مقایسهٔ تراژدی یونان باستان و تعزیه

یانا ظریفی - یونان
مترجم: شهریار وقفی پور

۱- پیش‌درآمد

علاقهٔ من به نمایش‌های دراماتیکی چون تعزیهٔ ایرانی ناشی از تلاشم برای مطالعه در اجراهای مستقیم از تئاترِ یونان باستان در جامعه‌ای است که در آن تئاتر دیگر ارتباطی با مذهب ندارد.

زندگی و نهادهای یونانیان باستان چنان در بافت مذهبی آنان جا گرفته بودند که واژه‌ای برای «مذهب» وجود نداشت – چنین چیزی غیرضروری می‌نمود. بررسیِ تئاتر یا آیین‌های یونان مستلزم درکِ جدایی‌ناپذیریِ مذهب از دیگر عرصه‌های زندگیِ [یونانیان] است.

آیین‌هایی چون انواع دسته‌ها یا راهپیمایی‌ها[1] و تدفین‌ها (و مخصوصاً سوگواری) برای درک تراژدی یونان مسأله‌ای محوری محسوب می‌شوند. با این وجود تراژدی یونانی دیگر در هیچجا در بافت و زمینهٔ اصلی‌اش به اجرا درنمی‌آید. علاوه بر این، در جوامع «غربی» دیگر مردم، به طور کلی، آن تأثیری را که این مراسم بر مشارکت‌کنندگان‌شان داشتند، تجربه نمی‌کنند. و اگر چه فرهنگ یونان باستان به مظهر فرهنگ غرب، در کل، بدل شده است؛ اما در واقع، تراژدی یونانی – به علتِ پیوندهای مذهبی که برمی‌انگیزد – با نمایش‌هایی که خارج از حوزهٔ تأثیر «غرب»اند، نظیرِ تعزیهٔ شیعی، روضه‌خوانی و دسته‌های محرم اشتراکات بیش‌تری دارد.

بی‌شک تفاوت‌های اصولی میانِ نمایش‌های دراماتیک شیعی و یونانی وجود دارد؛ اما مقالهٔ من به شماری از شباهت‌های

خیره‌کنندهٔ میان آن‌ها می‌پردازد، بدین منظور که پس از این سخنرانی، سؤالات ذیل مورد بحث قرار گیرند:

آیا در انواع مختلف دسته‌ها یا راهپیمایی‌های آیینی، گرایشی عمومی به تبدیل آنها به اشکال ثابت‌تر نمایش دراماتیک وجود دارد؟

برای اجرای دراماتیک، آیین مرگ تا چه اندازه اساسی است؟

به من گفته شده است که در حال حاضر، تعزیه رو به زوال است، اما دسته‌های محرم، روضه‌خوانی و دیگر مناسک مرتبط با ایجاد تعزیه هنوز سنتی زنده‌اند. با اینکه این آیین‌ها آشکارا با راهپیمایی‌ها و مناسک اسرارآمیز یونان باستان تفاوت دارند، آیا می‌توانند به ما نشان دهند چگونه می‌توان متون دراماتیک کهن را زنده کرد؟

آیا ممکن است ایجاد و گسترش تراژدی یونانی بر شناختِ چگونگی گسترش و زوال تعزیه کارساز افتد، و برعکس؟

۲ـ مقایسه

مقایسهٔ تعزیه و تراژدی یونان از دیدگاه من، بر این واقعیت متمرکز است که هر دوی آن‌ها برآمده از آیین‌اند و شکل یا فرمِ پختهٔ هر دو، به شدت متأثر از این بالیدن است. علاوه بر این، شباهت‌های جالب توجهی میان شیوهٔ شکل‌گیری این دو ژانر از آیین یا مناسک وجود دارد.

در هر دو مورد، این توسعه و بربالیدن در گذشته‌ای دور رخ داده است و گزارشی مفصل از آن وجود ندارد. با این حال، بسیار محتمل است که گسترش تعزیه، که حداقل از قرن هفدهم آغاز شده است[۲]، گسترش و توسعه‌ای خودمختار بوده؛ یعنی توسعهٔ عناصر بالقوهٔ تئاتری در آیینی کهن بدونِ تأثیرِ یک سنتِ تئاتریِ متقدم صورت پذیرفته است. تراژدی یونانی نیز در اواخر قرن ششم پیش از میلاد مسیح در آتن شکل‌گرفته و توسعه‌ای خودمختار و مستقل داشته و در واقع، متقدم‌ترین شکل پیدایش تئاتر، به معنای امروزیِ آن است. در هر دو مورد، شاهد سنتی تئاتری هستیم که در فرهنگ‌های مربوط (فرهنگ اسلامی و فرهنگ یونانی) منحصربه‌فرد بوده است.

از آن‌جا که توسعهٔ این دو سنت تئاتری به گونه‌ای مستقل و خودمختار صورت پذیرفته است، مقایسهٔ شباهت‌های میان این دو جالب توجه می‌نماید و در مطالعهٔ تطبیقیِ بربالیدنِ درام از آیین‌ها و مناسک نقشی ایفا خواهد کرد. چون بسیاری از شما با تکوین تعزیه بیش از تکوین تراژدی یونانی آشنا هستید، صحبتم را بر دومی متمرکز می‌کنم و سپس به شباهت‌های آن با تعزیه اشاره خواهم کرد، آن هم به شیوه‌ای که حتی برای کسانی که با تعزیه آشنا نیستند، قابل فهم باشد.

مهم‌ترین گواهی‌هایی که از زمان باستان در مورد تکوین تراژدی یونانی (در آتن) باقی مانده، دو اشاره است: اولی از آنِ هرودوت (که در ربع سوم قرن پنجم پیش از میلاد نگاشته شده) و دومی از آنِ ارسطو در کتابِ **بوطیقا** (که در ربع سوم قرن چهارم پیش از میلاد تحریر شده است).

هرودوت (۵،۶۷) در مورد کلیستنس، جبار سیکیون در اوایل قرن ششم پیش از میلاد، مطالبی نوشته است. او می‌گوید که کلیستنس تغییراتی خاص در رویه‌ها و اَعمالِ مذهبی شهرش، سیکیون، ایجاد کرد. او به آیینِ قهرمانی به نامِ آدراستوس پایان داد و به جایش آیینِ قهرمانی دیگری، ملانی‌پوس، را نشاند. اما او تمامی مناسکِ آیینِ آدراستوس را به آیینِ ملانی‌پوس منتقل نکرد؛ بلکه در عوض آن‌ها را به آیینِ دیونیزوس، خدای خدایان، منتقل ساخت. آنچه او به آیین دیونیزوس انتقال داد، بزرگداشتِ مصائبِ آدراستوس بود که هرودوت آن را **تراژیکوئی کوروئی** (**tragikoi choroi**) می‌نامد، یعنی «هم‌سرایی‌های تراژیک». این هم‌سرایی‌ها را نمی‌توان اجراهایی واقعی از تراژدی دانست، چرا که کلیستنس شصت سال قبل از شکل‌گیری تراژدی در آتن درگذشت؛ با این حال، هم‌سرایی‌های مذکور حتماً به قدر کفایت شبیه هم‌سرایی‌های تراژدی بوده است، هم‌سرایی‌هایی که هرودوت با آن آشنا بوده و به همین دلیل چنین نامی بر روی آن هم‌سرایی‌های متقدم نهاده است. این هم‌سرایی‌ها ظاهراً نوعی اجراهای هم‌سرایی ماقبلِ تراژدی از آیینی بوده است که شصت سال بعد به شکل تراژدی درآمد. آنچه فعلاً برای ما مهم است، آن است که این «هم‌سرایی‌های تراژیک»، قبل از آن که به آیینِ دیونیزوس منتقل شوند، از مصائبِ یک قهرمان تجلیل می‌کردند

و بعدتر در تراژدی به بلوغ رسیدند و دوباره متولد شدند. در کل، آیین‌های قهرمانیِ یونان در بزرگداشتِ مصائبِ قهرمانان برگزار می‌شدند. از همین رو چنین می‌نماید که تجلیل آیینی از مصائب قهرمانان عاملی اساسی در پیدایش و تکوین تراژدی است. مکان مهم سوگواریِ هم‌سرایانه در تراژدی‌های برجامانده، برای نمونه در متقدم‌ترین تراژدی‌ها، مثلاً در **پارسیان** اشیل، بر چنین حکمی صحه می‌گذارد.

از آن‌جا که بزرگداشتِ مصائب قهرمان آدراستوس به آیین دیونیزوس انتقال یافته بود، اینک «هم‌سرایی‌های تراژیک» از مصائب دیونیزوس تجلیل می‌کردند. از متون قدیمی‌تر چنین برمی‌آید که مصائب دیونیزوس، یعنی مرگش به دستِ تیتان‌ها، هستهٔ آیین ـ راز دیونیزوس است.

از تمام این مطالب چنین برمی‌آید که شباهتی چشمگیر میان تکوین تراژدی و پیدایش تعزیه از سوگواری آیینی برای امام حسین و یاران همراهش وجود دارد و همچنین می‌توان به اهمیتِ پیوستهٔ این سوگواری در تعزیهٔ پدیدآمده پی برد.

متن کهن دیگری در مورد پیدایش تراژدی که اهمیت بسیاری دارد، رسالهٔ **بوطیقای** ارسطو است. او می‌گوید تراژدی برآمده از اعمال «رهبرانِ دیثی‌رامب» است. دیثی‌رامب آوازی هم‌سرایانه به شمار می‌آمد که در زمان پیدایش تراژدی ملازم دسته یا یک راهپیمایی در احترام به دیونیزوس بود. اگر چه ارسطو به این نکته اشاره نمی‌کند که سرچشمهٔ تراژدی در دیثی‌رامب، آوازی دیونیزوسی است، اما در هر حال این واقعیت دارد که تراژدی نشأت گرفته از آیین دیونیزوس است.

اگر تراژدی نشأت گرفته از آوازی در دسته‌های آیینی باشد، مرحلهٔ مهم در تکوین آن این است که آواز نه در طول راهپیمایی که در مقصد، یا حتی در توقفگاه‌های طول مسیر خوانده شود. وقتی آواز راهپیمایی در چنین مکان‌هایی خوانده شود، به آوازی «ایستگاهی» تبدیل می‌شود. یونانیان به آوازهای هم‌سرایانهٔ تراژدی **استاسیما**، یعنی «آوازهای ایستگاهی» می‌گفتند.

به همین ترتیب، آیینی که موجب زایشِ درام تعزیه شد، آیینی مرتبط با دسته یا راهپیمایی بود. گروه‌های عزاداران «مسجد یا تکیه را ترک می‌کردند و به خیابان می‌آمدند تا عزاداری را در مقابل دستهٔ وسیع‌تر مخاطبانِ بیرون ادامه دهند. به همین راهپیمایی‌ها بود که خصائل نمادین تئاتری ... وارد شد.... قدم بعدی در پیدایش [تعزیه] ورود این خصائل به راهپیمایی‌های بازیگران بود....»[۴] دلایلی وجود دارد که باور کنیم آیینی که تراژدی یونانی از آن به وجود آمده، زمانی در خفا، درون ساختمانی در مقصد راهپیمایی انجام می‌گرفته است و بعدتر، با پیدایش درام، به هوای باز راه یافته است[۴]. از همین رو، به شباهتی دیگر میان تکوین تراژدی و تعزیه می‌رسیم.

از آن‌جا که تراژدی در هم‌سرایی ریشه دارد، توسعهٔ آن مستلزم افزودنِ اجزای تک‌خوانی به آن است. ارسطو به ما می‌گوید که اول یک تک‌خوان اضافه شد، بعد یکی دیگر، و بعد یکی دیگر. این مباحثه بارها صورت پذیرفته است که قدیمی‌ترین اجزای تراژدی باقی‌مانده آن قطعاتی بودند که در آن‌ها بازیگری منفرد به گفت‌وگویی شعری با هم‌خوانان می‌پرداخت. این قطعات اغلب شامل سوگواری می‌شوند و در واقع نام‌شان هم **کوموس** به معنای «سوگواری» است.

یکی از عناصری که سهمی اساسی در پیدایش تعزیه ایفا کرد، **روضه‌خوانی** بود، یعنی نقل یا مراسمی آیینی که در آن وقایع شکست امام حسین در کربلا بازگو می‌شود[۵]. در **روضه‌خوانی**، تک‌خوان و هم‌خوانان ممکن است در سوگواری جایشان را مدام عوض کنند. مشارکت‌کنندگان در این سوگواری «به وجدی خلسه‌گونه وارد می‌شوند و فراموش می‌کنند در واقعیت چه هستند. آن‌ها به شهدای واقعی صحنهٔ کربلا بدل می‌شوند»[۶]. با وجود تفاوت‌های گستردهٔ بافت تاریخی تعزیه و تراژدی یونانی، اجراهایی از این دست که در آن تناوبِ هم‌خوانان و تک‌خوان مستلزم بعدی دراماتیک است، به نوعی تقلید بدل می‌شوند که احتمالاً عاملی حیاتی در توسعهٔ تراژدی یونانی نیز به شمار می‌رود. به همین منوال، در تناظر با افزوده شدنِ یک تک‌خوان و بعد تک‌خوانی دیگر در تکوین تراژدی، می‌توانیم ببینیم که در توسعهٔ تعزیه نیز، «**روضه‌خوان**»در پایان هر یک از مجالس، جایش را به **مداح** می‌دهد.

تراژدی نشأت گرفته از آیین دیونیزوس است و اولین درون‌مایه‌های آن نیز در مورد دیونیزوس بود. بعدتر تراژدی

درون‌مایه‌های خویش را از اسطوره‌های یونانی برگرفت و از همین رو تحت تأثیرِ اشکالِ ازپیش‌موجودِ روایت، مخصوصاً حماسه‌های قهرمانی، قرار گرفت. به همین صورت، تعزیه نیز، که در ابتدا بر وقایع کربلا استوار بود، بعدها گسترش یافت و درون‌مایه‌های بی‌ارتباط با کربلا را هم شامل شد و به این ترتیب از قصه‌گویی‌های سنتی، از جمله قصه‌های قهرمانی، تأثیر پذیرفت[۷]. گه‌گاه دیده شده که تعزیه رویدادهایی را که اهمیت بسیاری داشتند، به درام تبدیل کرده است[۸]، و از این منظر شباهتی چشمگیر با تراژدی یونانی (مخصوصاً **پارسیان** اشیل) می‌یابد.

در نمایش‌هایی که در برابر جمع کثیری از مردم اجرا می‌شود، همواره امکان ورود طنز وجود دارد. در تعزیه نیز طنز، ناشی از ورود میان‌پرده‌های کمیک است[۹]. تراژدی یونانی نیز مانندِ تعزیه[۱۰]، از اجرایی ساده و تا حدی بداهه‌پردازانه به اجرایی مفصل‌تر توسعه می‌یابد[۱۱]. اما ارسطو به ما می‌گوید که در این اجرای ساده، عناصری معمولی و طنزآمیز وجود دارد. بنابراین وقتی تراژدی جدی‌تر می‌شد، بعد از مجموعهٔ سه تراژدی، با اجرایی کوتاه از یک نمایشِ ساتیر[۱۲] دوباره عنصر طنزآمیز مستقر می‌شد. نمایش ساتیر درامی طنزآمیز بود که در آن گروه همخوانان را ساتیرها تشکیل می‌دادند، یعنی پیروان جانورگون و لذت‌پرست دیونیزوس. بعدها نیز کمدی به عنوان جزیی از جشنوارهٔ درام تثبیت شد؛ بدین گونه در این جشنواره‌ها درام‌های جدی و درام‌های طنزآمیز، هر دو در ژانرهای تئاتری جدا جایگاهی یافتند.

هم تراژدی و هم تعزیه، حتی در شکل‌های پخته و بالغ‌شان، برخی از ویژگی‌های آیین را حفظ کردند. بهتر است به جای فهرست کردن این ویژگی‌ها، به نمونه‌ای اشاره کنم که عموماً نادیده گرفته می‌شود. گاهی گفته می‌شود که وجه مشخصهٔ درام از آیین آن است که در آیین تماشاچیان هم در اجرا مشارکت می‌کنند، اما در درام صرفاً مخاطب‌اند. با این معیار، هم تراژدی یونانی و هم تعزیه تا حدی آیین باقی می‌مانند. تماشاگران تراژدی یونانی هم سوگواری می‌کردند، اگر چه نه به شدت تماشاگرانِ تعزیه. از همین رو، هر دو مخاطبان، با سوگواری، در اجرا شرکت می‌کنند. علاوه بر این حکایت‌هایی موجود است از این که تماشاگران تراژدی یونانی در اجرای درام نیز دخالت می‌کردند؛ برای نمونه، با هجوم آوردن به صحنه برای این که مانع شوند مادری مردی را بکشد که از هویتش آگاه نیست، اما در واقع پسرش است (مثلاً در **کرسفونتس** اوریپید). به همین ترتیب، شماری از بینندگان تعزیه تمایز میان واقعیت و قصهٔ نمایشی را نادیده می‌گیرند و به هنرپیشه‌ای حمله می‌کنند که نقش شمر ملعون را بازی می‌کند[۱۳].

ما به شماری از شباهت‌های خیره‌کننده میان تراژدی یونانی و تعزیه اشاره کردیم، به شباهت‌هایی که در ارتباط با شکل پخته و جاافتادهٔ درام با سرچشمه‌های آیینی‌شان، هم در شکل و هم در محتوا، وجود دارد. علاوه بر این‌ها، شباهت‌های چشمگیر دیگری نیز میان آن‌ها به چشم می‌خورند. هر دوی آن‌ها، سالی یک بار، در زمانی خاص و در مناسبتی مذهبی و در مکانی مذهبی برگزار می‌شوند. هر دوی آن‌ها از شعر تشکیل شده‌اند که بخش اعظم آن‌ها به همراه موسیقیِ سازی خوانده می‌شوند، اگر چه تراژدی شامل همخوانی‌های بیش‌تری نسبت به تعزیه است. در هر دوی آن‌ها، نقشِ زنان را مردان بازی می‌کنند. در این‌جا به جای آن که دنبال شباهت‌های بیش‌تری بگردم، به همان شباهت‌ها، همچون اهمیت سوگواری، راهپیمایی و تکوین این دو ژانر دراماتیک بازمی‌گردم، شباهت‌هایی که این سخنرانی را با آن‌ها شروع کردم و اینک به کمک آن‌ها نتیجه‌گیری‌ام را ارایه می‌دهم.

اهمیت این ویژگی‌ها، یعنی سوگواری و راهپیمایی، بسیار زیاد است و در تکوین دیگر اشکال درام ـ مثلاً درامِ انگلیسی در قرون وسطی ـ از آیین نقشی به‌سزا ایفا می‌کند. این ویژگی‌ها حتی در یکی از آیین‌های مصری‌های کهن نیز اهمیتی فوق‌العاده دارند. اگر چه نمی‌توان آن آیین را به معنای امروزی تئاتر دانست، اما آشکارا واجد عناصری بالقوه تئاتری است، یعنی مراسم اوزیریس[۱۴]. چرا این‌گونه است؟

۳ـ سوگواری و راهپیمایی

سوگواری و راهپیمایی از این نظر که هر دو بیانی بسیار

نیرومند از همبستگیِ گروهی‌اند، به هم شباهت دارند. در راهپیمایی، گروه به فعالیتی دست می‌زند که **عمومی** است: همگان در آن شرکت می‌کنند، چه در نقش راهپیمایی‌کنندگان و چه در نقش تماشاگران. گروه (یا کل جامعه) شکلی به خود می‌گیرند که ساده و دیدنی (حتی خارق‌العاده)، سازمان‌دهی‌شده و فعالانه است. اجتماعی را که اعضایش در یک مکان حضور دارند، می‌توان به عنوان یک دسته یا راهپیمایی‌کنندگان درک کرد. سوگواری نیز بیان کامل اجتماع در حوزهٔ عواطف است، بیانی که همگان با عاطفه و احساسی یکسان در آن شرکت می‌کنند، عاطفه‌ای که به سادگی بر فردی واحد متمرکز شده است (فردی که مصائب عظیمش واجد اهمیت و دلالتی اجتماعی است). از همین رو، ترکیب راهپیمایی و عزاداری نیز شکلی بسیار قدرتمند از بیان اجتماعی است و می‌توان آن را در نمونه‌هایی همچون راهپیمایی‌های هفتهٔ مقدس در اسپانیا (که مصائب مسیح را گرامی می‌دارند) مشاهده کرد. همین بار اجتماعی است که به این پدیده توان بالقوهٔ غیرمعمولی برای پیدایش و توسعهٔ درام گروهی را می‌دهد.

اما بار اجتماعی کافی نیست. برای نمونه، خاک‌سپاریِ یک پادشاه هم ممکن است عزاداریِ همراه با راهپیمایی به همراه آورد، اما به درام منجر نمی‌شود. پیش‌شرط سوم برای پیدایش درام، علاوه بر سوگواری و راهپیمایی، آن است که فردی که برایش عزاداری می‌شود، به گذشته‌ای دور متعلق باشد. این موضوع هم در مورد آیین قهرمانی یونان و هم در مورد تعزیه صادق است. سوگواری شدید برای امام حسین یا مثلاً برای آژاکس، قهرمان یونانی، به احتمال زیاد می‌تواند اوضاع و احوال مرگ تأثرانگیز آنان را بازآفرینی کند. از آن‌جا که مرگ اینان در گذشته‌ای دور رخ داده است، برای عزاداران محتمل و طبیعی است که شهادت امام حسین یا مرگ آژاکس و همراهان‌شان را **بازآفرینی** کنند، مسأله‌ای که در مورد فردی که به تازگی به قتل رسیده، هر چند که اهمیت اجتماعی بالایی داشته باشد، ناممکن و غیرطبیعی است. همین فاصلهٔ زمانی که پیش‌شرطی برای بازآفرینی است، عاملی حیاتی برای شکل‌گیری درام از سوگواری است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانویس‌ها:

۱ـ منظور از راهپیمایی‌ها مراسمی است چون زیارت‌های دسته‌جمعی، راه‌پیمایی‌های مذهبی و غیره. ــ م

2 - Peter J. Chelkowski, "Bibliographical Spectrum" in **The Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran**, ed. By Peter J. Chelkowski, New York, (1976), pp. 255-9; Jamshid Malekpour, **The Islamic Drama**, London (2004), p. 33; Rebecca Ansary Pettys, "The Ta'zieh: Ritual Enactment of Persian Renewal". **Theatre Journal**, Vol. 33, No. 3 (Oct., 1981), pp. 341-354.

3 - Malekpour, 57.

4 - Richard Seaford, **Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State,** Oxford (1994), 261-71.

۵ـ برای گسترش ذکرخوانی واقعهٔ کربلا از راهپیمایی به **روضه‌خوانی**، شبیه‌خوانی و در نهایت به تعزیه رک به:

Kamran Scot Aghaie, **The Martyrs of Karbala: Shi'i Symbols and Rituals in Modern Iran**, Washington, (2004), p. 12-13; Chelkowski, (1976), pp. 256-7.

برای گزارشی از مراسم **روضه‌خوانی** زن‌ها رک به:

Ingvild Flaskerud, "'Oh, My Heart is Sad. It is Moharram, the Month of Zaynab": The Role of Aesthetics and Women's Mourning Ceremonies in Shiraz, in **The Women of Karbala**, Kamran Scot Aghaie, (ed.), Texas, (2005), 69-87.

6 - Malekpour, 60-64,82.

7 - Ehsan Yarshater, "Ta'ziyeh and Pre-Islamic Mourning Rites in Iran" in Chelkowski (ed.), (1971), 88-93; Malekpour 60-64;82.

8 - Malekpour, 84.

9 - Iraj Anvar, "Peripheral The Ta'ziyeh: The Transformation of The Ta'ziyeh from Muharram Mourning Ritual to Secular and Comical Theatre" in TDR:The Drama Review, Vol. 49, No. 4 (T 188), Winter 2005, pp. 61-7; Malekpour, 84-90.

10 - Malekpour, 94.

11 - Aristotle, **Poetics**, ch. 4.

۱۲ـ ساتیر جانوری در اساطیر یونان است که پائین‌تنهٔ بز و بالاتنهٔ آدم دارد. ــ م

13 - Malekpour, 109; Cornelie Ferguson, **The Iran Society Journal**. 2006.

14 - See e.g. E. Csapo and M. Miller, **From Ritual to Drama**, (forthcoming, Harvard 2007).