هدف این گفتار، بررسی نظری و فلسفی دیالوگ (گفتگو) در تعزیه از دیدگاه درام شناسی است. زیرا گفتگو به عنوان مشخص‌ترین شکل کنش و واکنش نیروهای درگیر، و قطعی‌ترین شکل ادبی موقعیتهای نمایشی تلقی می‌شود، چندان که در آثار در اماتیک جنس و جوهر دیالوگ، به گونه‌ای وسیع، نماد خود آن نوع تئاتر نیز به حساب می‌آید.

دیالوگ در تعزیه از دیدگاه درام‌شناسی

قطب الدین صادقی

پیشتر لازم است در توضیح معنای دیالوگ (گفتگو) در تئاتر، نظر «*پاتریس پاویس*» را از کتاب «*فرهنگ نمایش*» بیاوریم که می‌گوید: «دیالوگ به مکالمه بین دو یا چند شخصیت اطلاق می‌شود. اساس این مکالمه بر تبادل افکار و احساسات است و قبل از هر چیز ما بین آدمها «ارتباط» برقرار می‌کند. البته لزومی ندارد دو سوی

مکالمه حتماً دو موجود زنده باشند: می‌توان یک سو را ناپیدا (گفتگو با خداوند در «بکت» ژان‌آنوی)، یا روح (برخورد هملت با روح پدر)، یا موجود بی‌جان (صحبت گایف با کمد در «باغ آلبالو») دانست. به هر طریق ارزش و معیار اساسی شناخت دیالوگ در «ارتباط متقابل» است و در چهارچوب درام، برترین شکل عینی این ارتباط متقابل به حساب می‌آید. حتی مونولوگ نیز که موجودیتش به معنای «غیبت ارتباط» و فقدان «ارتباط متقابل» است و تعبیر آن این است که شخصیت قادر به ایجاد ارتباط با جهان پیرامون نیست، خود به نوعی جایگزین دیالوگ می‌شود، و عملکرد اگر چه هرگز دارای تأثیر و جلوه لازم برای واقعی تصوّر کردن ارتباط نیست، به جای می‌آورد. این را هم بیفزاییم که در آثار دراماتیک (که ما پس از این برای سهولت، به اختصار «درام» می‌نامیم) هرگز نمی‌توان شکل دیالوگ یا مونولوگ را به صورت قطعی و مطلق آن پیدا کرد، زیرا در اغلب این آثار مرز بین این دو، سیّال و نامشخص است: دیالوگهای زیادی دیده شده‌اند که نوعی مونولوگ خرد شده بین چند نفر است (مانند دیالوگ در برخی آثار کلاسیک یا بسیار ناتورالیست)، یا مونولوگهایی می‌توان یافت که برغم شکل مفرد و موضوع واحد آنها، رگه‌های مشخص و شکلهای قطعی دیالوگ دارند، و شخص تک گو غالباً با فرد خیالی یا چیزهایی که به شهادت می‌گیرد، مطالب خود را در میان می‌نهد».[1]

بهتر آن است پیش از بررسی بیشتر این نکته و تحلیل این نوع دسته‌بندی در تعزیه، نظر هگل درباره درام را بیاوریم و روشن کنیم که از دیدگاه فلسفی و حتی تاریخی، پیدایش درام چگونه رخ داده است و این شکلِ بیانیِ فاخر و پیچیده دارای چه ویژگیهایی است. زیرا تحلیل محتویات و مصالح این شکل ــ از جمله دیالوگ ــ می‌تواند دامنه بحث را از هر نظر بگستراند و بر ما مفاهیم تازه‌ای آشکار کند.

درام برتر از حماسه و تغزل

هگل در اثر معروف خود «*زیبایی شناسی*»[2] که پس از مرگش انتشار یافت، می‌نویسد: درام هم در قالب و هم در مضمون، کاملترین نوع هنر درمیان هنرها است. بنابراین باید آن را به عنوان برترین نوع شعر و هنر دانست. زیرا در مقایسه با سایر هنرها که از موادی چون سنگ، چوب، رنگ و صدا استفاده می‌برند، درام از کلام سود می‌جوید، و اگر کلام را لایقترین وسیله بیان «روح» بدانیم، باید گفت شعر دراماتیک یا درام، به نوبه خود درمیان سایر انواع خاص ادبی، ویژگیهای اپیک یا شعر حماسی، و لیریک، یا شعر تغزّلی را یکجا گردآورده است. هگل برای اثبات نظریه‌اش می‌گوید: درام (که به نیاز ما برای دیدن «عملی» و «روابط ما بین انسانها» پاسخ می‌گوید) درگیری، احساسات تند، هیجانهای سرکش شخصیتهای به دام افتاده در موقعیتهایی پر از مانع و خطر را به ما می‌نمایاند. هگل برای ارائه ریشه و دلیل مشخص این برتری در شکل و محتوای درام، و این که درام مظهر وحدت دو اصل اپیک و تغزّلی است، نظریه‌ای پیش می‌کشد که بر روند تکامل فرهنگی و پیدایش بیانهای هنری ایران نیز کاملاً منطبق است. او می‌گوید: یکی از دلایل برتری درام بر انواع ادبی دیگر ارتباط این شکلهای هنری با مسأله «زمان» است. زیرا درام محصول و یا تولید یک تمدن از نظر تاریخی پیشرفته است و از این جهت کاملاً بر «حماسه» برتری دارد. زیرا حماسه محصول ذوق ابتدایی ملتی است که درگیر حوادث بزرگ ملی خود از نوع نبردهای گروهی، لشکرکشی به نقاط دور، مهاجرت دسته‌جمعی، دفاع از وطن در برابر بیگانگان و غیره است. قهرمانان «تنها» و «مستقل» درگیر هدف و عمل شخصی خویش، مدّتها پس از این دوره است که ظهور خود را اعلام می‌دارند. بنابراین بررسی به وجود آمدن درام، نخست باید روزگار حماسه‌های رزمی و بدوی سرآمده باشد.

پس از اپیک یا شعر حماسی، نوبت به لیریک یا شعر تغزّلی می‌رسد که تجربه هنری هر ملت باید آن را نیز به نوبه خود پشت سرگذارد تا بتواند به درام دست یابد. اگر در حماسه، «گروه» یا «جمع» مطرح است و در حوادث گوناگون قطعی و عینی آن اراده شخصی، هدف فردی، جبر محیط و حوادث بیرونی به یک اندازه مهمند برعکس در لیریک یا شعر تغزّلی، «فرد» اهمّیّت دارد و این شخص است که در هوّیت و اراده‌ای مستقل، احساسات روحی‌اش را ظاهر و بیان می‌کند. بنابراین تغزّل از آن دوره‌ای است که هوّیت فرد و روانشناسی مفرد او از جمع جداگشته و «درون» انسان به تکامل و استقلال نسبی رسیده باشد.

از این‌رو درام به عنوان فرایند این دو، و مظهر دوره‌ای برتر و تکامل یافته، باید بتواند این دو شکل را یکجا به خدمت بگیرد. یعنی از یکسو همچون حماسه در برابر دیدگان ما حادثه، واقعه، یا اتفاقی را بگذارد که نسبتاً شکیل و پالوده باشد، و از سوی دیگر شخصی معتقد به اصول یا اخلاقگرا را درگیر ماجرایی کند و او را در عمل نشان دهد. شخصیت را لزوماً باید «در حین عمل» نشان داد، زیرا بیان تغزّلی احساسات درونی شخص در تضاد صرف با حوادث بیرونی، کار درام نیست، زیرا در درام احساسات درونی و هیجانهای روحی تنها درحین «شکل‌گیری بیرونی آنها» مورد توجه‌اند. همچنین باید دانست که حوادث تنها از شرایط

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بیرونی ناشی نمی‌شوند، بلکه در مصاف با ارادهٔ درونی افراد و روانشناسی شخصیتها پدیدار می‌شوند و معنای دراماتیک حوادث تنها در ارتباط با اهداف و هیجانهای فردی به دست می‌آید.

در تکمیل نظر فوق، در مورد رابطه درام نویسی با تماشاگران نیز، هگل این بحث را باز هم وسیعتر کرده، می‌نویسد: چگونگی اپیک یا شعر حماسی در شکل بدوی و واقعی خود، چنان است که هویّت فردی شاعر باید در برابر اثر حماسی خویش، محو شود. او نباید در مقابل اثر قد برافرازد، بلکه باید تنها اصل واقعه را بازگو کند. درحالی که شاعر شعر تغزّلی برعکس، صرفاً احساسات شخصی و افکارش را به بیان در می‌آورد.

سرانجام هگل یادآوری می‌کند که تولد درام تنها در ادواری ممکن است که در آن «آگاهی فردی»، هم در قالب و هم در مضمونِ تفکر، به حدّ پیشرفته و والایی دست یافته باشد. بنابراین درام، همچون حماسه، نیازی ندارد تا از «تفکر مردمی» زاده باشد. براساس استدلال فلسفی هگل می‌توان گفت اگرچه در روند تحوّل شعر ایران نخست شعر حماسی دقیقی و فردوسی پا به عرصه هستی می‌گذارد، آنگاه شعر تغزّلی نظامی و سعدی، و در مرحله تکاملی خود شعر دراماتیک یا نمایشی که بهترین و یگانه جلوه‌اش تا قرن گذشته «تعزیه» بود، امّا ما به یک تناقض یا واقعیت بزرگ دست می‌یابیم که جوهر فلسفی تعزیه و تعیین کننده زیبایی

شناسی آن است: موضوع از این قرار است که تعزیه با همه دراماتیک بودنش، هنری است که در آن «فردانیت» و «آگاهی فردی» چندان اهمیت ندارد. زیرا که در جوهر و کلیّت خود هنری است دارای تفکر مردمی، روح جمعی، اعتقاد فراگیر، جدل گروهی، و خلاصه همچون حماسه‌های پهلوانی مظهر روح ملی است. به همین سبب هم در شکل و هم در محتوا، بُعد حماسی نمایش بر بُعد تغزّلی آن کاملاً می‌چربد. این امر را چگونه باید توضیح داد؟ چگونه می‌توان به مرحله خلاقیّت درام رسید، امّا همچنان روح حماسی مسلط را نگه داشت؟

با اندکی پژوهش در سفرنامه‌هایی که دیدار کنندگان خارجی پس از مشاهده ایران از خود به یادگار گذاشته‌اند، به سهولت پی‌می‌بریم که جنبه حماسی دسته‌ای نمایشی سوار بر ارابه‌ها از «دلاواله» به این طرف که در سال ۱۶۱۸، نخستین حرکت دسته‌ها را در اصفهان دیده است، تا «بریکتو» BRICTEUX که در ۱۹۰۸ شاهد این مراسم در [illegible] بوده، همواره یک روند تکاملی در شبیه‌سازی را مشاهده کرده که بیانگر وجه بیرونی «عملی» و به اصطلاح آکسیون دار تعزیه است. سفرنامه نویسان دیگری که شاهد این مراسم بوده‌اند به ترتیب عبارتند از: *توماس هربرت* در ۱۶۲۶، *ئولئاریوس* در ۱۶۳۷، *تونوت* THÉVENOT در ۱۶۶۵، *تاورنیه* در ۱۶۶۷ *لوبران* در ۱۷۰۴، *اِستریوس* STRUYS در ۱۷۰۷، *سالامون وانگوخ* در ۱۷۳۹، *ویلیام فرانکلین* در ۱۷۸۷، *گاسپار درورویل* در ۱۸۱۲، *الکساندر خوچکو* در ۱۸۳۳، *اوژن فلاندن* در ۱۸۴۰ و الی آخر ... با این که از *ویلیام فرانکلین* به این سو ما دیگر شاهد خلاقیّت تعزیه در شکل نمایشی آن هستیم امّا دسته گردانیها همچنان به موجودیّت خود ادامه داده‌اند. از قلم بریکتو در ۱۹۰۸ عناصر اساسی دسته‌گردانی (و نشانه‌های خام «شبیه خوانی» مرحله بعد) را چنین می‌خوانیم:

۱ ــ صف بلند مردان نوحه‌خوان.

۲ ــ ردیف اشترانی که زندانیان اسیر یزید را می‌برد (شبیه‌ها).

۳ ــ دیوهایی که سوار بر اسبند. آنان ماسک زرد رنگی بر صورت داشتند که نمودار سر قورباغه بود و بر سر و صورت خود پیوسته خاک می‌ریختند. (شبیه اشقیا).

۴ ــ قاتلان امامان (ابن ملجم ــ یزید ــ شمر).

۵ ــ زندانیان اسیر پیاده، که سینه زنان حسین(ع) و علی(ع) را به فریاد می‌خواندند.

۶ ــ پیکر امام حسین(ع) که بر اسبی بسته شده بود.

۷ ــ دسته: نزدیک به صد مرد به شور و هیجان آمده که درمیان آنان کودکان ده ــ دوازده ساله هم بافت می‌شد. افراد این دسته فرق خود می‌شکافتند.

مقتل نویسی هم که می‌توان آن را نوعی تاریخ نویسی جانبدارانه و سرشار از تأثر و احساس و اندوه دانست که به ذکر مصائب خاندان علی(ع) می‌پردازد، با «*مقتل الحسین*» *خوارزمی* در قرن ششم هجری آغاز شد و در قرن نهم با «*روضه الشهدا*» *حسین واعظ کاشفی* به اوج کمال رسید. لحن سوزناک شاعران در بیان رنج و مصیبت قهرمانان، اندک اندک توام با سینه‌زنی و دسته‌گردانی همراه با نشانه‌ها و علم و کتل و اسب و نقش شد، و دیری نپایید که این اشعار آمده بر کاغذ، به فضای اجتماعی عزاداران گرد آمده در محافل بزرگ منتقل گشت.

اگر بتوانیم اقدام به دسته‌گردانی را که نقل روایی و تصویری عناصر اصلی لشکری درحال رزم یا پس از آن را دارد، وجه حماسی تعزیه، و ابتکار خواندن مقتل نویسها و روضه نامه‌ها در جمع را (که به آواز بود) وجه تغزلی تعزیه بنامیم، که در یک روند تکاملی و تاریخی ــ فلسفی بنا به عقیده هگل تبدیل به یک شکل هنری سوم یعنی درام می‌شود که دیگر نه این است و نه آن، امّا از هر دو سود جسته است، پس چگونه است که این درام هنوز در شکل «اپیک» نخستین خود باقی مانده و تبدیل به «درام» در شکل جامع‌وارسطویی آن نشده است؟ بی‌شک تنها دلیل این تناقض ظاهری تاریخی و فلسفی

را باید در این دانست که تعزیه بیشتر از هر چیز در پی «حقیقت دینی» است؛ حقیقتی که ضامن عمده و باعث وحدت شکل و محتوای آن محسوب می‌شود. شکل و محتوای آن نیز ناشی از این امر تواند بود که ریشه‌هایش در دوره صفویه جان گرفته‌اند: دوره تاریخی خاصی که عصر تحوّلات اساسی دینی و ملی نام‌گرفته است.

تعزیه به عنوان هنری دینی

تعزیه به عنوان تنها شکل کامل و مدون نمایش مذهبی، و عمده‌ترین بیان هنری توده‌های مردم در تمام کشورهای اسلامی، فلسفه‌ای دارد که تکیه‌گاه آن محسوب می‌شود، چندان که بدون درک جامعی از آن هر بحثی ناقص و ناتمام خواهد بود.

هنر شبیه‌خوانی یا تعزیه همچون همه هنرهای مذهبی آسیا در سه حوزه تمدن چینی، هندی و اسلامی، به دنبال حقایق ابدی است، نه واقعیات گذرا. او در جستجوی روح است نه جسم. او نظرگاهی مطلق دارد نه نسبی. هدفش جستجوی رابطه انسان و جهان است نه انسان و جامعه. تعزیه یک تئاتر احساسی است نه عقلی، قلبی است نه فکری، دینی است نه اجتماعی.

حقیقت امر آن است که به قول «فرید هوف شووان»: «هنر دینی در هرنوع آن، مستقیم یا غیرمستقیم در پی‌حقایق معنوی است و بیش از هر چیز مظهر روح است و صرفاً به بیان حقیقت دینی می‌پردازد.»

در توضیح بیشتر حقیقت دینی «شووان» می‌افزاید: «حقیقت دینی دخالت واقعیت ماوراء خلقت است در عالم خلقت، و ابدیت در زمان، و بینهایت در مکان، و معنی درصورت... حقیقت دینی آن است که غیرقابل سنجش و مقیاس است، که متعالی است و در درون صورتی لطیف و شکننده متعلّق به این جهان نهفته است.»[3] و مانند: «هر آنچه مقدس است متعلّق به قلمرو و ثابت و لایتغیّر است و نه تغییر و دگرگونی.[4] بنابراین بدون استثنا به نمونه‌ها و نحوه‌های عمل سنتی متوسل[5] می‌شود.» در تکمیل این نظر تیتوس بورکهارت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هم می‌نویسد: «هنر دینی یک رمز و نماد است و به این اعتبار وسایل ساده و ابتدایی آن را بس است... آنچه باید مورد تقلید قرار گیرد نحوه فعل روح قدسی است. به عبارت دیگر باید قوانین این روح قدسی و نحوه عملش را در قلمرو محدودی که انسان به مقیاس خویش می‌سازد، یعنی صنعتکاری به کار بست.»[6]

ساده‌ترین نتیجه‌ای که در این مرحله از استدلال می‌توان برگرفت این است که جوهر این نمایش «آگاهی فردی» نیست، بلکه دین یا «باورهای جمعی» است. وجدان فردی نیست، ناخودآگاه قومی است. او از «عرف» نمی‌گوید، بلکه از «سنت» سخن به میان می‌آورد. و درنتیجه از «متغییر» نمی‌گوید بلکه به تکرار «ثابت» می‌پردازد. محتوای ثابت، سنّتی و متکی به باورهای جمعی این هنر دینی در مذهب تشیع بیان سه اصلی است که هرگز تعزیه از تکرار و تبلیغ و اثبات آنها دست برنداشته است: این سه اصل که تجسّم کلی جهان به صورت نمایش نمونه‌ها یا الگوهای مهم بشری برای مسلمان شیعه است، عبارتند از:

۱ ــ رجعت هر ارزشی به اسلام و مبانی فکری ــ عقیدتی آن است.

۲ ــ کربلا نقطه عطف تاریخ است. هر اتفاقی پیش از کربلا مقدمه‌ای است بر به وجود آمدن آن، و نویدی است برای این آینده محتوم (مانند مجلس شوی و درویش بیابانی). تمامی حوادث تاریخی پس از آن هم، رجعتی است به کربلا و صرفاً در ارتباط با این فاجعه معنا دارند (مانند مجلس امیر تیمور و والی شام).

۳ ــ قبول اصل شهادت و این یعنی برای احقاق حق، به پیشواز مرگ رفتن و از دشمنان ــ حتی بزرگترین آنها ــ نهراسیدن.

باتوجه به سه اصل فوق و این محتوای کلی، حال ببینیم «دیالوگ» یا گفتگو که مظهر روابط نیروهای درگیر و نماد شخصیتهاست، دارای چگونه کیفیتی است. آیا همانگونه که در تعریفها آورده‌اند،[7] نشان بارز و اصلی دیالوگ این است که «ناتمام باشد»؟ آیا آنگونه که می‌گویند، به دلیل حضور نیروهای پراکنده و افکار متعدّد عموماً «مرکز ثقل» و «مرام مشخص» نمایش باید به سختی قابل شناسایی باشد، در دیالوگ نویسی تعزیه نیز آیا دیالوگها «ناتمام» و از نظر «مرامی» غیرقابل شناسایی‌اند؟ یا نه، اساساً در این هنر دینی و شرقی ما با جنس و بافت دیگری از دیالوگ سر و کار داریم که محتاج تفسیر و بررسی تازه است؟

بررسی پاسخ به این پرسشها و بررسی این نکات، کتاب «نظریه درام جدید» اثر «پتر زوندی» بیشتر از هر مرجع نظری دیگری می‌تواند راهنمای ما باشد. با آوردن فشرده نظریات او در مورد دیالوگ و درام جدید، ما دقیقاً درمی‌یابیم نمایش شبیه خوانی و گفتگوهای آن متعلّق به جهان دیگری است و با درام جدید (که مبتنی بر عقل‌گرایی و دیالکتیک است) از هر نظر تفاوت دارد.

رابطه درام و دیالوگ

پتر زوندی در نخستین فصل کتاب خود «نظریه درام جدید»[8] می‌نویسد. «درام عصر جدید در دوره رنسانس پا به هستی نهاد و محصول شهامت انسان این دوره است، که با پایان یافتن دیدگاه فلسفی قرون وسطی، به این جسارت روحی دست یافت تا در آثار هنری از طریق بازسازی روابط انسان با انسان، خود را دیده، موقعیت خویش را دریابد. انسان در درام، تنها چون عضوی از اعضای جامعه، با همه ویژگیهای عمده آن چون آزادی و اجبار، و اراده و تصمیم پدیدار شد. او با اتخاذ یا عمل «تصمیم» درباره خود و دیگری بود که توانست درام بیافریند. و تصمیم درباره دیگری یعنی «ایجاد رابطه». بی‌هیچ گفتگو، یگانه واسطه جهان درونی انسانها و روابط مشترک آنها، زمینه زبانشناسی یعنی «دیالوگ» است. در رنسانس هنگامی که مقدمه (پرولوگ)، گروه

همسرایان (*کُر*) و مؤخّره (*اپی‌لوگ*) حذف شد، برای نخستین بار در تاریخ تئاتر *دیالوگ ــ با مونولوگ* (تک گفتار) که همچنان در حاشیه باقی مانده است تنها عنصر تشکیل دهندهٔ بافت در اماتیک شد. و این مهمترین عاملی است که درام رنسانس را از تراژدهای کلاسیک ما قبل مسیح و نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطی، و نمایشنامه‌های غیرمذهبی دوره باروک چون آثار تاریخی شکسپیر فرق می‌گذارد.

برتری دیالوگ و تبادل ارتباط ما بین انسانها در درام، نشان می‌دهد که درام هیچ وسیله دیگری جز بازسازی رابطه مابین انسانها ندارد. بنابراین درام در شکل ارتباطی خود «*مطلق*» است و برای آن که رابطه‌ای خالص و دراماتیک بیافریند، باید خود را از هرگونه عنصر زاید و بیرونی رها سازد. درست به همین سبب «مؤلف» عملاً در درام غایب می‌شود. چون قرار نیست که او «سخن» بگوید، شخص او تنها در سرچشمه «بحث» ایستاده است. در درام کلمات برزبان آمده، هم نمایانگر «تصمیمات» شخصیتها هستند، و هم ناشی از اجبار «موقعیتها»، درام تنها به صورت کلی خود متعلّق به نویسنده است. پس هوّیت اصلی درام بر هر چیزی مقدّم است. او «نشان دهنده» چیزی دیگر یا «دست دوم» نیست او صرفاً خود را نشان می‌دهد و به عبارت دیگر خود خویشتن است. از این رو درام «نقل قول» یا «مرجع» نمی‌شناسد، و اعمال نمایشی و گفتگوها، اصیل و منحصر به فرداند و هیچ‌گاه «بازگویی» و یا نقل قول نمی‌توانند باشند. بنابراین درام، مستقل و قائم به ذات است و بر چیزی پیشتر اتفاق افتاده و تکراری یا مرجع تکیه نمی‌کند. به همین دلیل حتی نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر نیز با این تحلیل پتر زوندی در اماتیک نمی‌توانند باشند. برای برطرف کردن هرگونه ابهام و سوء تفاهم، در اینجا زوندی مثالی می‌زند که کاملاً روشنگر است. او می‌نویسد: اگر بخواهیم مثلاً درباره «لوتر» اثری در اماتیک بنویسیم، باید تنها نشان دهیم چگونه و در چه شرایطی لوتر به این تصمیم و باور رسید که باید در مسیحیت اصلاحاتی ایجاد کند. تنها به این ترتیب است که ما می‌توانیم درامی درباره اصلاحات دینی بیافرینیم. پس با این اوصاف، می‌توان گفت دیالوگ نویسی یعنی اثبات شخصیت «من» مغرور دوره نوزایی، یعنی ابراز وجود انسان مستقل و تأکید بر «تصمیم» و آزادی بی‌حد و حصر او.

تکیه‌گاه فلسفی این نوع درام تحلیل‌گر و منطقی، از پنج قرن پیش از میلاد مسیح به این سو، همواره این «اندیشه» تمدن هلنی است که انسان آگاه و بی‌باک باید از تسلیم و رضا روی بگرداند و علیه تقدیر قاهر بر سرنوشتش سر به شورش بردارد. تقدیر که جنبه رمزگونه نیروهای ناشناخته و کلاً نشان دهنده جهل انسان تلقی می‌شود، همواره در اثر اعتماد بنفس قهرمان نسبت به خود و خرد خویش، به نبرد فراخوانده شده است و به نبرد فرا خوانده می‌شود. این درام که بانگ ستایش آزادی و بزرگی انسان را سر می‌دهد و مدّعی شناخت اجتماعی او و نمایانگر پایداریش در برابر هرنوع بی‌عدالتی است، برای دستیابی به نوعی زندگانی برتر آفریده شده، پیکار انسان را با سرنوشت، به نشانه غرور او و اثبات آزادی و اختیارش می‌گیرد. پس «جسارت» نتیجه‌ای نیکو در بر دارد و «شورش» سعادت دیر پای و جاودانگی به ارمغان می‌آورد. به همین جهت این درام مدّعی و مغرور، رو به سوی آینده دارد و در پی‌کشف ناشناخته‌ها است. درحالی که درام متواضع شرقی به یکی شدن فروتنانه انسان با جهان، تسلیم بودن در برابر مشیت پرودگار، ناچیز بودن انسان در برابر تقدیر، و درنتیجه ناپایدار بودن این زندگانی فانی و جاودان بودن عالم پس از مرگ می‌اندیشد.

در اینجا شاید بهترین نمونه‌ای که می‌توان برای مقایسه این دو جهان بینی نام برد برابر هم نهادن فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«پرومته» است با عاقبت «شیطان». پرومته در فرهنگ یونانی به پاداش جسارت کفر آلودش (که آتش ایزد را ربود و آن را به انسانها بخشید) پس از تحمّل عقوبت سرانجام به جاودانگی و بزرگی دست می‌یابد درحالی که در فرهنگ اسلامی، پادافره شیطان، پس از تمرّد از فرمان پروردگار لعنت و سرگردانی ابدی است. از این رو تعزیه که در نقطه مقابل تفکر درام غربی قرار دارد، ذاتاً نمی‌تواند متکی به «فردانیت» و «اراده فردی» باشد. درنتیجه جدل تعزیه، جدل فرد با فرد یا فرد با جمع نیست. جدل عقیده با عقیده یا جمع با جمع است. بنابراین جدلی «حماسی» است نه «تغزلی» گروهی است نه فردی. و تازه این دو گروه یا دو عقیده نیز تا حدّمطلق راه افراط پیموده‌اند: یکی نیک مطلق است، دیگری بد مطلق. یکی حق است، دیگری ناحق، یکی سپید است، دیگری سیاه. یکی ایزدی است، دیگری اهریمنی. درست همچون دسته‌بندیهایی که ما بین قهرمانان حماسه‌ای چون شاهنامه فردوسی می‌توان یافت. ما بین این دو دسته آیا جز جدلی «بیرونی»، «قاطع» و «نهایی» راه میانه، تبادل یا برابری خاصّی هنوز باقی است؟ گمان نمی‌کنم.

• درست به همین دلیل فلسفی است که تیتوس بورکهارت یادآوری می‌کند که: «طبیعت‌گرایی طابق النعل بالنعل در هنر دینی جایی ندارد». یا: «هنر دینی مبتنی است بر آیین نمادی و رمزی (سمبولیسم) خاص صور و قوالب.»[۹] یعنی نماد یا رمز به عنوان کُد یا قرارداد، حدّفاصل دو گروه متخاصم و رابطه آشتی

ناپذیر آنان را تعیین می‌کند، زیرا هیچ تماس و تبادلی که برامکان سازش و نزدیکی آنها استوار باشد، تصوّر نمی‌توان کرد. و چون امکان «دیالوگ برقرار کردن» دو سوی درگیری، در واقع شرط اصلی به وجود آمدن «امکان درام» است، دیالوگ در ذات خود همان دیالکتیک تئاتر محسوب می‌شود و این دیالکتیک ناشی از تناقض ابدی آزادی و مانع یا جبر و اختیار است. از دیگر عملکردهای دیالوگ، یکی نیز این است که در درام انسان «جهان درونی» خود را برملا می‌کند و آن را تبدیل به حضوری در اماتیک می‌سازد. و چون در تعزیه، روانشناسی بسته فرد، درون کاوی و شخصیت پردازی به معنای نسبی و اومانیستی آن غایب است، ضرورت حضور یک «راوی» بررسی توضیح زمانهای مختلف، تشریح مکانهای گوناگون و توجیه مقام آدمها و مسائل مابین آدمها از هر نظر خود را نشان می‌دهد، بنابراین راوی به اشکال مختلف در سراسر نمایشهای دینی شرق، از ایران گرفته تا چین، و از هند تا ژاپن و جاوه وجود دارد. این راوی گاه به صورت یک فرد مشخص و بیرونی چون حکایت خوان یا خواننده (*بونراکو-وزا*، نمایش *عروسکی ژاپن*) نمودار می‌شود. در تعزیه نیز تعزیه نویس در نگارش مجلس خود، حتی درحین مشخص کردن فهرست نسخه خوانان در معرفی افراد، منزلت آنها را صریحاً مشخص کرده و می‌نویسد:

امام حسین به فاطمه «عرض» کند. یا: حضرت امیر میان دو قبر آید و «فرماید.»[10] راوی همچنین به صورت معین *البکاء (کارگردان)* ظاهر می‌شود. او در سراسر نمایش ــ با نطقهای مختصر ابتدا و انتهای نمایش یا یاری دادن بازیگران و برقراری نظم ــ رابط زنده بازیگران باهم و صحنه با تماشاگران است. راوی با ترکیبی ظریفتر در بخشی اساسی از کار بازیگر، خود را هم پنهان می‌کند، مانند ترکیب توأم با ترفند و فاصلهٔ نقش و روایت در نمایشهای «نو» ژاپنی یا مجالس تعزیه.

در اینجا به دلیل حضور راوی، شخصیت، همزمان در «درون» و «بیرون» نقش قرار دارد. او هم به نام «تیپ ــ شخصیتش» سخن می‌گوید و هم گاه گاه به عنوان راوی روی خطابش با تماشاگران است. یادآوری می‌کنم که این دوگانگی عیناً در رابطه بازیگر با نقش و بازیگر با تماشاگران نیز به تکرار می‌رسد. حال به سه نمونه از این دوگانگی یا «همجواری» راوی و شخصیت اشاره کنیم:
نمونه اول، آنجا که شخصیت بازی حین گفتگو با فرد متقابل، خطابش به تماشاگران یا «*اهل عزا*» نیز هست. به این قطعه از «*مجلس بازار شام*» بنگرید:

«یزید: در کربلا نکرد حسین **التماس؟**
شمر: کرد.
یزید: کی التماس کرد بگو این زمان به ما؟
شمر: شرم آیدم که گویم و ساکت شوند خلق.
فریاد واحسین نسازند بر هوا.
یک دفعه آن که اصغر خود را به روی دست گرفت و
گفت: ای سپه شوم بی‌حیا!
طفلم سه روز هست نخورده است قطرهٔ شیر.
[ترجمه: بهر علی اصغرم شما.»[11]

و یا این قطعه را از «*مجلس فتاح شده*» بخوانیم که بخش اساسی آن نبرد حضرت امیر (ع) را با فتاح مدعی و رجز خوان، ترسیم می‌کند:

حضرت امیر: الهی علی را خجالت مده
غلامت به دشمن همی وامنه!
الهی علی عبد و منقاد تست.
به ایمان کامل، به صدق درست.
[با فتاح]
پنجه بگشا تا شود برتو عیان
زور حیدر ای دلیر کاردان.
هر که باشد شیعهٔ خاص ولی
از دل و از جان بگوید یا علی.
[فریاد جماعت. آغاز جنگ].[12]

نمونه دوم انجاست که شخصیتِ منفیِ بازی ضمن آنکه روی سخنش با اشیاست، مخاطب واقعی، خود خویشتن است. او با فاصله‌ای که از نقش می‌گیرد حتی به خود نیز ناسزا می‌گوید، که به معنای حضور مستقیم شاعر تعزیه‌نویس و اثبات تفکر مردم حاضر در مجلس است. کامل کننده این ترکیب بازی و روایت، آنجاست که شخصیت بازی با مخاطب قرار دادنِ طبّال یکبار دیگر از درون خود دور می‌شود و با فضای واقعی نمایش ارتباط بی‌واسطه و عینی برقرار می‌کند:

طبل نواخته می‌شود، شمر خُود را برمی‌دارد و می‌خواند:

شمر: الا ای خُود محبوبی، زمحبوبی تو مطلوبی
زبس نیکویی و خوبی، گذارم من ترا برسر
بیار ای مغفر زرین، به فرق شمر بد آیین
مکان‌کن از ره تمکین، تویی افسر تویی مغفر
ایا طبّال ریحانی، بزن طبل سلیمانی
دل زینب به درد آرم، اگر بختم شود یاور.[۱۳]

نیازی به گفتن ندارد که روی دیگر ناسزا گفتن اشقیا خوانان به خود، ستایش بی‌چون و چرای اولیا خوانان است. به این قطعه از «مجلس ضربت خوردن و وفات حضرت امیر» بنگرید:

ابن ملجم خنجر از کمر برمی‌گیرد و با خود می‌گوید:

ابن ملجم: همین دم است که محراب پر زخون گردد
همین دم است که افلاک سرنگون گردد
برای خاطر قطامه آن لعین شریر
زنم به تارک شیر خدا، زکین شمشیر.[۱۴]

نمونهٔ سوم و اوج همجواری نقش و راوی آنجاست که شخصیت منفی، برای پرهیز از هرگونه تشابه و همذات پنداری، علناً منکر واقعیت می‌شود و «بازی» بودن مجلس را به بانگ بلند اعلام می‌دارد. برای آلوده نشدن به کفر است یا حفظ جان؟ در جهت تشدید وجه اپیک یا حماسی اثر است یا به تحرّک کامل واداشتن تخیل تماشاگر؟ به این قطعه شمر توجه کنیم:

طبل نواخته می‌شود و شمر خطاب به حاضرین مجلس می‌خواند:

شمر: نه من شمرم ایا یاران، شبیه اوست می‌خوانم
خدا لعنت کند شمر و سنان و خولی کافر
برای من بکی ابکی تباکی خوانم این مجلس
که شاید رو سفید آیم به محشر در بر حیدر.[۱۵]

و یا این بیت از «مجلس شهادت حضرت عباس» که شمر گوید:

شمر: نه من شمرم نه اینجا کربلا باشد
تمام این عزاداری هم از بهر بکا باشد

پاتریس پاویس پس از بررسی موقعیتهای گوناگون دیالوگ به این نتیجه می‌رسد که از دیدگاه «ماهیت» و «ارتباط»، بیشتر از سه دسته دیالوگ در هنر نمایش نمی‌توان یافت.[۱۶] اولین مورد آن دیالوگ «عادی» است. در این حالت مضامین گفتگو در بخشی خاص از موقعیتها مشترک است و دو نیروی درگیر، کمابیش از یک چیز واحد سخن می‌گویند و منزلت هر دو کمابیش برابر است.

تصویر عینی این نوع دیالوگ شکل زیر است:

موقعیت	موقعیت
دوم	اول
نیروی ۲	نیروی ۱

در حالت دوم، موقعیت دو نیرو بسیار متفاوت است و آنها به شدت از یکدیگر دورند. آن دو در واقع دو دسته مونولوگ را درکنار همدیگر بیان می‌کنند. دراین حالت دیالوگ آنها را «دیالوگ کر» می‌نامند. یعنی گفتگوی دو تن که به همدیگر گوش فرا نمی‌دهند و همدیگر را در نمی‌یابند. دراین دیالوگ با استفاده از روشها و فنون حماسی، هر نوع تبادلِ دیالکتیک، مابین آدمها و موقعیت آنها حذف شده است. در درام جدید نمونه عالی این گونه دیالوگ نویسی را در آثار چخوف و بکت

می‌توان یافت. تجسم عینی این نوع دیالوگ شکل زیر است:

موقعیت	موقعیت
دوم	اول
نیروی ۲	نیروی ۱

در حالت سوم موقعیتها تقریباً شبیه به هم هستند: گفتگوها دیگر درگیری نمی‌آفرینند و گویی، همه از دهانی واحد بیرون می‌آیند. این حالت از آن درام تغزّلی است. زیرا در آنجا متن از آن شخصی خاص نیست، بلکه متنی است که ما بین آدمها «خُرد» یا «تقسیم» شده است، به عبارت دقیقتر مونولوگی است با چندین صدا. به شکل زیر توجه کنید:

موقعیت	موقعیت
دوم	اول
نیروی ۲	نیروی ۱

بی‌آنکه ادّعا شود شیوه دیالوگ نویسی تعزیه را می‌توان کلاً و تماماً به این تعریف سه گانه از دیالوگ محدود کرد، می‌توان گفت که نزدیکترین شیوه به دیالوگ نویسی تعزیه حالت دوم است و گاه ترکیبی از حالات شیوه دوم و سوم، زیرا دردوجهان متنافر حق و باطل هرگز زمینه‌ای مشترک نمی‌توان یافت تا آنها بتوانند بر آن ایستاده، به تبادل اندیشه و احساس بپردازند. در عوض آنچه که می‌گویند قطعی و کامل است. دیالوگ «ناتمام» وجود ندارد و «مرکز ثقل» نمایش همواره از ابتدا تا انتهای نمایش مشخص است. تحوّلی در درون آدمها روی نمی‌دهد و آنان از لحظه نخست تا دم واپسین ثابت و ایستا باقی می‌مانند. ماجرا فراز و فرود غافلگیر کننده ندارد و پیچش داستان هم بی‌نهایت ساده، مستقیم و خطی است.از سوی دیگر دیالوگ نویسی تعزیه، سرشار از «نقل قول» است و همواره «مرجع» فکری، تاریخی، عقیدتی و مذهبی مشخص دارد. درنتیجه خلق یک تعزیه ممکن نیست مگر آن که آن «نشان دهنده» چیز دیگری باشد پیشتر که اتفاق افتاده است. پس تعزیه برچیزی مقدّم نیست و هدف محسوب نمی‌شود. تعزیه تنها یک وسیله است، اشارتی است رمزی برای یادآوری نکته‌ای ژرف و قدسی که برگزاری آن صواب اهل مجلس (مجری و تماشاگر) و رستگاری دوجهان را

پیامد دارد.

به هر صورت آنچه این «دیالوگ کر» یا «برخورد متنافر» را تبدیل به نیرویی مؤثر و مبهج می‌سازد در «تازگی» موضوع یا «غافلگیر شدن» تماشاگر نیست. بلکه در «درونمایه» نیرومند و ابدی جدل، و «موقعیتهای» دشوار شخصیتهای آن است.

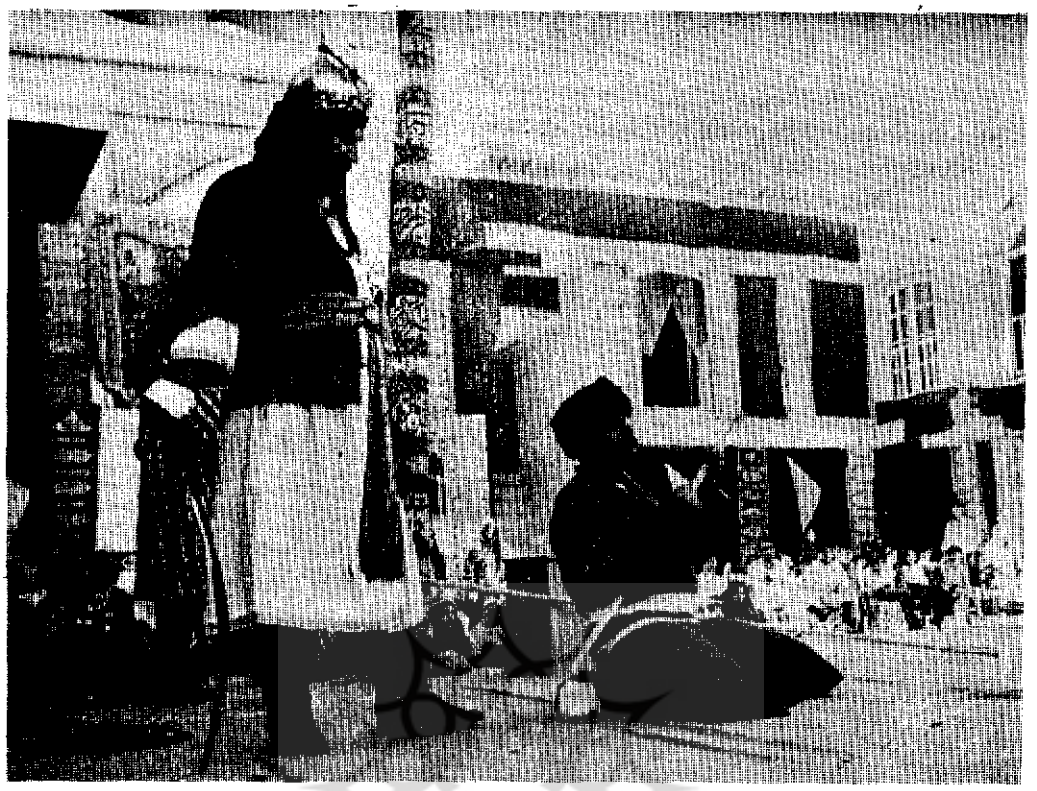
نتیجه:

آیا بایست از این بحث نتیجه گرفت که ما در تعزیه با عدم دیالوگ یا نوعی گفتگوی بدون ارتباط و از راه بسیار دور طرفیم؟ نمونه‌هایی که از چند مجلس شبیه خوانی نقل کردیم، بدخوبی نشان می‌دهد که حتی شقی‌ترین دشمنان دین نیز، با نوعی پیشداوری نمایشی بر مصائب اولیای مقدس و شهید، دل می‌سوزانند و آنان نیز در مقابل، جز «خیر» و «خوبی» مطلق چیزی از خود نشان نمی‌دهند. این «نبودِ دیالوگ» همانگونه که پیشتر گفتیم، ناشی از عدم برابری نیروها و درنتیجه عدم واقعگرایی است. بی‌شک از همین روست که هنر دینی به رمز پردازی و نمادگرایی روی می‌آورد. بنابراین از همان لحظه نخست همه چیز نمایش معلوم است: لحظه غافلگیر کننده وجود ندارد و آگاهی یا وجدان فردی تماشاگر هرگز دستخوش تحوّل و دگرگونی نمی‌شود.

چون او از همان ابتدا همچون ناظری بیدار دل و مؤمنی شیفته، آمده است تا بادیدن مصائب اولیای دین، ایمانش را راسختر بگرداند و حق را حق بداند و باطل را باطل. این دو دستگی مفرط یا جدایی مطلق و غیرقابل آشتی، چهار چوب کلام را درهم شکسته و در تمام ابعاد تعزیه گسترده است. کافی است به قراردادهای رنگ توجه کنیم: سفید و سبز رنگ اولیاست و سرخ رنگ اشقیا. کلام موافق خوان نرم و آوازی است و بیان مخالف خوان، قوی، زمخت و غیراوازی. جایگه قهرمانان مثبت برسکو است و محل جولان دادن قهرمانان منفی، عرصهٔ محیط بر سکو. امام خوانان آرامش و ایمانی ژرف دارند و دشمنان ایشان منقلب و سخت ناآرامند. نیروی حق، احساس همدردی، مهر و تأثر تماشاگر را برمی‌انگیزد و نیروی ناحق، خشم و کین او را.

بنابراین برای دریافت ماهیت واقعی تعزیه باید آنرا به گونه‌ای دیگر دید. آن را نه چون دنباله یا پیرو قوانین هنر ارسطویی، بلکه بسنجشی از فرهنگ متفاوت و دیرپای شرقی ـ اسلامی است که زبان، منطق و جهان بینی خاص خود را دارد. زبانی مبتنی بر قراردادها و اشارات، و رابطه‌ای بی‌واسطه و روشن که یکراست از ایمان مذهبی و دو سویه مجری و تماشاگر حاصل می‌آید. با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



این شرح می‌توان گفت این نمایش در پی طرح «سؤال» نیست بلکه در جهت تحکیم «جواب» است. لذّت دیدن آن نیز در کشف تازه‌ها نیست، بلکه در تکرار کردن دانسته‌های پیشین است. پس، دیالوگی را که هدفش تازگی و نوآوری یا طغیان و تمرّد باشد، نمی‌پذیرد. موافق طبع او، تکرار و ایقان، و ایمان و توکل است. او برای نیل به این اهداف برای همیشه نیروهای درگیر را مطلق کرده، از هم دورنگه می‌دارد. و دقیقاً به همین سبب همواره به «تولاّ» دل می‌بندد و از «تبرّا» دوری می‌جوید.

بنابراین اگر نخستین دیالوگِ درامِ نوعِ ارسطویی را در طغیان پرومته بدانیم بی‌شک اولین گفتگوی درامِ غیرِ ارسطویی در تمرّد شیطان است. زیرا اگر پرومته در فرهنگ «یونانیان» با طغیان است که به رستگاری می‌رسد، در فرهنگ «ایمانیان» رستگاری تنها در تسلیم و رضا فرا چنگ می‌آید. و اگر این را دریابیم، دیگر به شگفتی نمی‌آییم از این که چرا همه دیالوگهای شخصیتهای مثبت و منفی یکسویه است و حتی شمر و یزید نیز درحین نشان دادن جدل نمایشی، خود را لعن و نفرین می‌فرستند.

این نگرش البته تنها محدود به بینش و اعتقادات اسلامی نیست. در مسیحیّت نیز همین دیدگاه وجود دارد. به قول کامو: مسیحیّت همه کیهان، انسان و جهان را در نظام خدایی مستحیل کرده است و میان بشر و قانون الهی معارضه‌ای نیست... شاید تنها یک تراژدی مسیحی در طول تاریخ وجود داشته باشد، همان که در یک لحظه کوتاه و نامرئی بر تپه جلجتا گذشت و مسیح فریاد زد: خداوندا چرا مرا رها کردی؟... پس از آن

الوهیت مسیح جایی برای تردید باقی نمی‌گذارد»[۱۷] همان‌گونه که اسلام نیز در این یگانه و کاملترین شکل نمایش دینی خود، هیچ جایی برای تردید و تشکیک باقی نگذاشته است.

یادداشت:

1. PATRICE PAVIS: *DICTONNAIRE DU THEATRE*, EDITIONS SOCIALES, PARIS 1980.

خلاصه صفحات ۱۱۲ تا ۱۱۴

2. HEGEL: *ESTHETIQUE*, TRADUCTION DE: JANKELEVITCH, CHAMPS - FLAMMARION PARIS, 1979. VOL4. ۳۰۶

خلاصه صفحات ۲۶۱ تا

۳. فریتهوف شوران: اصول و معیارهای هنر جهانی (چاپ شده در سری مطالعاتی در هنردینی ــ جلد اول) زیر نظر و ترجمه دکتر سید حسین نصر، انتشارات سازمان جشن هنر شیراز، تخت جمشید، ۱۳۴۹، صفحه ۵.

۴. همان. صفحه ۲۲.

۵. همان. صفحه۲۴.

۶. تیتوس بورکهارت: مدخلی براصول و روش هنر دینی (چاپ شده در سری مطالعاتی در هنر دینی ــ جلد دوم) زیر نظر دکتر سید حسین نصر، ترجمه جلال ستاری، سازمان انتشارات جشن هنر شیراز، تخت جمشید، ۱۳۴۹ صفحات ۵ و ۶.

۷. پاتریس پاویس: منبع یاد شده.

8. PETER SZONDI: *THEORIE DU DRAME MODERNE*, TRADUIT PAR PATRICE PAVIS, EDITIONS L, AGE D, HOMME, LAUSANNE, 1983,

خلاصه صفحات ۱۳ تا ۱۷.

۹. تیتوس بورکهارت: منبع یاد شده صفحه۴.

۱۰. «مجلس خبرآوردن جبرئیل بر پیغمبر که امام حسن از زهر شهید شود و امام حسین را در کربلا به سنم شهید کنند» در چنگ شهادت جلد اول ــ زیر نظر زهرا اقبال (نامدار)، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۵۵، صفحه ۳۲.

۱۱. بهرام بیضایی. «بازیابی یک تعزیه»، مجلس بازار شام» در بررسی کتاب، زیرنظر داریوش آشوری، مردادماه ۱۳۴۶ ــ صفحه ۲۶.

۱۲. بهرام بیضایی: سنجش دو نمایشنامه: نو «بنکی روی پل» و تعزیهٔ مجلس فتاح شاه در کتاب صبح زیر نظر محمد رضا لاهوتی شماره نهم ــ آذر و دی ۱۳۶۹ ــ صفحه ۱۱۲.

۱۳. صادق همایونی: تعزیه در ایران، انتشارات نوید، شیراز، ۱۳۶۸، صفحه ۳۵۶.

۱۴. جابر عناصری: تعزیه: نمایش مصیبت، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۵، صفحه ۲۰۰.

۱۵. صادق همایونی: منبع یاد شده. صفحه ۳۶۱.

۱۶. پاتریس پاویس: منبع یاد شده. صفحه ۱۱۵.

۱۷. آلبرکامو: تعهد کامو، گزیده و ترجمه مصطفی رحیمی، انتشارات آگاه تهران، ۱۳۶۴، صفحه ۱۱۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی