشاطر (۱۳۸۹)؛ به نقل از پیتز جی. چلکووسکی، (۱۹۷۹)، کرتیس نیز معتقد است استمرار یک سنت باستانی، یعنی سوگواران، در سنت‌های گذشته‌ای دور ریشه دارد و سوگواران برای حسین^(ع) و سایر شهدای شیعه، جایگزین سوگ سیاوش است (۱۳۷۳، ۹۷-۹۸). کویاجی نیز بر این باور است که آیین‌های یادبود و بزرگداشت و سوگواران در ایران باستان، همه ساله برای سیاوش برگزار می‌شده و شاید بتوان آن را پیشینه‌ای برای سوگواران هر ساله ویژه امامان دوم و سوم شیعیان در ایران دوران اسلامی در شمار آورد (۱۳۸۳، ۴۹). ستاری نیز شخصاً به چند همانندی اشاره می‌کند: سیاوش نیز بسان حسین^(ع) از سرنوشت خویش آگاهی دارد که کشته‌شدن به دست دشمن است؛ سیاوش و حسین^(ع) از آگاه بودن اولیا حق و مردان خدا از اسرار عالم غیب خبر می‌دهند (۱۳۸۶، ۱۰۹)؛ مرگ سیاوش، فاجعه می‌آفریند؛ شهادت حسین^(ع) نیز انقلابی جوئی برمی‌انگیزد (همان، ۱۱۰)؛ هر دو نیز تقریباً به یکسان به شهادت می‌رسند: «سیاوش شهید بزرگ افسانه ایران است و حسین^(ع)، در تشیع ایرانی، سیدالشهدا» (همان، ۱۱۲). با این همه، تقابل خیر و شر فقط در ارتباط با سوگ سیاوش و واقعه کربلا مصداق ندارد؛ در آموزه‌های دینی و به‌ویژه قصص قرآنی نیز ریشه دارد.

دینونویای دینی: تقابل دین شناختی خیر و شر

اندیشه بنیادین تعزیه یعنی تقابل خیر و شر علاوه بر خاستگاه اسطوره‌ای، خاستگاهی دینی و قرآنی نیز دارد که به‌نوعی پارادایم رستگاری دامن می‌زند. در واقع، اگر هدایت بشر به سوی رستگاری را پارادایم اصلی و غالب گفتمان قرآنی در نظر بگیریم (آنچه مسکوب

در زبان پهلوی، «معادل دقیق و رسای خوره (فر) است» (۱۳۵۱، ۲۷). در واقع، آفریدگان آفرینندگان را می‌آفریند تا کاری انجام دهند و آن کار، «خوره» یا «خویشکاری» آنهاست و چون خویشکاری انجام شود، کار آفریدگار انجام می‌شود. به تعبیر مسکوب، «آدمی چون به کاری پردازد که به‌خاطر آن آفریده شده است، خدا را کامروا کرده است. کار انسان کار خداست (همان، ۲۸). مسکوب سیاوش را واجد چنین خویشکاری یا خوره‌ای می‌داند که «در شمار راستانی است که هر چند یک‌بار می‌آیند تا این گیتی گرفتار را به سامان رستگار رسانند» (همان، ۲۹). سیاوش در به انجام رساندن خویشکاری، در نبردی نابرابر، ناجوانمردانه کشته می‌شود، اما کار ناتمام وی را کیخسرو به انجام می‌رساند و آن هلاکت افراسیاب است. با این حال، چنان که مسکوب می‌گوید «سیاوش مردی است با بخت بدهنجان و کار بزرگ که او را به سرزمین افراسیاب به سوی مرگ می‌راند» (همان، ۳۵). طرفه اینکه، در تراژدی یونانی، به «بخت» و «خویشکاری» در قالب «تقدیر» و «کنش» اشاره می‌شود. با این حال، چنان که خواهیم گفت، در واقعه کربلا، حسین^(ع) با انتخاب آگاهانه خود برای مبارزه با شر، خویشکاری خود را انجام می‌دهد، اما برخلاف سیاوش یا تراژدی یونانی، «بخت» و «تقدیر»، نقشی به‌مراتب کم‌رنگ ایفا می‌کند، اگر اصلاً بتوان از عنصر بخت و تقدیر در این واقعه سخن گفت. آن‌گاه مسکوب، پس از تبیین تفصیلی خویشکاری و تأثیرات مرگ سیاوش، به این نکته مهم اشاره می‌کند که «در بینش اساطیری، اگر رشته عمر کسی را ظالمانه پاره کنند؛ بی‌گمان به شکلی دیگر باز می‌آید و زندگی را از سر می‌گیرد» (همان، ۷۱). از این حیث، مرگ دیگر «سرچشمه عدم نیست، بلکه «جویباری است که در دیگران جریان می‌یابد، به‌ویژه اگر این مرگ ارمغان ستمکاران باشد، یعنی آن کشته، شهید باشد و برای حقیقتی مرده باشد» (همان، ۷۳). اینجاست که مسکوب تیلور سیاوش را از رهگذر شهادت طلبی به «آدم دیگر» یعنی حسین^(ع) پیوند می‌زند: «سیاوش الهی جای خود را به حسین علی شهید کربلا وامی‌گذارد و تعزیه جای سوگ سیاوش را می‌گیرد» (همان، ۸۲). مسکوب پس از اشاره به وضعیت تاریخی شیعه در مخالفت با حاکمان جور زمانه و حتی اشاره به اینکه توجه به حسین خاص شیعیان نیست، بلکه اهل تسنن نیز بدان توجه نشان داده‌اند و در این ارتباط، به سخن حسن وزیر از قول بیهقی اشاره می‌کند، سیر تاریخی از برگزاری تعزیه در ایران از آل بویه به بعد به دست می‌دهد و به این جمع‌بندی می‌رسد که «سنت سوگواران جای خود را به مردی تاریخی {می‌دهد}... آیین سوگواران گسترش و تکامل {می‌یابد} و سرودخوانی و گریستن مغان به نوحه‌خوانی و دسته بدل {می‌شود} که تعزیه ثمره بعدی این‌هاست» (همان، ۸۸). با این همه، مسکوب سیاوش را از حیث مفهوم شهادت از حسین^(ع) باز می‌شناسد: «سیاوش تا دم مرگ مردی است جبری که از قضای آمده و نیامده نمی‌گریزد و فقط مرگ همه چیز و از جمله خود او را زیر و بر می‌کند. اما حسین شیعیان، گرچه قضای آمدنی و تقدیر خود را نیک می‌شناسد، اما با آن سر جنگ دارد و می‌جنگد. حسین نتیجه جنگ را می‌داند و چون کشته می‌شود؛ پیروز می‌شود، زیرا توانسته دنیای فانی را فدای آخرت باقی کند و با ترک جسم، رو را برهاند و در برابر ظلم اهل دنیا، پاسدار عدل الهی باشد در دنیا» (همان، ۸۹). با اندک تغییر نگارشی. بر همین اساس، از نظر ستاری نیز سیاوش و حسین^(ع) «بی‌گمان همانند نیستند و سرگذشتشان نیز یکی نیست؛ اما هر دو برای نصرت دادن نیکی بر بدی و

می‌کنند. در حقیقت، مجالس تعزیه، تجسم، محاکات، بازآفرینی تخیلی، شبیه‌سازی و در کل نمایش‌گری مصائبی است که در استقرار پارادایم گفتمان قرآنی، بر خاندان پیامبر^(ص) رفته است.

البته، برگزاری تعزیه فقط خاص گفتمان اسلامی و به‌طریق اولی، گفتمان شیعی نیست، بلکه در گفتمان مسیحی نیز نمایش‌هایی دربارهٔ مصائب و آلام مسیح^(ع) برگزار می‌شود، چنان‌که پیش‌تر اشاره شد. با این حال، تعیین خاستگاه و سرشت دقیق آنچه امروزه آن را به‌ویژه در گفتمان شیعی، به تعزیه می‌شناسیم، امری سخت دیریاب است. برخی این خاستگاه را صرفاً قیام کربلا می‌دانند؛ برخی آن را متأثر از آیین‌های کهن می‌دانند و برخی دیگر آن را همسان آیین‌های مسیحی یا حتی درام مدرن تلقی می‌کنند. با این حال، به نظر می‌رسد دیانوتیای دینی که در آموزه‌های قرآنی ریشه دارد، خاستگاه دینی دیانوتیای تعزیه را شکل می‌دهد. در پرتو آنچه دربارهٔ انواع دیانوتیا و ارتباط آن‌ها با تعزیه گفتیم، به نظر می‌رسد دیانوتیای تعزیه از اساس و مبانی با دیانوتیای درام ارسطویی وجه فارق دارد.

یافته‌ها

بر این اساس، می‌توان به چند وجه مشخص تعزیه و تراژدی اشاره کرد:

۱. تعزیه و تراژدی هر دو تیره و تبار تاندازه‌ای مشابه، اما با اهدافی کاملاً متمایز دارند؛
۲. در تعزیه، دیانوتیا بر اساس تقابل همیشگی میان خیر و شر مطلق قرار دارد که از جمله آموزه‌های قرآنی و دینی است؛ در تراژدی، دیانوتیا معطوف به تقابل میان انسان با انسان یا با خدایگان است؛
۳. در تعزیه، قهرمان از سرنوشت محتوم خود خبر دارد و آگاهانه راه مرگ را انتخاب می‌کند؛ در تعزیه، قهرمان راه گریزی از مرگ ندارد و مرگ بر وی تحمیل می‌شود؛
۴. در تعزیه، قهرمان، نقص تراژیک ندارد و بری از خطاست؛ در تراژدی، قهرمان خطاکار است. در عین حال، در تعزیه، اشقیاء، نه خطاکار، بلکه گناهکارند! در واقع، در نگاه ارسطو، قهرمان نسب والا و شریف دارد و در تعزیه نیز این‌گونه است با این تفاوت که قهرمانان تعزیه، معصوم و پاک نیز جلوه می‌کنند. در درام یونانی، قهرمانان اشتباه‌پذیرند و نقص تراژیک دارند؛ اما در تعزیه بر پاکی اشخاص تأکید می‌شود. در تراژدی یونانی، قهرمان که خطا می‌کند، تغییری اساسی در سرنوشت او پدید می‌آید؛ اما در تعزیه قهرمانان اصلی هرگز خطا نمی‌کنند. دست‌آخر اینکه، در تراژدی یونانی، قهرمان با پذیرش خطا به درک و شناخت از خود نایل می‌آید؛ اما در تعزیه قهرمانی چون حسین^(ع) از همان ابتدا با شناختی که از سرنوشت خود دارد قدم در راه می‌گذارد و شهادت او، راه را برای زندگی شرافتمندانهٔ دیگر انسان‌ها هموار می‌کند. تعزیه نیز در راستای تحقق این هدف، به اجرا درمی‌آید؛
۵. کاتارسیس در تعزیه و تراژدی مشترک است؛ اما در تعزیه، کاتارسیس حاصل احساس همدلی عاطفی تماشاگر با امام‌خوانان، و تنفر از مخالف‌خوانان است. در تراژدی، کاتارسیس حاصل ترس و شفقت انسان از عملی است که در برای دیدگان وی به اجرا درمی‌آید؛
۶. در تعزیه، بازیگران، شبیه شخصیت‌های واقعی‌اند و قصد ندارند از آن‌ها تقلید کنند و خود را به جای آن‌ها بگذارند؛ در تراژدی، بازیگران از کنش‌های طبیعی تقلید می‌کنند و با نقش‌ها احساس هم‌ذات‌پنداری و

(۱۳۵۱) از آن به «خویشکاری» یا «فزه» یاد می‌کند، نیل به این رستگاری البته به‌آسانی حاصل نمی‌آید و بر بشر در معنای عام است که خود برای نیل به این رستگاری موانع و مشکلات را پشت سر بگذارد؛ با شر و پلشتی مبارزه کند؛ برای پیروزی، صبر و مقاومت کند تا سرانجام به رستگاری نایل آید. خداوند برای تبیین این سیر حرکت بشر به سمت رستگاری، دستورالعمل‌های فراوانی را در قالب آیات قرآنی به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم فرورستاده است. یکی از جذاب‌ترین و گیراترین و در عین حال آموزنده‌ترین این دستورالعمل‌ها، در قالب قصص قرآنی در اختیار بشر قرار دارد. در واقع، قصص قرآنی از جمله الگوهای کارآمدی است که به طرق مختلف، پارادایم نیل به رستگاری را برای بشر تبیین کرده است که پرداختن بدان مجال دیگری می‌طلبد. در مجموع، آنچه همهٔ این قصص قرآنی را در راستای پارادایم رستگاری بشر قرار می‌دهد، تقابل دو قطب خیر و شر است که در سرتاسر آیات قرآنی و به‌ویژه داستان‌های قرآنی تبلور یافته است. در این تقابل، انبیا و اولیا، قطب خیر و کافران، معاندین و اشقیاء، قطب شر را تشکیل می‌دهند.

البته، این تقابل نه فقط در قصص قرآنی، بلکه در سیرهٔ شخص پیامبر^(ص) نیز در زمان حیات ایشان دیده می‌شود. در اینجا نیز شخص پیامبر^(ص) و یاران و اصحاب ایشان در قطب خیر و معاندان و ناباوران در قطب شر جای می‌گیرند. این الگو البته فقط به سیرهٔ نبوی محدود نمی‌شود و سیرهٔ ائمهٔ اطهار نیز شامل می‌شود. با این حال، دباشی از منظری دیگر به این الگوی تقابلی می‌نگرد. دباشی تعزیه را «تئاتر اعتراض» و بر همین قیاس، شیعه‌گری را نیز «مذهب اعتراض» در نظر می‌گیرد که اندیشهٔ بنیادین انقلاب اسلامی ایران محسوب می‌شود (۲۰۰۵، ۱۷۹). دباشی معتقد است باشکوه‌ترین جلوه‌های بصری گفتمان شیعه‌گری خود را در مضامین تعزیه و گونه‌های تصویری و اجرایی آن متبلور کرده است (همانجا). دباشی این‌گونه‌ها را عبارت‌اند می‌داند از شبیه‌خوانی؛ شمایل‌گردانی؛ پرده‌داری، روضه‌خوانی، سینه‌زنی؛ زنجیرزنی؛ و قمه‌زنی (همان، ۱۷۹-۱۸۰). با این حال، بحث اصلی دباشی این است که تعزیه به‌مثابه درام شیعی، نوعی تئاتر اعتراض مبتنی بر دراماتیک‌ترین رخداد تاریخ صدر اسلام، و در کل جزو جدایی‌ناپذیر شیعه‌گری و پارادوکس کسب قدرت در آن است (همان، ۱۸۱). البته مجال اجازه نمی‌دهد که جزئی‌تر به مباحث دباشی پرداخت. با این حال، دباشی در بررسی سیر تکونی تعزیه، به تقابل دو گروه برآمده از بطن جامعهٔ اسلامی در صدر اسلام و پس از وفات پیامبر اشاره می‌کند: خلیفه‌گری و امامی‌گری که خود به دو جریان رویکرد اهل تسنن و اهل تشیع در تاریخ اسلام بدل شده است (نک به حری ۱۴۰۲ که این تقابل را به‌مثابه بخشی از خاستگاه سیاسی-اجتماعی تعزیه بحث کرده است). البته، دباشی می‌کوشد این تقابل را به‌نوعی به دسته‌بندی متداول سوره‌های قرآن به مکی و مدنی هم ارتباط بدهد که پرداختن بدان مجال دیگری می‌طلبد.

در نگاهی کلی، تقابل خیر و شر از ازل تا ابد در جریان بوده، هست، و خواهد بود. از این‌رو، آنچه امام حسین^(ع) در قیام علیه اشقیای زمانهٔ خود انجام می‌دهد، در راستا و در ادامهٔ جامعهٔ عمل‌پوشاندن به پارادایم نیل به رستگاری بشر است که ریشه در آموزه‌های قرآنی، سیرهٔ نبوی و ائمهٔ اطهار دارد. پاسداشت این قیام ابتدا در قالب مجالس روضه‌خوانی بوده است و سپس در قالب آنچه امروزه از آن به مجالس تعزیه‌خوانی یا شبیه‌خوانی یاد

همدلی عاطفی برقرار می‌کنند.

که به باورهای آیینی و قومی کشورهای اسلامی برگزارکننده آن، بستگی مستقیم دارد. برای نمونه، تعزیه در ایران با تعزیه در سایر کشورها از جمله عراق، پاکستان، هند و سایر کشورهای جنوب شرق آسیا فرق می‌کند. به هر جهت، از آنجاکه تعزیه، بازنمایی، نمایش، محاکات/ تقلید، اجرا یا شبیه‌سازی حوادث غم‌بار کربلا است، نوعی روایت نمایشی یا تئاتری است و از این رو، اصول کلی حاکم بر آن، همان اصول کلی حاکم بر نمایش‌های - دست‌کم - مذهبی در سنن اسلامی یا مسیحی است که البته، تشابهات و تمایزاتی نیز با اصول نمایش غربی دارد که علی‌الاصول متأسی و منبعث از نمایش ارسطویی در کتاب *بوطیقا* است.

با این حال، به نظر می‌رسد آنچه تعزیه را تا به اندازه بسیار از تراژدی متمایز می‌کند، به مؤلفه «دیانونیا» یا «اندیشه» مربوط می‌شود که در کنار «میتوس» و «اتوس» و «لکسیس» و «اپسیس» و «ملوپوئیا»، یکی از اجزای شش‌گانه تراژدی نزد ارسطو محسوب می‌شود. دیانونیا یا اندیشه اصلی حاکم بر تعزیه، تقابل مطلق خیر و شر است که نه فقط ریشه در برخی اسطوره‌های ایرانی از جمله یادگار زریان و سوگ سیاوش دارد که جملگی ذیل مفهوم «ایزد شهیدشونده» قرار می‌گیرند، چنان‌که یافته‌های پژوهش نشان داد، بلکه در آموزه‌های قرآنی (مثلاً قصص قرآنی) و دینی؛ و همچنین، مفاهیم سیاسی-اجتماعی حاکم در جامعه اسلامی ریشه دارد، چنان‌که دو گفتمان خلیفه‌گری و شیعه‌گری مثل آن است. از این نظر، چنان‌که گفته شد نه شخص حسین^(ع) در مقام انسانی تاریخی به قهرمان ارسطو شباهت دارد که واجد «نقص تراژیک» است؛ و نه بنیان اندیشگانی این واقعه، به دیانونیای پیشنهادی ارسطو شباهت دارد که عمدتاً مبتنی بر اسطوره است برخلاف آن واقعه که بر اسوه و تاریخ دینی و اسطوره (های) ملی ایرانی مبتنی است.

نتیجه

در باب اینکه، آیا تعزیه نوعی نمایش است یا خیر و اگر نمایش است با نمایش در معنای مصطلح و تئاتری آن در شرق و غرب چه نسبت یا مناسبتی دارد، سخن فراوان به میان آمده است. برخی آن را به‌تمامی متأثر از آیین‌های اسطوره‌ای ایرانی می‌دانند (یادگار زریان و سوگ سیاوش)؛ برخی آن را به‌تمامی منبعث از حادثه کربلا می‌دانند و آن را آیینی متعلق به مذهب شیعی می‌دانند؛ برخی پژوهشگران ایرانی و برخی مستشرقین آن را متأثر از نمایش یونانی و آیین‌های مسیحی و نمایش‌های آلام و مصائب مسیح می‌دانند، برخی دیگر آن را آیینی مذهبی می‌دانند

پی‌نوشت‌ها

۱. مترجمان فارسی به طرق مختلف ترجمه کرده‌اند، جز اولیایی‌نیا که بداهه‌گویی را به «قصداً از پیش اندیشیده‌ای» ترجمه کرده است (۱۳۹۶، ۵۰؛ به نقل از ارسطو، ۳۳۳-۳۳۵ ق.م).
۲. از کتاب *بوطیقا* برگردان و شرح و تفسیرهای بسیاری در زبان انگلیسی در دست است. در زبان فارسی، جدا از ترجمه‌های تفسیری و آزاد که از *بوطیقا* در سده‌های اولیه در دست داریم مانند فارابی، ابن سینا، ابوالبرکات بغدادی، ابن رشد و خواجه نصیر، در سده بیستم نیز تا کنون چندین برگردان فارسی در دسترس هستند که هریک بنا به ترجمه انگلیسی یا فرانسوی که از *بوطیقا* در دسترس داشتند، برگردان‌های مختلفی ارائه کرده‌اند که جای تأمل و غوررسی بیشتر دارند. تاکنون این مترجمان *بوطیقا* را ترجمه کرده‌اند: مجتبابی، زرین کوب، سهیل افغان، اولیایی‌نیا، شیرمرز، هنرمند و اصفهانی. نگارنده در مجالی دیگر قصد دارد این ترجمه‌ها را بررسی کند.
۳. ذکر این نکته ضروری است که متون را از حیث اینکه داستانی بگویند یا نگویند، به متون روایی و غیرروایی تقسیم می‌کنند. به نظر می‌رسد در اینجا، منظور از غیرروایتی این است که از سیر مشخص نقلی داستانی واحد در آن خبری نیست.

فهرست منابع

- آلگونه جونتانی، مسعود (۱۴۰۲)، *دایانویا {دیانونیا} به مثابه موضوع محاکات در روایت. روایت‌شناسی*، (۱۴۷)، ۷۸-۳۹.
<https://doi.org/10.22034/jlc.2022.344338.1478>

- ابن کثیر، اسماعیل (۱۳۷۵)، *بداية و النهاية (به عربی)*، ج. ۱۱، بیروت: مکتبه‌المعارف.
 احمدزاده، شیده (۱۳۸۶)، بررسی تطبیقی قهرمان تراژدی و تعزیه، *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۴)، ۱۹-۳۶. <https://ensani.ir/fa/article/226372>
 ارسطو (۳۳۳-۳۳۵ ق.م)، *بوطیقا*، چاپ دوم، ترجمه هلن اولیایی‌نیا (۱۳۹۶)، تهران: فردا.
 اسکندر نژاد، غزاله؛ خاکی، محمدرضا (۱۳۹۳)، تأثیر عوامل اجتماعی-تاریخی ایران عصر قاجار در شکوفایی تعزیه عصر ناصری، *دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر*، (۱۰۵)، ۱۰۹-۱۱۹.
 اسماعیلی، حسین (۱۳۹۶)، *تشنه در میقاتگه: متن و متن‌شناسی تعزیه (مجموعه‌لیتن)*، تهران: معین.
 براکت، اسکار گ. (۱۹۸۲)، *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور (۱۳۶۳)، تهران: نقره.
 بیضایی، بهرام (۱۳۴۴)، *نمایش در ایران*، تهران: کاویان.
 جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، *بنیاد نمایش در ایران*، تهران: وزان.
 خُزّی، ابوالفضل (۱۴۰۲)، بررسی خاستگاه اسطوره‌ای، دین‌شناختی و سیاسی-اجتماعی تعزیه. *پژوهشنامه فرهنگ و ادبیات آیینی*، (۲)، ۱-۱۸.
<https://doi.org/10.22077/jcr.2024.7004.1082>
 چلکووسکی، پیتیر جی. (۱۳۷۹)، *روضه‌الشهدا و هنرهای نمایشی در ایران*، فصلنامه *تئاتر*، (۲۲-۲۳)، ۹۷-۱۱۲. <https://ensani.ir/fa/article/20083>

تئاتر، (۲۰-۲۱)، ۱۵۳-۱۸۲. <https://ensani.ir/fa/article/author/57275>. ناصر بخت، محمد حسین (۱۳۹۶)، ادبیات ایران و آیین شبیه خوانی، تهران: سوره مهر.

همایونی، صادق (۱۳۵۴)، تعزیه و تعزیه خوانی، تهران: جشن هنر شیراز.

Alemohammed, S. M. Reza. (1995). Ta'aziyeh: history, form and contemporary relevance. [Unpublished PhD thesis]. University of Warwick.

Dabashi, H. (2005). Taziye as theatre of protest. *The Drama Review*, 49(4), 91-99. <https://doi.org/10.1162/105420405774762925>

Dabashi, H. (2010). *Ta'aziyeh as the theatre of protest*. In P. J. Chelkowsky (Ed.), *Eternal Performance: Ta'aziyeh and Other Shite Rituals* (pp. 178-199). Seagull Books.

Else, G. F. (1965). *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674368484>

Aghaei, K. S. (2010). The origins of Sunnite-Shiite Devide and the Emergence of Tazy'eh Tradition. In P. J. Chelkowsky (Ed.), *Eternal Performance: Tazy'eh and Other Shite Rituals*. London (pp. 42-52). Seagull Books.

Puchner, M. (2010). *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxfordshire: Oxford University Press

چلکووسکی، پیتر جی. (۱۹۷۹)، تعزیه: آیین و نمایش در ایران (۱۳۸۹)، ترجمه داوود حاتمی (۱۳۶۷)، تهران: سمت.

رضایی راد، محمد (۱۳۸۲)، روضه خوانی همچون عنصری نمایشی، دفترهای تئاتر (دفتر سوم): نشر نیلا.

ستاری، جلال (۱۳۸۶)، زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران، تهران: نشر مرکز.

شهیدی، عنایت الله؛ بلوکباشی، علی (۱۳۸۰)، پژوهشی در تعزیه و تعزیه-خوانی از آغاز تا آخر دوره قاجار در تهران، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

عزیزی، محمود (۱۹۸۰)، نقاط مشترک میان تعزیه گردانی و نمایش تراژدی یونانی، ترجمه جلال ستاری (۱۳۶۷)، فصلنامه تئاتر، (۲-۳)، ۱۴۲-۱۷۷.

<https://ensani.ir/fa/article/284772>

عناصری، جابر (۱۳۶۶)، درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، تهران: جهاد دانشگاهی.

فنائیان، تابخش (۱۳۸۹)، تعزیه و تراژدی: مقایسه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مجللی، علیرضا (۱۳۹۸)، شبیه نامه: سیری در چگونگی شکل گیری تعزیه و تعزیه خوانی، تهران: فکر بکر.

مختاباد، سید مصطفی (۱۳۷۴)، درونمایه تشبیه در تعزیه، فصلنامه هنر، (۲۸)، ۴۹۱-۴۹۸. <https://ensani.ir/fa/article/136723>

مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۱)، سوگ سیاوش: در مرگ و رستاخیز، تهران: خوارزمی.

ناصر بخت، محمد حسین (۱۳۷۸)، شبیه خوانی: نمایش مقدس، فصلنامه

