بررسی تحلیلی مؤلفه‌های تئاتر روایی (اپیک) برتولت برشت در شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی تعزیه

محسن حکیمی[1]

دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

این مقاله به بررسی تحلیلی مؤلفه‌های تئاتر روایی (اپیک) برتولت برشت در شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی تعزیه می‌پردازد. بیگانه‌سازی به این مفهوم است که بتوان مؤلفه‌های آشنا را از کنش نمایشنامه و یا شخصیت‌های آن دور کرد تا بتوان از این طریق روحیهٔ انتقاد و سؤال را در تماشاگر به‌وجود آورد. در بخش متغیر وابسته که مربوط به نمایش سنتی و آیینی تعزیه است، به تحلیل کنش‌های روایی تعزیه پرداخته خواهد شد. آنچنان که از مطالعهٔ متغیر وابسته و متغیر مستقل تحقیق برمی‌آید، در تعزیه ناخودآگاه مشخصه‌هایی از تکنیک بیگانه‌سازی برشت دیده می‌شود. تحقیق حاضر به لحاظ روش، توصیفی–تحلیلی و از نظر شیوهٔ گردآوری اطلاعات جزو تحقیقات کتابخانه‌ای است. همچنین تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی بوده و برای انتخاب آزمودنی‌ها از روش نمونه‌گیری غیرتصادفی استفاده شده است. یافته‌ها در این تحقیق نشان می‌دهد بین تکنیک فاصله‌گذاری برشت و شیوهٔ اجرایی تعزیه قرابت نزدیکی وجود دارد؛ اما این شباهت‌ها ناشی از تأثیرگذاری یا دریافت تئوری برشت برای پدیدآورندگان تعزیه نیست؛ چراکه تعزیه در ذات تئاتری فاصله‌گذار است. به نظر می‌رسد می‌توان تعزیه را شکل ایده‌آلی از آنچه برشت در فاصله‌گذاری به دنبال آن بود، دانست.

واژگان کلیدی: تکنیک، فاصله‌گذاری، تعزیه، برشت.

[1]. msnhakimi@yahoo.com

مقدمه

تئاتر، شاخه‌ای از هنرهای نمایشی است که به بازنمودن داستان‌ها در برابر مخاطبان یا تماشاگران می‌پردازد. عنصر مخاطب و تماشاگر، همیشه امری جدایی‌ناپذیر از پدیدهٔ تئاتر است (برشت، ۱۳۸۶). براساس دیدگاه «برشت»[۱]، دو هنر را همیشه باید مدنظر داشت و در راه گسترش آن نیز کوشید؛ هنر بازیگری و هنر تماشاگری است. در کتاب «*حقیقت و زیبایی*» می‌خوانیم: مهم‌ترین اصل نظریهٔ برشت در مورد هنر نمایش، نسبت سه‌گانهٔ اثر هنری، زمینهٔ اجتماعی–تاریخی آن و دریافت مخاطب است (احمدی، ۱۳۸۹). "«برشت» روش خود را چون فراشد «بیگانه‌سازی»[۲] معرفی کرد. آن را علیه «یکی شدن» مخاطب و اثر شناخت که به نظرش تا آن زمان در تئاتر کلاسیک اصل مقدسی بود. تماشاگر نمایش «برشت» از اثر فاصله می‌گیرد تا بتواند به داوری مستقل و بخردانهٔ خود بپردازد " (همان: ۲۴۳).

«برشت» تعریفی کوتاه و دقیق از بیگانه‌سازی به دست داده است: "بیگانه‌سازی در مورد یک حادثه یا شخصیت صرفاً به معنی زدودن نکات بدیهی از آن حادثه یا شخصیت است؛ یعنی زدودن هر آنچه شناخته‌شده و بدیهی است و برانگیختن نوعی حیرت یا کنجکاوی دربارهٔ حادثه یا شخصیت مورد نظر" (فرهادپور، ۱۳۸۹، ۵۶–۵۷).

در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «نریمانی» (۱۳۸۰)، با راهنمایی استاد «محمدرضا خاکی» آمده است: «اندیشهٔ «برشت» در باب بیگانه‌سازی، برگرفته از تفکرات و اندیشه‌های «مارکس» بود که در قالب تئوری‌های اقتصادی‌اش، «از خود بیگانگی» انسان‌ها را مانع آزادی ذهن و شعورشان می‌دانست و معتقد بود در نتیجهٔ اختلال ذهن، جهان و طبیعت در ذهن انسان‌ها تغییرناپذیر جلوه خواهد کرد».

در تکنیک «برشت» تماشاگر در هر لحظه تصمیم می‌گیرد و از این رو در هر لحظهٔ رخداد، هیجانی از پس هیجانی دیگر می‌آید و منتظر هیجانی که صرفاً در پایان رخداد به وقوع بپیوندد، نیستیم. بر این اساس، بازیگر تکنیک کار خود را دارد. "لازمهٔ بیگانه‌سازی این است که بازیگر، آنچه را که قرار است نشان بدهد، آشکارا با نمودگار عمل نشان دادن همراه کند. طبیعی است که بر تصویر دیوار چهارم نیز که صحنه را در فرض، از جمع تماشاگران جدا می‌کند و به این ترتیب این توهم را در بازیگر موجب می‌شود که رویداد صحنه، در واقعیت و بدون تماشاگر واقع می‌شود، خط بطلان کشید. در این صورت، این امکان برای هنرپیشه وجود خواهد داشت که هروقت بخواهد، جمع تماشاگران را مخاطب قرار بدهد " (برشت، ۱۳۷۸، ۱۷۲).

بر این اساس، بازیگر در نقش استحاله نمی‌شود و همچون یک راوی دست به گزارش اتفاقات نمایش برای تماشاگران می‌زند. در یک ارتباط متقابل، تماشاگر نیز غرق در حوادث و اتفاقاتی که روی صحنه می‌گذرد، نمی‌شود و همواره آگاه است که در سالن نمایش حضور دارد. در این صورت او فرصت نقد و بررسی و قضاوت در مورد رویدادهای صحنه را پیدا خواهد کرد. ازآنجاکه هنر نمایش به‌عنوان هنری انسانی و جهانی نقش مؤثری در رشد و توسعهٔ فرهنگ در جوامع مختلف ایفا می‌کند؛ لذا هر جامعه‌ای، متناسب با تاریخ، فرهنگ و اعتقاداتش، می‌تواند شکل ویژه‌ای از نمایش را خلق کند. ازاین‌رو بررسی و شناخت نمایش‌های ملی و سنتی در کشورهای مختلف جهان، اطلاعات گسترده‌ای در زمینهٔ اندیشه، احساسات، آیین‌ها، آداب و سنن و بسیاری مفاهیم دیگر، پیش‌رو قرار می‌دهد. در این رساله، تعزیه مورد تأکید قرار گرفته است. تعزیه میراث گران‌بهایی از هنر نمایشی این مرزوبوم است که شیوهٔ اجرایی آن، همچون شیوه‌های نمایشی بسیاری از نمایش‌های شرق، به نظریات و پیشنهادات «برشت» در زمینهٔ «تئاتر روایی» و «شیوهٔ بیگانه‌سازی» بسیار نزدیک است. تعزیه (شبیه‌خوانی) کهن‌الگوی نمایش‌های ایرانی است. نمایش مقدسی که از دل مراسم عزاداری شیعیان بیرون آمد و سیر تکاملی خود را طی کرد. این هنر، هنری است که مستقیماً در کنار مناسک یک دین شکل می‌گیرد و با آیین‌ها مرتبط است.

تأثیر تمدن در شکل‌گیری سنت‌های نمایشی ایرانی، به‌گونه‌ای روشن، نمایش ایرانی را از سایر نمایش‌های جهان متمایز می‌سازد؛ ولی ازآنجایی‌که هنر نمایش، هنری انسانی و جهانی است، وجود اشتراکات در میان شکل‌های مختلف نمایشی امری بدیهی به نظر می‌رسد. همان چیزی که سنت تعزیه و روحوضی را به شیوهٔ بیگانه‌سازی «برشت» نزدیک می‌کند؛ اما باید دانست که بی‌تردید «تئاتر روایی» و «شیوهٔ بیگانه‌سازی» تنها به فاصله گرفتن ظاهری و تصنعی بازیگر از نقش محدود نمی‌شود. کاربرد صحیح چنین شیوه‌ای مستلزم شناخت کافی و کامل از روش‌ها و امکانات به کارگیری آن و معطوف به دانش و هنر به‌کارگیری این شیوه در همهٔ ارکان یک نمایش است.

لذا دغدغهٔ اصلی در این پژوهش، این است که از طریق بررسی تحلیلی، ماهیت مفهوم «بیگانه‌سازی» را روشن ساخته تا از این طریق بتوان کاربرد این شیوه را در اجرای نمایش‌های سنتی ایرانی، علی‌الخصوص تعزیه‌باز شناخت. چراکه آرزوی هر هنرمندی دستیابی به زبانی جهانی در هنر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های عناصر ملی و بومی است.

«تعزیه» میراث گرانبهایی از هنر نمایشی این مرزوبوم است که شیوهٔ اجرایی آن، همچون شیوه‌های نمایشی بسیاری از نمایش‌های شرق، به نظریات و پیشنهادات «برشت» در زمینهٔ «تئاتر روایی» و «شیوهٔ بیگانه‌سازی» بسیار نزدیک است. لذا بررسی، مطالعه و شناخت

[۱] Bertolt Brecht

[۲] Verfremdung

نقاط همپوشانی نظریات «برشت» و شیوهٔ اجراییِ این نمایش‌ها و پیداکردن ساختار مناسب جهت مطالعهٔ نظام‌مند برای پژوهش‌های بعدی در این زمینه، می‌تواند راهگشا باشد.

هدف اصلی این تحقیق، بررسی تحلیلی مؤلفه‌های تئاتر روایی (اپیک) برتولت برشت در شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی تعزیه و ارائهٔ یک الگوی علمی و کاربردی برای انتخاب روش بهینه در آفرینش نمایش‌های آئینی–سنتی ایرانی با تأکید بر تعزیه است.

هدف فرعی پژوهش، بررسی و شناخت وجوه مؤلفه‌های این تکنیک در نمایش‌های سنتی ایرانی است.

سؤال اصلی پژوهش این است که آیا مؤلفه‌های تئاتر روایی (اپیک) برتولت برشت در شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی وجود دارد؟

با توجه به مطالعه و تحلیل کیفی به سؤالات زیر نیز پاسخ خواهیم داد:

- آیا می‌توان تعزیه را با عنصر وجودی و ماهوی خودش به جهان معرفی کرد و از این طریق مانع زوال ارزش‌های هویت‌بخش آن شد؟
- آیا تأثیرپذیری از تئوری‌های تئاتر غرب در تعزیه وجود دارد؟
- آیا می‌توان گفت تعزیه شکل آرمانی تئاتری است که «برشت» خواهان آن بود؟

مبانی نظری و ادبیات تحقیق

دوره، تفکرات و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری تفکرات برشت

رویدادهای تاریخی و اجتماعی خاص مانند آغاز یک قرن، پیدایش انقلاب‌ها، وقوع جنگ‌های بزرگ و سرنوشت‌ساز را می‌توان مبنای تفکیک دوران مختلف و به دنبال آن شکل‌گیری نگرش‌ها و ایدئولوژی‌های متفاوت، قلمداد کرد. قرن بیستم را قرن بزرگ‌ترین پیروزی‌ها و شکست‌های بشر نام نهاده‌اند؛ زیرا بزرگ‌ترین دستاوردهای ساخت دست بشر تا بزرگ‌ترین فجایع جنگ‌های جهانی در همین قرن رخ داده است. قرنی که خاستگاه مکاتب گوناگونی است که از دل ایدئولوژی‌های زمانهٔ خود سربرآورده‌اند. ظهور و سقوط امپریالیسم مطلق‌گرا، کمونیسم، فاشیسم، سوسیالیسم و غیره از یکسو و از سوی دیگر ایستادگی هنر مدرنیزم در وجه مکاتب گوناگون در برابر مدرنیته، سبب گردید تا هنرمندان در هر دورهٔ تاریخی دست به انتخابی سرنوشت‌ساز بزنند (فرمانبر، ۱۳۹۲: ۲۸).

«برشت» نیز از این قاعده مستثنی نبوده و نیست. "نظریه‌های «برشت» در باب تئاتر حماسی از ترکیب و امتزاج دو عنصر اصلی شکل می‌گیرد: عنصر صوری و عنصر ایدئولوژیک. از نظر «برشت» این دو جدایی‌ناپذیر بودند و بحث دربارهٔ تک‌تک آن‌ها به‌صورت مجزا امری غیرقابل تصور بود" (فرهادپور، ۱۳۸۹: ۳۴).

شناخت‌شناسی برشت

در بخش قبلی به برخی از عناصر مرتبط با تئاتر «پیسکاتور» اشاره شد. اینک آن‌ها را در پرتو رابطه‌شان با عنصر ایدئولوژیک، بررسی خواهیم کرد. ایدئولوژیک به معنای اینکه در بیشتر آثارش ایدهٔ خاصی که همان کمونیسم است و در ادامه در مورد آن صحبت خواهیم کرد را معرفی می‌کند.

برشت و سیاست

«برشت» در تئاتر برلین فعال بود تا اینکه به قدرت رسیدن هیتلر در اواخر فوریهٔ سال ۱۹۳۳ او را وادار به مهاجرت کرد؛ اما فعالیت‌های او همواره تحت تأثیر ضرورت خلق و تولید هدایت می‌شد. در کشوری که به ورطهٔ فاشیسم کشیده می‌شد، اولویت‌های او بیش از پیش کیفیتی سیاسی می‌یافتند تا زیبایی‌شناختی (Hodge, 2000: 101-102). لذا "در ارزیابی «برشت» و هر هنرمند متعهد دیگر– نباید تجربهٔ ژرف انسانی او را که ناشی از پدیده‌های این قرن است، نادیده انگاشت. او، به سبب رسالتی که به آن معتقد بود بیش از هر هنرمند و نویسندهٔ هم عصر و همتراز خود با رویدادهای اجتماعی و سیاسی وقت درگیری داشت؛ دو جنگ جهانی مستقیماً بر زندگی او تأثیر گذاردند؛ بر اثر تبعیدهای سیاسی، زندگی او هیچ‌گاه سامانی نیافت. با اتحاد جماهیر شوروی، درگیری داشت و در آمریکا از جمله متهمان محاکمه‌های ضد کمونیستی دههٔ ۱۹۴۰ بود و سرانجام درحالی‌که بسیاری از اندیشه‌ها و باورداشت‌های خود را تعدیل کرده بود، در آلمان شرقی درگذشت. سیر تکاملی آثار تئاتری «برشت» بازتابی از سیر تکاملی حیات و برداشت‌های اجتماعی خود اوست (تعاونی، ۱۳۸۴، ۱۴–۱۵).

کلید درک تئاتر برشت

از همان عنفوان جوانی، تمام قدرت «برشت»، حریصانه متوجه یک هدف مشخص و منحصر می‌شود: آگاه کردن پرولتاریا از علل حقیقی فقر و بینوایی. «برشت» می‌خواهد آن ماشینی را که کارگر به‌صورت مهرهٔ بی‌اراده‌ای از آن درآمده، در برابر دیدگانش از هم باز کند، او را متقاعد کند که یک کارگر ساده و ضعیف هم قادر است حرکت این ماشین را متوقف کند و از این راه به او قدرت اراده‌ای در جهت تلاش و کسب آزادی ببخشد (توشار، ۱۳۸۸، ۱۹۸–۱۹۹).

«برشت» همهٔ انسان‌ها را به اندیشیدن دعوت می‌کرد. او می‌خواست این نکته را تلقین کند که مردم عادی هرچند کوچک در ظاهر، همچون ذرات ماده قدرت انفجار دارند. وی اعتقاد داشت که تمدن‌های بزرگ به دست آدم‌های کوچک بنا شده و هیچ اندیشهٔ بزرگی بدون آدم‌های کوچک نمی‌تواند به نتیجه برسد (حسن خانی، ۱۳۸۴: ۲۵۱–۲۵۰). بدین‌گونه است که «برشت» شاعر، از شعر کناره می‌گیرد، «برشت» فیلسوف، فلسفه را وداع می‌گوید و «برشت» روشنفکر و تحصیلکرده، خود را از لذت کسب دانش و فرهنگ محروم می‌کند تا تمام هم خود را صرف انجام فوری‌ترین، حیاتی‌ترین و ناگزیرترین وظیفه‌اش بکند. وظیفه‌ای قاطع که بر دوش یکایک افراد جامعه است. این «فداکاری و تلاش آگاهانه»، کلید درک تئاتر «برشت» است (توشار، ۱۳۸۸، ۱۹۹).

پارادایم فلسفی- اجتماعی برشت

نمایشنامه‌های «برشت» را می‌توان در سه دوره جای داد. "دورهٔ آغازین فعالیت هنری «برشت» شامل نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، آنارشیستی و ضد بورژوایی می‌شود که او در اولین سال‌های جنگ جهانی اول نوشته است. دورهٔ دوم فعالیت هنری «برشت»، بنا بر دیدگاه سیاسی که دوران حاکمیت جمهوری وایمار اختیار می‌کند و تعمق در آثار مارکسیستی، شامل مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های آموزشی می‌شود که در شکل‌گیری ساختار اپیک نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند. آخرین دورهٔ نمایشنامه‌نویسی «برشت» که از آن همواره به‌عنوان غنی‌ترین دورهٔ نویسندگی او یاد می‌شود، نمایشنامه‌هایی را دربرمی‌گیرد که در زمان حاکمیت «هیتلر» و جنگ جهانی دوم در ضدیت با ناسیونال سوسیالیسم‌ها خلق می‌شوند و به ژانر درام‌های تاریخی شباهت بسیار دارند (فرمانبر، ۱۳۹۲، ۲۸).

تفکرات اکسپرسیونیستی برشت

اصطلاح «اکسپرسیونیسم[3]» که در زبان‌های انگلیسی و فرانسه به کار می‌رود، اصلاً از اصطلاح آلمانی آن مأخوذ گردیده؛ زیرا این دبستان اصلاً از آلمان در ارتباط با هنر نقاشی ظاهر شده و سپس وارد مقولهٔ ادبیات و نمایش گردیده است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۷، ۱۹). تاریخ انفجار اکسپرسیونیسم- زیرا این جریان برخلاف فوتوریسم و سوررئالیسم، نه نهضت حساب‌شده‌ای بود و نه مکتب تأسیس‌یافته‌ای- سال ۱۹۰۷ است و پایان آن چند سالی پس از شکست آلمان در جنگ جهانی اول.

این دوران کوتاه در عین حال دوران بسیار آشفته‌ای در تاریخ جهان است. در همین مدت کوتاه، گذشته از جنگ جهانی، انقلاب اکتبر در روسیه پیش آمد و عمر امپراتوری آلمان نیز پایان یافت. در عالم هنر نیز در کشورهای مختلف، پدیده‌های مشابهی در پیدایش اکسپرسیونیسم آلمان مؤثر بودند:

(گوگن، ون گوگ، استریندبرگ، مونش، داستایفسکی).

اکسپرسیونیسم در واقع ناشی از نوعی برخورد تازه با زندگی است. یا بهتر بگوییم که پیش‌بینی فاجعه است. در یک جامعهٔ سرمایه‌داری وقیح و مسلط، پرولتاریا از نظر اکثریت بر امپریالیسم پیروز شده بود؛ اما نتیجهٔ این پیروزی جنگ و شکست و جمهوری ناپایدار وایمار (سیدحسینی، ۱۳۸۵، ۷۰۰-۷۰۱).

اکسپرسیونیسم عصیان است و پیشگویی فاجعه. تجربهٔ انحطاط و بحران تمدن، و (به گفتهٔ «فان هودیس[4]») احساس پیش از وقوع «آخرالزمان»، این هنرمندان را به فکر تغییر اساسی وضع موجود می‌اندازد. شور، تغییر، عمل، بازگشت، آزادی و انقلاب کلمات رایج در آثار این هنرمندان است (همان: ۷۰۱).

اکسپرسیونیسم، طغیان هنر علیه زندگی بود. جهان در نظر این نهضت، تنها به‌عنوان یک رؤیا وجود داشت؛ غریب و از شکل افتاده، مولودی ساخته و پرداختهٔ روان‌های وحشت‌زده (برشت، ۱۳۷۸، ۱۵۵). گروه‌بندی‌های اکسپرسیونیسم که بدون توجه به داستان، برای اشخاص نمایشنامه فرصت‌هایی را به‌وجود می‌آورند تا هنرپیشه‌ها بتوانند به «بیان احوال» بپردازند (همان: ۴۰۲).

«بعل» نخستین نمایشنامهٔ «برشت» بیانگر روح طغیانگر شاعری هرزه و بی‌بندوبار است که زاییدهٔ جامعهٔ تهی گشته از ارزش‌های اخلاقی و انسانی بعد از جنگ جهانی اول است (فرمانبر، ۱۳۹۲، ۳۰).

کمدی «آوای طبل در شب» دومین نمایشنامهٔ اکسپرسیونیستی «برشت»، بازگشت سربازی به وطنش را روایت کند که چهار سال دور از خانه و نامزدش در جنگ به سر می‌برده و نامش به‌عنوان مفقودالاثر ثبت شده است؛ اما زمانی که به خانه بازمی‌گردد، کشورش در آستانهٔ یک انقلاب قرار گرفته و به جای استقبال از او به‌عنوان یک قهرمان ملی، با سودجویان و سوداگران پس از جنگ و بی‌مهری نامزد آبستنش که در آستانهٔ ازدواج است، مواجه می‌شود.

«برشت» در «آوای طبل در شب» هم به امپراتوری حاکم و هم به جریان انقلابی که سعی در براندازی حکومت دارد، می‌تازد. او با تصویری که از زندگی به یغمارفتهٔ سرباز از جنگ بازگشته‌ای ارائه می‌دهد، پیشاپیش سرنوشت قربانیان انقلاب را در صورت پیروزی یا شکست پیشگویی می‌کند. «برشت» شرایط ناعادلانهٔ جنگ، جامعهٔ سرمایه‌داری و حتی جریان‌های انقلابی را بازگو می‌کند و این نکته را خاطرنشان می‌سازد که جان انسان‌ها برای هرکدام از این جریان‌های سیاسی و اجتماعی تنها ابزاری است برای رسیدن به اهدافی که در عمل هرگز سبب آزادی و برابری عموم مردم نخواهد شد (همان: ۳۳).

تفکرات مارکسیستی برشت

نظریهٔ تئاتر حماسی «برشت» بر یک نظریهٔ کلی یا جهان‌بینی استوار است؛ یعنی همان نظریهٔ «مارکسیسم» که «برشت» آن را با عناصر گوناگون و اجزاء متشکلهٔ تئاتر ترکیب کرد (فرهادپور، ۱۳۸۹، ۳۴).

مارکسیسم نظریه‌ای علمی دربارهٔ جامعه‌های انسانی و نظریه‌ای در باب عمل تغییر این جامعه‌هاست و غرض از این سخن به‌طور مشخص‌تر این است که روایتی که مارکسیسم به دست می‌دهد، داستان پیکارهای زنان و مردان برای رهانیدن خود از شکل‌های معینی از استعمار و ستم است (ایگلتون، ۱۳۸۳، ۲۲). بی‌شک مارکسیسم نقشی عمیق و پایا در گسترش تئاتر اروپا در قرن بیستم داشته است. یک مسیر ایدئولوژیکِ تئاتر به «هگل»، رومانتیک‌های انگلیسی و

3 . Expressionism

4 . J. Van Hoddis

اگزیستانسالیسم بازمی‌گردد؛ «آنتونین آرتو»، «یرژی گروتفسکی» و «پیتر بروک» در این مسیر قرار دارند؛ اما خط دیگر به ماتریالیسم «مارکس» می‌پیوندد و «برشت»، «پیسکاتور»، «جان مک گراث[5]» و تمام امواج تئاتر حاشیه‌ای جناح چپ انگلستان در این دسته جای دارند (مک کالو، ۱۳۸۳، ۲۶-۲۷).

از سال ۱۹۱۹م، «برشت» با پیوستن به حزب مستقل سوسیال-دموکرات به فلسفهٔ کمونیسم نزدیک شده و در سال ۱۹۲۷م، مطالعهٔ دقیق آثار «مارکس» را آغاز کرده و بالاخره در سال ۱۹۲۹ م، رسماً در لباس یک کمونیست ظاهر شد. «برشت» با پذیرفتن نظریات «مارکس»، بسیاری از آثارش را براساس ضوابط جامعه‌شناختی و مطابق با ایدئولوژی مارکسیستی نگاشت؛ زیرا نظریات «مارکس» نظریات اجتماعی فوق‌العاده‌ای بود که با خواست «برشت» هماهنگی داشت. از این پس «برشت» تبدیل به روحی نقاد و موشکاف می‌شود که جامعه را با دیدی هنرمندانه نگریسته، یک‌به‌یک نابسامانی‌های اجتماعی را نقد میکند و به دنبال راه‌حلی برای این تنش‌ها است (خدیش، ۱۳۸۰، ۶۱).

یکی از نمایشنامه‌های «برشت» که در آن با استفاده از ایدئولوژی مارکسیستی به مقابله با نظام سرمایه‌داری و بورژوازی حاکم در غرب پرداخته است، نمایشنامهٔ «اپرای سه پولی» است. این نمایشنامه تبلور فرم تئاتری نوینی است که با زیر پا گذاشتن اصول تئاتر ارسطویی سعی دارد تا ایدئولوژی نویسنده را هرچه بیشتر به مخاطب انتقال دهد. «برشت» در این نمایشنامه با به کار گرفتن شعر و موسیقی، تیغ انتقادش را در قالب طنز معطوف به طبقهٔ بورژوا می‌کند و بی‌پرده به تحقیر و تمسخر اصول اخلاقی و فکری این طبقه می‌پردازد (فرمانبر، ۱۳۹۲، ۳۷).

تفکرات ضد فاشیستی برشت

درحالی‌که مضمون و ساختار بیشتر آثار «برشت» در دههٔ بیست به معرفی ایدئولوژی مارکسیستی- واژگونی نظام سرمایه‌داری از طریق انقلاب کارگری، لغو مالکیت خصوصی بر ابزار تولید و ایجاد جامعهٔ بی‌طبقه با مردمی آزاد و برابر که منجر به پایان از خودبیگانگی انسان می‌شود- می‌پردازد؛ با ظهور «فاشیسم» و به دنبال آن تبعید اجباری روشنفکران و هنرمندان و نسل‌کشی یهودیان، «برشت» اصول و اهداف مارکسیستی را در جهت مبارزه با فاشیسم به کار می‌بندد. فاشیسم مرحله‌ای تاریخی از نظام سرمایه‌داری بوده؛ یعنی در عین حال دارای چیزی تازه و قدیمی است. در کشورهای فاشیست، سرمایه‌داری تنها در شکل فاشیستی آن وجود دارد. فاشیسم تنها می‌تواند به‌عنوان بی‌شرمانه‌ترین و ظالمانه‌ترین و عوام‌فریبانه‌ترین نوع سرمایه‌داری مطرح شده و به همین دلیل باید با آن مقابله شود.

نمایشنامهٔ «ترس و نکبت رایش سوم» به معرفی فاشیسم می‌پردازد. «برشت» این بار با نشان دادن زندگی نفرت‌انگیز، پوچ و اجباری مردم آلمان در این نمایشنامه، همهٔ حزب‌های سیاسی، طبقات اجتماعی، پیروان مذهبی و نخبگان علمی را که تحت لوای دموکراسی به حکومت رایش سوم رأی داده‌اند، مقصر در نابودی کشور و ملت آلمان می‌داند (فرمانبر، ۱۳۹۲، ۴۳-۴۴).

«برشت» در تمام دوران زمامداری هیتلر و حاکمیت فاشیسم بر جهان از مبارزه با آن‌ها دست نکشید و حتی اقتباس‌هایش از نویسندگانی مانند «گورکی»، «سوفوکل» و «شکسپیر» در راستای انتقاد از فاشیسم شکل گرفته‌اند (همان: ۴۹).

نمایش در ایران

در تاریخ نمایش خود با دو گونهٔ «اجرا[6]» روبه‌رو می‌شویم. اول اجراهای «آئینی[7]» که صبغه‌ای مذهبی دارند و در رأس آن‌ها شرح «مصائب» و «تعزیه[8]»ها هستند و دوم اجراهای موسوم به «هجایی[9]» که شامل نمایش‌های «روحوضی»، «لوده‌بازی» و امثالهم بوه است (ارجمند، ۱۳۷۷، ۱۹۷). نمایش سنتی یا ملی ایران یعنی تعزیه و یا نمایش کمدی روحوضی که در بردارندهٔ روح فرهنگ ایرانی هستند، محصول ذهن و اندیشهٔ نخبگان فکری و هنری ایران زمین نیستند، این نمایش‌ها به‌وسیلهٔ مردم عادی و کم‌وبیش گمنام انشاء شدند (قادری، ۱۳۸۵، ۶۸).

نمایش در ایران پیش از اسلام

اولین ریشه‌های نمایش در ایران به قبل از اسلام بازمی‌گردد. آیین‌های جمعی و قبیله‌ای برای نیایش خدایان، دعاهایی برای باروری زمین و طلب باران و سوگواری (اکبرلو، ۱۳۸۹، ۲۵). یکی از تصویرهای سفالی در این دوران، تصویر دو اجراکنندهٔ یک رقص با صورتک‌های بز در ستایش درخت زندگی است (دادور، ۱۳۹۰، ۲۲۶). نقش این رقص که طبعاً باید گرداگردِ ظرف سفالین تکرار شده باشد، ظاهراً نشان‌دهندهٔ یک اندیشهٔ مذهبی رایج در آن دوره است (بیضایی، ۱۳۷۹، ۲۸). این نمایش‌ها و نقل‌ها هرکدام دارای جنبه‌ها و مشخصه‌هایی هستند که در نمایش‌هایی که بعد از این‌ها شکل می‌گیرند، دیده می‌شود.

باید نتیجه گرفت که چندین مشخصهٔ اساسی نمایش، بعدها از این اجتماع‌های پیش از تاریخ به نمایشگران دوره‌های تاریخی منتقل شد؛ همچون شبیه‌سازی، به کار بردن صورتک، افزودن بازی و حرکت القاءکننده به کلام، منجر به پدید[آوردن] قراردادهای نمایشی شد. نیز باید گفت جای این نمایش‌ها که عرصهٔ میان حلقهٔ مردم بوده است، طبیعی‌ترین شکل صحنه است که امروزه صحنهٔ گرد می‌خوانندش (میرشکار، ۱۳۸۷، ۸۷).

5 . John mc Grath

6 . Performance

7. Ritual

8 . Passions

9 . Farce

چیزی که همیشه یک جویندهٔ آثار نمایشی ایران باستان انتظار دارد، این است که از آن روزگار دستنویس نمایش‌نامه‌ای بیابد و این انتظار با دانستن اینکه پایهٔ نمایش ایران عوام بوده‌اند نابه‌جاست (همان: ۴۷). نمایشگران عامی، خواندن و نوشتن نمی‌دانسته‌اند و نمایش‌هایشان همراه با «بداهه‌گویی» و «آفرینش حضوری» بوده است (دادور، ۱۳۹۰، ۲۲۷–۲۲۶). از برخی گونه‌های نمایشی پیش از اسلام می‌توان به سوگ سیاوش (سووشون)، مغ‌کشی (مگافونیا) و کوسه بر نشین اشاره کرد (مخصوصی، ۱۳۹۰، ۳۰۴–۳۰۵).

نمایش در ایران پس از اسلام

هنگامی‌که ایران به‌وسیلهٔ عرب‌ها و سپاه اسلام فتح شد برخی آیین‌ها از بین رفتند و برخی دیگر جای خود را به آیین‌های اسلامی دادند، عرب‌ها نمایش را نمی‌شناختند و اصولاً نمایشی نداشتند تا به ارمغان آورند. علمای اسلام با تفسیر آیات شبیه‌سازی را طرد کرده و آن را حرام می‌دانستند. به ظاهر حرف این بود که خلق یا ایجاد هر تصویری رقابتی است با دستگاه خلافت.

ذوق سازندگی طی دو سه قرن راه‌های دیگری هرچند بسته‌تر پیدا کرد و خرده‌نمایش‌هایی در تجمع عصرانهٔ مردم در میدان‌ها ترتیب می‌یافت که عبارت بود از بازی‌های مسخرگان و رقص و آواز هجوآلود، انواع معرکه‌ها، به رقص آوردن جانوران، بندبازی و چشم‌بندی. به اجراکنندگان این مراسم‌ها در زبان مردم «لوطی» و در زبان ادبی «بازیگر» می‌گفتند (همان: ۳۰۶).

تعزیه یا شبیه‌خوانی

درآمد

به تصریح منابع، شیوع تعزیه به‌عنوان شیوهٔ بیانی سوگواری حسین(ع)، چهار سال پس از واقعهٔ کربلا اتفاق افتاد و آن زمانی بود که شماری از یاران امام حسین(ع) که پیش‌تر از یاری او سر بر تافته بودند، وازده از ستم‌های زمانه، اظهار پشیمانی کردند و دور هم گرد آمدند تا به حمایت و تجلیل از امام حسین(ع) و یاران شهید او برآیند. اینان در تاریخ به توابین (توبه‌گران) شهرت یافتند. در صدر این‌ها سلیمان بن صُرَد خزاعی قرار داشت. توابین اعتقاد داشتند که تنها به گرفتن انتقام خون امام حسین(ع) می‌توانند توبهٔ واقعی کنند.

سلیمان بن صرد و یارانش که بیش از شش هزار تن بودند، در سال ۶۵ قمری از نخیله عازم زیارت قبر امام حسین(ع) شدند و یک شب‌وروز در آنجا ماندند. درحالی‌که بدو صلوات می‌فرستادند و غفران می‌طلبیدند. «طبری» می‌نویسد: «وقتی به قبر حسین رسیدند، یک‌باره بانگ برآوردند و بگریستند و به هیچ روز دیگر بیش از آن مردم گریان دیده نشده بود». بعضی آرزو می‌کردند که کاش با او کشته شده بودند. آن‌ها همچنان صلوات حسین می‌گفتند و می‌گریستند و تضرع می‌کردند.

با این کار توابین، دریچه و دیدگاهی تازه در میان شیعیان یا پیروان امام حسین(ع) و آل علی(ع) گشوده شد و به تدریج سوگواری بر شهادت و مظلومیت حسین(ع) سامان و ساختار یکپارچه‌ای پیدا کرد و هر سال بر ابعاد آن افزوده شد و جهت‌های گوناگون یافت و به‌گونهٔ سنتی دیر آهنگ، در بین شیعیان سرزمین‌های مختلف شیوع یافت.

نکتهٔ دیگری که در جمع توابین جلوه یافت و بعدها سنت بادوام در عزاداری امام حسین(ع) گردید، رجزخوانی یکی از آن‌ها بود. طبری می‌نویسد که عبدالله بن عوف بن احمر از جلوی گروه توابین راه افتاد و بر اسبی دم کوتاه و تیره رنگ و نکو شکل و پرشور بود و رجز می‌خواند به این مضمون: «برون شدند و ما را به شتاب می‌بردند که می‌خواستیم با قاتلان مقاتله کنیم، قاتلان ستمگر و خیانتگر گمراه، از کسان و اموال و مستورگان سپیدروی و خلوتگاه چشم پوشیدیم تا خدای نعمت‌بخش را خشنود کنیم». این رجزخوانی‌ها گرچه شیوهٔ معمول جنگ‌ها و گردآمدن‌های حماسی بود؛ اما از این زمان به بعد کارمایه و موضوع اصلی مناقبی شد که در حق علی و اولاد علی(ع)، در نهان و آشکار، به‌وسیلهٔ مناقب‌خوانان[۱۰] خوانده می‌شد و در ضمن برشمردن فضائل علویان و امتیازات ویژهٔ آن‌ها، بی‌عدالتی و ستم دشمنان آن‌ها را نیز ذم و طعن می‌کردند (آژند، ۱۳۸۵، ۲۴–۲۵).

تعزیه چیست؟

تعزیه «Taeaziyaeh» مصطلح آن «Taeaziyeh» تعزیت، کلمه‌ای عربی و ریشهٔ آن «عَزَیَ» فعل ثلاثی مجرد است. این فعل، (کلمه) به باب تفعیل برده شده و بر وزن تَفعِلَه، مصدر آن، تعزیه گردیده است و معنای لغوی زیر را دارد: تعزیه= تعزیت (به فتح ت و کسر ز و فتح ی) تسلی دادن، تسلیت گفتن، مصیبت دیده را صبر و شکیبایی دادن[۱۱].

تعزیه (taziya) e { = ۴.تعزیه، تعزیت} ۱. (مص م.) تعزیت (ه.م.) عزاداری کردن (مطلقاً) ۲. بر پا داشتن مجلس عزا برای حسین بن علی (مخصوصاً) ۳. نمایش دادن وقایع کربلا و حوادثی که بر سر ائمه آمده ۴. (اِ مص.) نمایش مذهبی شبیه‌خوانی[۱۲].

این نمایش ایرانی، بازنمایی مصیبت و شهادت امام حسین (ع) و یاران ایشان است که قالب آن برگرفته از نمایش‌های ایرانی پیش از اسلام؛ چون سوگ سیاوش، یادگار زریران و... است، و محتوای آن

[۱۰] . مناقب خوانان افرادی بودند که از سده ی چهارم هجری به بعد در کوچه و بازار شهرها راه می افتادند و ابیاتی در مدح و منقبت اهل بیت و ائمه با صدای بلند می خواندند (آژند، ۱۳۸۵: ۳۳).

[۱۱] . فرهنگ عمید

[۱۲] . فرهنگ معین

چنانکه گفته شد، داستان واقعهٔ جانگداز سال ۶۱ هجری قمری در صحرای کربلا است (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۷).

تعزیه یا شبیه

نمایش ایرانی تعزیه، همیشه دو نام داشته است؛ یکی تعزیه (=تعزیت) و دیگر شبیه (=تشبیه). با کمی تأمل و دقت در معنی لغوی این دو نام درخواهیم یافت که این دو نام واژه هیچ‌گونه ترادف و قرابتی ندارند؛ بلکه معانی متفاوت و متنافر دارند. چنانکه تعزیه =(تعزیت) به معنای تسلی دادن، تسلیت گفتن، مصیبت دیده‌ای را صبر و شکیبایی دادن و دلجویی کردن است. و شبیه (=تشبیه) عبارت است از چیزی را به چیزی مثل و مانند کردن. همین به‌خوبی مشخص می‌سازد که عکس آنچه متداول است، به بسیاری از شبیه‌ها در واقع نمی‌توان گفت که این تعزیه است؛ درحالی‌که به همهٔ نمایش‌های تعزیه و نمایش‌های این ژانر می‌توان شبیه گفت؛ البته با آوردن دو صفت، شبیه ماتم، شبیه مضحک.

شبیه ماتم یا همان تعزیه، مضمونی مرتبط با سوگواری سالار شهیدان و یاران باوفایش دارد و نمایشی مذهبی است؛ اما شبیه مضحک، چنانکه از نامش پیداست، نمایشی است کمدی و به‌طور قطع برای خنداندن تماشاگر که شخصیت‌های آن شاهان و مردم عادی به‌طور عام هستند، نه پیشوایان مذهب. به‌عبارت دیگر، شبیه ماتم (تعزیت) تکرار یک واقعیت مذهبی است و شبیه مضحک اجرای یک اتفاق دربارهٔ مردم معمولی و غیرمذهبی است.

خوب است بدانیم راهی که تعزیه می‌پیمود، درواقع اصل تشبه (تقلید) بود. تشبه در زمینهٔ «همانندسازی» که استفاده از این اصطلاح از حدیثی ناشی می‌شد که می‌گفت «هرکس که خود را شبیه گروهی بسازد، در زمرهٔ همان گروه است».

«ابوالقاسم محمودبن‌عمر زمخشری» (۴۶۷۵۳۸ هـق /۱۰۷۴۱۱۴۳ م) ایرانی و یکی از آخرین متکلمان معتزلی معروف بود. او کتابی دربارهٔ پندواندرز به نام «اطوق الذهب فی المواعظ و الخطب» نوشت، که در آن توضیح داده که بنا به سنن مذهبی، هر کس برای حسین (ع) بگرید به‌طور یقین در قیامت با وی محشور خواهد شد. او می‌افزاید که هرکس پیش خود بگرید و باعث گریهٔ دیگران شود، از خوبان است. بنا به گفتهٔ او «هرکس خویش را همانند (شبیه) گروهی سازد، در زمرهٔ همان گروه است». و همان قدر و ارزش به او خواهد رسید؛ یعنی او زمینهٔ نظری «تقلید» را مهیا ساخت و به عملی که از هر طریق موجب گریه گردد، ارزش و اهمیت بخشید (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۲۰-۲۲).

پیدایی کلمهٔ تعزیه و سیر تحولی آن

دربارهٔ پیدایی کلمهٔ تعزیه و سیر تحولی آن، نظریاتی ابراز شده است؛ برای مثال تعزیه را در اصل مترادف با واقعه‌خوانی دانسته‌اند. چنانکه واقعه که اشعاری بر مبنای حوادث تلخ گذشته بر اهل بیت است، خود «تعزیه» دانسته شده است و اصطلاح «تعزیه‌خوانی» در حقیقت همان مترادف «واقعه» شدهٔ آن است. از خواندن کتاب «روضه‌الشهدا» یا سایر روضات، اصطلاح روضه‌خوانی به‌وجود آمده است. و در حقیقت با خواندن «واقعه»، گریه آغاز می‌شده که همان مفهوم «تعزیه» را در بر داشته و از متون واقعه‌ها این مطلب به‌طور کامل روشن می‌شود:

غرض که «تعزیه»ی عترت رسول خدا

دهد نتیجه و عیش ابد به هردو سرا

کنون که «تعزیه» مخصوص نوع انسان است

پس از چه راست که غم تاری گلستان است

بی‌گمان بر همین اساس است که عزاداری برای درگذشتگان بر سر مزار آنان صورت می‌گیرد و این عمل به معنی زندگی دوباره بخشیدن به شخص درگذشته است؛ اما شیعیان ایران که در روز عاشورا برای امام حسین (ع) عزاداری برپا می‌داشته‌اند، به مزار او دسترسی نداشته‌اند و شاید به این دلیل معمول بوده و هست که دسته‌های عزاداری عاشورا طوری انضباط یابند که در ساعت مقرر شهادت امام (ظهر عاشورا) به گورستانی برسند و به یاد و احترام مزار امام سوگواری کنند و شاید به همین دلیل برای اجرای تعزیه نیز مکان‌هایی را برای اجرای نمادین «مقدس» می‌دارند و در آنجا (نمادی از قبر امام) شرح شهادت وی را بازسازی می‌کنند.

و سرانجام در روند تکاملی درام ایرانی، در طی قرن‌ها قبر به سکو جای (صحنهٔ) نمایش مذهبی تعزیه بدل شد و این سکو در اجرای تعزیه‌های زمان ما نیز همچنان کاربرد دارد. چنانکه شاهد استفادهٔ سکو در نمایش سیاه‌بازی (تخته‌حوضی) هستیم که آن نیز متأثر از این سنت است (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۲۳).

خاستگاه و چگونگی پیدایش تعزیه

تعزیه به‌گونه‌ای که شکل نهایی و نمایشی آن در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری قمری ارائه شد، به واقعهٔ مذهبی-تاریخی کربلا و شهادت امام سوم شیعیان (امام حسین (ع)) و یارانش در جنگ با سپاهیان یزید در سال ۶۱ هجری قمری مربوط است (مخصوصی، ۱۳۹۰، ۳۰۸). این کشته شدن در نظر شیعیان شهادتی به اعلی درجهٔ شکوهمند و عملی مقدس و رهایی‌بخش به حساب می‌آید. در آغاز سدهٔ شانزده میلادی، شاهان صفوی تشیع را مذهب رسمی کشور اعلام کردند: مراسم سالانهٔ جان باختن حسین(ع) که نمایش تعزیه از دل آن پدید آمد، مورد حمایت دربار واقع شد.

از نیمهٔ سدهٔ نوزدهم کوشش‌هایی برای مطالعهٔ پدیدهٔ تعزیه، تنها نمایش بومی جهان اسلام، به عمل آمد؛ ولی با وجود علاقهٔ کسانی چون «کنت دوگوبینو» یا «مثیو آرنلد[13]» به این شکل از تئاتر، تعزیه، در مجموع، برای کارشناسان نمایش تقریباً ناشناخته مانده است. پس از جنگ جهانی دوم، کسانی که می‌خواستند تئاتر را از تطاول مداوم سینما

[13]. Mattew Arnold (1822-1888): شاعر و منتقد انگلیسی، استاد کرسی دانشگاه آکسفورد(۱۸۵۷)

و تلویزیون به قلمرو آن مصون دارند، با اقتباس از شکل‌های آسیایی برای رهایی تئاتر به آسیا روی آوردند؛ اما در جستارشان ایران را نادیده انگاشتند. تعزیه حتی در کشور خود، ایران، در جریان سدهٔ بیستم مورد توجه قرار نگرفت و آئینی فاقد ارزش و نمایشی خام تعبیر شده است (چلکووسکی، ۱۳۸۴، ۳-۴).

متأسفانه دربارهٔ منشأ و پیدایش نمایش تعزیه، تاکنون تحقیقی درخور توجه صورت نپذیرفته است، کسانی هم که به‌طورکلی سخنی از منشأ و پیدایش تعزیه به میان آورده‌اند، سه گروه بوده‌اند: یکی گروهی که به اصل و ریشهٔ این نمایش نگاهی تطبیقی داشته و تعزیه را فقط به دلیل داشتن پاره‌ای از تشابهات ظاهری، با برخی از نمایش‌های مردم بین‌النهرین؛ همچون اکتیو، تموزی، گیلگمش و... برگرفته از این نمایش‌ها خوانده‌اند. بی‌آنکه توجه داشته باشند، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری، دو مقولهٔ فرهنگی بین ملت‌های همجوار، در تاریخ بدیهی و مسلم بوده است؛ اما باید به‌خاطر داشته باشیم تأثیر و تأثر به معنای تقلید نیستند. لاجرم بسیار محتمل است که خیلی از سنت‌ها مشابه و همگون باشند، بدون داشتن اصلی مشترک (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۲۴). گروهی دیگر سعی کرده‌اند که این نمایش را هنری ابداعی و مربوط به عصر صفوی و گاهی عصر قاجار بدانند یا اینکه تنها به قول «ابن اثیر» اکتفا کرده و بی‌هیچ پیش‌زمینه‌ای، فقط مدعی شده‌اند که این نمایش از ابداعات آل بویه در سرزمین دیلم، یا همان دیالمه است؛ برای مثال «در دسته‌گردانی‌ها و نوحه‌خوانی‌ها و سوگواری‌های گروهی ایام محرم و صفر در دورهٔ صفویان که به احتمال نزدیک به یقین تعزیه از میان این مراسم و دیگر آیین‌های مذهبی، به تدریج شکل گرفت و به تدریج پدید آمد».

در نظر داشته باشیم که تعزیه از زمان به‌وجود آمدن در اواخر دورهٔ زندیه؛ یعنی تقریبا از نود سال پیش، دارای قواعدی بود که مدرن‌ترین تئاتر امروزی آن را می‌پذیرد و کارگردانان بزرگ جهان تقریبا از سی سال پیش تا امروز در جست‌وجوی راهی برای رسیدن به کیفیت‌هایی بودند که در تعزیه وجود دارد (همان: ۲۷). نظریات گروه سوم بدین صورت است که: "این گروه قالب تعزیه را برگرفته از سنت‌های نمایش ایران قبل از اسلام می‌دانند و محتوای آن را برگرفته از فرهنگ مترقی شیعه " (همان: ۲۸).

«یار شاطر» نیز در مقالهٔ «تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام» در این باره چنین می‌گویند: «شبیه‌خوانی یا بازنمایی مصیبت و شهادت، مرحلهٔ جداگانه‌ای از هنر نمایشی را در ادبیات ایران تشکیل می‌دهند. درام تنها راه بیان ادبی ایران ما قبل کنونی نبود و بنابراین تصریح اینکه شکل بی‌نظیری از نمایش مذهبی منظوم، بی‌هیچ زمینهٔ قبلی و ثمره‌ای، طی دورهٔ صفوی یا بعد از آن به‌وجود آمده، پس مغرضانه است. محققان در مقام تطبیق یا جستن خاستگاه‌های پاره‌ای از صور اسطوره‌ای تعزیه، بیشتر به بین‌النهرین، آناتولی و حتی مصر نظر داشته‌اند، با آنکه جای تردید نیست که تعزیه بعضی از اسطوره‌ها و شعایر کهن خاور نزدیک را جذب نمود و در شکل تازه‌ای با آن همراه شد؛ ولی به احتمال قوی ما باید اساس سنتی که زمینه‌ساز پیدایش تعزیه گردید را در خاور ایران قبل از اسلام جست‌وجو کنیم» (همان: ۲۹-۳۰).

باتوجه به مطالبی که عنوان شد: "هیچ لزومی ندارد که نمایش‌های مذهبی ایران معاصر را، اگر پدیده‌ای خودبه‌خود به‌وجود آمده تلقی نکنیم، آن‌ها را از ریشهٔ نفوذ خارجی و به‌خصوص اروپا بدانیم. در خلال قرون هفده و هجده، تماس اروپاییان با ایران سطحی‌تر از آن بود که بتواند تا این اندازه روی اعتقادات مذهبی و آداب دینی ایرانیان اثر کند " (همان: ۳۵).

شیعیان، خاصه ایرانیان شیعی، با بهره‌گیری از فرهنگ غنی سرزمین خویش؛ یعنی استفاده از سنت‌های نمایشی قبل از اسلام؛ چون کین ایرج، یادگار زریران و مرگ سیاوش و... و تهی کردن آن‌ها از مظروف قبل و جایگزین نمودن مفاهیم متعالی و والای عاشورا و واقعهٔ کربلا در آن‌ها، اقدام به خلق نمایش منقح و مفخم و وزین تعزیه کردند (همان: ۴۴).

«پتروچلکووسکی» نیز بر این باورند که تعزیه نمایشی است ایرانی اسلامی که از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر گردیده است؛ چنانکه می‌گوید: « تعزیهٔ ایران نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر است، این نمایش اگرچه در ظاهر اسلامی؛ اما قویا ایرانی است که در اصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است» (همان: ۴۵).

نکتهٔ مشترک در بین بیشتر این دیدگاه‌ها، شکل‌گیری تعزیه به مرور زمان از درون سنت عزاداری برای امام حسین(ع) است و هیچ شخص یا گروه خاصی را نمی‌توان خالق آن دانست. «بنجامین فرانکلین» نخستین سفیر آمریکا در دورهٔ «ناصرالدین شاه قاجار» می‌نویسد: «تعزیهٔ کنونی که در ایران خوانده می‌شود، نتیجهٔ سال‌ها تحول و تکامل است و چیزی نبوده که یک‌مرتبه به‌خاطر کسی رسیده و اجرا شده باشد. «بیضائی» فراتر می‌رود و نه تنها تعزیه؛ بلکه به‌وجود آمدن هر شکل نمایشی را حاصل فرایندی تدریجی و مرهونِ پذیرش آن از سوی مردم در شرایط خاص خود می‌داند (نصرتی؛ سرسنگی و رحمانی، ۱۳۹۳، ۲۱).

شناخت تعزیه

تعزیهٔ ایران نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی، ریشه‌دار متأثر است. این نمایش، اگرچه در ظاهر اسلامی؛ اما قویاً ایرانی است که در اصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است. ویژگی این نمایش آن است که صراحت[۱۴] و انعطاف[۱۵] را با حقایق کلی

[14]. Immediacy

[15] . Flexibility

در هم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانهٔ روستایی و شهری- تفنن درباری[۱۶] هیچ مرزی میان صورت ازلی[۱۷] و انسان، ثروتمند و فقیر، فرهیخته و ساده، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد؛ بلکه هریک شریک و غنابخش دیگری است (همان: ۷). «ملک‌پور» مضمون تعزیه را رویارویی دو نیروی خیروشر می‌داند که به‌عنوان یک هنر دینی طرح ثابت داستانی مختص به هنرهای دینی را نیز داراست (اسکویی، ۱۳۷۸).

این هنر نمایشی که ریشه‌ای کهن در نزد ایرانیان داشت، در روند تاریخی به چنان درجه‌ای از انگاره‌های نمایشی می‌رسد که گاه سرمشق غربیان شده است (دورانت، ۱۳۸۶، ۴۶۶). از مهم‌ترین عوامل اجرایی در شبیه‌خوانی باید به بازیگری آن اشاره کرد که به دلیل تأکید عمده بر صدا و شعر شبیه به بازیگری در اپرا است و حرکات بازیگر «قراردادی» و محدود است و بازیگر وظیفه دارد تیپ‌های مشخصی را ارائه دهد (مخصوصی، ۱۳۹۰).

در تعزیهٔ راویان نقش که غالبا نابازیگرانند و از میان مردم عادی و صنوف مختلف برگزیده شده‌اند، نمی‌توانند از بیان احساسات شورانگیز خود در حین اجرا جلوگیری کنند و همین مسئله موجب می‌شود تا مثلاً بازیگر نقش اشقیاء دو حس متفاوت را در یک لحظه در اجرایش بروز دهد و در مقابل، بازیگر نقش امام که حتی المقدور با سیماچه و روبند بازی می‌کند، از هرگونه هم‌ذات پنداری با وجود مقدس احتراز می‌ورزد. برای بازیگر نقش اشقیاء مسئلهٔ بازی در بازی اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد و برای بازیگر نقش امام مسئلهٔ «فاصله‌گذاری» با نقش مطرح می‌شود (ارجمند، ۱۳۷۷، ۲۰۴).

موضوع‌های تعزیه

«بیضایی» در این باب سه موضوع اصلی را معرفی کرده است: الف. فرود آمدن جبرئیل برای آگاه کردن پیامبر(ص) از نحوهٔ شهادت دو نوهٔ ایشان یعنی حسن و حسین بن علی(ع)، شهادت‌های حضرات فاطمه(س)، علی(ع) و حسن بن علی(ع)؛ ب. دعوت امام حسین(ع) به کوفه و ماجرای مسلم تا شهادت امام(ع)؛ ج. ایمان آوردن ایلچی در بارگاه یزید پس از دیدن اسراء و سر بریدهٔ امام حسین(ع) تا قیام مختار.

«فنائیان» نیز در کنار موضوعات ذکر شده، از دیگر قصص قرآن در اجرای تعزیه‌ها یاد کرده است؛ چنانکه در کل، تعزیه به قصه‌های مذهبی شیعیان می‌پردازد و حضور مخاطب می‌تواند به آن سمت‌وسو دهد (رحیمی جعفری و فنائیان، ۱۳۹۴، ۹۷).

انواع تعزیه‌نامه‌ها

«بیضایی»، تعزیه‌نامه‌ها را به سه دسته تقسیم کرده است:

۱) واقعه: تعزیه‌نامه‌هایی که مصائب و شهادت افراد اساطیر مذهبی و خصوصاً ماجراهای مربوط به کربلا و خاندان سیدالشهداء را نشان می‌دهد.
۲) پیش واقعه: تعزیه‌نامه‌هایی است تفننی که از نظر داستان مستقل و تمام نیست؛ زیرا همیشه باید به نمایش یک «واقعه» منجر شود.
۳) گوشه: تعزیه‌نامه‌هایی تفننی و فکاهی مضحک و گاه ریشخندآمیز که افراد آن اغلب اشخاص اساطیر مذهبی اسلامی (که خود شامل بسیاری از زوایای اساطیر یهودی و مسیحی هم می‌شود) هستند (بیضایی، ۱۳۷۹، ۱۳۳).

گروه‌های عمده در تعزیه

۱) اولیاء: ائمه و پیامبران و وابستگان به معصومین(ع).
۲) اشقیاء: مخالفان ائمه و وابستگان به اشقیاء.
۳) غیرمعصوم: ناصرالدین شاه، میرزا رضا کرمانی، زن یهودی و... (قادری، ۱۳۸۵، ۲۷۶).

انواع کارکردها و...

۱) حدیث کردن: عبارت است از رفتن معین البکاء بر سکوی وسط، گفتن حمد، خواندن دعایی بر بانی مجلس و تماشاچیان و... و گفتن خلاصه‌ای از داستان تعزیهٔ روز با تفسیر و نفرین کوتاه بر غاصبان.
۲) مجلس: هر تعزیه‌نامهٔ کامل را مجلس یا دستگاه می‌گویند.
۳) معین البکاء: به کارگردان و کارچرخان تعزیه، تعزیه‌گردان یا شبیه‌گردان می‌گویند (همان: ۲۷۶-۲۷۷).

استیلیزاسیون در تعزیه

استیلیزاسیون معادل خلاصه کردن و خلاصه‌گویی، مختصر کردن و مختصرگویی و... است؛ مثال: هنگامی که قرار است شهادتی رخ دهد، شبیه‌خوان با دراز کشیدن بر روی زمین و بر هم نهادن چشم‌ها، شهادت را تصویر می‌کند. استیلیزاسیون، باید به نحوی بر عناصر دیداری یا منظر نمایش و بازیگری با شیوه‌های ویژه تأکیدگذاری نماید (همان: ۲۷۷).

چهارچوب نظری تکنیک برشت و ماهیت‌شناسی تعزیه

هدف درام از نظر برشت

هدف درام از نظر «برشت» این بود که «به ما بیاموزد چگونه زنده بمانیم». تماشاگران به جای احساس کردن می‌بایست به اندیشیدن واداشته شوند. «برشت» بیشتر در پی برانگیختن یک واکنش بود تا در پی تشویق آن خمودی منفعلانه‌ای که بر تئاتر فرتوت بورژوایی حاکم بود. به هنگام اجرای یک نمایشنامه، «برشت» غالباً آن را به اقتضای واکنش تماشاگران بازنویسی می‌کرد. بدینسان نمایشنامه تبدیل به یک «رویارویی» و یک «تجربه» می‌شد که تماشاگران در آن هم نقش

---

[۱۶] . چلکووسکی این مقاله را در سال ۱۳۵۵ش / ۱۹۷۶ م نوشت که در آن زمان فرهنگ درباری بر کشور ما حاکم بود

[17]. Archetype .

مفسر را داشت و هم نقش منتقد را. «برشت» نیز به مانند «پیسکاتور» به خودمختاری نویسنده یا کارگردان عقیده نداشت. همیشه با گروهی از دستیارانی کار می‌کرد که نه فقط دربارهٔ جزئیات تاریخی اثر تحقیق می‌کردند؛ بلکه تشویق نیز می‌شدند که طی تمرین‌ها اظهارنظر کنند. ازاین‌رو متن اجرایی همیشه «موقتی» بود؛ زیرا متن نهایی عملاً نمی‌توانست به‌وجود آید. تکنیک «برشت» به‌عنوان نویسنده یا کارگردان «اصلاح‌طلبانه» بود و نمایشنامه‌هایش که خود آن‌ها را «تجربه‌ها» یا «تلاش‌ها» می‌نامید، مثل همهٔ تئاترهای تجربی مدام در مسیر توضیح دوباره، اصلاح و پیشرفت بود (اونز، ۱۳۹۰، ۸۹–۹۰).

دیدگاه دیالکتیکی برشت

بینش «برشت» بینشی است جدلی و دیالکتیکی: او در مرگ، زندگی را می‌بیند، در سیری، گرسنگی را، و در نظم، آشفتگی را. به گمان او تمام پدیده‌ها با یکدیگر روابطی پویا و بستگی متقابل دارند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. این نگرش و اعتقاد به وحدت تضادها و دگرگونی پایان‌ناپذیر هستی نه تنها بر اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی او سایه گسترده؛ بلکه تمام تکنیک و تئوری‌های هنری و تئاتری او را به شدت متأثر ساخته است.

خود او «دیالکتیک» را چنین توضیح می‌دهد: «مطالعه و بررسی قوانین کلی و تکامل و تحول در طبیعت، جامعهٔ انسانی و اندیشه». و کمی پس از این تفسیر، به هنگام دفاع از پیشبرد تئاتر واقع‌گرای اجتماعی می‌افزاید. این تئاتر قادر است قوانین دیالکتیکی تحولات اجتماعی را برملا کند و بدینسان انسان را حاکم بر سرنوشت خویش سازد.

در حقیقت، «برشت» جوهر شعر و تئاتر را همین گنگی و دوگانگی همهٔ چیزها می‌داند، در اینکه هیچ چیزی واقعاً آن‌گونه که به چشم می‌آید نیست، و اینکه هر پدیدهٔ به ظاهر منسجم، چیزی است سراسر مغایر. چنین است که سرانجام واژهٔ «دیالکتیکی‌سازی»[18] را به‌عنوان چکیدهٔ تمام نظریه‌ها و اندیشه‌های تئاتری خود می‌پذیرد و از آن به‌عنوان واژه‌ای مترادف بیگانه‌سازی، فاصله‌گذاری و یا تئاتر اپیک یاد کرده و می‌گوید: «راه‌حل دیالکتیکی همواره نیرومندتر، «چند جنبه‌ای‌تر» و ساده‌تر است» (تعاونی، ۱۳۸۸، ۱۵۶–۱۵۹).

وجوه افتراق تئاتر اپیک و دراماتیک

تئوری‌های اصلی «برشت» بر اختلافات میان آنچه وی تئاتر دراماتیک و تئاتر اپیک می‌نامید، متمرکز بود. «برشت» تعریفش از تئاتر اپیک و دراماتیک را از تشریحی اتخاذ کرد که توسط «یوهان ولفانگ گوته» و «فردریش شیلر» در کتاب دربارهٔ شعر اپیک و دراماتیک (۱۷۹۷) اظهار شد. " تمایز میان ژانرهای اپیک و دراماتیک به شرح ذیل است: اختلاف اساسی در واقع این است که شعر اپیک حوادث را آن‌گونه که کاملاً در گذشته رخ داده نشان می‌دهد، درحالی‌که شعر دراماتیک آن را کاملاً در حال نمایش می‌دهد" (T. Battle, 2012: 1).

فرق میان قالب نمایشی و قالب داستانی، از همان زمان ارسطو در انواع متفاوت ساختمان اثر هنری دیده می‌شد، و قوانین آن‌ها در دو شاخهٔ متفاوت زیبایی‌شناسی مورد بحث قرار می‌گرفت. این دو نوع ساختمان، البته به دو نوع متفاوت ارائهٔ اثر هنری به مردم؛ یعنی یکی از راه صحنه و دیگری از راه کتاب، بستگی داشت؛ ولی جدا از این تفاوت‌گذاری، از وجود «عنصر نمایشی» در آثار داستانی و وجود «عنصر داستانی» در آثار نمایشی نیز سخن می‌رفت. «دوبلین» داستان‌نویس، به خصوصیت دست اولی اشاره کرده است. به گفتهٔ او، اثر داستانی را برخلاف اثر نمایشی، می‌توان به اصطلاح با قیچی به پاره‌های مجزایی که باز هم جان خواهند داشت، تقسیم کرد (برشت، ۱۳۷۸، ۱۳۱–۱۳۲).

عملکرد حماسه درست برخلاف کردار دراماتیک است. حماسه تاریخ‌وار و صریح سرنوشتِ فردی را به نمایش می‌گذارد؛ زیرا موضوع برای حماسه‌سرا به گونه‌ای روشن و قطعی است. انسان حماسی براساس شعور و اراده و در همان حال، بر پایهٔ اندیشه عمل می‌کند. او هرچه بیشتر اندیشه‌ورز و نتیجه‌بخش باشد، قهرمانیش بیشتر بازتاب پیدا می‌کند (مولر، ۱۳۸۵، ۴۳). «برشت»، خود می‌کوشد تا در یادداشتی بر ماهاگونگی کلمهٔ اپیک را تشریح و تفسیر کند. برای این کار، مانند همیشه، از وسیلهٔ مورد علاقه‌اش؛ یعنی «قیاس» کمک می‌گیرد. وی جدولی مبتنی بر وجوه افتراق تئاتر اپیک و دراماتیک می‌سازد و در عین حال یادآور می‌شود که تفاوت‌های این دو همه ناشی از تغییر در میزان تأکید بر این عوامل است (تعاونی، ۱۳۸۸، ۳۸–۳۹). جدول ۳–۱ تفاوت‌هایی چند را میان قالب نمایشی و قالب داستانی نشان می‌دهد (تعاونی، ۱۳۸۸).

«برشت» با چیره‌دستی تمام، عواملی را به کار می‌گیرد که هم زاینده و فزایندهٔ اندیشه، شعور، روشن‌بینی، بینش علمی و داوری سالم در شخص تماشاگر باشد و هم کاهندهٔ احساسات اغراق‌آمیز، درگیری پذیرا و بی‌حالی و درماندگی بیننده در برابر یک مسئلهٔ اجتماعی. وی معتقد است که باید به جای غرقه ساختن تماشاگر در نمایش، به او کمک کرد تا بتواند تاروپود اقتصادی و سیاسی هر بافت اجتماعی را تشخیص دهد و به توانایی خویش برای دگرگون کردن آن پی ببرد: دیدگاه تئاتر اپیک دیدگاهی اجتماعی است (برشت، ۱۳۷۸؛ تعاونی، ۱۳۸۸؛ مخصوصی، ۱۳۹۰).

[18] Dialecticise

جدول ۳-۳: تفاوت‌های قالب نمایشی و قالب داستانی

تئاتر دراماتیک	تئاتر اپیک (حماسی- داستانی- روایی)
وجود طرح و توطئه	وجود روایت
تماشاگر را در ماجرای روی صحنه غرق می‌کند	تماشاگر را به شاهدی مبدل می‌سازد که نیروی عمل را در او به‌وجود می‌آورد
تماشاگر را در احساسات غرق می‌کند	او را به أخذ تصمیم وامی‌دارد
تماشاگر درگیر واقعه می‌شود	تماشاگر رودرروی واقعه قرار می‌گیرد
القاء و تلقین در میان است	استدلال در میان است
وجود احساس	تماشاگر به مرحلهٔ معرفت و تمیز می‌رسد
انسان، شناخته شده فرض می‌شود	انسان، موضوع و هدف غایی بررسی است
انسان، تغییرناپذیر است	انسان، دگرگون شونده و دگرگون‌ساز است
ضرورت تکاملی	جهش
وقایع بر خطی مستقیم می‌گذرند	پیشرفت وقایع به شکل تعدادی منحنی
هر صحنه تابع صحنهٔ دیگر است	هر صحنه قائم به ذات است
اندیشه و تفکر، وجود را رقم می‌زند	موجود اجتماعی اندیشه را رقم می‌زند
هیجان و نظرها متوجه پایان است	هیجان و نظرها بر چگونگی سیر تحول است
تماشاگر در بطن نمایش حضور دارد و در تجربه سهیم است	تماشاگر در خارج دایرهٔ رویداد قرار دارد
به او تجربه‌های عاطفی می‌دهد	به او معلومات می‌دهد
جهان، آنچنانکه هست	جهان، آنچنانکه باید باشد
آنچه انسان از روی عرف باید انجام دهد	آنچه انسان مجبور است انجام دهد
نفسانیات او	انگیزه‌های او

شاکله تئاتر اپیک

«برشت» برای بیان محتوای انتقادی خود نیاز به ساختار جدیدی داشت که با ساختار قدیمی درام متفاوت باشد تا مخاطب را از توهم دور کند و از آنچه در پیرامونش می‌گذرد، آگاه سازد. اجزاء تئاتر اپیک بر شش عنصر خردگرایی، تاریخی‌سازی، حذف عامل انتظار و دلهره، ساختار رویدادگرا، استفاده از تکرار و تأکید بر محتوای داستان استوار است.

خردگرایی

شیوهٔ تئاتر اپیک شیوهٔ «علمی» است و ناگزیر باید هرچه بیشتر منطق و عقل و شعور و ادراک تماشاگر را به‌کار گیرد و کمتر با عواطف و احساسات او سروکار داشته باشد (تعاونی، ۱۳۸۸، ۴۳).

تأکید «برشت» بر رجوع به شعور تماشاگر به تدریج با سه ویژگی تئاتر وی همبستگی و نزدیکی پیدا کرد: برداشت غیرعاطفی، استفاده از موضوع‌های اقتصادی و اجتماعی، و «بازیگری از راه بازگویی»- که همان بازی «نقل قولی» است بدون تظاهر به اینکه بازیگر و کارگردان از آنچه روی صحنه در شرف وقوع است بی‌خبرند. بعدها همهٔ این‌ها را بر روی هم تکنیک «فاصله‌گذاری[۱۹]» یا دورسازی و بیگانه‌سازی نامید. در واقع، تمام سازمان تئاتر اپیک بیشتر به «بازگو» کردن رویدادها کمک می‌کند تا به دوباره زندگی کردن آن. همین امر یکی از لوازم ایجاد «فاصله» بین تماشاگر و داستان است و همین فاصلهٔ خود ضامن تعقل و اندیشه (همان: ۴۴-۴۵). «برشت»، در تحلیل «ماتریالیستی» خود، به کنکاش پیرامون مفهوم بیگانه‌سازی می‌پردازد و به‌واسطهٔ این واژه می‌خواهد واقع‌نماییِ نمایشی را دگرگون سازد؛ تا الف- شخصیت داستانی از منظر تاریخی/ اجتماعی شناخته شود و کمک کند تا ب- مخاطب آزاد از موقعیت همذات‌پنداری با یک واقعیت وهمی که تنها هدف ارتباط با حوادث صحنه بوده، بتواند تضادهای زندگی را دریابد (مک کالو، ۱۳۸۳، ۶۸). در مورد شیوهٔ فاصله‌گذاری در ادامهٔ پژوهش به تفصیل صحبت خواهیم کرد.

تاریخی‌سازی

تئاتر اپیک محصول تخیل تاریخی است. «برشت» با استفاده از رویدادهای تاریخی و تفسیر آن‌ها بار دیگر فرایند تاریخی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و آن را به چیزی کاملاً متفاوت تبدیل می‌کند. در ساختار اپیک، نمایشنامه باید به گونه‌ای شکل بگیرد که مهیج و احساساتی نباشد؛ ازاین‌رو یک داستان قدیمی که رویدادهایش پیشاپیش شناخته شده‌اند، بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد تا داستانی جدید. ساختار اپیک، بیش از هر چیز تلاش دارد تا به مخاطب یادآوری کند که ناظر گزارشی از رویدادهای گذشته است. «والتر بنیامین» معتقد است «برشت» از طریق پیوند دادن داستان‌های کهن مشرق زمین و رویدادها و شخصیت‌های تاریخی با شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی زمانهٔ خودش، عمل مونتاژ را انجام می‌دهد و مخاطبانش را

[19] Verfremdungseffekte .

وادار به تکان می‌کند تا به شناخت برسند. برای او مونتاژ بدل به فرم تمثیلی مدرن، سازنده، پویا و ناسودازده‌ای شد که قادر بود چیزهای نامتجانس را چنان به هم پیوند زند که بتواند مردم را برای شناخت و درک و دریافت چیزهای نو «تکان» دهد (فرمانبر، ۱۳۹۲، ۵۷).

«برشت» مخاطب را قادر می‌ساخت که واقعیت‌های متفاوتِ یک لحظهٔ تاریخی را درک کند، بیش از آنکه وادار شود به واسطهٔ تصویری داستانی بپذیرد که این همانند زندگی است (مک کالو، ۱۳۸۳، ۶۸).

حذف عامل انتظار و دلهره (تعلیق)

در سیر صعودی با ایجاد گره‌افکنی، انتظار و دلهره افزایش می‌یابد تا به نقطهٔ اوج برسد و در نهایت با گره‌گشایی و افت کنش‌ها پایان می‌یابد (فرمانبر، ۱۳۹۲، ۵۷). «برشت» در ساختار اپیک از طریق تکنیک‌های گوناگون؛ مانند: " کنار گذاشتن تقسیم مرسوم نمایش به چند پرده، آوردن صحنه‌های خودکفا یکی پس از دیگری و ظاهراً مبتنی بر نظم زمانی نه چیز دیگر، استفاده از سر عنوان برای هر صحنه و اعلام چکیدهٔ رویدادهای آن صحنه، و به کار گرفتن راوی، همسرایان، نمایش درون نمایش و جز آن هرگونه دلهره و انتظار تماشاگر را که چشم به راه «پایان» کار است در هم می‌ریزد و او را وادار به پیگیری و تمرکز بر چگونگی و «روند» حوادث می‌کند " (تعاونی، ۱۳۸۸، ۴۸).

ساختار رویدادگرا

ساختار تئاتر اپیک به این صورت از تئاتر دراماتیک متمایز می‌شود که عامل طرح و توطئه به جای پیمودن سیر صعودی در جهت نقطهٔ اوج، به شکل تعدادی رویداد و اتفاق مجزا و مستقل گشوده می‌شود و هریک از این اتفاقات کامل و خود کافی است (تعاونی، ۱۳۸۸، ۵۰).

تئاتر کلاسیک، تحول انسان‌ها را فقط در مراحل بحرانی و حاد تصویر می‌کند حال آنکه «برشت» این تحول را در تمام طول زندگی انسان مورد توجه قرار می‌دهد. البته، این هم نظر تازه و بدیعی نیست؛ زیرا قرن‌ها پیش، سوفوکل، تحول شخصیت بعضی از قهرمانانش را در مراحل متعدد زندگیشان تعقیب کرده است و حتی امروز این حقیقت مورد توجه قرار گرفته است که بعضی از نمایشنامه‌های روایی «اوریپید» با انتخاب نوع قهرمان، تحول اعتقادات انسانی را نشان می‌دهد (توشار، ۱۳۸۸، ۲۲۵-۲۲۴).

در جایی که معنای هر جزء از تئاتر مرسوم ارسطویی تنها در کل قابل درک است، تئاتر اپیک می‌تواند به «برش»هایی تقسیم شود که هریک به تنهایی سرگرم‌کننده و معنادار است (تعاونی، ۱۳۸۸، ۵۱).

استفاده از تکرار

برای تأکید بر ساختار اپیک و بازداشتن تماشاگر از غرقه شدن در نمایش، «برشت» شگردی به کار می‌گیرد که می‌توان آن را «دوباره‌سازی»، تکرار، و یا بازتابانیدن وقایع و شخصیت‌ها نامید. او از این راه دوباره‌سازی به تماشاگر امکان می‌دهد رویدادها و یا شخصیت‌ها را از طریق فرد دیگری ببیند و یا بشنود؛ دیدن از طریق واسطه- یا بازدیدن و بازشنیدن- تماشاگر را از فرورفتن در رویدادها و درگیری عاطفی با نمایش و شخصیت‌ها بازمی‌دارد و فاصلهٔ لازم را برای اندیشیدن مستقل و تحلیل و موشکافی ایجاد می‌کند (تعاونی، ۱۳۸۸، ۵۴).

تأکید بر محتوای داستان

تئاتر اپیک «برشت»، برخلاف تئاتر مرسوم، هیچ‌گونه تلاشی در جهت ایجاد کشمکش دراماتیک و یا تجسم شبه واقعیت از راه خیالپردازی و توهم‌زایی نمی‌کند و نیز به هیچ روی به درون کاوی کاراکترها و پروراندن تدریجی آن‌ها نمی‌پردازد. آنچه بیش از همه برای «برشت» ارزش دارد، جنبهٔ «آموزندهٔ» مواد و مصالح خام نمایشنامه؛ یعنی «داستان» است که همه‌چیز تابع آن می‌شود («برشت» واژهٔ Fabel را به کار می‌بردکه معادل چیزی بین حکایت و تمثیل است و به‌طور ضمنی آموزنده). او داستان را «قلب نمایشنامه» می‌خواند و معتقد است تنها آنچه «مابین» افراد روی می‌دهد است که می‌تواند به آن‌ها دستمایه‌های بحث، انتقاد و تغییر و تحول را عرضه کند و تنها رشتهٔ رویدادهای پی‌درپی؛ یعنی داستان است که نمایش را از تجربهٔ اجتماعی سرشار می‌سازد؛ ازاین‌رو به جای تجزیه‌وتحلیل انگیزه‌های درونی کاراکترها که خود موجد رویدادهایند، به مبانی عینی و «بیرونی» و ملموس اجتماعی که سازندهٔ این افراد است، می‌پردازد (تعاونی، ۱۳۸۸، ۵۶-۵۵).

فاصله‌گذاری

شگرد «آشنایی‌زدایی» که یکی از نکات حائز اهمیت نزد فرمالیست‌ها است. برای اولین بار توسط «شکلوفسکی» در رساله «هنر همچو شگرد» مطرح شد.

"معنای دوم آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی، معنای گسترده‌تری است و تمامی شگردها و فنونی را دربرمی‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا «جهان متن را به چشم مخاطب بیگانه بنمایاند». نویسنده به جای مفاهیم آشنا، واژگان شیوهٔ بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد تا تجربه‌ای که اثر هنری بالاخص فیلم در آنچه می‌توان متن زیست شده نامید، برانگیزد و این همان آشنایی‌زدایی از تجربهٔ زیسته است. مفهومی که نسبت به تجربهٔ زیستهٔ ما متفاوت است.

تخریب این تجربه زیسته یا همان آشنایی‌زدایی سه کارکرد دارد: ۱). درک جدیدی (در مخاطب) بیافریند ۲). از میان برداشتن نیروی عادت ۳). هر آنچه را که فراموش کرده‌ایم به یاد بیاوریم" (براویت، ۱۳۸۵، ۱۴۲). ابداع «برشت» تحت عنوان «فاصله‌گذاری» یا «بیگانه‌سازی» که در تئاتر پیاده کرده بود، برگرفته از شگردهای آشنایی‌زدایی و افشاگرایی فرمالیست‌ها بود و در این میان " از تمام اندیشه‌ها، نظریه‌ها، و شیوه‌هایی که «برشت» در زمان حیات عرضه

داشت، فنی که سرانجام «فاصله‌گذاری» نام گرفت، معنای یکنواخت‌تری را در طول زمان حفظ کرد " (تعاونی، ۱۳۸۸، ۶۴-۶۵). «برشت» می‌گوید: "همان‌طور که همدردی در تئاتر یک اتفاق روزمره را از حوزهٔ خاص بیرون می‌کند، فاصله‌گذاری هم به رویداد جاری ویژگی می‌بخشد. عام‌ترین رویدادها، از طریق یگانه جلوه نمودن، هویت تکراری و یکنواخت خود را از دست داده‌اند. تماشاگر دیگر از زمان حال به تاریخ نمی‌گریزد. زمان حال تاریخ می‌گردد. «برشت» از این نیز فراتر رفته می‌گوید: «کسی که به رسوم غذاخوری، رویهٔ قضایی و زندگی عشقی جوامع نامتمدن با حیرت نگریسته است، می‌تواند به رسوم غذاخوری، رویهٔ قضایی، و زندگی عشقی ما نیز به دیدهٔ حیرت نگاه کند " (امینی نجفی، ۱۳۵۸، ۷۷-۷۳).

تمایل کارگردانان تئاتر به اندیشه‌های برتولت برشت همواره در آثار متعددی دیده و حس شده است. این تمایل بیش از همه در استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری دیده می‌شود. فاصله‌گذاری تغییرات عمده‌ای در شیوهٔ نگرش تماشاگر و بالا بردن سطح هوشیاریش را بر مبنای جلوگیری از عدم استغراق او در حین اجرا پایه گذاشت. "«برشت»، در پی شکلی از تئاتر بود که در آن تماشاگران فراموش نکنند که در تالار نمایش هستند و دارند یک بازسازی از گذشته را تماشا می‌کنند. به این منظور، شخصیت‌های نمایشنامه از نقش‌هایشان بیرون می‌آیند؛ یک صحنهٔ نمایشنامه پیش از آنکه به اوج عاطفی‌اش برسد، پایان می‌گیرد. در فواصل مناسب اسلایدهایی افکنده می‌شود، حاوی پیام‌هایی که بر آن صحنهٔ خاص تأکید بیشتر می‌گذارد، در پایان هر صحنه، پرده‌های سفید کوتاهان صحنه را می‌پوشاند " (اونز،۱۳۹۰، ۹۰).

«برشت»، روش خود را چون فراشد بیگانه‌سازی معرفی کرد. آن را علیه «یکی شدن» مخاطب و اثر شناخت که به نظرش تا آن زمان در تئاتر کلاسیک اصل مقدسی بود. تماشاگر اثر «برشت» از اثر فاصله می‌گیرد تا بتواند به داوری مستقل و بخردانهٔ خود بپردازد. نه فقط داوری دربارهٔ اثر، یا برخوردهای درونی آن، بل دربارهٔ زندگی درونی خودش. «برشت» تعریفی کوتاه و دقیق از بیگانه‌سازی به دست داده است: «بیگانه‌سازی فنی است که به کمک آن می‌توان هر رویدادی از رویدادهای زندگی اجتماعی انسان‌ها را چنان نمایش داد که مسلم شود چیزی است که چشم را می‌گیرد و حاجت به توضیح دارد. چیزی است که بدیهی نیست و نمی‌توان بی‌چون‌وچرا طبیعی به حسابش آورد (احمدی، ۱۳۸۹، ۲۴۲-۲۴۳). بخش اصلی این اندیشه را «برشت» از نمایشنامه‌های چینی و ژاپنی اقتباس کرده است و چیزی نیست جز همان شگفت‌زدگی ناشی از «بازشناسیِ» بدیهیات در هر پدیدهٔ هنری؛ لکن بعد دیگری که «برشت» به آن می‌افزاید (تعاونی، ۱۳۸۸: ۶۵).

هدف فاصله‌گذاری

«برشت» اذعان می‌کند که باید یک تغییر شکل از کشمکش روانی نسبت به شرایط تاریخی در تئاتر برای آزاد کردن ذهن تماشاگر وجود داشته باشد. برای درک واقعی شرایط تاریخی و شناخت اینکه ارزش‌های مسلط در یک انسان، چگونه به‌صورت ناآگاهانه شکل می‌گیرد، یک ذهن انتقادی نیاز است. بنابراین خواه بازیگر، خواه تماشاگر نباید به درون همدلی ساده کشیده شده باشد.

در توصیف وی از تئاتر اپیک، «برشت» اعلام می‌دارد که تئاتر باید یک فرایند بیگانه‌سازی را تدارک ببیند: بیگانه‌سازی که برای تمام ادراک‌ها لازم است. بعدتر با نشان دادن به تماشاگر «برشت» یک قیاس میان تماشاگر تئاتر دراماتیک و اپیک ارائه می‌دهد " (Basuki, 2006: 141).

«برشت» اذعان می‌کند که قصدش شفاف‌سازی جدول سابقش دربارهٔ اختلافات میان تماشاگر اپیک و دراماتیک است. او می‌خواست آن را برای خوانندگان آسان‌تر کند تا نقششان را به‌عنوان اعضای مخاطب درک کنند و آگاهیشان را نسبت به آنچه در تئاتر دراماتیک رخ می‌دهد و آنچه با تئاتر اپیک تجربه می‌کنند را مقایسه کنند. «برشت» بر این باور بود که:

تماشاگر تئاتر دراماتیک می‌گوید: بله، من هم چنین احساسی دارم – درست مثل شما – فقط طبیعی است – هرگز عوض نخواهد شد – رنج‌های این مرد مرا ترساند؛ چون گریزناپذیرند – این هنر بزرگی است، همه به نظر مشهودترین چیز در جهانند – می‌گریم وقتی می‌گریند، می‌خندم وقتی می‌خندند. تماشاگر تئاتر اپیک می‌گوید: هرگز بدان فکر نکرده بودم – این‌گونه نبود – غیرعادی، به سختی قابل‌باور است – در حال توقف بود – رنج‌های این مرد مرا ترساند؛ چون غیرضروری هستند – هنر بزرگی است: هیچ‌چیز در آن مشهود نیست– می‌خندم وقتی می‌گریند، می‌گریم وقتی می‌خندند " (T.Battle:3-4).

هدف «برشت» دو جنبه دارد: از یک سو با فاصله‌گذاردن بین تماشاگر و رویداد اجتماعی توجه او را به بهره‌کشی‌ها و ستمگری‌ها و لزوم دگرگون ساختن آن جلب می‌کند؛ بدینسان، به تماشاگر روشن‌بینی کافی و سازنده برای درک حقایق می‌بخشد (تعاونی، ۱۳۸۸: ۶۵). در این سیستم تماشاگر از انگیزش عاطفی و هیجانی که در سیستم «استانیسلاوسکی» بود «خارج می‌شود». به‌عبارتی تماشاگر خود را از جریان نمایش جدا می‌داند و مانند یک ناظر دست به قضاوت می‌زند. بنابراین فاصلهٔ اصلی همان فاصله‌هایی است که بین تماشاگر و تئاتر وجود دارد (مخصوصی، ۱۳۹۰).

«برشت» می‌نویسد: «رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن در درجهٔ اول؛ یعنی جنبهٔ بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن، و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به آن برانگیختن». اثر نمایشی نباید به گمان تماشاگر «امری بدیهی» به شمار بیاید؛ زیرا آدمی معمولا در مقابل «بدیهیات» تلاش برای درک را کنار می‌گذارد. اینجا باید خرد بر عاطفه، هیجان و حس پیروز شود. در قالب داستانی، تئاتر صحنهٔ رویدادی را مجسم نمی‌کند، بل آن را حکایت می‌کند، انسان را موجودی آشنا و شناخته‌شده نمی‌داند، بل او را موضوع بررسی و تغییرپذیر و تغییردهنده می‌شناساند، جهان را آنچنان که هست نشان نمی‌دهد؛ بل می‌کوشد تا آن را چنانکه باید باشد پیش کشد (احمدی، ۱۳۸۹، ۲۴۳).

چگونگی تأثیر فاصله‌گذاری

فاصله‌گذاری هنگامی تأثیر خواهد کرد که شیئی که قرار است شناخته شود، شیئی که باید توجه تماشاگر به آن جلب گردد، از حالت یک شئ عادی، معروف و بی‌پرده به شیئی ویژه، برجسته و غیرمنتظره مبدل گردد. به دیگر سخن «بدیهی»، «نامفهوم» می‌شود. گرچه این فقط از آن جهت است که آن را هرچه بیشتر قابل فهم گرداند (گری، ۱۳۵۲، ۸۵). بیگانه‌سازی می‌تواند در تمامی و یا بعضی از سطوح نمایشی اتفاق بیفتد تا به هدف غایی‌اش که همانا آگاهی بخشیدن به تماشاگر است، دست یابد. سطوحی نظیر ژست، کلام، موسیقی، طراحی صحنه، نورپردازی و ... .

کارگردانی در تئاتر اپیک

کارگردانی «برشت» نامحسوس‌تر از کار کارگردان‌های مشهور و بزرگ بود. کسانی که کارگردانی او را می‌دیدند، این استنباط را نداشتند که می‌خواهد با هنرپیشه‌ها «چیزی را که در ذهن دارد، صورت ببندد»؛ هنرپیشه‌ها حکم «ابزار» را برای او نداشتند. برعکس: «برشت» به همراه هنرپیشه‌ها بود که داستان نمایشنامه را مشخص می‌کرد و سعی او در این بود که هر هنرپیشه‌ای قابلیت‌های خاص خود را بروز بدهد. دخالت او «در جهت باد» صورت می‌گرفت و به این ترتیب، تقریباً هیچ‌وقت به چشم نمی‌آمد. «برشت» از جمله کسانی نبود که حتی پیشنهادهای اصلاحیشان هم مخل کار دیگران است. کار او با هنرپیشه‌ها به سعی کودکی شباهت داشت که بخواهد به کمک یک چوب، شاخه‌های نازکی را از چاله‌های کنارهٔ یک نهر بیرون بیاورد و در مسیر آب قرار بدهد تا راحت‌تر با جریان آب پیش بروند.

بارها پیش می‌آمد که «برشت» طرز بازی را به هنرپیشه‌ها نشان می‌داد؛ اما تکه‌های بسیار کوچک را. علاوه بر این، تقلیدش را در میان کار قطع می‌کرد تا مبادا الگوی تام و تمامی به‌دست داده باشد. در این‌طور موارد، همیشه از بازی همان هنرپیشه‌ای تقلید می‌کرد که می‌خواست طرز بازی را به او نشان بدهد، البته بدون آنکه در عملش تظاهری به چشم بخورد. حالتش نشان می‌داد که می‌خواهد بگوید: این‌طور آدم‌ها این کارها را معمولاً به این صورت می‌کنند.

علاقهٔ زیادی داشت به اینکه همراه با دسته‌ای از شاگردان خود کارگردانی کند. در این‌طور موارد، همیشه بلند صحبت می‌کرد و پیشنهادهایش را معمولاً از وسط تالار و با صدای بلند به هنرپیشه‌ها انتقال می‌داد تا همه، همهٔ گفته‌هایش را بشنوند- این عمل با دخالت نامحسوس او تعارضی نداشت. و او سعی می‌کرد «ضمن گفتن گوش هم بدهد». پیشنهادهای خوب را بلافاصله به اطلاع دیگران می‌رساند و همیشه با ذکر اسم پیشنهادکننده: «فلان می‌گوید:...»، «به عقیدهٔ فلان، باید...». به این ترتیب، کاری که انجام می‌گرفت، کار همه بود.

مهم برای «برشت» مکث‌های میان گفت‌وشنودها و مکث‌های میان جمله‌ها و تأکید درست کلمه‌های هر جمله بود. «برشت» عقیده داشت که باید هر چیزی را آزمایش کرد. می‌گفت: «حرفش را نزنید، عمل کنید»، یا «چرا دلیل می‌آورید؟ پیشنهادتان را نشان بدهید».

همهٔ هنرپیشه‌ها می‌بایست حتی برای یک لحظه هم که شده با چشم‌وگوش بیننده‌ها شاهد بازی باشند. «برشت» می‌گفت: در زندگی واقعی، هیچ آدمی نمی‌تواند بدون جلب توجه به عملی دست بزند؛ پس چطور می‌خواهیم هنرپیشه را بدون جلب توجه روی صحنه حرکت بدهیم؟

در تئاتر «برشت» همهٔ چیزها می‌بایست حقیقت داشته باشند؛ ولی علاقهٔ او بیشتر متوجه نوع خاصی از حقیقت بود: به وقتی که بیننده مجبور می‌شد فریاد بزند: «این حقیقت دارد!»؛ یعنی وقتی که تماشاگر می‌دید حقیقتی را کشف کرده است. در ضمن بازی، در لحظه‌ای که هنرپیشه‌ای موفق می‌شد جنبهٔ خاص یا مهمی از طبیعت انسان یا از زندگی اجتماعی انسان‌ها را نشان بدهد، قیافهٔ «برشت» از هم باز می‌شد؛ دستش را دراز می‌کرد و توجه دیگران را به بازی او جلب می‌کرد.

«برشت» می‌گفت: «اگر کارگردان و هنرپیشه‌ها نتوانند از یک نمایشنامه یا یک صحنه، چیزی را که در آن هست بیرون بکشند، مسلماً چیز بی‌جایی را در آن می‌تپانند» (برشت، ۱۳۷۸، ۴۰۶-۴۰۸).

«برشت» به شکل کار جمعی اهمیت می‌داد تا از این طریق بتواند نقطه‌نظرات بیشتر را در کار شرکت دهد. هر رویدادی، هر پیشنهادی و هر نظری که بعد انتقادی می‌یافت «برشت» بحث و کنکاش در آن مورد را ضروری تلقی می‌کرد. نفی عجولانه، بدون بررسی اساسی مطلب، برای «برشت» بیگانه بود. او خوب می‌دانست چطور سایرین را به حداکثر دقت و تمرکز سوق دهد " (فریش هشت، ۱۳۸۵، ۳۳۵).

ماهیت تعزیه

شیعیان به علت طرد شدن (خروج) از مذهب (رسمی) که جزای مقابله و برخورد سیاسی بود، به کشف تئاتر نائل آمدند. آنان احساس قصور و تشویش‌های وجدانی دردمند (یا اضطرابات ناشی از وقوف درد) را کشف کردند. و خاصه ایرانیان در زندگی و شهادت امام حسین(ع) تنها به چشم سرنوشتی فاجعه‌انگیز ننگریستند؛ بلکه خواست‌های سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجاندند (ستاری، ۱۳۷۶، ۴۷-۴۸).

تعزیه، نمایش یا تئاتر

برخی پژوهشگران تعزیه را تئاتر دانسته‌اند و به دیدگاه «ارسطو» برای تئاتر نامیدن آن استناد کرده‌اند و برخی دیگر با استناد به دیدگاه همین فیلسوف، نه تنها آن را تئاتر ندانسته‌اند؛ بلکه آن را تراژدی به معنای خاص کلمه هم نمی‌دانند.

«پیراوی ونک» و «نیک نفس»، در یک بررسی تطبیقی بین تراژدی و تعزیه، وجوه افتراق و اشتراک این دو گونهٔ نمایشی را برشمرده

و عنوان نموده آن‌ها در وقوع «فاجعه» یا «امر تراژیک» و خاستگاه آیینی مشترکند. در این مقاله آمده است: "وقوع امر تراژیک از مهم‌ترین شباهت‌های این دو گونهٔ نمایشی محسوب می‌شود. آنچه شخصیت تراژیک در تعزیه را تا پای مرگ می‌کشاند، خواست ارزش‌های مطلق و در نتیجه سازش‌ناپذیری وی است و نه غرور او" (۱۳۸۹، ۳۸-۳۹).

از ویژگی‌های دیگر تراژدی این است که برای همهٔ طبقات جامعهٔ بشری قابل فهم و ادراک است و این امر تحقق نمی‌پذیرد، مگر آنکه نمایش چه از لحاظ ظاهری و چه از لحاظ باطنی، کلیت و عمومیت داشته باشد (محمدی و فروغ، ۱۳۸۳، ۸۹).

تعزیه نیز به دلیل اینکه نمایشی عامه‌پسند است و ادبیات آن به زبان عامهٔ مردم بسیار نزدیک است، مورد توجه عامهٔ مردم قرار می‌گیرد و برای اقشار مختلف جامعه قابل فهم است (پیراوی ونک و همکار، ۱۳۸۹، ۴۰).

«ارسطو» دربارهٔ موضوع تقلید نیز سخن گفته است: "و اما موضوع تقلید، اعمال آدمی است و آدمیان نیز ناچار اخلاق و افکار خود را دارند، و از همین لحاظ است که به اعمال آدمیان صفاتی را نسبت می‌دهیم. پس، بنا بر ترتیب طبیعی امور برای اعمال آدمیان، این دو علت موجود است: اخلاق و افکار. و سعادت و تیره‌بختی آدمیان در زندگی نتیجهٔ اعمال ایشان است. پس اعمال آدمیان به‌صورت داستان نمایش داده می‌شود.

او در ادامه شش جزء برای تراژدی قائل می‌شود به این قرار: ۱- داستان ۲- اخلاق ۳- گفتار ۴- فکر ۵- صحنه‌آرایی ۶- آواز.

از این شش جزء، دو جزء را از وسایل تقلیدی می‌داند، یک جزء را طریقهٔ تقلید و سه جزء باقیمانده را از موضوعات تقلید می‌شمارد و معتقد است به غیر از این شش جزء، دیگر هیچ‌چیز وجود ندارد. در ادامه می‌گوید: تقلید آدمیان نیست؛ بلکه تقلید اعمال آدمیان و تقلید زندگی آنان است، تقلید نیک‌بختی‌ها و بدبختی‌ها. در حقیقت تمام نیکی‌های آدمی صورت عمل به خود می‌گیرد" (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۹۱).

«عاشورپور» می‌گوید: "آن دستوری که این فیلسوف غربی برای تراژدی قائل می‌شود، در تعزیه وجود دارد. آن‌هایی که مدعی‌اند تعزیه نمایش است نه تئاتر، به چند موضوع استناد می‌کنند که به گمان آن‌ها در تعزیه وجود ندارد. کسانی که مخالف تئاتر بودن تعزیه هستند، چنین استدلال می‌کنند که در تعزیه تنها دو دستهٔ آدم‌های خوب و بد وجود دارند که عبارتند از: دستهٔ اولیاء و دستهٔ اشقیاء. این همان چیزی است که «ارسطو» به آن خلقیات می‌گوید. و بر این باورند که این شیوهٔ شخصیت‌پردازی، هیچ اهمیت و توجیهی به روانشناسی منطقی و تأثیرات آن که از اصول اولیهٔ شخصیت‌پردازی در درام ارسطویی غرب است (رئالیسم) ندارد. حال آنکه «ارسطو» خود معتقد است که بدون عمل، تراژدی ممکن نیست و بدون خلقیات ممکن است. جای تأسف است که این حضرات متوجهٔ این واقعیت نیستند که عکس این ادعاها، نقش‌های تعزیه نه به تمامی بدوخوب هستند و نه به‌طور مطلق سفیدوسیاه. صرف‌نظر از شخصیت «حر» که در آغاز بد و سپس خوب می‌شود. موضوع تعزیه، واقعهٔ کربلا یک رخداد اجتماعی معمول نیست.

روایت تعزیه در نهایت، شرح ستیزمردی به نام حسین‌بن‌علی (ع) با کسی به نام یزیدبن‌معاویه که در ماه محرم سال ۶۱ هجری ضد خلافتش جنگید، نیست. روایت تعزی حکایت ازلی مظلوم و ظالم، دلیر و ترسو، زاهد و فاسد، آخرت و عالم مادی، بهشت و جهنم، و حکایت خیروشر است. در تعزیه، ما به شخصیت‌هایی برنمی‌خوریم که بخواهیم از دیدگاه روانی آن‌ها را ارزیابی کنیم.

گاه گوشه‌هایی هم وجود دارد که در آن شخصیت‌سازی به قدر اظهارشده ساده نیست؛ مثلاً در میان اشقیاء درحالی‌که «شمر» زنازادهٔ بی‌حیایی است که با امام سر عناد دارد، «سنان» یکی از فرماندهان سپاه «ابن سعد» که پیش از آنکه «شمر» به قتل امام کمر ببندد داوطلب کشتن امام شده بود تا اندازه‌ای قدرت درک شرم و حیا را دارد. او وقتی خنجر می‌کشد و به طرف امام می‌رود، در چشم امام که می‌نگرد از قصد خود نادم می‌گردد، خنجر از کف می‌افکند و بازمی‌گردد؛ زیرا در چشم امام حسین(ع)، صورت زهرا سلام الله علیه، دخت پیامبر(ص) و مادر امام، را دیده است.

خوشبختانه از این‌گونه موارد در تعزیه کم نیست و با مروری در بیاض‌های موجود نمونه‌های بسیاری خواهیم یافت و جالب است که بدانیم اکنون غربیان خود دیگر این مقوله را باور نداشته و کاذب می‌نامند. چنانکه اخیراً «مارتین والسر» همهٔ تئاترهای پیشین غرب را در زمینهٔ نمایاندن سیمای انسان کاذب نامیده، چه به زعم او آن‌ها با کارهای خوب یا بد تنها یکی از ابعاد مختلف آن را نمایش می‌دهند " (همان: ۱۹۳-۱۹۱).

اما برخلاف عقیدهٔ «عاشورپور»، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی بین تراژدی و تعزیه»، نگارندهٔ مقاله نظر دیگر دارد. وی عنوان می‌کند: "وجود تشابهاتی در این دو نوع نمایش از جهاتی آن‌ها را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. چنانکه برخی با مسامحه تعزیه را تراژدی خوانده‌اند. وجود عناصر تراژیک در تعزیه که به وقوع فاجعه منجر می‌شود، از این دسته تشابهات است؛ اما وجود تفاوت‌های بارزی؛ چون نوع نگاه به تقدیر، مرگ، تلقی از زمان و مکان، وجود عناصر متضاد (تعارض درونی) در تراژدی و تضاد بیرونی در تعزیه، انعطاف‌پذیری در تعزیه و وجود قهرمان متفاوت در تعزیه و تراژدی که تراژدی از نوع شخصیت بوده و دچار هامارتیا می‌شود و با قهرمان تعزیه که از نوع تیپ و شبیه بوده و خیر مطلق است، به کلی متفاوت است و از همه مهم‌تر کلی‌گرایی در تعزیه که معلول پیروی از جهان‌بینی «وحدت‌گراست» و جزئی‌نگری در تراژدی که معلول جهان‌بینی «کثرت‌گرا» در تراژدی است، تعزیه و تراژدی را از یکدیگر متمایز می‌سازد. از طرفی، بنا بر نظر «ارسطو» که اساس تراژدی را بر پایهٔ تقلید و محاکات به‌وسیلهٔ کردار اشخاص و وجود وحدت‌های سه‌گانه «کنش»، «زمان» و «مکان» می‌داند و «نقل روایت» و پیروی نکردن از وحدت‌های «زمان» و «مکان» را ممیزهٔ حماسه از تراژدی می‌داند، تعزیه نمی‌تواند، تراژدی نامیده شود؛ بلکه از نوع حماسی محسوب می‌شود (پیراوی ونک و همکار، ۱۳۸۹، ۵۳).

لذا به نظر می‌رسد هردو در یک عقیده اشتراک دارند و آن عنصر حماسی بودن تعزیه است. چراکه «عاشورپور» هم شخصیت‌های سیاه و سفید تعزیه را از دیدگاه تئاتر روایتی «برشت»، می‌نگرد و از طرفی خطای سرزده از قهرمان تراژدی را که در تعزیه وجود ندارد، نوعی برتری تعزیه نسبت به تراژدی غربی می‌شمارد و در ادامه می‌گوید: "اگر در نمایش غربی وقایع باید حس ترس و ترحم را برانگیزد تا تزکیه و عواطف را موجب گردد، در هنر مقدس تعزیه، وقایع باید حس شجاعت، پایمردی، حق‌طلبی، حفظ عقیده، نگهداری پیمان ظلم‌ستیزی و جهاد و شهادت را به تماشاگر بیاموزد. این هم مربوط می‌شود به جهان‌بینی دو ملت شرق و غرب " (۱۳۸۹، ۱۹۳).

اما در هر صورت یک نکتهٔ اساسی حائز اهمیت است و آن اینکه "بستر رشد، استمرار و تکامل تعزیه در درون جامعهٔ مذهبی ایران شیعی بوده و ارادت قلبی ایرانیان به خاندان و اهل بیت پیامبر موجب بروز و ظهور این هنر قدسی شده است. یک محقق خارجی می‌گوید: «شیعیان به علت طرد شدن (خروج) از مذهب رسمی که جزای مقابله و برخورد و درگیری سیاسی بود، به کشف تئاتر نائل آمدند. آنان احساس تشویش‌ها و جدایی دردمند با اضطراب ناشی وقوف به درد را کشف کردند و خاصه ایرانیان که در زندگانی و شهادت امام حسین(ع) تنها به چشم سرنوشت فاجعه‌انگیز ننگریستند؛ بلکه سری‌ترین خواست‌های سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجانده‌اند».

موضوع نیازمند به توجه در این مقال این است که وقتی اصل واقعه دارای ظرفیت نمایشی بوده، نباید ظهور آن را با داستان‌های اساطیری مرتبط بدانیم و با تحکم و گاهی تکلف در پی اثبات رابطه و تأثیرپذیری متقابل آن‌ها از یکدیگر برآییم. در راستای طرح امثال چنین دیدگاه‌هایی لازم به یادآوری است که «ویژگی‌های هنری و نمایشی تعزیه» که در دیدگاه شرق‌شناسان غربی و کارشناسان و نظریه‌پردازان حوزهٔ تئاتر و نمایش، از آن به «ساختار دراماتیک» تعبیر می‌شود، بدین دلیل است که ویژگی‌های کامل یک درام در تعزیه یافت می‌شود و هنگامی که پژوهشگران آن را مورد ارزیابی قرار می‌دهند، به ناچار از آن به‌عنوان یک درام نام می‌برند و در پی این برمی‌آیند که بسترهای زمینه‌سازی آن را بیابند که چه و از کجا بوده است. بنابراین به طرح تئوری‌های گوناگون پیرامون «درام تعزیه» می‌پردازند.

حال اگر درام مشتمل بر فضاسازی، گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی عناصر داستان، فرازوفرود واقعه یا روایت تاریخی است و از طرفی تعزیه همهٔ این‌ها را داراست، ایرادی ندارد که تعزیه یک نوع «درام» نامیده شود؛ اما این بدان معنا نیست که پردازندگان تعزیه ابتدا منبعی برای «دراماتورژی» داشته و براساس آن تعزیه را شکل داده‌اند. به بیان دیگر، تعزیه به‌عنوان درام ساخته نشده تا برای ساختار آن به سنت درام‌نویسی غرب یا شیوهٔ نمایشی آیین‌های اسطوره‌ای یونان و ایران باستان نیاز باشد؛ بلکه در طی چندین مرحله و در قرون متعدد، تعزیه از مناسک و آیین‌های سوگواری شیعیان به شکل پدیدهٔ هنری با ساختار نمایشی تبدیل شده است (عمرانی و دیگران، ۱۳۹۳، ۷۰-۷۱).

دربارهٔ این نمایش «پیتر بروک»[20]، نوآور معروف معاصر انگلیسی در تئاتر دنیا که در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ شاهد اجرای تعزیه بوده است، هم لفظ تئاتر را به کار برده است. وی چنین می‌گوید: "«در یک دهکدهٔ دور افتاده در ایران، شاهد یکی از قوی‌ترین آثار تئاتری بوده‌ام که در عمرم دیده‌ام. یک گروه چهارصد نفری روستایی که تمام مردم ده را تشکیل می‌دادند، زیر درخت نشسته بودند و حالشان از قهقهه و خنده به گریه و مویه می‌رفت؛ درحالی‌که همه آخر داستان را می‌دانستند و می‌دیدند که حسین در خطر مرگ است، و اول دشمن گول می‌خورد، حماقت می‌کند و بعد شهید می‌شود و با شهادت حسین فرم تئاتری تبدیل به واقعیت می‌شود»" (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۷-۱۸).

ویژگی‌های تعزیه

شکل اجرایی شبیه‌خوانی مبتنی بر کلامی منظوم بوده و با تأکید بر «نمایشی بودن» (نمایش‌گرایی) و استفاده از قراردادهایی که «از پیش تعیین شده» و «پذیرفته شده از سوی تماشاگران» است، بر صحنه می‌رود. می‌توان گفت شبیه‌خوانی نیز نوعی «نمایش روایی» است که متشکل از سه عنصر اصلی «موسیقی»، «کلام» و «بازیگری» (نقش‌پوشی) بوده و مانند سایر نمایش‌های شرقی مبتنی بر قراردادهایی است. حوادث در تعزیه در میان انبوهی از بدایع هنر نمایشی پیش می‌روند، چنانکه حتی تصنع و بازیگری نیز به مفهوم خاص کلمه معنی ندارد. از آنجا که تعزیه انعطاف‌پذیری بسیاری دارد، اجزای کمی تعزیه به راحتی تغییر می‌کنند؛ اما معمولاً تعزیه با پیش‌خوانی آغاز می‌شود و شرح مختصری از واقعه به مخاطب داده می‌شود. گاه نیز نوحه‌ها و دعاهایی مربوط به متن تعزیه پیش از اجرا خوانده می‌شوند و در هر تعزیه با تعزیهٔ دیگر متفاوت است. پس از آن ابتدا موافق‌خوان‌ها و بعد از آن مخالف‌خوان‌ها وارد می‌شوند؛ سپس گروه موسیقی درآمد آوازی مربوط به پیش‌خوانی را می‌نوازد. اغلب پس از آن معین البکا (کارگردان نمایش) مطالبی را در ماتم حضرت ابا عبدالله (ع) و مجلس مورد نظر بیان می‌دارد و پس از آن نمایش آغاز می‌گردد (پیراوی ونک و همکار، ۱۳۸۹، ۳۴).

نشانه‌شناسی و شکل اجرایی تعزیه

نشانه‌شناسی علم مطالعهٔ نشانه‌های زبانی در قالب نظامی یکپارچه و متحد به نام زبان است. «فردینان دو سوسور[21]» (۱۹۱۳-۱۸۵۷)، زبان‌شناس سوئیسی و نخستین واضع رویکرد مذکور، معتقد بود که نشانه‌ها[22]تنها به مثابهٔ واحدهای یک نظام صوری، کلی و انتزاعی معنا می‌یابند. برداشت او از «معنا» کاملا ساختاری[23] و مبتنی بر تمایز است.

[20] Peter Brook

[21] . F.de Sussaure

[22] . Signs

[23] . Structural

در نشانه‌شناسی، اولویت با روابط متمایز نشانه‌ها در داخل یک نظام زبانی است تا به موضوعاتی خارج از آن. به سخنی دیگر، این کلیت نظام‌یافتهٔ زبان است که با هر ساختار یکپارچهٔ جهان خارج قابل قیاس بوده و همواره درک ما از پدیده‌ها را به دور از تناظری یک‌به‌یک شکل می‌دهد.

تعزیه با نظری اجمالی به نشانه‌شناسی ساخت‌گرای «سوسور»، بهره‌مند از زبانی به شدت اجرایی[۲۴] است؛ اولیاء و اشقیاء، موافق خوان‌ها و مخالف خوان‌ها، رنگ‌ها و نمادها، همگی مؤلفه‌هایی اجرایی هستند که در قالب نظامی متحد و یکپارچه تحت اشکال شبیه‌خوانی ایرانی انتظام می‌یابند. در تعزیه عینا به همان صورت که در نظام ساخت‌گرای سوسوری قابل مشاهده است، نشانه‌های زبان نمایشی (زبان عرف در دستگاهی استعاری به نام نمایش) کارکردهای خود را مرهون خصیصهٔ افتراقی‌شان در کلیت یک نظام هستند. ارزش نشانه‌های نمایشی در گرو تمایز آن‌ها نسبت به یکدیگر است؛ مجموعهٔ ابزار و ادوات صحنه، رنگ‌های نمادین به کار گرفته شده، موقعیت و جایگاه شخصیت‌های صحنه و حتی کلام سنگین و گاه آهنگین آن‌ها، همگی از یک سو به تمایز میان خود نشانه‌ها بازمی‌گردد و از سویی دیگر، ارجاعی به نقش متمایزشان در کلیت نظام زبان دارد؛ «جاناتان کالر[۲۵]» این مشخصهٔ نشانه‌ای را از آن رو حائز اهمیت می‌داند که «آن‌ها دقیقا چیزی هستند که دیگران نیستند». به نحوهٔ مشابه و در سطحی از عملکرد زبان، نشانه‌های نمایشی تعزیه ارزش کارکردی خود را مرهون تمایزات مذکور در نظام فرازبانی‌اند؛ ذوالجناح (اسب قهرمان داستان: امام حسین (ع))، در صحنهٔ شبیه‌خوانی‌ها ارزش و کارکرد نمایشی خود را در نتیجهٔ تمایز با دیگر اسب‌های میدان نبرد به دست می‌آورد، رنگ سفید خود را در مجموعه‌ای از تمایزات نمادین- خیروشر- با سایر رنگ‌های ابلق با سیاه روشن‌تر به چشم تماشاگر می‌آورد؛ تیرهایی که سپاه اشقیاء به سویش پرتاب می‌کنند به دلیل تقدس سواری که در رکاب اوست، زهرآگین‌تر بر روح و روان مخاطب تأثیر می‌گذارد. به سخنی دیگر، ارزش نمایشی ذوالجناح از آن رو که امام حسین بر آن سوار است جلوه‌ای از یک نشانهٔ قدسی می‌یابد. به علاوه شبیه‌خوانی‌های مذکور چون در موعد مشخصی از سال (دههٔ اول محرم) و نه در ایام دیگر اجرا می‌شوند کارکردی آیینی یافته و از کیفیت «نشانه‌داری» نمایشی برخوردار می‌گردند.

تعزیه در عین بهره‌مندی از برخی وجوه نشانه‌شناسی سنتی، از قابلیت‌های منحصربه‌فرد خود نیز برخوردار است. در جایی که به زعم «سوسور»، ساختار عامل تحقق معنا است، تعزیه معنای نمایشی خود را فارغ از هر نوع وابستگی به ساختاری التزامی و تنها در راستای تحقق وحدتی مضمونی؛ یعنی تقدس آن جلوهٔ حقیقتی که به کفران آدمی قربانی می‌شود، شکل می‌بخشد. به بیانی بهتر، گزاف نیست اگر مدعی شویم تعزیه در عین رعایت الزامات ساختاری گاه دستور زبان اجرایی منحصربه‌فرد خود را بنا می‌کند و از تقید به هر نوع ساختاری می‌گریزد. برخلاف آنچه ساختار نمایش‌های کلاسیک بدان وابسته است، شبیه‌خوانی ایرانی کاملاً مبتنی بر شکل اجرایی متفاوتی است. از منظر نشانه‌شناسی سنتی نیز، زبان در حکم امری منحصربه‌فرد و بی‌نظیر، آغاز و انجام هر نوع نظام معناآفرینی است؛ این در حالی است که اوج و فرود نمایشی و نیز ساختار اجرایی شبیه‌خوانی‌های ایرانی کاملاً مبتنی بر درون پالایی[۲۶] همزمان بازیگر، صحنه و تماشاگر است. به یکباره کارکرد نشانه‌ای خیمه‌گاه امام روی صحنه با کارکرد نظام‌یافته‌تری به نام «تکیه-حسینیه» تلفیق شده و در چشم به هم زدنی، ارزش نمادین هر نشانه‌ای (اعم از صحنهٔ افزار، مخالف خوان، تعزیه‌گردان، تماشاگر و غیره) در بافتی فراتر از ساختار روایت مذهبی مستحیل می‌شود.

در تعزیه، معنا(ی نمایشی) مفهومی مقدم بر ساختاری است که توقع نشانه‌شناسی سنتی تولید و بازآفرینی آن است. هرچند انتظام عناصری نمایشی نظیر کلام آهنگین، ارتعاش‌های تارهای صوتی، ایما و اشارات موافق خوان‌ها یا مخالف خوان‌ها، انواع مختلف لباس‌ها و سربندها و کلاه‌خودها فی نفسه حاکی از وجود ساختار نشانه‌ای معناسازی دارد؛ اما مضمون متقدمی چون «سوگی بر حقیقت از کف رفته» از آغاز تا پایان مراسم ارزش تام دارد. از این منظر، نظام معناآفرینی تعزیه، ساختار و عملکرد اجزاء در قبال کلیتی اندام‌وار، اساسا متفاوت از آن ضرایبی است که امیل بنونیست[۲۷] (۱۹۰۲-۱۹۷۶) زبان‌شناس فرانسوی، در تأیید دیدگاه‌های «سوسور» ارائه می‌دهد:

«تصدیق این نکته که زبان یک نظام است، تحلیل ساختار آن را گریزناپذیر می‌کند. هر نظام متشکل از واحدهایی است که بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. هر نظام از سایر نظام‌ها به دلیل نظم درونی واحدهایش متمایز می‌شود؛ نظمی که ساختار آن را شکل می‌بخشد».

مشاهده می‌کنیم که به تدریج با وجوه نشانه‌شناسانه‌ای از عملکرد مؤلفه‌های نمایشی تعزیه آشنا می‌شویم که در عین بهره‌گیری از قواعد سنتی، رویکرد مذکور، قابلیت‌های گسست و گریز از آن‌ها را نیز داراست. یکی دیگر از شواهد این مدعا، کیفیت دلالت‌گری[۲۸] نظام اجرایی نمایش تعزیه است؛ برخلاف معنایی که «سوسور» آن را «حاصل شبکه روابط درون نظامی» می‌داند. شبیه‌خوانی‌های ایرانی، معنا را نه درون نظام نشانه‌ای زبان نمایشی و به گونه‌ای مثلاً ارجاعی[۲۹] بلکه فرازبانی[۳۰] تولید می‌کنند. زبان اجرای آن مبتنی بر باور جمعی همهٔ افراد دخیل در اجرای نمایش آیینی است؛ از موافق خوان‌ها تا مخالف خوان‌ها گرفته تا تعزیه‌گردان و حتی تماشاگر، فارغ از خط روایت اصلی داستان و دلالت‌های صریح آن در لحظاتی شورانگیز تنها به روند دلالت‌گری خود اشاره می‌کنند. ازاین‌رو می‌توان گفت:

24. performative
25. J.Culler
26. Catharsis
27. E.Benvenist
28. signification
29. Objective language
30. Meta-language

«تعزیه نه داستانی را بازمی‌گوید و نه آن را نمایشی و دراماتیزه می‌کند... اجرای آن نه به هیچ وجه حماسی است و نه دراماتیک؛ بلکه اقراری و اعترافی[۳۱] است». البته لازم به ذکر است که «نه حماسی بودن» تعزیه لزوماً نفی نقش‌آفرینی‌های حماسی آن نیست، چنانکه «نه دراماتیک بودن» آن نیز ربطی به فقدان نظام مدون نمایشی ندارد؛ بلکه اصالت با اتخاذ نوعی زبان خود بازتاب‌دهنده است که فارغ از تعهدات و قراردادهای مرسوم واجد کیفیات هنجارگریز است (یوسفیان کناری، ۱۳۸۶، ۴۸-۴۶).

روایت در تعزیه

تعزیه بر پایهٔ نقل و روایت است. در تراژدی و تعزیه عمل یکی است و مشی «روایی» تعزیه، نفی اسلوب واقع‌گرایی نیست. تنها نحوهٔ برقراری ارتباط با مخاطب که شامل جنس و زبان اجرا است، فرق می‌کند. ارسطو نقل «روایت» را ممیزهٔ شعر «حماسی» از تراژدی می‌داند و این ویژگی از مهم‌ترین تفاوت‌های تعزیه و تراژدی محسوب می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت که تعزیه نه از نوع تراژدی؛ بلکه از نوع حماسی محسوب می‌شود (پیراوی ونک و همکار، ۱۳۸۹، ۴۲-۴۳).

متن

در تعزیه کل یک متن را در اصل، نسخه یا مجلس می‌گویند که زمانی مشخص و موضوعی معین دارد و تعداد بازیگرانی معلوم که به آن‌ها نقش پوش گفته می‌شود. در نمایش‌های به سبک فرهنگ، بازیگران، نمایش‌نامه را تمرین و حفظ و بعد از آن بازی می‌شود؛ اما در تعذیه بازیگران یا همان نقش‌پوش‌ها ملزم به حفظ کردن گفت‌وگوهای بین خود و دیگران نیستند؛ چراکه شیوهٔ کار آنان چنین است که تعزیه یک نسخهٔ کلی دارد که این نسخهٔ کلی اغلب در دست معین البکاء است. این نسخهٔ کلی شامل دو بخش است: فهرست که در صفحهٔ اول نوشته و گفت‌وگوی نقش پوش‌هاست با یک دیگر؛ چه اشقیاء چه اولیاء.

پس از روی همین فهرست صفحهٔ اول که نسخهٔ کلی است، معین البکاء نوبت بازی هرکس را گوش‌زد می‌کند و چون نقش‌پوش‌ها هر یک نوشتهٔ خود را روی دفترچهٔ کوچکی به‌طور مستقل نوشته‌اند و در دست دارند، به محض اشارهٔ معین البکاء شروع به بازی می‌کنند.

لازم به توضیح است که هر فهرست به تعداد نقش‌پوش‌ها، به خانه‌های مربع شکل تقسیم شده است که در هر مربع نام نقش و اولین حرف یا کلمه که بیشتر اولین حرف گفت‌وگوی هر نقش نوشته شده که معین البکاء با توجه به نام نقش و حرف اول گفت‌وگوی وی، به نقش‌پوش اشاره کرده و او نیز بی‌درنگ ادامه می‌دهد. بازی نقش‌پوش‌ها ادامه می‌یابد تا اینکه به خطی که نشان پایان گفت‌وگو است، می‌رسد؛ چون به خط پایان گفت‌وگو رسید، بلافاصله قطع کرده و باز در انتظار نوبت بازی بعدی خویش می‌ماند و معین البکاء به نقش‌پوش دیگر اشاره می‌کند و حالا او شروع می‌کند؛ به همین ترتیب تا آخرین نفر. البته، بر اثر اجراهای مکرر مجالس تعزیه بسیاری از این نقش‌پوش‌ها چنان به مهارت دست می‌یابند و نقش نقش‌پوش‌های ماقبل و مابعد خود را به‌خاطر می‌سپارند که دیگر هیچ نیازی به اشاره و هدایت وی ندارند و خود به راحتی کار می‌کنند (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۳۴۷).

بازیگری در تعزیه

با وجود حس و حتی ایمان کامل و کافی بازیگر، کل بازی‌ها و نمایش از واقع‌نمایی و طبیعی‌گرایی دور است. تأکید و غلو در حرکات- چه برای نشان دادن معصومیت معصومان و چه برای معرفی شقاوت اشقیاء، مایهٔ اصلی کار بازیگرن بوده و هست؛ ولی این افراط زننده نیست؛ چه هماهنگی در مجموع بازی‌ها و زیبایی و نرمی حرکات از یک سو و مایهٔ حماسی نمایش از طرف دیگر آن را قابل قبول می‌سازد.

سبک بازی و حرکات (چون لگد به زمین زدن و کف دست‌ها را به هم کوبیدن) و تأکیدهای کلامی بیشتر از نقالی می‌آید؛ اما قرارها: کاه بر سر ریختن و با دست روی ران کوبیدن نشانهٔ عزاداری بر مرگ عزیزان است و مثلاً در مقدمهٔ صحنه‌های «شهادت‌خوانی» دست بردن زنان به طرف کاه به تماشاگر خبر می‌دهد که به زودی مصیبتی اتفاق می‌افتد.

هنگامی که یک سردار مخالف خوان به تنهایی از سپاه جرار خود صحبت می‌کند، با گشودن هرچه بیشتر دست‌ها از هم و ایستادن بر پنجهٔ یک پا و به نعره گفتن کلمات چنین سپاهی را تصویر می‌کند. هنگامی که در صحنهٔ روشن تکیه از شب ظلمانی سخن می‌رود، در آغاز با حرکات کورمال و پاورچین خود شب را به تماشاگر القاء می‌کنند و پس از آن تدریجاً به بازی آزاد می‌پردازند. برای نمایش جست‌وجو یا گم بودن در بیابان یا آزرده بودن از آفتاب یک دست را بر پیشانی حائل آفتابی که نیست می‌کنند و لحظه‌ای با تکیه بر پنجهٔ پا سرک می‌کشند. یکی از حماسی‌ترین قرارهای بازی صحنه‌های «رجزخانی» است؛ هنگامی که یک مخالف و یک موالف از طرفین سکو دلاوری‌ها و اصل و نسب خود را به رخ یکدیگر می‌کشند و در این حال با حفظ همان فاصله هرچند یکبار دور سکو می‌گردند. جنگ‌ها و شهادت‌ها همه در عرصهٔ محیط بر سکو- که جای اسب تازی نیز هست- اتفاق می‌افتد مگر شهادت شخص امام که روی سکو می‌گذرد.

در لحظهٔ شهادت امام، بنا بر سنت ده سپاهی مخالف حلقه محاصرهٔ امام را تنگ‌تر می‌کنند و ناگهان بر او می‌ریزند و در همان حال می‌مانند تا عمل قتل از چشم تماشاگران پنهان بماند. سپس «شمرخوان» درحالی‌که خودش هم با صدای بلند گریه می‌کند و از مردم می‌خواهد که گریه کنند، به میان می‌رود و امام را شهید می‌کند (بیضائی، ۱۳۸۹، ۱۴۱-۱۳۸).

31 . Confessional

زبان تعزیه

این نمایش زبانی منظوم دارد؛ اما این نظم در زبان، به وزنی خاص از بحور عروضی شعر فارسی مقید نیست، و هر قسمت به اقتضای فضا و نقش سروده می‌شود. چنانکه نوای گفتار در قالب ادبی است و هیچ ارتباطی با دستگاه بحری شعر عامیانه ندارد. مشخصهٔ دوم این است که تعزیه برخلاف عادت به هنجار اشعار ادبی کوتاه یا بلند که در آن‌ها از آغاز تا پایان، بحر یکسان می‌ماند، بحر خود را به دفعات عوض می‌کند و در تمام طول خود بحور مختلف را به خدمت می‌گیرد (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۸).

موسیقی در تعزیه

همهٔ نشانه‌ها گواه بر این است که از ابتدای شکل‌گیری تعزیه در قالب نمایش موزیکال، چهارچوب اصلی موسیقی آن متکی به اصلی‌ترین الحان شناخته شدهٔ موسیقی ردیفی ایرانی یا موسیقی به اصطلاح دستگاهی بوده است (قادری، ۱۳۸۵، ۲۷۹). اجرای نمایش تعزیه به‌صورت آوازی است و هر بازیگر نقش خود را در دستگاه مناسب آن نقش اجرا می‌کند؛ چنانکه حضرت عباس چهارگاه می‌خواند، حر عراق می‌خواند، شبیه عبدالله بن حسن که در دامن شاه شهیدان به شهادت رسیده و دست قطع شدهٔ خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌ای از آواز راک را می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به راک عبدالله معروف است. اگر در تعزیه اذانی باید گفته می‌شد، حکماً به آواز کردی بود (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۹).

امام‌خوان‌ها آوازهای خود را بیشتر در مایه‌های متین مثل پنجگاه، رهاوی و نوا می‌خواندند. در سؤال و جواب رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده؛ مثلاً اگر امام با عباس سؤال و جوابی داشت، امام شور می‌خواند، عباس هم باید جواب خود را در زمینهٔ شور بدهد. فقط مخالف‌خوان‌ها با صدای بلند و بدون تحریر، شعرهای خود را با آهنگ اشتلم و پرخاش ادا می‌کردند (بیضائی، ۱۳۸۹، ۱۴۷).

باید گفت اساساً پیش از آنکه تعزیه از ویژگی‌ها و شگردهای نمایشی سود ببرد، مضامین آن به‌صورت شعر و آواز بیان می‌شده است (قادری، ۱۳۸۵، ۲۷۹).

منابع تاریخی مربوط به قاجاریه بر استفاده از برخی سازهای بادی بومی و ملی همچون کرنا و سُرنا در تعزیه حکایت دارند. ضمن اینکه شیپور نیز رفته‌رفته نقش خاصی در تعزیه کسب می‌نمود. ضمناً باید افزود که در برخی نقاط ایران، نی چوپانی و نی هفت بند نیز از سوی برخی تعزیه‌خوان‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

لازم است اضافه گردد که در چند دههٔ اخیر استفاده از برخی سازهای کلاسیک مانند فلوت کلیددار، قره نی(کلارینت) و ساکسیفون نیز در شهرهای بزرگ و به‌ویژه پایتخت معمول گردیده است (قادری، ۱۳۸۵، ۲۷۹).

آنچه می‌نواختند، آهنگ معینی در قالب یکی از دستگاه‌های معلوم موسیقی ایرانی نبود؛ بلکه آمیزه‌ای بود از اصوات درهم این سازها که در نتیجه یک طنین و آهنگ تقویت‌کننده‌ای به صحنه‌های مختلف می‌افزود (بیضائی، ۱۳۸۹، ۱۴۸).

لباس و معنی رنگ‌های آن در تعزیه

رنگ سبز که در گذشته نماد کشاورزی و کشاورزان و برای ایرانی مقدس و نشانهٔ حیات بود، با گزینش رسول الله به بهترین رنگ‌ها تبدیل می‌شود و در تعزیه، شایستهٔ تن اولیاء می‌گردد. (به عبارت اصحاب تعزیه، شایستهٔ امام‌پوشان) و رنگ سرخ (قرمز) برازندهٔ اشقیاء (به عبارت تعزیه‌گردانان، برازندهٔ شمرپوشان (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۴۲).

انتخاب رنگ سرخ بر تن اشقیا در تعزیه، بدین سبب بود تا دو خصلت آن را به ذهن تماشاگر تداعی معانی کند؛ یعنی هم پلیدی و گناهکاری خون‌ریز و هم مظلومیت و خون ریخته شده شهید.

در تعزیه سه رنگ دیگر قابل توجه است که این سه رنگ عبارتند از: سیاه، زرد، سفید. در تعزیه‌های قبل از اسلام، رنگ سیاه کاربرد امروز را نداشت و در معنایی دیگر به کار برده می‌شد؛ یعنی رنگ مرگ و نماد اهریمن بوده، حال آنکه امروز رنگ سیاه معنایی دیگر پیدا کرده است و سیاه‌پوشان جزء موافق‌خوانان شمرده می‌شوند. رنگ دیگر، رنگ زرد است. این رنگ در تعزیه‌های قبل از اسلام برای روحانیان و قدیسان، چون سیاوش بود. بعد از اسلام نیز به‌طور تقریبی همان کاربرد را دارد و برای فرشتگان و ارواح استفاده می‌گردد. این رنگ در تعزیه‌های امروز نشان ندامت و پشیمانی است. چنانکه ما این رنگ را به تن حر می‌بینیم که نخستین کسی است که از سوی یزید، مأمور مبارزه با امام (علیه السلام) می‌گردد؛ اما چون بزرگواری‌های امام (ع) را می‌بیند، به حقانیت حضرت پی می‌برد و جزء یاران حضرت می‌شود و به افتخار شهادت در رکاب آن بزرگوار نایل می‌آید و جاودانگی می‌یابد (همان: ۱۴۳-۱۴۴).

کارگردانی در تعزیه

به کارگردان «تعزیه‌گردان» یا «شبیه‌گردان» و آسان‌تر از همه «استاد» می‌گفته‌اند. شبیه‌گردان کارگردانی بود که کارش با به روی صحنه آمدن نمایش تمام نمی‌شد؛ بلکه حین آن هم ادامه داشت، چون او روی صحنه و بین بازیگران در حرکت بود؛ بازی را رهبری می‌کرد و اشاره‌ها و قرارهایی هم با دستهٔ موسیقی داشت که همراهی کنند یا خاموش شوند (بیضائی، ۱۳۸۹، ۱۳۵)

تعزیه‌گردان همیشه در محیط بازی است، شاید یکی دوبار بین نمایش با اشارهٔ دست او بازی معلق می‌ماند و او به کوتاهی با مردم حرف می‌زند. آن‌ها را به نکته‌ای حساس توجه می‌دهد یا همدردی و یا عبرت آن‌ها را طلب می‌کند و دوباره به اشارهٔ دستش بازی از همان‌جا ادامه می‌یابد. وقتی کسی به آخرین جنگش می‌رود، تعزیه‌گردان به او کفن می‌پوشاند، یا خنجر را می‌کشد و به دستش می‌دهد، یا رکاب را نگه می‌دارد تا سوار شود، یا کاه بر سر بازماندگان می‌ریزد و این‌ها تماشاگر را از تخیل بیرون نمی‌آورد (بیضائی، ۱۳۸۹، ۱۴۰).

حافظهٔ هیجانی تماشاگر تعزیه

تعزیه تلاش می‌کند تا نیروی تفکر و اندیشهٔ ذاتی تماشاگر را به‌عنوان ناظری آگاه برانگیزد و او را به تماشای واقعه‌ای بنشاند که پیش‌ترها در اعماق زمان رخ داده و خون‌های فوران‌یافتهٔ شهیدانش، آسمان تاریخ شیعه را سرخ گردانیده و وضوی سرخ رهبر قیامش در واپسین دم حیات الگویی برای تمام شهیدان تاریخ گردیده چنانکه «نماز عشق را دو رکعت است که آن را وضو نشاید الا به خون».

پس تعزیه‌گردان خود را راوی واقعه‌ای می‌داند نه معلم اخلاق. برخلاف تراژدی غرب، قانون ارسطو را که معتقد بود نمایش باید دارای وحدت زمان باشد؛ (یعنی رخداد واقعه در یک دور گردش زمین) زمان را نادیده می‌انگارد و برحسب نیاز آن را پس‌وپیش می‌کند؛ چنانکه گاه در طول نمایش از سه زمان در یک اجرا بهره می‌برد (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۲۰۳).

تعامل تماشاگران و بازیگران در تعزیه

در تعزیه فاصلهٔ مشخصی میان تماشاگر و بازیگر وجود ندارد. هردو هم بازیگرند و هم تماشاگر. هردو گروه در دایرهٔ اجرا قرار گرفته‌اند و در کنش دوبارهٔ یادآوردن واقعهٔ کربلا سهیم می‌شوند (هاشم‌پور، ۱۳۹۲، ۲۲). تعزیه شاید تنها نمایشی در جهان است که در آن تماشاگر جدا از نقش اجتماعی (تماشاگر) و نقش هنری (بازیگر)، به‌عنوان دو شخصیت حقیقی در محدودهٔ نمایش، نقش مکملی در اجرای نمایش (تعزیه) دارند، و می‌توان به جرئت گفت این نقش چنان به هم وابسته و پیوسته است که بی‌حضور یکی از آن‌ها اجرای نمایش ممکن نخواهد شد.

در واقع، در وقت اجرای نمایش تعزیه، بازیگر و تماشاگر چنان در هم تنیده و با یکدیگر شریک و سهیم می‌گردند که اگر ناظری بی‌طرف شاهد اجرا گردد، چنین خواهد پنداشت که در تعزیه تماشاگری وجود ندارد و آن‌هایی که حضور دارند، همگی بازیگر هستند و این به این سبب است که تماشاگر و بازیگر به عنصری واحد بدل می‌شوند تا به آنچه از اجرای تعزیه مورد نظر است، به طور مشترک دست یابند.

و از سویی دیگر، هردو به باور این حقیقت تأکید می‌ورزند که آنچه در مجلس اجرا می‌گردد، چیزی جز اصول هستی خود تماشاگر نیست و در واقع تماشاگر شاهد زندگانی خویش است.

البته چنین است که در تعزیه، تماشاگر تبدیل به بازیگر و بازیگر بدل به تماشاگر می‌شود؛ یعنی هر یک شاهدی و گواهی بر زندگی یکدیگر می‌گردند. و همین موضوع است که چنین تأثیری عمیق بر تماشاگر تعزیه می‌گذارد تا در بسیاری از اجراها به حد جذبه و بی‌خودی می‌رسد.

برای تمام کسانی که فرصت و مجال تماشای تعزیه را داشته‌اند، نمایش حقیقی که از لحاظ عاطفی شگفت‌انگیز است و در عین حال چشم‌انداز جالب توجهی بر مسئلهٔ تاریخی تعزیه می‌گشاید، منظرهٔ تماشاگران است. بی‌مبالغه می‌توان گفت که در حقیقت حضاری وجود ندارند؛ زیرا آن‌هایی که شاهد درام هستند و به‌طور مستقیم در آن شرکت می‌جویند، نخست ترتیبی می‌دهند که حضار دورادور مکان خالی صحنهٔ نمایش نشینند. پیش از شروع نمایش، اداره‌کنندگان نمایش، به یاد تشنگی امام حسین (ع) در صحرای کربلا، با قاشقی بزرگ (چمچه) و جامی آهنین (مسی) که در برابر جایگاه حضار نهاده شده، آب در جام ریخته و به همهٔ تماشاگران آب می‌نوشانند، آن‌گاه نمایش آغاز می‌شود. هنگام دردناک‌ترین صحنه، حضار بانگ برمی‌دارند، فغان می‌کنند، درجا می‌جنبند، به پا می‌خیزند و زمانی که در پایان فاجعه‌آمیز تعزیه، زمان شهادت یا کشتار قربانی فرامی‌رسد، حضار که دستخوش هیجان شدیدی گشته‌اند و بعضی نیز به حال جذبه و جد رسیده‌اند، از خودبی‌خود شده‌اند، به بانگ بلند فریاد می‌کشند که نه او را مکش، مرا به جایش بکش و گاه چند نفر بره‌ای را به جلوی صحنه می‌برند و بانگ برمی‌دارند که این گوسفند قربانی را بپذیر و خون شهید مقدس را مریز.

شرکت تماشاگر تعزیه به راحتی ما را به ریشه‌های این نمایش رهنمون می‌گردد و حقیقت آنکه تعزیه علاوه بر سرشاری‌اش از ارزش‌های معنوی مذهب شیعه، دارای معانی و ارزش‌های والای تاریخی برای هر ایرانی است؛ زیرا امام حسین تنها فرزند علی نیست؛ بلکه شوهر شاهزاده خانمی ایرانی نیز هست. او و پدرش و همهٔ امامان درکل نمودار ملت؛ یعنی ایران هستند که اعراب آن را اشغال کردند، مردمش را آزردند، اموالش را به یغما بردند و سرزمین را از سکنه خالی ساختند. حقی که از شخص امام تضییع شده، همچنان که حق ایران پایمال گشت، با حق ایرانی خلط می‌شود. پس این دو حق یکی است. ایرانیان از دشمنان سرسخت و جاودانی‌ای که یزید را بر حق شناختند، بسیار بیزارند. و به شدت به قربانیان و شهدای این غاصب خلافت دل بسته‌اند و با آنان یکی و یگانه شده‌اند. بنابراین، وطن‌دوستی به‌صورت درام مجال نموده و بیان یافته است و ایمان مذهبی و عشق به میهن و نفرت از ستم و انتقام‌جویی از بیگانه و سپس احساسی که بر اثر خوار و جریحه‌دار شدن سرشت ایرانی برانگیخته شده و شگرف‌ترین هیجانات را به حق موجب گشته در درام تمرکز یافته‌اند. بنابراین درک می‌کنیم که چرا قوم ایرانی تعزیه را به هیچ‌وجه همچون بازی یا وسیلهٔ سرگرمی خاطر مشاهده نمی‌کنند. در اندیشهٔ آنان هیچ عملی از این کار مذهبی‌تر و وزین‌تر و مهم‌تر و شایسته‌تر نیست. آدمی در آن لحظه با چیزی روبه‌رو می‌شود که نمی‌تواند درباره‌اش عمیقا به تفکر بپردازد و نیز قادر نیست خونسرد ماند؛ چراکه دیگر انسان نیست چون در قبال سنگدلی و ستم بی‌احساس است و نیز مسلمان نیست؛ چون اهل بیت پیامبر را پاس نداشته است و همچنین ایرانی نیست؛ چون درد و رنج کسی را که مظهر مجسم میهن اوست، و درد و رنج وطنش را حس نمی‌کنند (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۲۰۶-۲۰۸).

این همان چیزی است که تئاتر غرب و دست‌اندرکاران آن از قرن نوزده به بعد در پی دستیابی به چنین شیوه‌ای جهت سهیم ساختن تماشاگر در نمایش بوده‌اند تا بلکه بتوانند دیوار چهارم را در تئاتر خود

حذف کنند و به این طریق فاصلهٔ موجود میان تماشاگر و بازیگر را بردارند.

تقریباً تمام مفسرانی که دربارهٔ این سنت قلم فرسایی کرده‌اند، ارتباط خاص تماشاگران تعزیه با نمایش آن را مورد توجه قرار داده‌اند. این ارتباط در زمینهٔ سنن تئاتری غرب به طرز خاصی مقاومت نشان می‌دهد؛ زیرا تماشاگران تقریبا هم در بطن نمایش قرار دارند و هم در بیرون آن. آن‌ها هم در صحرای کربلا هستند و به گونه‌ای نمادین نقش لشکریانی را که (حسین) و یاران او را در محاصره گرفته‌اند، می‌آفرینند و هم در عین حال، در جهان واقعی خود به‌خاطر این واقعه سوگواری می‌کنند.

بازیگران این نمایش تأسف و اندوه خود را به‌وسیلهٔ متن شفاهی اجرا و بیان می‌دارند؛ ولی در میان تماشاگران هستند کسانی که با صراحت و قدرت و گاه خشونت ابراز اندوه و سوگواری می‌کنند که جایشان در بازآفرینی اجرا خالی است. بدین‌سان، آن‌ها گوشه‌ای از عمل نمایشی مورد نیاز را تکمیل می‌کنند؛ اما بیان صریح اندوه تماشاگران را تجارب زندگی روزانه‌شان دامن می‌زند و نمایش که آن‌ها در تکیه تماشا می‌کنند، تنها آن را بیرون می‌ریزد. در حقیقت تماشاگر ترغیب می‌شود که بر معاصی و مشکلات خود بگرید و به‌خاطر داشته باشد که مصائب و مشکلات حسین (ع) و یارانش چقدر عظیم‌تر بوده است.

این مسئله برای همهٔ کسانی که به ماهیت و مقصود نمایش در غرب علاقه‌مند هستند، اهمیت فراوان دارد. مسئلهٔ معروف «تماشاگر» بازیگر دیده شده است؛ «تئاتر زنده»[۳۲] «تئاتر باز»[۳۳] و گروه اجرای «ریچارد شخنر»[۳۴] تنها شماری از گروه‌هایی هستند که برای اختراع متدلوژی‌های اجرایی نوین، در این مسئله کوشیده‌اند.

تمرکز سنت تماشاگر- بازیگر برای سنت بازنمایی و نمایش در تعزیه اهمیت بسیار دارد. مقام برجستهٔ حاضران به‌عنوان بازیگر- تماشاگر که هم در گذشته و حال و به‌عنوان بخشی از کنش نمایشی، هم در جامعهٔ خود و صحرای کربلا، حضور پیدا می‌کنند محور اصلی را تشکیل می‌دهد که اصول بازنمایی در حول آن نظم و ترتیب پیدا می‌کند (چلکووسکی، ۱۳۸۴، ۴۵-۴۶).

سرانجام بهتر آن است که علاوه بر دو گروه آمریکایی که آقای پترچلکوسکی نام می‌برد، کسانی دیگر را که در آرزوی رسیدن به چنین شیوه‌ای تلاش‌ها کردند، نام ببریم؛ مانند «مایرهولد»[۳۵] در روسیه، «برشت»[۳۶] و «پیسکاتور»[۳۷] و «بوشنر»[۳۸] در آلمان، یرژی «گروتوفسکی»[۳۹] در لهستان، «پیتر بروک» در انگلستان و «آنتونن آرتو»[۴۰] در فرانسه یاد کرد که هیچ‌یک نتوانستند به این مهم دست یابند و حتی کار بعضی از آن‌ها؛ چون «آرتو» به جنون و دیوانگی کشید (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۲۰۹).

بررسی تحلیلی تعزیه براساس تئوری برشت

«ممنون» در مقالهٔ «تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب» نوشته است: "برای بازشناسی ارزش‌های نمایشی و اصالت تعزیه، به استفاده از معیارهای تئاتر غرب نیازی نیست. هنرشناسان هندی و ژاپنی هیچ‌گاه این قبیل معیارها را برای ارزیابی نمایش‌های «کاتاکالی» یا «نو[۴۱]» به کار نگرفته‌اند (چلکووسکی، ۱۳۸۴، ۱۹۲).

با وجود این، به کارگیری معیارها و ملاک‌های تئاتر غرب در بررسی تعزیه بی‌دلیل نیست. گسترش تمدن غرب به هند و ژاپن در اوایل سدهٔ بیستم، اصالت سنن تئاتری آن دو کشور را از میان برد. در ایران نیز ما تا حدود زیادی از فرهنگ و تمدن غرب و نفوذ تئاتر وارداتی غرب بی‌تأثیر نمانده‌ایم؛ ولی تعزیه یا فکر آن را به چشم پدیده‌ای بی‌ارزش به فراموشی سپرده‌ایم. ازآنجاکه ما در گذشته از سنگر تئاتر غرب بر تعزیه تاخته‌ایم، اگر امروز در ارزیابی خود- یعنی نگاه کردن به تعزیه از همان پایگاه- تجدید نظر کنیم، عمل پیشین ما قابل گذشت است.

هدف «برشت» رسیدن به این واقعیت بود که هنرمند تئاتر یک بازیگر است و آنچه در روی صحنه انجام می‌گیرد و او ناظر آن است، فقط یک بازی است و این یعنی فاصله‌گذاری؛ یعنی ایجاد فاصله بین نقش و بازیگر. به این معنی که بازیگری که تا آن زمان قرار بود در نقش «لیرشاه» ظاهر شود و زمانی را نشان دهد که «لیرشاه» در مرگ دختر مهربانش «کوردلیا» از خودبی‌خود شده است، بازیگر در تلاش بود این پالایش و دگرگونی روحی- روانی را طوری نشان دهد و بازی کند که تماشاگرش باور کند این واقعه حقیقتی است که در زمان خطی حال در حال وقوع است.

"«برشت» می‌خواست بازیگر به گونه‌ای بازی کند که تماشاگران این آیین مذهبی را انجام می‌دهند. راوی ماجرا در اصل تماشاگر

---

[32] The living theater

[33] Open theater

[34] Richard Schechner

[35] Vsevold meyerhold

[36] Bertolt Brecht

[37] Perwin Piscator

[38] Georg Buchner

[39] Jerzy Grotowski

[40] Antonin Artoud

[۴۱] . No، نو یا (نوه)، شکلی از تئاتر ژاپنی ، از نوع درام غنایی (لیریک) که در حدود اوایل سده ی پانزدهم، با قولی به اجراهایی از دو بازیگر: ژاپنی، کوانامی و پسرش سی می، پدید آمد. اساس درام نو رقص ها و پانتومیم هایی است که در جشن های شینتو و بودایی اجرا می شد. در حال حاضر نمایش های نو بر صحنه ای مربع شکل که کمی از زمین بلندتر است و تماشاگران در دو طرف آن می نشینند، به اجرا در می آید.

معتقدی است که داستان را از قبل می‌داند؛ یعنی اینکه کل داستان تنها در رمز یا قالب ادراکی وجود دارد (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۹۶).

از دیدگاه «برشت» این روند به بازیگر امکان می‌داد تا قضاوت خود را اعمال کند. به هر حال، این دیدگاه اساس کار بازیگر را بر مبنای آن چیزی که مد نظر «استانیسلاوسکی» بوده و قرار بوده به واقعیت و واقع‌گرایی نزدیک باشد را زیر سؤال می‌برد؛ چراکه بر مبنای الگوی جدید، بازیگر نباید با نقشی که بازی می‌کند، یگانه شود؛ بلکه باید میان او و نقشی که قرار است ارائه دهد، فاصله ایجاد کند. این همان چیزی است که در تئاتر روایتی «برشت» مورد تأکید ویژه قرار دارد.

از آنچه آمد، می‌توان به راحتی دریافت که براساس نظریهٔ «برشت»، تعزیه تئاتری است روایتی. در واقع تعزیه شکلی از تئاتر است که می‌توان گفت، «برشت» به دنبال دستیابی به آن بوده است؛ اما یک مسئله و شاید چالش اساسی همچنان در مقابل نظریهٔ «برشت» سرسختی می‌کند و آن اینکه بالاخره تماشاگر آگاه است که قرار است در موقعیت مکانی خاص به تماشای چیزی بنشیند. همین مسئله باعث می‌شود فاصله‌ای بین زندگی واقعی خودش و آنچه قرار است به تماشایش بنشیند، وجود داشته باشد؛ اما آیا قدرت این فاصله به قدری هست که تماشاگر را درگیر اتفاقات روی صحنه نکند؟

«چلکووسکی» در این راستا می‌گوید: "حتی تا همین چند سال پیش که بحث و مناظره بر سر سبک «برشت» هنوز گرم بود، اگر کسی بازی یک هنرپیشهٔ تئاتر را در این سبک با دقت تماشا می‌کرد، واقعاً هیچ فاصله‌ای میان بازیگر و نقش نمی‌یافت. و اگر هم چنین فاصله‌ای پیدا می‌شد، همان فاصله‌ای بود که تئاتر رئالیستی با همهٔ «طبیعی بازی کردن» و «وارد شدن در نقش»، قادر به نادیده انگاشتن یا حذف آن نشد. دلیل این وضع تناقضی است که میان محتوا و شکل وجود دارد و مانع فاصله‌گذاری می‌گردد: در اجرای آثار «برشت»، همچون دیگر اجراهای رئالیستی، فاصله‌گذاری کلی میان بازیگر و نقش وجود ندارد. با توجه به همین تناقض است که گفتیم تعزیه همان هدف تئاتری است که «برشت» درصدد دست یازیدن به آن بود– یعنی تعزیه پرورده‌ترین تئاتر در شکل روایتی آن است (چلکووسکی، ۱۳۸۴، ۱۹۷–۱۹۹).

نظریهٔ «برشت» در دیالکتیکی اساسی با آنچه «ارسطو» در مورد درام و تراژدی می‌گوید، وجود دارد. لذا یک رابطهٔ سه جانبه شکل می‌گیرد. در تضاد بودن برخی عناصر موجود در تعزیه با آنچه «ارسطو» در مورد درام و تراژدی می‌گوید و از سوی دیگر تناقض دیدگاه «ارسطو» با آنچه تکنینک «برشت» از آن می‌گوید. در موارد دیگر تشابه دیدگاه و آن فرمول‌هایی که «ارسطو» برای تراژدی قائل می‌شود و مع هذا در تعزیه نیز وجود دارد.

"کسانی که مخالف تئاتر بودن تعزیه هستند، چنین استدلال می‌کنند که در تعزیه تنها دو دستهٔ آدم‌های خوب و بد وجود دارند که عبارتند از: دستهٔ اولیاء و دستهٔ اشقیاء. این همان چیزی است که «ارسطو» به آن خلقیات می‌گوید. و بر این باورند که این شیوهٔ شخصیت‌پردازی، هیچ اهمیت و توجیهی به روانشناسی منطقی و تأثیرات آن که از اصول اولیهٔ شخصیت‌پردازی در درام ارسطویی غرب است (رئالیسم) ندارد. حال آنکه «ارسطو» خود معتقد است که بدون عمل، تراژدی ممکن نیست و بدون خلقیات ممکن است. جای تأسف است که این حضرات متوجهٔ این واقعیت نیستند که عکس این ادعاها، نقش‌های تعزیه نه به تمامی بد و خوب هستند و نه به‌طور مطلق سفید و سیاه. روایت تعزیه در نهایت، شرح ستیز مردی به نام حسین بن علی (ع) با کسی به نام یزید بن معاویه که در ماه محرم سال ۶۱ هجری ضد خلافتش جنگید، نیست. روایت تعزیه حکایت ازلی مظلوم و ظالم، دلیر و ترسو، زاهد و فاسد، آخرت و عالم مادی، بهشت و جهنم، و حکایت خیر و شر است. در تعزیه ما به شخصیت‌هایی برنمی‌خوریم که بخواهیم از دیدگاه روانی آن‌ها را ارزیابی کنیم (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۹۱–۱۹۲).

گاه گوشه‌هایی هم وجود دارد که در آن شخصیت‌سازی به قدر اظهار شده ساده نیست؛ مثلاً در میان اشقیاء درحالی‌که «شمر» با امام سر دشمنی دارد، «سنان» یکی از فرماندهان سپاه «ابن سعد» که پیش از آنکه «شمر» به قتل امام کمر ببندد، داوطلب کشتن امام شده بود تا اندازه‌ای قدرت درک شرم و حیا را دارد. او وقتی خنجر می‌کشد و به طرف امام می‌رود، در چشم امام که می‌نگرد، از قصد خود پشیمان شده و بازمی‌گردد. خوشبختانه از این‌گونه موارد در تعزیه کم نیست و با مروری در نسخه‌های موجود نمونه‌های بسیاری خواهیم یافت و جالب است که بدانیم اکنون غربیان خود دیگر این مقوله را باور نداشته و کاذب می‌نامند. "چنانکه اخیراً «مارتین والسر» همهٔ تئاترهای پیشین غرب را در زمینهٔ نمایاندن سیمای انسان کاذب نامیده، چه به زعم او آن‌ها با کارهای خوب یا بد تنها یکی از ابعاد مختلف آن را نمایش می‌دهند " (چلکووسکی، ۱۳۸۴).

به نظر می‌رسد در یک عقیده اشتراک وجود دارد و آن عنصر حماسی بودن تعزیه است. پس در اصل و اساس این نظریه که تعزیه را با دیدگاه «ارسطو» می‌سنجند تا اثبات کنند تعزیه تئاتر نیست، با دیدگاه معاصر مردود است و از تناقض موجود در دیالکتیک موجود در تعزیه و عنصر حماسی بودن تئاترِ «برشت» می‌توان تعزیه را تئاتری با مؤلفه‌هایی خاص که دارای عناصری منحصربه‌فرد است، مدنظر قرار داد.

وقتی به نظریهٔ «برشت» نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که در جهانبینی‌اش که سبقه‌ای سیاسی دارد و آن‌طور که در شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش؛ مثل ژان مقدس کشتارگاه‌ها، زن خوب ایالت سچوان و دایرهٔ گچی قفقازی آمده است، نقش‌ها را به دو دستهٔ خوب و بد از هم تمیز می‌دهد. در آثار «برشت»، همچون تعزیه، نقش‌های خوب و بد به نمایش درمی‌آیند.

"وجود تشابهاتی در این دو نوع نمایش از جهاتی آن‌ها را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. چنانکه برخی با مسامحه تعزیه را تراژدی

خوانده‌اند. وجود عناصر تراژیک در تعزیه که به وقوع فاجعه منجر می‌شود، از این دسته تشابهات است؛ اما وجود تفاوت‌های بارزی؛ چون نوع نگاه به تقدیر، مرگ، تلقی از زمان و مکان، وجود عناصر متضاد (تعارض درونی) در تراژدی و تضاد بیرونی در تعزیه، انعطاف‌پذیری در تعزیه و وجود قهرمان متفاوت در تعزیه و تراژدی که تراژدی از نوع شخصیت بوده و دچار هامارتیا می‌شود و با قهرمان تعزیه که از نوع تیپ و شبیه بوده و خیر مطلق است، به کلی متفاوت است و از همه مهم‌تر، کلی‌گرایی در تعزیه که معلول پیروی از جهان‌بینی «وحدت‌گراست» و جزئی‌نگری در تراژدی که معلول جهان‌بینی «کثرت‌گرا» در تراژدی است، تعزیه و تراژدی را از یکدیگر متمایز می‌سازد. از طرفی، بنا بر نظر «ارسطو» که اساس تراژدی را بر پایهٔ تقلید و محاکات به‌وسیلهٔ کردار اشخاص و وجود وحدت‌های سه‌گانه «کنش»، «زمان» و «مکان» می‌داند و «نقل روایت» و پیروی نکردن از وحدت‌های «زمان» و «مکان» را ممیزه حماسه از تراژدی می‌داند، تعزیه نمی‌تواند، تراژدی نامیده شود؛ بلکه از نوع حماسی محسوب می‌شود " (پیراوی ونک و همکار، ۱۳۸۹، ۵۳).

اگر در تئاتر غرب وقایع باید حس ترس و ترحم را برانگیزد تا تزکیه و عواطف را موجب گردد، در تعزیه، وقایع حس شجاعت، پایمردی، حق‌طلبی، حفظ عقیده، نگهداری پیمان ظلم‌ستیزی و جهاد و شهادت را به تماشاگر می‌آموزد و این ریشه در جهان‌بینی دو ملت شرق و غرب دارد؛ اما در هر صورت یک نکتهٔ اساسی حائز اهمیت است و آن اینکه مکتب تعزیه در درون جامعهٔ مذهبی ایران شیعی شکل‌گرفته و سروسامان یافته است و ارادت قلبی ایرانیان به خاندان و اهل بیت پیامبر موجب بروز و ظهور این هنر قدسی شده است.

"یک محقق خارجی می‌گوید: «شیعیان به علت طرد شدن (خروج) از مذهب رسمی که جزای مقابله و برخورد و درگیری سیاسی بود، به کشف تئاتر نائل آمدند. آنان احساس تشویش‌ها و جدایی دردمند با اضطراب ناشی وقوف به درد را کشف کردند و خاصه ایرانیان که در زندگانی و شهادت امام حسین(ع) تنها به چشم سرنوشت فاجعه‌انگیز ننگریستند؛ بلکه سری‌ترین خواست‌های سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجانده‌اند» (عمرانی و دیگران، ۱۳۹۳، ۷۰-۷۱).

موضوع نیازمند به توجه در این زمینه این است که وقتی اصل واقعه دارای ظرفیت نمایشی بوده، نباید ظهور آن را با داستان‌های اساطیری مرتبط بدانیم و با تحکم و گاهی تکلف در پی اثبات رابطه و تأثیرپذیری متقابل آن‌ها از یکدیگر برآییم. در راستای طرح امثال چنین دیدگاه‌هایی لازم به یادآوری است که «ویژگی‌های هنری و نمایشی تعزیه» که در دیدگاه شرق‌شناسان غربی و کارشناسان و نظریه‌پردازان حوزهٔ تئاتر و نمایش، از آن به «ساختار دراماتیک» تعبیر می‌شود، بدین دلیل است که ویژگی‌های کامل یک درام در تعزیه یافت می‌شود و هنگامی که پژوهشگران آن را مورد ارزیابی قرار می‌دهند، به ناچار از آن به‌عنوان یک درام نام می‌برند و در پی این برمی‌آیند که بسترهای زمینه‌سازی آن را بیابند که چه و از کجا بوده است. بنابراین به طرح تئوری‌های گوناگون پیرامون «درام تعزیه» می‌پردازند. حال اگر درام مشتمل بر فضاسازی، گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی عناصر داستان، فرازوفرود واقعه یا روایت تاریخی است و از طرفی تعزیه همهٔ این‌ها را داراست، ایرادی ندارد که تعزیه یک نوع «درام» نامیده شود؛ اما این بدان معنا نیست که پردازندگان تعزیه ابتدا منبعی برای «دراماتورژی» داشته و براساس آن تعزیه را شکل داده‌اند. به بیان دیگر، تعزیه به‌عنوان درام ساخته نشده تا برای ساختار آن به سنت درام‌نویسی غرب یا شیوهٔ نمایشی آیین‌های اسطوره‌ای یونان و ایران باستان نیاز باشد؛ بلکه در طی چندین مرحله و در قرون متعدد، تعزیه از مناسک و آیین‌های سوگواری شیعیان به شکل پدیدهٔ هنری با ساختار نمایشی تبدیل شده است. ماهیت آثار «برشت» به دلیل قرابت با نمایش‌های شرق، به خودی خود دارای وجوه اشتراک با تعزیه است و این نقطه عطفی برای تعزیه بوده و هست. نه از این منظر که چون با یک نماش غربی قرابت دارد، بخواهیم به آن اعتباری ببخشیم؛ بلکه از این منظر که دیگر شائبه‌هایی مبنا بر نمایش بودن تعزیه به لحاظ خالی بودن از غنای مفهومی در شکل تئاترش را از بین می‌برد.

"برای شاهد این مدعا، گفت‌وگوی خانم «لاله تقیان» با «فرخ غفاری» دربارهٔ تعزیه و نمایش روحوضی است. «فرخ غفاری» در پاسخ سومین سؤالی که از وی پرسیده شده است، «اصولا این آیین (تعزیه) می‌تواند در برابر تئاتر غربی دوباره به همان شکل سابق مطرح شود؟»، چنین می‌گوید: «اولاً، اشاره کنم که در این مملکت لااقل دو نفر براساس تعزیه «درام» به‌وجود آوردند؛ اول «فروغ فرخزاد» که سال‌های دراز زحمت کشید که با سبک اجرا و لحن متداول آواز و گفتار در تعزیه، «درام کمیک» به‌وجود آورد. من این متن را نخواندم؛ اما خودش می‌گفت که اثری نمایشی دربارهٔ یک خانوادهٔ ایرانی است. البته او این متن را هرگز عرضه نکرد. دیگر بهرام بیضایی که سه نمایش‌نامهٔ «هشتمین سفر سندباد»، «گمشدگان»، «راه طولانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی» را براساس شیوهٔ تعزیه نوشته است» " (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۲۱۳).

این تلاش‌ها فایده‌ای داشت و آن بازنگری مجددی بود در تعزیه، و تجزیه‌وتحلیل و بررسی آن با استفاده از اصطلاحات رایج شدهٔ «برشت» در آثار وی مثل؛ بیگانه‌سازی یا تئاتر فاصله‌گذار (داستانی)...؛ یعنی قابلیت‌هایی که در تعزیه وجود داشت و سبب ماندگاری آن گردیده بود؛ اما کسی تجربه و شناختی نسبت به آن‌ها نداشت و چنانکه پیش‌تر نیز اشاره کردیم، «برشت» و دیگرانی که نام بردیم، آن‌ها را کشف کرده و در پی انتقال آن‌ها به غرب بودند.

«برشت»، در کتاب «دربارهٔ تئاتر» آورده است: "چنانکه ما در پی شیوه‌ای از بازیگری بودیم که بتواند آنچه را که معمول است، چشمگیر و آنچه را که عادی است، شگفت‌آور کند. آنچه عام بود، می‌بایست یگانه بماند و بسیاری از آنچه طبیعی می‌نمود، می‌بایست چون چیزی ساختگی نمایان شود؛ زیرا ما می‌دانستیم که با بیگانه کردن رویدادها فقط آن خودمانی بودن را از آن‌ها می‌گیریم که مانع قضاوت آزادانه و ساده‌اندیش نسبت به آن‌ها بود " (۱۳۸۸، ۲۰۶).

آنچه «برشت» می‌خواست، تحول و تغییراتی کلی در ساختار درام غربی بود که شامل زبان، مکان اجرا، شیوهٔ بازی، نمایش‌نامه‌نویسی، لباس، وسایل صحنه و... می‌شد. پس همهٔ این قابلیت‌ها در تعزیه وجود داشت.

زبان منظوم تعزیه به‌خاطر اینکه لغت‌ها را در بسیاری از مواقع و موارد به حسب ضرورت شعری جابه‌جا می‌کند، ناآشنا می‌سازد و همین ناآشنایی در واژگان موجب ایجاد فاصله بین تماشاگر و بازیگر می‌گردد.

بازیگر تعزیه زبان منظوم تعزیه را همانند نثر متداول بیان نمی‌کند، لذا این نحوهٔ بیان نیز به‌خودی‌خود فاصله ایجاد می‌کند.

بازیگر تعزیه از منظر اعتقادی خود را به نقش نزدیک نمی‌کند؛ زیرا نقشی را که به عهده می‌گیرد، مقدس است یا پلید و ملعون، و در هر صورت بازیگر از آن‌ها فاصله می‌گیرد، یکی به‌خاطر قداستش و دیگری به‌خاطر پستی و لئامتش.

بداهه بازیگر را به زندگی واقعی نزدیک کند. بداهه‌سازی‌ای که در تعزیه صورت می‌گیرد، از جنس دیگری است و آن عبارت است از: "بهره‌وری از تعزیه‌خوانانی که به سهولت می‌توانند کم یا زیاد شوند، بدیهه‌خوانی‌های به موقع، بروز خلاقیت‌ها در ظهور نحوهٔ اجرای نقش و بدیهه‌سازی‌هایی از این دست در تعزیه به وفور دیده می‌شود.

رعایت نشدن مسیر اصولی زمان؛ یعنی در آنی واحد از زمانی به زمان دیگر رفتن. یکی از ویژگی‌های مهم تراژدی «وحدت زمان و مکان» است. امکانات تعزیه‌خوانی چون انعطاف‌پذیری متون و بدیهه‌سازی تقلیدها در یک صحنهٔ خالی همه با ضرورت و اجبار «وحدت زمان و مکان» همخوانی ندارد و ضرورتا از تجسم «صوری» به تصویر بی‌حدومرز «ذهنی» رسیده است؛ یعنی «زمان و مکان» را تبدیل به ابزار کار خود کرده است و می‌خواهد حقایق و واقعیات زندگی را بیافریند، نه اینکه واقعیات حوادث و اتفاقات را در حد شگفت‌انگیزی به زندگی بدل کرده و ناگزیری آن روند را تثبیت کند. در این نمایش، زمان از نوع زمان کیفی بوده و مکان در آن نمایش همه‌جاست. روابط علی در تعزیه از شکل خطی معمول پیروی نمی‌کند، درحالی‌که در نمایش‌های واقع‌گرا این روابط از مناسبات واقعی و محسوس پیروی می‌کند و به شرایط زمانی و مکانی خاص دلالت می‌کند و انعکاس واقعیات بیرونی است. چنانکه در نمایش تعزیه شبیه‌خوان از میان دو انگشت، گذشته و آینده را نشان می‌دهد که امکاناتی از این قبیل در تعزیه در واقع نوعی امکان مونتاژ را در تعزیه به‌وجود آورده است. همهٔ آیین‌ها تقلیدی از یک اسوهٔ الهی هستند و بالفعل گشتن دوبارهٔ آن‌ها به‌صورت مستدام، در یک لحظهٔ یگانه بی زمان انجام می‌پذیرد. اسلوب‌های ساده و ناب در تعزیه و نمایش‌های سنتی به‌وفور به چشم می‌خورد. انسان سنتی زمان را به‌صورت دوری می‌شناسد و این تکرار مراسم و مناسک آیینی برای مخاطب سنتی و مؤمن معنادار است. برگزاری تعزیه‌خوانی و آیین‌هایی چون نخل‌گردانی در ماه‌های خاص محرم و صفر نشان‌گر بازسازی زمان از طریق تکرار است. لازم به ذکر است، بهره‌گیری از سکوهای مدور و چندضلعی در تعزیه با امکانات وسیع اجرایی و شیوهٔ نمادین گسترده و زیبای خود، امکان تغییرات زمانی و مکانی بی‌شماری برای این شیوهٔ نمایشی به‌وجود می‌آورد و باعث درنوردیدن زمان و مکان در این شکل نمایشی می‌شود؛ چراکه " تعزیه یا در میدان یا در حسینیه یا در تکیه، (که معروف‌ترین و شگفت‌ترین آن‌ها ساختمان بی‌نظیر «تکیه» در تهران بود) انجام می‌گرفت. محل نمایش به شکل دایره‌ای درمی‌آمد که وسط سکوی مدور یا مربعی قرار داشت (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۳۵).

ادای دیالوگ‌ها از روی نوشتهٔ نسخه که همین امر سبب می‌شود تا بازیگر تعزیه از استغراق فاصله بگیرد؛ چراکه خواندن از روی نسخه باعث می‌شود تا شخص بازیگر موضعی معترضانه به خود بگیرد و شگفت‌زده از وجود واقعه جلوه کند. این مورد و در کنار آن تأکید نداشتن بر متن جزو شاخصه‌های مشترک میان نمایش‌های شرقی است و در نمایش‌های شرقی بیشتر بر روی شیوهٔ اجرای نمایش تأکید می‌شود؛ مثلاً "در اپرای پکن نمایش‌نامه تنها متن خلاصه‌ای است تا بتوان نمایش را در آن جای داد و تماشاگران به تأثیر کلی نمایش نظر دارند نه شنیدن یک متن ادبی. در برنامه‌های اپرای پکن حتی نام نویسنده ذکر نمی‌شود" (براکت، ۱۳۷۵، ۳۰).

جدا شدن از نقش در هر فرصت ممکن و تبدیل شدن بازیگر از بازیگری نمایش به شاهد و ناظر ماجرا، ماجرایی که در حال روایت است. پس او باید در اجرای نمایش دوگانه عمل کند؛ یعنی نخست آن باشد که هست، شخصی معمولی، غیر از نقش و متعلق به عصر و زمان خودش، دیگر شخص دوم، من نقشی، منی که در نقش وجود دارد که ساخته و پرداختهٔ زمانی دیگر است، و آن زمان گذشته است. به همین دلیل است که شمر وقتی امام حسین را می‌کشد، خود نیز با مردم همنوا می‌شود و اشک می‌ریزد.

وابستگی نداشتن به رئالیسم (واقع‌گرایی)؛ نمونه‌اش آوردن اسب و سوار به گاه نیاز در مجلس؛ اما پوشیدن لباس زنانه به تن مردان و انداختن روبنده و انداختنشان به جای زنان در مجلس به منظور اجرای نقش، مثل زینب‌پوش. در تعزیه نقش زنان را مردان بازی می‌کنند؛ چراکه حضور زنان در صحنه ممنوع است. این مسئله همان برخوردار بودن از قراردادهای آگاهانه در تعزیه و دیگر نمایش‌های شرقی است و اجرای شیوه‌پردازانه یا استیلیزاسیون است که اجراکننده به‌وسیلهٔ قراردادهای آگاهانه و از پیش تعیین‌شده بخشی از نمایش را به تصویر می‌کشد و مابقی را تماشاگر در ذهن خود بازسازی می‌کند. منظور از استیلیزه همان ایدهٔ قرارداد، کلیت و سمبل است که در فصل دوم شرح آن رفت؛ مثلاً گریه کردن را با حرکات موزون سر، و حالات مشخص دست نشان دادن در نمایش‌های شرقی. این قراردادهای آگاهانه با شیوهٔ توهم رئالیستی درستیز است. صحنه‌پردازی و استفاده از اشیاء، حرکت و سکون، مفاهیم رنگ‌ها و خطوط، موسیقی و آواز، صداها، نجواها و کلمات و در مجموع، بازی‌ها از جمله مؤلفه‌هایی هستند که در لوای قواعد و قرارهای از پیش تعیین شده‌ای از سوی اجراکنندگان به تماشاگر

ارائه می‌شود. قراردادهایی که گروه اجرا و همچنین تماشاگران از آن‌ها آگاهی داشته و معنا و مفهوم آن‌ها را درمی‌یابند. قراردادهای آگاهانه و استفاده از ذهن خلاق تماشاگران در نمایش‌های شرقی باعث شده تا این نمایش‌ها از نظر شکل و محتوا از تئاتر رئالیستی غرب متمایز شود. واقع‌گرایی به هر شکل، مورد علاقهٔ بیشتر مخاطبین آسیایی نیست؛ چراکه این نوع کار فاقد جنبه‌های نمایشی مهم و آشنای سنتی است.

ترکیب رئالیسم و کلاسیک در پوشیدن لباس اجراکنندگان، چنانکه شمر لباس سرخ عربی می‌پوشد، عینک دودی به چشم می‌زند و گاهی قالپاق اتومبیل را به جای سپر به دست می‌گیرد. چتری امروزی را به جای چتر آفتابی قدیم بالای سرش نگاه می‌دارند و استفاده‌های دیگر از این نوع لباس‌ها و ابزار متناقض.

چند نقش برای یک بازیگر در یک اجرا؛ به این معنی که بازیگر چندین نقش متفاوت را بازی می‌کرد. این مورد در کنار عدو حضور و فقدان چهره‌پردازی در تعزیه، خود منجر به فاصله‌گذاری می‌شود.

آگاهی تماشاگران از قصهٔ نمایش: قصه‌هایی که در تعزیه روایت می‌شوند، معمولاً برای مخاطبان آشنا هستند و تماشاگران در تعزیه ترجیح می‌دهند فعالانه به نمایشی بروند که قبلاً آن را بارها دیده‌اند و مشارکت در روند اجرای نمایش داشته باشند. چراکه تماشاگر در این‌گونه نمایش‌ها، تنها نظاره‌گر و منفعل نیستند. بر این اساس، میان مخاطب و اجرا ارتباطی منحصربه‌فرد شکل می‌گیرد که در میان سنن نمایشی جهان کم‌نظیر است.

تعزیه درگیری دو نیروی خیروشر را نشان می‌دهد که دربرگیرندهٔ نکات اخلاقی فراوانی است. این شخصیت‌های سیاه‌وسفید در تعزیه، از مسائل اساسی است که همان‌طور که قبلاً به آن اشاره شد، مورد توجه ویژهٔ «برشت» بوده است. در این راستا «برشت» از صورتک‌هایی استفاده می‌کرد که بتواند به راحتی خوب و بد را از هم متمایز کند". از آنجایی که شبیه[۴۲]در تعزیه براساس نگرشی آرمان‌گرایانه و غایت‌انگارانه به‌وجود آمده است، جنبه‌های خیروشر در تعزیه کاملا از یکدیگر منفک شده‌اند و نقش‌ها در این نمایش حول ویژگی‌های ثابت و آرمانی می‌چرخند. با وجود چنین بینشی است که در تعزیه‌ها «سنخ» (type) مطرح است و نه «شخصیت» (character). در نتیجه نقشی که در آن بازنمایی می‌شود یا مطلقا خوب است یا مطلقا بد و تعزیه‌خوانان برای بازنمایی حقیقت از نمادها و اشاره‌های کلامی و رفتاری بهره می‌گیرند و جزئیات رفتاری و گفتاری بازسازی نمی‌شود. ازاین‌رو است که در تعزیه با علامات و اشارات شاعرانه و موسیقیایی صرفا به شبیه‌سازی کنش‌های درونی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود. در عین حال شبیه‌خوان[۴۳] نیز هیچ‌گاه مخاطب را به این توهم گرفتار نمی‌کند که او همان کسی است که نقش او را بازمی‌نمایاند؛ بلکه مرتباً تأکید می‌کند که در حال بازنمایی است. بدین ترتیب یکی شدن با شخصیت نمایشی و یا نزدیکی گفتاری و رفتاری در تعزیه صورت نمی‌گیرد. در نگاه جزءنگر و تکثرگرای غرب همواره بر واقعیت درونی و بیرونی اشخاص و خصوصیات متمایز آن‌ها تأکید می‌شود و این نگاه پایبند تکثر شخصیت‌ها و گوناگونی آن‌ها است و اختلاف و تفارق شخصیت‌ها را با یکدیگر نشان می‌دهد. این ویژگی‌ها به چهار دسته «مشخصه» کلی تقسیم می‌شوند که شخصیت‌های متفاوت در تئاتر براساس آن‌ها شکل می‌گیرند : ۱) جسمانی[۴۴] ۲) روانشناسیک ۳) جامعه‌شناسیک ۴) اخلاقی و ایدئولوژیکی. بدین جهت در تراژدی و تئاتر غرب روانشناسی شخص در شرایط خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی، در محدوده زمانی و مکانی مدنظر بوده و موجب می‌شود شخصیت‌های گوناگون از لحاظ ویژگی‌های فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی متمایز باشند، چنانکه ما همواره ما به ازای آن‌ها را در اطراف خود مشاهده می‌کنیم. تعزیه نمایش کل‌گراست و به ابعاد غیرمادی می‌پردازد و تنها مؤید یک حالت «خیر» یا «شر» است و از جهان‌بینی وحدت‌گرا پیروی می‌کند. دید غایت‌انگارانه در تعزیه موجب می‌شود که ویژگی‌های دیگری نیز مانند چگونگی توصیف و تلقی از زمان و مکان، تاریخ و... نیز تابع آن باشد. قواعد شبیه‌خوانی و روش‌هایی چون «طراحی نمادین لباس، گویش منظوم و آوازی تا رفتار و حرکات تماماً فرم‌گرا ازجمله راهکارهایی هست که شبیه‌خوانان برای دستیابی به اهداف خود بهره می‌گیرند " (پیراوی ونک و همکار، ۱۳۸۹، ۴۳-۴۴).

دیده شدن نوازندگان و عوامل صحنه: براساس قراردادی از پیش تعیین شده در تعزیه، نوازندگان و عوامل صحنه در طول نمایش، هیچ تلاشی برای دور بودن از چشم ناظر به عمل نمی‌آورند. نوازندگان معمولاً در محلی مشخص و قابل رؤیت می‌نشینند و عوامل صحنه نیز به راحتی در حین نمایش در صحنه حاضر شده و وظایف خود را انجام می‌دهند. موسیقی آن تأثیری که باید بگذارد را اعمال می‌کند؛ ولی جدای از این مطلب آن فاصلهٔ معنایی که باید بین تماشاگر و تأثیر روحی روانی که تماشاگر از غیبت گروه موسیقی و ابزار و ادوات آن می‌گیرد، ایجاد شده و لذا موسیقی نقش کارکردی خود را که همراهی کنندهٔ صحنه‌ها، معرفی شخصیت‌ها، نشان دادن ابتدا و انتهای صحنه‌های نمایش و نیز ایجاد ضرباهنگی ویژه، به‌نحوی که می‌باید به انجام

---

[۴۲]. به شخص بازی در تعزیه اصطلاحا شبیه گفته می‌شود که در صورت تسلط این شخص در نقشی ویژه به نام خاص آن خوانده می‌شود؛ مانند شبیه ابوالفضل یا شبیه حر، علاوه بر این، اصطلاح شبیه نشان‌دهندهٔ تفکیک نقش از بازیگر آن در ابعاد درونی و بیرونی است.

[۴۳] . شبیه‌خوان همان تعزیه‌خوان یا بازیگر تعزیه است.

[۴۴] . سن و قیافه جزء مشخصه های جسمانی شخصیت، خلق و خو و صفاتی مانند دلاوری، مردانگی و خشونت طلبی و ... مشخصه های روانی شخصیت، وابستگی شخص به طبقه خاصی از جامعه مشخصه های جامعه شناسی شخصیت و گرایش های اعتقادی و ایدئولوژیکی مشخصه های اعتقادی شخصیت را می سازند. این چهار دسته ویژگی به یکدیگر وابسته و بر هم تأثیرگذارند

می‌رساند و نقشی کلیدی و تعیین‌کننده دارد. از موسیقی به‌عنوان استفاده می‌شود.

تأکید بر روایت‌گری: تعزیه مبتنی بر «نقل و روایت» است و مانند سنن تئاتری براساس تقلید و کنش نیست. یکی از تأثیرات مهم وجود قراردادهای آگاهانه کمک به روایت‌گری در تعزیه است. قصه با استفاده از این قراردادها بیشتر روایت می‌شود تا اینکه موبه‌مو به تصویر کشیده شود. همچنان که آگاهی تماشاگر از قصهٔ نمایش و آشنایی کامل با شخصیت‌های این نمایش‌ها باعث می‌شود که نمایش از تعلیق و کشمکش کمتری برخوردار باشد و تماشاگران کمتر در قصهٔ آن غرق شوند.

صحنه‌پردازی ساده: صحنه در این نمایش‌ها اغلب، پدیدآورندهٔ محیطی است برای گرد آمدن مردم و کارکرد و ساختی که دکور در اپراها یا نمایش‌های غربی دارد، در تعزیه دیده نمی‌شود، به‌گونه‌ای که یا دکور وجود ندارد یا بسیار ساده است و صحنه جنبهٔ تزیینی ندارد و بیشتر جنبه‌های قراردادی و سمبلیک در طراحی عناصر صحنه و پیکربندی مکانی اهمیت می‌یابد. چنین است که در تعزیه یک وسیله به منظورهای مختلف مورد استفاده قرارمی‌گیرد. استفادهٔ نمادین از ابزار و وسایل صحنه (اکسوار)، چنانکه نشستن بازیگر روی یک صندلی فلزی زنگ زده؛ یعنی نشستن وی به روی تخت و سریر سلطنت. استفاده از تشتی آب به جای رود دجله یا فرات، استفاده از شاخهٔ درخت به جای نخلستان و چیزهایی از این قبیل به هنگام نیاز نمایش. در این موارد قابلیت‌های بازیگری خود را نمایان می‌سازد. از آنجاکه صحنهٔ تعزیه تقریبا بدون صحنه‌پردازی و افزارهای صحنه‌ای پر شمار بوده و همان اندک وسایل صحنه را هم بازیگران به‌صورت نمادین به کار می‌گیرند، قابلیت‌های ذهنی و بدنی بازیگران برای حضور در اجرا اهمیتی حیاتی پیدا می‌کند. همچنین با در نظر گرفتن قواعد سخت و دشوار و غیرقابل تخطی در حوزهٔ بازیگری این نمایش‌ها، بار اصلی نمایش بر دوش بازیگر است و میزان توانایی او در استفاده از قراردادها و در کنار آن استفاده از خلاقیت در محدودهٔ همان قراردادها، بازیگری تعزیه را به یکی از سخت‌ترین انواع بازیگری‌ها تبدیل کرده است. در تئاتر غرب نویسنده، کارگردان، طراحان و بازیگران وظایف اصلی یک اجرا را بر عهده دارند؛ اما در تئاتر شرق عمدهٔ مسئولیت بر دوش بازیگر است. لذا عزیه از نظر صحنه‌آرایی و اثاثهٔ صحنه (اکسسوار) هم نشان‌دهندهٔ یک نظام نمایشی است. در تعزیه، بالا، پایین، وسط و دور صحنه هر یک کارکرد خاص خود را دارد. هرکدام از این مکان‌ها قلمرو خاصی است که تعریف ویژه‌ای دارد. شاید اگر بخواهیم به زبان تئاتر معاصر سخن بگوییم، صحنه در تعزیه بسیار به نظام گروتسک یا «تئاتر بی‌چیز» نزدیک است. صحنه به ظاهر فقیر است؛ زیرا باید با تخیل تماشاگر ساخته‌وپرداخته شود. در چنین صحنه‌ای همه‌چیز بیان نمی‌شود؛ بلکه از «وسایل ناقص استفادهٔ کامل» می‌شود.

پالایش روحی تماشاگر: کلیهٔ جنبه‌های تراژدی پیامدی را در پی دارد که همان کاتارسیس است و در واقع غایت تراژدی محسوب می‌شود. پیامد احساس ترحم و ترس کاتارسیس یا پالایش خواهد بود. به تعبیر دیگر، ارسطو می‌گوید، هنرمند قادر خواهد بود در پرتو زبان حوادثی بیافریند که احساس ترس و ترحم را در وجود ما برانگیزد و سرانجام به کاتارسیس منجر شود. دو تبیین اصلی در مورد کاتارسیس وجود دارد که اولی را به «پالایش» و دومی را پالایش‌زدایی معنی کرده‌اند. اولی پالایش عواطف شفقت و ترس و دومی کاتارسیس به معنای نوعی دفع موقت عواطف ترس و شفقت که به نظریه‌های پزشکی برمی‌گردد. نظر اخیر، کاتارسیس را اصطلاحی پزشکی می‌داند که عبارت است از تزکیه و تنقیه جهت پاک کردن دستگاه گوارش و دوم کاتارسیس در معنای اخلاقی خود متضمن تزکیه و پالایش عواطف است که در پرتو آن، عناصر نامطلوب از عواطف مطلوب جدا می‌شود (همان: ۴۶). مسئلهٔ همذات‌پنداری در یک اثر به معنی مستغرق شدن مخاطب در واقعهٔ نمایشی و داستانی هم هست، چنانکه تماشاگر خود را به جای قهرمان می‌بیند؛ اما منجر به شفقت و هراس در مخاطب نمی‌شود. به‌کارگیری روش‌هایی که در تعزیه معمول است، به نوعی همذات‌پنداری را در نمایش کمرنگ نموده و فاصله‌گذاری را در نمایش به‌وجود می‌آورد. البته باید ذکر شود که تعرف و واژگونی در تراژدی برای مخاطب اتفاق می‌افتد، سبب می‌شود تا جایی مخاطب همذات‌پنداری کند؛ اما در جایی خود را عقب می‌کشد. ایجاد فاصله بین مخاطب اتفاقات تعزیه سبب آن می‌شود که تماشاگر تبدیل به یک ناظر نمایش و واقعه‌ای در گذشته شود که هم‌اکنون در حال اجراست و این آگاهی پیوسته با تماشاگر همراه است تا از فارغ شدن از همذات‌پنداری، بتواند به‌طور مستقل به قضاوت و اندیشه دست بزند و وادار به تعقل و اندیشیدن دربارهٔ واقعه‌ای می‌شود که تعزیه براساس آن شکل گرفته است. این داوریِ مستقل و اندیشمندانهٔ تماشاگر آگاه، منتهای چیزی بود که «برشت» آرزو داشت در اجراهایش اتفاق بیفتد؛ اما نظریهٔ وی با این اصل که تماشاگر حتی با ایجاد فاصله چه در سالن مجلل تئاتر کلاسیک چه سالن‌های مدرن، چه اجراهای آیینی در فضاهای باز با تمام تمهیدات فاصله‌گذاری در لحظاتی مدام در حال گریز برای ارتباط به معنای یکی شدن با حوادث درام است و این وسوسه او را رها نمی‌کند تا آنجاکه حتی در تعزیه با نوع فاصله‌گذاری خاصی که ایجاد می‌کند، این حس تنفر تماشاگر از شمر و شخصیت‌های ملعون دیگر شکل باور به خود گرفته و مخاطب اعلام انزجار می‌کند و گاهاً پیش آمده که شمر و شخصیت‌های سیاه دیگر تعزیه از گزند این انزجار مخاطب در امان نمانده‌اند.

نتیجه‌گیری

نتایج و پاسخ به سؤالات تحقیق

- آیا مؤلفه‌های تئاتر روایی (اپیک) برتولت برشت در شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی وجود دارد؟

بله، قابلیت‌ها یا شاخصه‌های مشابه‌ای وجود دارد؛ همچون زبان، بازیگر، مکان اجرا، شیوهٔ بازی، نمایش‌نامه‌نویسی، لباس، وسایل صحنه، بداهه، منظر اعتقادی، رعایت نشدن مسیر اصولی زمان، وابستگی

نداشتن به واقع‌گرایی، جدا شدن از نقش، آگاهی تماشاگر از قصهٔ نمایش که به‌صورت روایتی است، چند نقش بودن برای یک بازیگر، تأکید بر روایت‌گری، خواندن دیالوگ‌ها از روی نوشته.

- آیا ساختار تئاتر حماسی «برشت» در تعزیه وجود دارد؟

بله. این نمایش ساختاری حماسی دارد؛ اما نه به آن شکل که مورد نظر «برشت» بوده است. اگر در نمایش اپیک، تلاش در آن است که وقایع امروز به گذشته برده شود و تماشاگر در روند کار با قصه آشنایی پیدا کند، در تعزیه تماشاگر با واقعه‌ای روبه‌روست که از پیش چگونگی وقوع آن را می‌داند. او فقط شاهدی می‌شود در بازسازی واقعهٔ گذشته و در همان حال با گریزِ توجه، بیننده را از گذشته به امروز متصل می‌سازد. البته این گریز، جدا از مضمون، در لباس و اکسوّار نیز معمول است و در مواردی مثل زدن عینک، پوشیدن چکمه‌های لاستیکی، گرفتن چتر بالای سر و... به‌خوبی مشاهده می‌شود. به این ترتیب، از یک سو میان بیننده و نمایش فاصله می‌اندازد، و از سوی دیگر، حال را به گذشته و گذشته را به حال مربوط می‌سازد و به این وسیله فاصلهٔ میان تماشاگر امروز و واقعهٔ دیروز را از میان می‌برد.

- آیا می‌توان تعزیه را با عنصر وجودی و ماهوی خودش به جهان معرفی کرد و از این طریق مانع زوال ارزش‌های هویت‌بخش آن شد؟

تعزیهٔ ایران برای دستیابی به تماشاگرش از تئوری‌های متصل به تئاتر غرب در امر واقع‌گرایی و غیره کمک نمی‌گیرد؛ بلکه از طریق عنصر صداقت و چیزی که از قلب سرچشمه می‌گیرد، به تداعی معانی می‌پردازد. ورود هرگونه عنصر غربی و غیرمرتبط که بخواهد به بهانهٔ علمی شدن و یا به روز شدن، به تعزیه کمک کند تا آن را جهان شمول کند، بی‌تردید یک امر اشتباه است که تعزیه را از مسیر اصلی خود خارج می‌کند و تنها یک شمایل به روز شده از آن باقی می‌ماند که از معنای گذشته تهی شده است. بنابراین به نظر می‌رسد برای شناخت تعزیه باید پژوهش در ساختار سنتی آن را ادامه داد و با همین شکل سنتی تعزیه را به جهان معرفی کرده و فرهنگ غنی خود را معرفی نماییم. بنابراین باید تعزیه را با عنصر وجودی و ماهوی خودش به جهان معرفی کرد و از این طریق مانع زوال ارزش‌های هویت‌بخش آن شد. تعزیه شکلی عرفانی دارد و این عرفان و عنصر روحانیت و سادگی محض بخش جدایی‌ناپذیر آن به شمار می‌رود.

- آیا تأثیرپذیری از تئوری‌های تئاتر غرب در تعزیه وجود دارد؟

با توجه به آنکه شباهت‌هایی در شکل و ماهیت تعزیه با تئوری‌های تئاتر غرب علی‌الخصوص «تئوری برشت» وجود دارد؛ اما بی‌تردید، این شباهت‌ها هم اتفاقی است و هم تنها از جنبهٔ صوری و شاید تکنیکی به هم نزدیکند و دلیل بر تأثیرپذیری متقابل نیست. و برپاکنندگان تعزیه نه اصول و قواعد نمایش‌نامه‌نویسی ارسطو را مدنظر داشته و نه از کتاب بوطیقای این فیلسوف یونانی الهام گرفته و نه تکنیک تئاتری برشت را ملاک قالب‌سازی و شکل‌دهی به تعزیه دانسته‌اند. تئوری فاصله‌گذاری «برشت» مبین رویکردی دیالکتیک به واقعیت است. این طرز فکر با عنصر وجودی و ماهیت بنیادی تعزیه در تضاد است. چراکه تعزیه به منزلت عاطفی و تقویت احساسات مذهبی تماشاگران و بازیگران می‌اندیشد. از طرف دیگر، چگونگی شکل‌گیری تعزیه از پایه و اساس با نگرش تئاتر ارسطویی و رویکرد «برشت» به تئاتر منافات دارد. شیعیان مترصد، یافتن فرصتی برای تبیین و ترسیم بیشتر و بهتر پیام حماسهٔ عاشورا به‌وسیلهٔ ابزار و وسایل گویاتر بودند و از سوی دیگر، غنای فرهنگی شیعه به اندازه‌ای بود که بتواند با استفاده از سنت‌های سوگواری خود و بدون نیاز به هیچ‌گونه پیش‌زمینه‌ای خارج از تاریخ شیعه، تعزیه را به‌وجود آورد.

- آیا می‌توان گفت تعزیه شکل آرمانی تئاتری است که «برشت» خواهان آن بود؟

شاید اگر «برشت» پایبندی به تفکرات سیاسی خود را که شکل‌دهندهٔ تئوری او در تئاتر بودند را کنار می‌گذاشت و بر آن اصرار نمی‌ورزید، می‌توانست تکنیک خود را قوام و دوام بیشتری ببخشد و به احتمال زیاد همین اصرار در باورش بود که سبب شد تا تئاتر روایتی او آن‌طور که می‌خواست و ایده‌آلش بود به سرانجام نرسد و همچنان در حد یک نظریه باقی بماند؛ اما تعزیه روزبه‌روز به سمت تعالی و تکامل بیشتر گام برداشت؛ چراکه تعزیه از آغاز درصدد رئالیستی بودن و یا رسیدن به رئالیسم نبود. واقعهٔ کربلا برای تعزیه‌خوان چنان مهم، استثنائی و فوق‌العاده بود که نشان دادن آن به‌صورت واقعی (رئالیستی) با آن ابزار صحنه و امکانات اجرایی، غیرممکن بوده است. در هر صورت، حال که به تعزیه از دیدگاه تئاتر روایتی نگریسته‌ایم، باید در قضاوتمان تجدیدنظر کنیم. نباید از فقر تعزیه انتقاد کنیم؛ چراکه این کمبود امکانات و شکل اجرایی ناشی از نجابت این شکل نمایشی است و بنابراین نباید عدم پایبندی به واقعیات تاریخی در طرز لباس پوشیدن تعزیه‌خوانان به حساب ندانست برپاکنندگان بگذاریم. در شکل اجرایی تعزیه نیز باید همین تفکر را داشته باشیم. به‌طور مثال، دخالت تعزیه‌گردان‌ها و دیگر افراد غیربازیگر در اجرا و آمدوشدهای ناگهانی شماری از مردم بر صحنه، چای و شربت نوشیدن بازیگران، آن هم درست در حال نمایش دادن مجلسی که در آن همهٔ قهرمانان از فرط عطش لهله می‌زنند، ایفای نقش زینب(ع) توسط مردی با صدای زمخت، گریستن شمر به حال امام و دعایش برای حفظ جان اهل بیت و دیگر نمونه‌هایی از این دست، گواه ضعف تعزیه و خام بودن آن است؛ زیرا تمامی این اعمال و حرکات زیباترین و کامل‌ترین شکل حفظ فاصله از شخصیت‌ها هستند که گاه به طرز قابل ملاحظه‌ای قدرت و تأثیر نمایش را افزایش می‌بخشند. وقتی تماشاگر می‌بیند که حتی شمر برای امام مظلوم اشک در چشم دارد، دوچندان منقلب می‌شود و تحت تأثیر نمایش بیشتر گریه می‌کند. و سرانجام اینکه، نباید اداهای غلوآمیز و «ظاهری» تعزیه‌خوانان را به سخره گرفت، چه این اداها و حرکت‌ها همان چیزی هستد که «برشت» به هنرپیشگان تئاتر روایتی با عنوان Allgemeine Gestus توصیه می‌کرد. بنابراین شاید تعزیه شکل آرمانی تئوری «برشت» بوده است.

منابع

منابع فارسی:

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵)، *نمایش در دورهٔ صفوی*، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

ارجمند، مهدی. (۱۳۷۷)، *سلوک روحی بازیگر*، چاپ اول، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات سوره.

اَکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۹)، *تئاتر خیابانی در ایران و جهان*، چاپ اول، تهران: افراز.

اِونز، جیمز روز. (۱۳۹۰)، *تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک*؛ ترجمهٔ مصطفی اسلامیه، چاپ ششم، تهران: سروش.

اُسکویی، مصطفی. (۱۳۷۸)، *سیری در تاریخ تئاتر ایران*، چاپ اول، تهران: آناهیتا اسکویی.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۳)، *مارکسیسم و نقد ادبی*؛ ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، چاپ اول، تهران: دیگر.

بارساک، آندره؛ پرورش، پرویز؛ هال، جان و دیگران. (۱۳۸۱)، *در پهنهٔ تئاتر (مجموعه مقالات)*. چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

براویت، جف. (۱۳۸۵)، *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*؛ ترجمهٔ جمال محمدی، چاپ اول، تهران: ققنوس.

برشت، برتولت. (۱۳۷۸)، *دربارهٔ تئاتر*؛ ترجمهٔ فرامرز بهزاد، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

ـــــــــــ (۱۳۵۷)، *زندگی تئاتری من*؛ ترجمهٔ فریدون ناظری، چاپ اول، تهران: جاویدان.

بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹)، *نمایش در ایران*؛ چاپ دوم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

تعاونی، شیرین. (۱۳۸۸)، تکنیک برشت، چاپ دوم، تهران: قطره.

توشار، پیرامه. (۱۳۸۸)، *تئاتر و اضطراب بشر*، چاپ اول، تهران: قطره.

چلکووسکی، پیتر جی. (۱۳۸۴)، *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*؛ ترجمهٔ داود حاتمی، چاپ اول، تهران: سمت.

حامد سقایان، مهدی و عاقلی، صابر. (۱۳۹۳) فصلنامهٔ علمی پژوهشی تئاتر (مطالعهٔ تطبیقی شیوه‌های رویکرد دو کارگردان به تئاتر شرق). چاپ اول، تهران: نمایش، شمارهٔ ۵۷، ص ۶۸-۸۵

حامد سقایان، مهدی. (۱۳۷۷)، قراردادهای تئاتری در نمایش‌های سنتی ایران (با تأکید بر تعزیه و رو حوضی). دانشگاه تربیت مدرس.

دادور، نازنین. (۱۳۹۰)، *الفبای تئاتر*، چاپ اول، تهران: افراز.

دورانت، ویل. (۱۳۸۶)، *تاریخ تئاتر*، چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

سلدون، رامان. (۱۳۸۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*؛ ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، تهران: طرح نو.

ستاری، جلال. (۱۳۷۶)، *آیین و اسطوره در تئاتر*، چاپ اول، تهران: توس

سید حسینی، رضا. (۱۳۸۵)، مکتب‌های ادبی، چاپ سیزدهم، تهران: نگاه.

عمرانی، سید ابوالحسن؛ فهیمی‌فر، اصغر. (۱۳۹۳)، تعزیه و سووشون. فصلنامهٔ علمی-پژوهشی تئاتر، چاپ اول، تهران: نمایش، شمارهٔ ۵۶، ص ۶۰-۸۱.

فرمانبر، مونا. (۱۳۹۲)، «تغییر جایگاه خدایان و بنده در نمایشنامه‌های برشت و تأثیر آن بر ساختار اپیک». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

فریش، ماکس؛ هشت، ورنر. (۱۳۸۵)، برتولت برشت در قاب عکس‌ها و لابه‌لای کلمات؛ ترجمهٔ جاهد جهانشاهی، چاپ اول، تهران: اختران.

محمدی، احمد. (۱۳۸۳)، مجموعه مقالات نمایش، تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ص ۲۵-۶۸.

منظوفی‌نیا، احمد. (۱۳۸۲)، «فضا در نمایش‌های سنتی ایران (تخت حوضی و تعزیه)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس

میرشکار، فرید. (۱۳۸۷)، *متادرام*، چاپ اول، تهران: نمایش.

فرهادپور، مراد. (۱۳۸۹)، *ایدهٔ نمایش (مقالاتی دربارهٔ تئاتر)*، چاپ اول، تهران: هرمس.

قادری، نصرالله. (۱۳۸۵)، تئاتر ملی (مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تئاتر ملی). چاپ اول، تهران: نمایش، ص ۲۷۵-۲۸۵.

کارگران، محمد جواد. (۱۳۹۰)، «بررسی رویکرد برشت به بازیگری». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

گری، رونالد. (۱۳۵۲)، *بررسی آثار و اندیشه‌های برتولت برشت*؛ ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: بابک.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۷)، *گزاره‌گرایی(اکسپرسیونیسم) در ادبیات نمایشی*. چاپ دوم، تهران: سروش.

نریمانی، کوروش. (۱۳۸۰)، «برشت و بیگانه‌سازی در تئاتر». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

نصرتی، رفیق؛ سرسنگی، مجید و رحمانی، حسین. (۱۳۹۳)، خوانش بوطیقایی تعزیه شهادت امام حسین(ع). فصلنامهٔ علمی پژوهشی تئاتر، تهران: انتشارات نمایش، شمارهٔ ۵۸، ص ۱۱-۳۱.

لویی مینیون، پل. (۱۳۸۳)، *چشم‌انداز تئاتر در قرن بیستم*؛ ترجمهٔ قاسم صنعوی، چاپ اول، تهران: قطره.

ماری توماسو، ژان. (۱۳۸۶)، *درام و تراژدی*. ترجمهٔ نادعلی همدانی، چاپ اول، تهران: قطره.

مانستربرگ، هوگو؛ بازن، آندره؛ متز، کریستین و دیگران. (۱۳۷۶)، *نظریه‌های زیبایی‌شناسی فیلم (مجموعه مقالات)*؛ ترجمهٔ ارسلان سپهر، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

محمدی، احمد؛ فروغ، مهدی. (۱۳۸۳)، *نمایش (مجموعه مقالات)*. چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مخصوصی، بهروز. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر تاریخ نمایش*. چاپ اول، تهران: افراز.

مک کالو، کریستوفر. (۱۳۸۳)، *تئاتر و اروپا*؛ ترجمهٔ نغمه ثمینی، چاپ اول، تهران: قطره.

مک گاون، کنت؛ ملنیتز، ویلیام. (۱۳۸۳)، *روزگاران طلایی تئاتر*؛ ترجمهٔ بزرگمهر رفیعا، چاپ اول، تهران: قطره.

مولر، گوتفرید. (۱۳۸۵)، دراماتورژی تئاتر و نمایش رادیویی؛ چاپ اول، تهران: قطره.

امینی نجفی، علی. (۱۳۵۸)، *برشت، فیلسوفی در تئاتر*، چاپ اول، تهران: کتیبه.

هاشم‌پور، نرگس. (۱۳۹۲)، استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران زن. فصلنامهٔ کیمیای هنر، سال دوم، شمارهٔ ۹، ص ۱۹-۲۵.

هولتن، اورلی. (۱۳۸۹)، مقدمه بر تئاتر (آینهٔ طبیعت)؛ ترجمهٔ محبوبه مهاجر، چاپ پنجم، تهران: سروش.

منابع لاتین:

Hodge, Alison (2000) Twentieth Century Actor Training, London and New York, Routledge.

T. Battle, Troy (2012) The Postmodern World of Muller and Wilson or How Hamlet machine Completed a Brechtian Dream, Missouri: University Of Central Missouri Warrensburg

Basuki, R (2005) Brecht's Epic Theatre as a Modern Avant-Garde and It's Influence on Post Modern Theatre/Drama, Indonesia: Petra Christian University

فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ سوم، شمارهٔ۹ ، پاییز ۱۴۰۲

Analytical examination of the components of Bertolt Brecht's narrative (epic) theater in the performing methods of the Iranian show Tazieh

Abstract

This article deals with the analytical examination of the components of Bertolt Brecht's narrative (epic) theater in the performance methods of the Iranian performance of Taiziya. Alienation means that familiar elements can be removed from the action of the play or its characters in order to create a spirit of criticism and questioning in the audience. In the dependent variable section, which is related to the traditional and ritual performance of Ta'ziyeh, the narrative actions of Ta'ziyeh will be analyzed. As it can be seen from the study of the dependent variable and the independent variable of the research, characteristics of Brecht's alienation technique can be seen in the unconscious Tazia. In terms of method, the present research is descriptive and analytical, and in terms of the method of collecting information, it is a library research. Also, data analysis is qualitative and non-random sampling method was used to select subjects. The findings in this research show that there is a close relationship between Brecht's spacing technique and the implementation method of Ta'ziah, but these similarities are not caused by the influence or acceptance of Brecht's theory for the creators of Ta'ziah; Because Ta'ziyeh is a distance in theater nature. It seems that ta'ziyeh can be an ideal form of what Brecht was looking for in distancing.

Keywords: technique-spacing-Tazzieh-Bresht