

## شکل‌گیری نمایش ایرانی از جهانی دایجتیک\*

محمدباقر قهرمانی<sup>۱</sup>، بهروز محمودی بختیاری<sup>۲</sup>، پرستو محبی<sup>۳\*</sup>

<sup>۱</sup> دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
<sup>۲</sup> دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
<sup>۳</sup> دکترای تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۲/۱۶)

### چکیده

مفهوم دایجسیس (نقل) نخستین بار توسط افلاطون در مقابل میمسیس (تقلید) مطرح شد. سپس ارسطو اصطلاح میمسیس را به حوزهٔ درام وارد کرد و به توصیف آن در مقابل هنرهای اپیک (روایی) پرداخت. در دوران معاصر، مبحث دایجسیس و میمسیس در حوزهٔ روایت‌شناسی بار دیگر مورد توجه قرار گرفت و به واژگانی کلیدی برای تمایز میان روایت کلامی و درام بدل شد. در نمایش سنتی ایران اما، دایجسیس و میمسیس کاملاً درهم‌تنیده شده است. در این مقاله، با استفاده از مستندات تاریخی، به روش توصیفی-تحلیلی، روند شکل‌گیری نمایش بومی از سنت‌های داستان‌گویی در ایران مورد بررسی قرار می‌گیرد تا از این راه روند انتقال راهکارهای نقلی به زبان نمایشی و پیوند دایجسیس و میمسیس در درام ایران دنبال شود. برای این منظور، نحوهٔ ارائهٔ عناصری چون شخصیت، دیالوگ، مکان و زمان در نقالی و تعزیه مورد بررسی قرار می‌گیرد تا نشان داده شود چگونه ارائهٔ داستانی این عناصر، امکان ظهور دایجسیس در درام را ممکن می‌کند. در پایان، مبحث دایجسیس و میمسیس در روایت‌شناسی مورد بازنگری قرار می‌گیرد تا برخلاف ادعای روایت‌شناسان اولیه، ثابت شود این دو اصطلاح نه تعاریفی برای جداکردن درام از روایت، بلکه ویژگی‌هایی در درون هر دو می‌تواند باشد.

### واژه‌های کلیدی

دایجسیس، میمسیس، روایت‌شناسی، نمایش ایرانی، نقالی، تعزیه.

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکترای نگارندهٔ سوم تحت عنوان: "ریخت‌شناسی روایت در ادبیات نمایشی معاصر ایران (۹۰-۱۳۶۰)" و تحت راهنمایی و نظارت دیگر نگارندگان می‌باشد.

\*\*نویسندهٔ مسئول: تلفن ۶۶۴۱۹۶۴۶-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۹۸۸۷۳-۰۲۱، E-mail: p\_mohebbi@ut.ac.ir

## مقدمه

تحولات نقالی تا رسیدن به تعزیه را دنبال کرده است و زبان دایجتیک نقالی را در نحوه کاربرد عناصری چون شخصیت، دیالوگ و نشانه‌های مکانی و زمانی مورد تحلیل قرار داده است. سپس به ارتباط تعزیه با نقالی و نشانه‌های روایی و اپیک در تعزیه پرداخته شده است. برای این منظور، از چارچوب روایت‌شناسی و نگاه روایت‌شناسان متأخر به مقوله درام استفاده شده است و اشارات آنان به مباحثی چون فرانگری، خطاب مستقیم تماشاگر، تک‌گویی، خطابه‌های گروه کر، ارائه خلاصه کلامی از صحنه، نمایش در نمایش و انواع تفاسیر فراروایی، به‌عنوان قابلیت‌های روایتگری درام، در تعزیه دنبال شده است. مطالعه تعزیه از این دیدگاه، علاوه بر اینکه امکان نگرشی نو به قابلیت‌های زبانی نمایش سنتی ایران را فراهم می‌کند، می‌تواند نمونه متفاوتی را از نمایش ایرانی به حوزه مطالعات روایت‌شناسانه وارد نماید. نمونه‌ای که ظرفیت‌های بالایی از تلفیق روایت و اجرا را در خود به نمایش گذاشته است.

مقوله دایجسیس و میمسیس در مطالعات روایت‌شناسی به بررسی ویژگی‌های روایی در برابر جنبه‌های نمایشی در ارائه داستان می‌پردازد. روایت‌شناسان اولیه بر این اعتقاد بودند که درام، جهانی اساساً میمیتیک و نمایشی و روایت‌های داستانی و کلامی، جهانی اساساً دایجتیک دارد. برخی از روایت‌شناسان متأخر اما در پی آن‌اند که نشان دهند دایجسیس و میمسیس نه مقوله‌ای برای تمایز درام از روایت که ابزاری برای تحلیل نحوه ارائه محتوا در هر دو می‌تواند باشد. تعزیه، نمایش بومی ایرانی، می‌تواند نمونه مناسبی برای تحلیل این دیدگاه باشد. تعزیه از یک سو برگرفته از نقالی است که خود در عین دارا بودن عناصر اجرایی - هنری در خدمت روایتگری بوده است و از سوی دیگر ویژگی‌های دایجتیک و روایی را در کنار عناصر نمایشی و اجرایی گردآورده است، به طوری که می‌توان گفت تعزیه، "نمایشی" است با ماهیتی "دایجتیک".

این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی ابتدا برای یافتن ریشه‌های نمایش ایرانی به سراغ نقالی رفته است و با نگاهی تاریخی، سیر

## ۱- پیشینه مطالعاتی

### ۱-۱- دایجسیس و میمسیس: نقل در برابر تقلید<sup>۱</sup>

در تعریف دایجسیس همواره از تقابل آن با واژه میمسیس استفاده می‌شود. تمایز میان ارائه نمایشی که گفتار و کنش‌ها را تقلید می‌کند (میمسیس) و ارائه داستانی که کنش‌ها و حوادث را نقل می‌کند (دایجسیس)، به رساله جمهوری افلاطون بازمی‌گردد. افلاطون در کتاب سوم این رساله، به شیوه‌های ارائه داستان می‌پردازد و میان دو نوع روایت تمایز قائل می‌شود: روایت ساده (دایجسیس)، که در آن یک راوی (نویسنده) به طور مستقیم با ما صحبت می‌کند و وانمود نمی‌کند که گوینده شخص دیگری است و بازنمایی تقلیدی (میمسیس)، که در آن نویسنده به طور غیرمستقیم یعنی از طریق شخصیت‌های دیگر سخن می‌گوید (افلاطون، ۱۳۵۳، ۱۲۷-۱۲۸). از نگاهی دیگر می‌توان گفت میمسیس، بازنمایی مستقیم حوادث را بدون وساطت یک راوی شامل می‌شود در حالی که دایجسیس، ابزاری غیرمستقیم برای ارائه است - یعنی مستلزم یک راوی است - (Ekstein, 1986, 6). افلاطون، نقل ساده<sup>۲</sup> را مربوط به اشعاری می‌داند که در وصف خدایان سروده می‌شود، روایت تقلیدی محض<sup>۳</sup> را خاص تراژدی و کمدی تعریف می‌کند و ترکیب این دو<sup>۴</sup> را در بیشتر اشعار و حماسه‌ها رایج می‌داند.

ارسطو در پوئیتیک مفهوم میمسیس را گسترش می‌دهد و آن را به واژه‌های کلیدی در حیطه هنرهای دراماتیک بدل می‌سازد. او نیز میمسیس را منحصر به تئاتر نمی‌داند و انواع شعر (از تراژدی تا حماسه) را گونه‌ای تقلید می‌داند که سه چیز

آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ وسایل تقلید، موضوع تقلید و شیوه تقلید. از دید او، تفاوت میان هنرها می‌تواند تنها در شیوه تقلید باشد؛ او اختلاف تراژدی و حماسه را نیز در شیوه تقلید آنها می‌داند؛ تقلید در تراژدی به واسطه کردار اشخاص انجام می‌گیرد و در حماسه به واسطه نقل و روایت<sup>۵</sup> (ارسطو، ۱۳۶۹، ۱۱۶). در حالی که افلاطون به ارائه داستان به صورت دیالوگی و اول شخص (میمتیک) در تقابل با شیوه داستان‌گویی سوم شخص (دایجتیک) اشاره کرده بود، ارسطو به کنش یا عمل شخصیت در ارائه بازنمایی یا تقلیدی (میمتیک) اشاره می‌کند و در مقابل، بدون اشاره به واژه دایجتیک، از واژه "اپیک" برای ارائه کلامی داستان استفاده می‌کند (Halliwell, 2013).

در دوران جدید پیش از همه ابتدا در حوزه مطالعات فیلم، واژه فرانسوی دایجس<sup>۶</sup> حدود ۱۹۵۰ به وسیله اتین سوریو<sup>۷</sup> برای نمایش تقابل جهان داستانی با جهان به نمایش درآمده (بر پرده فیلم) معرفی شد. بنابر اظهار نظر ژرار ژنت<sup>۸</sup>، دایجس نه داستان، بلکه جهانی است که داستان در آن واقع می‌شود؛ جهانی زمان - مکان‌مند که با روایت مشخص می‌شود (Ge-nette, 1988, 17). نکته مسئله‌ساز در توضیح واژه دایجس، ریشه‌شناسی آن و همراه کردنش با واژه دایجسیس<sup>۹</sup> یونانی است. از نگاه ژنت، دایجسیس (به معنای روایت ساده و بدون دیالوگ)، که ذهن را به تئوری افلاطونی در مورد انواع بازنمایی بازمی‌گرداند و در مقابل میمسیس قرار می‌گیرد، "هیچ ارتباطی با دایجس ندارد و دایجس به هیچ وجه ترجمه فرانسوی از واژه

اجرا را پیش ببرند<sup>۲۸</sup> و به‌این ترتیب علاوه بر استفاده از زمان گذشته (که مختص داستان است) به‌جای زمان دائمی حال در درام، گفتار اول‌شخص و دیالوگی شخصیت، به گزارش سوم شخص و روایت‌گونه تبدیل می‌شود. در واقع شخصیت‌ها به‌جای اجرای نقش، توضیحات متن هر صحنه را می‌خوانند و با این کار فاصله و تمایز میان داستان "نوشته‌شده" و نمایش "اجراشده"<sup>۲۹</sup> به حداقل می‌رسد.

در ادامه نگاهی به ریشه‌های نمایش در ایران انداخته می‌شود تا ابتدا عناصر داستانی و روایت‌گرانه در آنها مورد توجه قرار گیرد و سپس روند تحول و انتقال این عناصر و ورودشان به زبان نمایش بومی ایرانی دنبال می‌شود.

## ۱-۲- سنت‌های نمایشی در ایران

در ایران قدیم گرچه از نمایشی با تعریف غربی و کلاسیک آن نشانه‌ای ثبت شده دیده نمی‌شود، اما ردپای خرده نمایش‌های بسیاری، که عامه اغلب آنها را با واژه‌های "تماشا" یا "مهرکه" می‌شناختند، در تاریخ ثبت شده است. این نمایش‌ها به‌طور کلی در سه دسته طبقه‌بندی شده است؛

- نمایش‌های شادی‌آور (همچون دلقک‌بازی، میر نوروزی، جانور بازی، زورگیری)

- نمایش‌های عروسکی (مانند خیمه‌شب‌بازی، خیال‌بازی یا سایه بازی)

- نقل نمایشی (شامل انواع نقالی) (ناصر بخت، ۱۳۸۵)

از این میان، با توجه به اینکه دسته اول بیشتر شبیه نوعی سرگرمی بوده و عنصر درام و داستان در آن بسیار ضعیف است و با در نظر نگرفتن نمایش‌های عروسکی، نقالی و روایتگری همراه با حرکت یا آواز را می‌توان تنها شیوه -یا دست‌کم تنها شیوه ثبت‌شده- اجرای شبه دراماتیک دانست که می‌تواند در حکم ریشه‌های اولیه نمایشی در ایران مورد مطالعه قرار گیرد. در این ارتباط می‌توان به نقل قول بیضایی از سر جان مالکم در کتاب *تاریخ ایران* اشاره کرد که اظهار داشته؛ "ایرانیان اسباب تماشا بسیار دارند، لکن به‌نوعی که تقلید در فرنگستان رسم است ندارند، مگر قصه‌خوانان ایشان که به شخص واحد - در حین تقریر حکایات- مجلسی بالتمام هستند" (بیضایی، ۱۳۸۵، ۷۸).

نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه، به شعر یا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع. نقالی، عاملی برای انتقال داستان به مردم عوام بود در روزگاری که یا امکان انتشار قصه‌ها و افسانه‌ها به‌صورت مکتوب دشوار بود و یا عوام توانایی خواندن متون را نداشتند.

از آنجاکه نقالی، اجرایی تک‌نفره و فاقد بسیاری از عناصر صحنه‌ای و دراماتیک بود، کمتر به‌عنوان گونه‌ای نمایشی، در مفهوم کلاسیک آن، در نظر گرفته شده است. از این رو بسیاری از پژوهشگران، تعزیه را به‌عنوان اولین شکل رسمی و شکل یافته ایرانی معرفی می‌کنند که در ادامه به شرایط پیدایش و ویژگی‌های آن اشاره خواهد شد.

یونانی دایجسیس نیست" (Ibid, 18). به نظر او (در همراهی با سوربو)، دایجتیک<sup>۱۲</sup> (بافت داستانی یا مجموعه مشخصه‌های زبانی که داستان را شکل می‌دهد) نیز واژه‌ای است که تنها در واژگان فرانسوی معنا می‌یابد و از دایجس منشعب می‌شود و البته نمی‌توان در مقابل آن واژه میمتیک<sup>۱۳</sup> را ابداع کرد<sup>۱۴</sup>.

با این وجود در ابتدای شکل‌گیری مباحث روایت‌شناسی<sup>۱۵</sup>، به تدریج دایجسیس به جهان روایت داستانی که در آن کنش‌ها و حوادث به‌صورت کلامی و باواسطهٔ راوی نقل می‌شوند و میمسیس به جهان درام که گفتار و کنش‌ها به‌طور مستقیم و بدون عامل روایتگر تقلید می‌شوند یا به اجرا درمی‌آیند، واگذار شد و یا به بیانی معکوس، روایت داستانی از اساس دایجتیک و درام اساساً میمتیک فرض شد (Richardson, 2007, 151).

روایت‌شناسانی چون ژرار ژنت و جرالد پرنس<sup>۱۶</sup> به تعریف زبان‌محور از روایت، تأکید بر انتقال کلامی حوادث در روایت و تأکید بر لزوم وجود واسطه روایی یا راوی در روایت در مقابل انتقال تصویری یا اجرایی در هنرهای نمایشی اشاره کرده‌اند (Prince, 1987, Genette, 1972). در سال‌های اخیر برخی پژوهشگران کوشیده‌اند تمایز میان نمایش و روایت را به خاطر میمتیک دانستن یکی و دایجتیک خواندن دیگری کم‌رنگ نمایند و نشان دهند که مقولهٔ دایجسیس و میمسیس می‌تواند به‌عنوان ویژگی‌های بیانی در هر دو هنر به کار گرفته شود. برای مثال چتمن اشاره کرده است، دو حالت ارائه (نشان دادن و نقل کردن)، هر دو می‌توانند برای انتقال داستان به کار روند. بر این اساس، یک داستان می‌تواند "به‌وسیلهٔ یک گوینده یا نمایشگر یا نوعی ترکیب از هر دو" ارائه شود (Chatman, 1990, 113).

پس یک روایت داستانی می‌تواند جنبهٔ تقلیدی بالا داشته باشد. در تکمیل نظر چتمن، روایت‌شناسان دیگری به دنبال یافتن جنبه‌های دایجتیک در نمایش پرداخته‌اند و کوشیده‌اند رد پای "راوی" و نیز شیوه‌های "نقل کردن" به‌جای "نمایش دادن" را در درام دنبال کنند. در این راستا، آنها به مؤلفه‌هایی چون پیش‌گفتار<sup>۱۷</sup>، گفتار پایانی<sup>۱۸</sup>، کناره‌گویی<sup>۱۹</sup>، خود‌گویی<sup>۲۰</sup>، شرح نظر نویسنده<sup>۲۱</sup>، گفتار پیک<sup>۲۲</sup> و کر خوانی<sup>۲۳</sup> در نمایش و نیز به گونه‌هایی چون نمایش خاطره<sup>۲۴</sup> یا درام‌های تک‌نفره<sup>۲۵</sup> اشاره کرده‌اند (Nuning & Sommer, 2008, 332, Huhn, 2012, 11).

تئاتر اپیک<sup>۲۶</sup> را می‌توان از بهترین نمونه‌های ورود عناصر دایجتیک به درام دانست. برشت<sup>۲۷</sup> کوشید فرم تئاتر را به‌نوعی داستان‌گویی نزدیک کند (از این منظر در ترجمهٔ تئاتر اپیک، تئاتر "روایی"، شاید مناسب‌تر از تئاتر "حماسی" باشد). برشت نه‌تنها تلاش کرد فرم‌های راوی در تئاتر کلاسیک را احیا کند و از این‌رو برای واسطه‌گری در انتقال داستان و انتقال آن به‌صورت سوم شخص به استفاده از همسرایان، گزارش پیک و خطاب مستقیم به تماشاگر روی آورد، بلکه به‌طور کلی شخصیت در تئاتر او به‌صورت "راوی نقش" و "گزارشگر" داستان ظاهر می‌شود و نه خود نقش و بخشی از داستان. برشت حتی از بازیگرها می‌خواست با افزودن عبارت "مرد گفت" یا "زن گفت"،

## ۲- روند تحول روایتگری تا ظهور نمایش در ایران

گفته شده است که داستان خوانی پیش از اسلام، اجرایی همراه با یک ساز (احتمالاً اغلب چنگ) بوده است. از این گونه نقالی آوازی با عنوان قوالی نام برده شده است. پس از اسلام با منع موسیقی، مسیر نقالی تا حدی تغییر یافت. برخی معتقدند محدودیت استفاده از ساز سبب شد واقعه خوان برای جبران این کمبود به سمت حرکات بدنی برود (همان، ۶۵). در واقع تکیه بر بازیگری، اغراق در حرکات و حتی لحن صدا می‌تواند یکی از راهکارهای جبران حذف ریتم موسیقی از نقالی باشد. در اوایل ورود اسلام به ایران می‌توان به چند عامل اشاره کرد که واسط انتشار کلامی داستان‌ها و حفظ سنت روایتگری بودند. یکی مردمانی که سینه‌به‌سینه، حافظ و راوی افسانه‌ها و سنن باستان بوده‌اند و "دهقان" خوانده می‌شدند.<sup>۳۰</sup> دیگری دوره‌گردهایی که در دهات و شهرهای کوچک به نقل قصه‌های قهرمانان محلی و عامیانه می‌پرداختند. همچنین در این دوران، شاعران برای رساتر خوانده شدن و نشر دادن شعرهایشان، از نقال‌ها (که با نام "راوی" خوانده می‌شدند) کمک می‌گرفتند (نجفیان، ۱۳۸۶، بیضایی، ۱۳۸۵).

از قرن پنجم هجری، نقالی سنتی به افول گرایید و به‌جای آن از سوی گرایش‌های عرفانی در نقالی نفوذ کرد و از سوی دیگر از نقالی در جهت تبلیغات مذهبی استفاده شد. نقالی مذهبی در ایران پس از اسلام با فضایل خوانی و مناقب خوانی آغاز شد<sup>۳۱</sup> (آقا عباسی، ۱۳۸۹، ۱۷۱). مناقیب، شیعه مذهبان بودند که به ذکر مناقب امیرالمؤمنین و امامان شیعه می‌پرداختند. در مقابل آنها، فضائلیان علم شدند که فضایل خلفای راشدین را بیان می‌کردند. هر کدام از این دو گروه به‌صورت جداگانه فعالیت می‌کردند و برای آنها جاهای خاص در نظر گرفته شده بود (بیضایی، ۱۳۸۵، ۷۰). در دوران صفوی، علاوه بر امتداد سنت شاهنامه‌خوانی و نقل‌های حماسی، به‌تدریج انواع نقالی‌های رسمی مذهبی از جمله حمله خوانی، روضه خوانی، پرده‌داری (پرده خوانی، شمایل گردانی)، صورت خوانی (گونه‌ای از پرده‌داری) و سخنوری شکل گرفت. از این میان، پرده‌داری را -جدای از محتوای مذهبی آن- می‌توان بدعتی در نقالی دانست. چراکه در آن برای اولین بار تنها عامل تجسم‌دهنده شخصیت‌ها و فضای داستان، کلام نقال و حرکات او نبودند بلکه تصویر نیز به کمک نقال آمد و اشخاص و تا حد محدودی، مکان‌های مرتبط به داستان‌ها بر روی پرده‌ای به تصویر کشیده می‌شد. پرده، پوشیده از شمایل معصومین و صورت‌های اشقیاء است و داستان‌های حماسی و حوادث مذهبی را که زمان آنها از روز ازل تا روز قیامت است -البته با تأکید بر ماجرای عاشورا- شامل می‌شود (ناصریخت، ۱۳۸۸، ۱۶۱). پرده‌خوان، ضمن بهره‌گیری از فضای سنوگرافیک (اجرایی) که در آن واقع‌شده و ابزار کار خود یعنی پرده و چوبدستی، فضای صحنه‌ای ایدئال و درگیرکننده‌ای به وجود می‌آورد

(نجم، ۱۳۹۰، ۲۰۱). تلفیق نقل و تصویر و اجرای نمایشی در شمایل گردانی سبب شده که از آن با عنوان نمایشی‌ترین شکل نقالی نام ببرند (آقاعباسی، ۱۳۸۹، ۴۲، بیضایی، ۱۳۸۵، ۷۷). از این رو برخی آن را مقدمه پیدایش تعزیه و بلافاصله پیش از آن دانسته‌اند<sup>۳۲</sup> (بیضایی، ۱۳۸۵، ۷۷، ملک‌پور، ۱۳۶۶، ۵۴). در انتها، در مسیر تحولات نقالی، به سخنوری باید اشاره کرد که آن را ادامه سنت مناقب خوانی و فضایل خوانی دانسته‌اند. با استقرار شیعه در دوران صفویان، فضائل خوانی طبعاً از بین رفت و رقابت غیر رودر روی مناقب خوانان و فضائل خوانان در مدح اولیاء شیعه و ذکر خلفای سنی به مبارزه‌ای رو در رو در شعر خوانی، مناقب خوانی اولیاء شیعی، رد خلفای سنی و سؤال و جواب در باب مسائل شرعی تبدیل شد.

از اواسط دوره صفوی، شیوه جدیدی از نمایش شروع به شکل‌گیری می‌کند و در دوره زندیه کامل می‌شود؛ نمایشی که با عنوان شبیه‌خوانی یا تعزیه شناخته شده است. تعزیه بنا بر نظر بسیاری از پژوهشگران، نخستین نمایش رسمی و شکل یافته ایرانی (چلکووفسکی، ۱۳۸۴، ۱۲) است.

در مورد روند شکل‌گیری تعزیه، نظریات مختلفی وجود دارد. برخی آن را برگرفته از مراسم عزاداری و راه انداختن دسته‌های سوگواری در قرن چهارم هجری می‌دانند و برخی دیگر، شکل گسترده‌تر نقالی و واقعه خوانی. اما بیشتر صاحب‌نظران، آن را حاصل تلفیق دو سنت عزاداری عمومی و واقعه خوانی دانسته‌اند (شهیدی، ۱۳۸۰، آژند، ۱۳۸۵، چلکووفسکی، ۱۳۸۴). در این میان، نظریه‌ای که بیشتر مورد توجه قرار گرفته است، شاید بیش از آنکه ارجاع به سیر طبیعی پیدایش تعزیه داشته باشد، نوعی پیاده‌سازی نظریه کلاسیک تاریخ تکامل تئاتر یونان در نمایش ایران باشد. طبق این نظریه، در قرن چهارم معزالدوله سوگواری برای خاندان پیامبر را عمومی کرد و از آن پس در دهه اول محرم، دسته‌هایی در خیابان به راه افتادند که بر اساس ریتم سنج به زنجیرزنی و سینه‌زنی می‌پرداختند و دسته‌جمعی نوحه می‌خواندند و علم و نشانه‌هایی چون ابزارهای جنگی، حجله و تابوت حمل می‌کردند. در مرحله بعد، نشانه‌های تصویری افزایش یافت و از آوازهای دسته‌جمعی کاسته شد و به‌جای آن، چند واقعه‌خوان ماجرا را نقل می‌کردند. سپس شبیه شخصیت‌های حادثه کربلا جای نقالان را گرفت که با لباس‌های مشابه واقعی مصائب خود را شرح می‌دادند. به تدریج گفت‌وگو میان شبیه‌خوانان در گرفت و سبکی از بازی میانشان شکل یافت (بیضایی، ۱۳۸۵)<sup>۳۳</sup>. یعقوب آژند تعزیه را حاصل نمایشی‌تر شدن روضه‌خوانی (نوعی از نقالی مذهبی که در دوران صفوی شکل گرفت) و دسته‌گردانی و به هم پیوستن آنها در دوره زندیه می‌داند (آژند، ۱۳۸۵، ۸۷). فنائیان اما نقش دسته‌گردانی و مراسم عمومی نوحه‌خوانی را در پیدایش تعزیه کمرنگ‌تر می‌داند و شبیه‌خوانی را برآمده از نقالی و شکل تکامل یافته آن می‌داند. او این احتمال را مطرح می‌کند که نقالی به تدریج از حالت تک‌نفره خارج شده است و شخصی چند شاهنامه‌خوان و

ارائه شخصیت‌ها، گاه در حکم راوی، آنها را روایت می‌کند و گاه جای آنها بازی می‌کند. گاهی نیز نقال با نگاهی خاص به روبرو، حضور شخصی را القا می‌کند، ابعاد او را با امتداد نگاهش مشخص می‌کند و با عکس‌العمل‌هایی همچون پس کشیدن و ناگهان حمله کردن، اعمال و حرکات شخص فرضی را مجسم می‌کند. این راوی-بازیگر، از طریق آرام و به نجوا گفتن یا ناگهان صدا را بالا بردن و فریاد زدن، تغییر لحن گفتار، ترکیب نظم و نثر یا نشستن و برخاستن از شخصیتی به شخصیت دیگر حرکت می‌کند و یا به یک‌باره همه شخصیت‌ها را کنار گذاشته و در حکم راوی محض، به نقل یک داستان فرعی، لطیفه‌ای کوتاه یا پند و اندرز می‌پردازد (نجم، ۱۳۸۸، ۱۴۷-۱۴۸). می‌توان گفت حضور شخصیت در نقالی، بیشتر خاصیت کلامی دارد تا جسمی و با هر جمله نقال می‌تواند از شخصی به شخص دیگر حرکت کرد و نقال بیش از آنکه شخصیت را به اجرا درآورد (تقلید کند)، آن را روایت می‌کند. حتی آنجا که نقال حرکات و رفتار شخصیت را به نمایش می‌گذارد و صدا و لحن او را تقلید می‌کند (ارائه اول شخص)، از او با عنوان سوم شخص یاد می‌کند<sup>۴۰</sup> (ترکیب همزمان نقل و تقلید) (فتحعلی بیگی، ۱۳۸۸، ۳۰۱). در واقع او همواره "راوی" می‌ماند. نخستین بار در شمایل گردانی است که شخصیت‌ها تجسم بیرونی می‌یابند و از "نقل" راوی به "نقش" روی پرده منتقل می‌شوند. از این رو شاید، همان‌طور که اشاره شد، بتوان پرده خوانی را گام مهمی برای گذار از متن و داستان به نمایش در ایران دانست. هرچند این شمایل‌ها تخت و دوبعدی و ثابت و به لحاظ شخصیت‌پردازی بسیار ساده و ابتدایی هستند<sup>۴۱</sup>.

در ارائه و توصیف فضا نیز نقال بدون در اختیار داشتن ابزار صحنه یا قرار گرفتن در مکان بازنمایی شده، تنها با کمک یک عصا<sup>۴۲</sup> می‌کوشد زمان‌ها و مکان‌های مختلف را تجسم بخشد. در واقع فضا صرفاً تصویری ذهنی است که از طریق کلام و یا با حرکات نقال و شیوه حمل یا تکان دادن عصایش مجسم می‌شود. چوبدست می‌تواند حکم یک شمشیر، نیزه، کمان یا اسب را پیدا کند، یا شیوه حرکت دادن آن می‌تواند گام برداشتن در دشت، بالا رفتن از کوه یا سواره رفتن را القا کند (نجم، ۱۳۸۸، ۱۵۳). گاه نیز تنها توصیف کلامی فضا، جانشین تصویر آن می‌شود. برای نمونه نقال می‌گوید "چه دره سرسبز و کوه بلندی! بهتره پای این درخت بنشینیم..." و سپس پای درخت فرضی می‌نشیند و بر آن تکیه می‌زند (فتحعلی بیگی، ۱۳۸۸، ۳۱۲). در سخنوری، جز عصا، اشیاء مربوط به سردم نیز به صحنه اضافه می‌شوند. هرچند این اشیاء، نقشی داستانی یا نمایشی ندارند و فقط جنبه‌ای نمادین دارند و حین رقابت دو سخنور بین آنها ردوبدل می‌شوند. در نتیجه با توجه به اینکه فضا صرفاً تجسمی حاصل از کلام و رفتار است و برای تغییر فضا نیازی به تغییر صحنه و دکور نیست، و البته با توجه به ساختار تو در تو داستان، زمان و مکان در نقالی دائماً تغییر می‌یابد و نقال با یک توضیح کوتاه، تغییر لحن گفتار یا یک نگاه و حرکت قراردادی می‌تواند از زمانی به زمان دیگر گذر کند<sup>۴۳</sup>.

مداح و پرده‌دار و مناقب خوان را گردآورده و به هر کدام نقشی را واگذار کرده است تا به تدریج این نمایش شکل تعزیه پیدا کرده است<sup>۴۴</sup> (فنائیان، ۱۳۸۹، ۳۳). بیضایی نیز اشاره کرده است که در نخستین مراحل تعزیه، بسیاری از نقالان مذهبی و غیرمذهبی، نخست برای واقعه خوانی در دسته‌ها و سپس برای بازی در نمایش به آن پیوستند و با خود زبان نقالی را به تعزیه انتقال دادند. تشابه در نوع بازی و نحوه گفتار شبیه‌خوانان نیز نشان می‌دهد که هر کدام به یکی از انواع نقالان نزدیک‌ترند. برای مثال اشتلم خوانی<sup>۴۵</sup> اشقیاء یا شیوه حماسه خوانی اولیاء، برگرفته از شاهنامه خوانی و نوع آواز خوانی و مرثیه‌سرایی اولیاء مشابه روش مناقب خوانان و پرده خوانان است.

چلکووسکی و شهیدی نیز شروع تعزیه را برآمده از واقعه خوانی‌های چند نفره می‌دانند که در آن بازیگرها هر یک نقش خود را از روی نسخه‌ای که در دست داشتند می‌خواندند و به ندرت عملی نمایشی با این تک‌خوانی‌های طولانی همراه می‌شد (چلکووسکی، ۱۳۸۴، ۱۳، شهیدی، ۱۳۸۴، ۶۸). به هر حال در تأثیر تعزیه از نقالی و مشابهت سبک اجرایی این دو، نمی‌توان شک کرد<sup>۴۶</sup>. این تشابه را می‌توان در تکیه بر عنصر روایت‌گری، سبک بازی غلواً، بیان آوازی و پرطمطراق و عصای دست معین البکاء<sup>۴۷</sup> مشاهده کرد (شیر ژیان، ۱۳۸۱، ۶۹). همچنین خواندن از روی تومار، نحوه ارائه زمان و مکان و گرایش به تک‌گویی به جای دیالوگ، از دیگر عناصر مشترک شبیه‌خوانی و واقعه‌خوانی است. می‌توان چنین استدلال کرد که پیش از رواج نمایش‌های غربی در ایران، تعزیه به عنوان اولین شکل نمایشی بومی متأثر از تکامل سنت داستان‌گویی و روایت‌گری در ایران پدید آمد.

### ۳- بررسی عناصر دایجتیک در نقالی

نقالی را از یک سو می‌توان شیوه‌ای داستان‌گویی شفاهی دانست و از سوی دیگر می‌تواند بواسطه حضور راوی-اجرایگری که برای ارائه داستان متوسل به کنش و حرکات بدنی می‌شود، در حکم نوعی اجرای تک‌نفره به شمار آید. اما آنچه بدان اشاره خواهد شد این است که در این سنت اجرایی (که مبدأ قابل توجهی برای پیدایش شکل‌های نمایشی پس از خود در ایران به شمار می‌رود)، عناصر دایجسیس و روایی برجسته‌تر از عناصر میمسیس و نمایشی است. در واقع حوادث بیش از آنکه به نمایش درآیند، نقل می‌شوند و در آن "گفتن"<sup>۴۸</sup> به "نمایش دادن"<sup>۴۹</sup> غلبه دارد. در اینجا به عناصر دراماتیکی چون شخصیت، دیالوگ، نمایش مکان و زمان و نشانه‌های صحنه‌ای اشاره خواهد شد تا بررسی شود جلوه این عناصر در نقالی به چه صورت بوده است و سپس به نقش آنها در شکل یافتن زبان نمایش ایرانی خواهیم پرداخت.

گفته شد که نقالی - در بیشتر اشکالش - نمایشی تک‌نفره محسوب می‌شود و نقال تنها نمایشگر روی صحنه است که برای

هنری است که با توجه به ذات نمایشی آن، می‌بایست تقلیدی یا میمیتیک می‌بود. این نکته بدیهی اما قابل توجه است که تعزیه، بسیار پیش از آنکه پیسکاتور<sup>۴۶</sup> و برشت، تکنیک‌ها و شگردهای روایی کردن نمایش را به تئوری و عمل درآورند، شکل یافت. فاصله‌گذاری در تئاتر برشتی، در کنار اهداف سیاسی-اجتماعی آن، همچنین مرز عبور از نمایش به روایت بود. در واقع شخصیت‌ها با ایجاد فاصله، مدام یادآور این نکته می‌شدند که آنها نه خود نقش، که راوی آن هستند. در تعزیه نیز اشخاص بیش از آنکه به نمایش یا اجرای نقش بپردازند، آن را نقل و روایت می‌کنند. استفاده از واژه "شبه‌خوان" به جای بازیگر یا نمایشگر در تعزیه، به تنهایی می‌تواند معرف این نگرش باشد. از این روست که بنا به قاعده، اجراگران مجالس تعزیه - برای مثال امام‌خوان یا تخت‌خوان - نسخه‌ای از متن را در دست می‌گیرند<sup>۴۷</sup> و از روی آن می‌خوانند تا نشان دهند آنها نه امام یا خلیفه بلکه فردی هستند که متن امام را بر صحنه می‌خوانند (ناصر بخت، ۱۳۷۹، ۳۵). از آنجا که در این نمایش تأکید بر آن است که افراد، خود نقش نیستند و صرفاً "شبهه" یا "نقش پوش" اند و قرار بر نقل نقش و نه تقلید آن است، افراد به راحتی می‌توانند از نقش خود خارج شوند و در جایگاه تماشاگر به سینه‌زنی بپردازند یا در فاصله میان دیالوگ‌هایشان، چای و شربت بنوشند (ویرث، ۱۳۸۴، ۶۳)، یا بعد از شهادت از جای خود برخاسته و در نقشی دیگر به کار ادامه دهند. مفهوم مکان و زمان نیز در تعزیه بیشتر خاصیتی دایجتیک دارد تا میمیتیک؛ در اجرای تعزیه، برخلاف زمان دقیق و قابل محاسبه در درام، گذشته، حال و آینده به‌طور همزمان می‌تواند جریان داشته باشد و با یک جمله یا یک گردش بازیگر روی صحنه قابل تغییر است و رابطه‌ای یک‌به‌یک میان زمان واقعه و زمان نمایش وجود ندارد. همچنین در مقابل وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی برای محدود کردن زمان و مکان در اینجا با زمانی متغیر و گسترده و همچنین مکان‌هایی متعدد مواجه هستیم. به همین ترتیب جنبه‌های عینی مکانی نیز بسیار ناچیز است که آن‌هم ناپایدار و غیرقطعی است. برای مثال کاسه آب را اگر شبه‌خوان در دست بگیرد، ابزار نوشیدن است و اگر بر زمین بگذارد، نماد رود فرات می‌شود، عصا نشانه برجسته بودن یک شخصیت است و زمانی دیگر می‌تواند به ابزار جنگ بدل شود. در برابر جلوه‌های تصویری ناچیز، فضا بیشتر از طریق توصیفات شبه‌خوانان ارائه می‌شود. حتی دیالوگ نیز که عنصری میمیتیک به شمار می‌رود و همان‌طور که پیشتر اشاره شد، داستان را به سوی "صحنه‌ای شدن" می‌برد، در تعزیه جنبه نمایشی ندارد و بیشتر به نوعی متن خوانی، تک‌گویی یا بیان اندیشه با صدای بلند و بدون مخاطبی خاص همانند است (ویرث، ۱۳۸۴، ۵۴). شخصیت‌ها در تعزیه باهم به مکالمه نمی‌پردازند بلکه هر کدام با اشاره عسای معین الیکاء شروع به خواندن متن خود می‌کنند و با اشاره او به خواندن پایان می‌دهند.

در سال‌های اخیر روایت‌شناسانی چون هون<sup>۴۸</sup>، زومر<sup>۴۹</sup> و نونینگ<sup>۵۰</sup> کوشیده‌اند تا ظرفیت‌های روایی در درام را جستجو

در ادامه به عنصر دیالوگ پرداخته می‌شود که در اولین مراحل شکل‌گیری تمایزات میان بیان دایجتیک و میمیتیک از سوی افلاطون به‌عنوان اساس حرکت از نقل به تقلید دانسته شد. نقالی اما، چنانچه گفته شد، نمایشی تک‌نفره است که نقل خود را جای همه اشخاص قرار می‌دهد و در نتیجه امکان برقراری دیالوگ واقعی در آن وجود ندارد<sup>۴۴</sup>. حتی با ظهور مناقب‌خوانی و فضایل‌خوانی که به دلیل اختلاف عقیده یک‌طرف شیعه با طرف دیگر سنی، فرصتی بود برای شکل‌گیری نوعی گفت‌وگو - هر چند به شکل مناظره‌ای و رقابت‌جویانه - بازهم دو طرف در مقابل هم قرار نگرفتند و هریک در حریم خویش به مدح گفتن و به مبارزه طلبیدن می‌پرداختند. در مرحله بعد در سخنوری، با به رسمیت شناخته شدن تشیع، یک‌طرف مبارزه حذف شد و امکان نمایش اختلاف‌نظر از بین رفت و دو طرف در ابراز عقیده‌ای مشترک به رقابت پرداختند و البته رو در رو، در اینجا نیز هر چند دو طرف مناظره در یکجا حضور داشتند، اما بازهم شکلی از دیالوگ برقرار نشد چراکه اولاً در موضوع، مورد اختلافی وجود نداشت و ثانیاً در نحوه بیان و گفتار نیز ابتدا یک نفر کلامش را در بحر طویل به پیش می‌راند و به پایان می‌رساند و سپس نفر بعد در همان وزن و با سخنی طولانی، به ارائه کلام می‌پرداخت و سخن، همچون در دیالوگ، جنبه رفت و برگشتی نداشت.

در پایان باید گفت نقال هیچ‌گاه همچون یک بازیگر نمایش، نقش شخصیت را تقلید نمی‌کند و خود را جای نقش نمی‌گذارد بلکه در عین حال که با حرکات و لحن گفتارش رفتار شخصیت را به نمایش می‌گذارد، اما در کلام از او فاصله گرفته و با ضمیر سوم شخص او را ارائه می‌کند و همچنین به‌عکس زمان حال دائمی در درام، نقال افعال شخصیت را در زمان گذشته روایت می‌کند که خود تأکیدی بر فاصله گرفتن از نمایش نقش است (چنانچه در تئاتر اپیک نیز اشاره شد). این فاصله میان نقل داستان و تقلید آن یا روایت آن در برابر اجرا، زمانی بیشتر نمایان است که نقالان از تومارخوانی در حین اجرا بهره می‌گرفتند. بسیاری از نقالان در حین اجرایشان توماری را که نکات مهم داستان بر آن نوشته شده بود در دست می‌گرفتند و گاه از روی آن می‌خواندند. این تومار را می‌توان در حکم سدی دانست در برابر حرکت نقال از روای نقش به خود نقش.

#### ۴- تعزیه: نمایش ایرانی با جهانی دایجتیک

نتیجه پیوند آیین عزاداری و سنت روایت‌گری نقالی، ظهور نمایشی ایرانی است با نام تعزیه یا شبه‌خوانی که بیش از آنکه هنری اجرایی با مفهوم کلاسیک غربی آن باشد، می‌تواند در حکم نوعی نمایش اپیک (روایی) محسوب شود؛ هنری مابین اجرا و روایت. پژوهشگران بسیاری شباهت تعزیه با تئاتر اپیک، که برشت مروج آن بود را با تأکید بر مبحث فاصله‌گذاری<sup>۴۵</sup> یا بیگانه‌سازی مورد بررسی قرار داده‌اند. اما از این شباهت، آنچه اینجا نیاز به توجه و تشریح دارد، غلبه جهان دایجتیس بر

در نقش شبیه‌خوان) و زمان واقعی (هنگام تغییر نقششان به تماشاگر) معلق‌اند (بیمن، ۱۳۸۴، ۴۶). گاه شبیه‌خوان از نقش خارج شده و مستقیم رو به تماشاگران سخن می‌گوید (خطاب مستقیم تماشاگر) یا متنی طولانی را، خارج از روند داستان یا دیالوگ‌ها، می‌خواند (خودگویی). در حین نمایش، بارها بازیگران و حتی تماشاگران در نقش گروه کر ظاهر شده و به سینه‌زنی و آواز دسته‌جمعی می‌پردازند، حوادث رخ داده را تفسیر می‌کنند و یا رخداد‌های پیش رو را پیش‌گویی می‌کنند. تعزیه همچنین نمونه‌ی جالب توجهی از جریان نمایش در نمایش است. در تعزیه، واقعه‌های اصلی مدام با پیش‌واقعه‌ها<sup>۵۶</sup> و گوشه‌ها<sup>۵۷</sup> و حتی تعزیه مضحک‌ها<sup>۵۸</sup> ترکیب می‌شوند. میانه‌ی نبرد کربلا، جشن عروسی برپا می‌شود، داستان‌های عامیانه و بومی در واقعه‌ی مذهبی محرم ترکیب می‌شود، حتی شخصیت‌های ادبی ایرانی همچون لیلی و مجنون، وارد داستان‌های مذهبی می‌شوند و به‌این ترتیب راویان و داستان‌ها مدام در هم فرو می‌روند و ترکیب می‌شوند.

در تئاتر اپیک، برای نزدیک شدن تقلید دراماتیک به نقل داستانی، گاه در ابتدای هر صحنه، چکیده‌ای از آن اعلام می‌شد، صحنه‌ای که قبلاً نمایش داده شده بود، مجدد "تعریف می‌شد" و یا یک صحنه به‌جای اجرا، به‌طور کامل گزارش داده می‌شد. در تعزیه نیز گاه در ابتدای نمایش، مخالف‌خوانان (اشقیاء) خود را به تماشاگر معرفی کرده و داستان خود را به‌صورت کلامی شرح می‌دهند.

به‌عنوان جمع‌بندی می‌توان گفت گرچه تعزیه در حکم نمایش بومی ایرانی شناخته شده است، اما در این گونه‌ی نمایشی با توجه به زبان خاص آن و ریشه‌های شکل‌گیری‌اش، گرایش زیادی به نقل و روایت به‌جای تقلید و بازنمایی دیده می‌شود. می‌توان عناصر روایی و دایجتیک در تعزیه را، که به‌طور مشروح در بالا مطرح شد، در مقابل جهان میمیتیک و اجرایی نمایش، در مفهوم متداول آن، به‌صورت خلاصه در قالب یک جدول (جدول ۱) مطرح ساخت.

کنند و ابزارهای نمایش برای روایت‌گری و "گفتن" به‌جای اجرا و "نمایش دادن" را بیابند. آنها، چنانچه پیش‌تر هم اشاره‌ای شد، مؤلفه‌هایی همچون فرانگری<sup>۵۱</sup> به معنای تخطی شخصیت‌ها یا راوی‌ها از مرزهای میان سطوح داستانی، خطاب مستقیم تماشاگر<sup>۵۲</sup>، خودگویی، خطابه‌های گروه کر، شرح نظر نویسنده، گزارش پیک، ارائه‌ی خلاصه کلامی از خارج صحنه<sup>۵۳</sup>، نمایش در نمایش، روایت‌های درونه‌ای<sup>۵۴</sup> و انواع تفاسیر فراروایی<sup>۵۵</sup> در درام، که بیشتر در تئاتر کلاسیک کاربرد داشتند، را به‌عنوان امکانات نمایش برای روایت‌گری بازشناسی کرده‌اند. بنابر نظر آنان، در میان انواع جدیدتر نمایش، نمایش خاطره، درام‌های یک‌نفره و، چنانچه گفته شد، تئاتر اپیک، ظرفیت بالایی از روایت‌مندی داستانی را به ارائه گذاشته‌اند. از این منظر، تعزیه می‌تواند به‌عنوان مجموعه‌ای از امکانات روایت‌گری در گونه‌ای نمایشی مورد توجه قرار بگیرد و نمونه‌هایی از بسیاری از فنون ذکر شده در آن پیگیری شود.

فرانگری در روایت‌شناسی و به‌خصوص در نظریات ژنت به معنای هرگونه تخطی از مرزهای میان سطوح روایی است و بیش از همه زمانی اتفاق می‌افتد که راوی در روایت در حال گفته شدن دخالت می‌کند. درواقع فرانگری را به‌طور خاص می‌توان انتقال از جهان نقل‌شده (داستان) به جهان در حال نقل کردن (راوی) دانست (Pier, 2013). در تعزیه، سطوح روایی دائماً به‌وسیله‌ی اجراگر- راوی (شبیه‌خوان) و نیز کارگردان (شبیه‌گردان) در هم تداخل پیدا می‌کنند. تعزیه‌گردان همزمان که اجرا در حال پیش رفتن است می‌تواند وارد نمایش شود و روند اجرا را تغییر دهد یا به بازیگران، نقششان را یادآوری کند. همچنین شبیه‌خوانان نیز از نقش خارج شده، گاه به راوی نقش و گاه حتی به مفسر نقش بدل می‌شوند. برای مثال موافق‌خوانان گاه به مدح نقششان می‌پردازند و مخالف‌خوانان، مخالفان امام حسین را لعن و نفرین می‌کنند و از نقششان تبری می‌جویند. همچنین بازیگران همواره در جایگاهی آستانه‌ای میان زمان نمایش جدول ۱- مقایسه تطبیقی جهان دایجتیک تعزیه با جهان میمیتیک نمایش.

جهان دایجتیک تعزیه	جهان میمیتیک نمایش
نقل حوادث	نمایش کنش‌ها
روایت کردن نقش	بازنمایی نقش
استفاده از واژه "شبیه‌خوان" برای اشخاص بازی	استفاده از واژه بازیگر یا اجراگر برای اشخاص بازی
توصیف کلامی فضا	نمایش تصویری فضا
استفاده محدود از ابزار صحنه و تصور اشیاء در قالب کلام	استفاده عینی و نامحدود از ابزار صحنه
نسخه خوانی	دیالوگ گویی
جابجایی در مکان و زمان نامحدود	محدود شدن در زمان و مکان مشخص
فرد به‌مثابه راوی	فرد به‌مثابه نقش
تک‌گویی اشخاص بازی	گفتگو میان اشخاص بازی
گزارش حوادث در قالب زمان گذشته	اجرای حوادث در زمان حال

واقعۀ دوم را نمایش می‌دادند و به همین ترتیب ده دسته از جلوی تماشاگران رد می‌شدند و هر کدام بخشی از داستان را به ترتیب به اجرا می‌گذاشتند. این روش اجرایی می‌تواند به‌عنوان الگویی منحصر به فرد از نحوه ارائه داستان در نمایش مورد مطالعه قرار بگیرد. همچنین در حکم راهکاری قابل توجه است برای وارد کردن روایات زنجیره‌ای در سنت داستان‌گویی ایرانی به بدنه نمایش بومی.

در پایان می‌توان اشاره‌های نیز به تعزیه دوره یا تعزیه سیرا شود که نمونه بسیار قابل توجهی از ورود شیوه‌های داستان‌گویی به نمایش است. در این نوع از تعزیه، ده دسته شبیه گردان، ده واقعه از محرم را در فضایی باز به ترتیب اجرا می‌کردند. به این صورت که ابتدا گروه اول، اولین واقعه را اجرا می‌کرد و پس از اتمام، جلوتر می‌رفت و به اجرا برای تماشاگران بعدی می‌پرداخت در حالی که گروه دوم جای آنها را می‌گرفتند و

## نتیجه

تعزیه به مفهوم تقلیدی و میمیتیک آن کمتر شکل می‌گیرد، در عوض نوعی متن‌خوانی یا تک‌گویی‌های طولانی از سوی اشخاص بازی به اجرا گذاشته می‌شود. همچنین در تعزیه از امکانات داستان‌گویی مانند فرآنگری، خودگویی، خلاصه کلامی خارج صحنه، داستان در داستان، روایات درونه‌ای و تفاسیر فراروایی به طور گسترده استفاده می‌شود.

تعزیه، نمونه مناسبی است برای تحلیل این نکته که میحث دایجسیس و میمسیس مرز تمایز روایت‌گری و درام نیست بلکه می‌تواند به‌عنوان مقوله‌ای برای مطالعه شیوه بیان در هر دو بکار رود. همچنین می‌توان گفت تعزیه نه تنها نمونه‌ای قابل تأمل از توان و ظرفیت‌های نمایش برای روایت‌گری است، بلکه مطالعه آن می‌تواند به گسترش مطالعات روایت‌شناسی در حوزه درام کمک نماید.

با بررسی انواع سنت‌های اجرایی در ایران و تمرکز بر سیرا نقالی، ابتدا ثابت شد که ریشه اصلی تعزیه در نقالی است که خود نوعی هنری روایت‌گرانه به شمار می‌آید. از این رو این نمایش بومی ایرانی، بیش از آنکه وابسته به کنش نمایشی باشد، با تک‌خوانی و داستان‌گویی به پیش می‌رود. ماهیت دایجیتیک تعزیه را می‌توان در نحوه ارائه عناصر آن دنبال کرد؛ حوادث در تعزیه بیش از آنکه به صورت اول‌شخص به اجرا درآیند، در قالب سوم شخص نقل می‌شوند، افراد بازی حکم راوی نقش را دارند و نه خود نقش. فضا نیز در تعزیه جنبه‌ای کلامی دارد و کمتر به صورت تصویری ارائه می‌شود. همچنین طیف وسیع زمان و مکان بیشتر به جهان دایجیتیک داستانی نزدیک است تا جهان نمایش و محدودیت‌های کلاسیک آن. دیالوگ نیز در

## پی‌نوشت‌ها

- 13 Mimetique.
- ۱۴ سوریو در مقابل عناصر دایجیتیک در فیلم به مؤلفه‌های "A" diégétique یا غیرداستانی اشاره می‌کند؛ مواردی همچون عنوان‌بندی فیلم، قواعد تدوین یا محور تصاویر که فارغ از موقعیت زمانی - مکانی داستان فیلم هستند (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۴۱).
- 15 Narratology.
- 16 Gerald Prince.
- 17 Prologue.
- 18 Epilogue.
- 19 Asides.
- 20 Soliloquies.
- 21 Parabasis.
- 22 Messengers Reports.
- 23 Choric Speeches.
- 24 Memory Play.
- 25 Monodrama.
- 26 Epic Theatre.
- 27 Bertolt Brecht.
- ۲۸ مارتین اسلین از این شیوه بازی با عنوان "بازیگری در میان علائم نقل قول" (acting in quotation marks) نام برده است (روز-اوتز، ۱۳۷۶، ۹۰).
- 29 Written/ Performed.

- ۱ هالیول برای واژه یونانی دایجسیس، واژه‌های مشابهی چون telling, narrative, narration و verbal narration را پیشنهاد می‌دهد و در برابر اصطلاح میمسیس از معادل‌هایی چون imitation, representation و enactment استفاده می‌کند (Halliwell, 2013).
- ۲ در ترجمه فارسی برای میمسیس از واژه‌هایی چون تقلید، محاکات و وانمود استفاده شده است. همچنین در برابر دایجسیس واژه‌های روایت، بازگویی، خودگویی و نقل پیشنهاد شده است.
- 3 Politeia (Republic).
- 4 Haple Diegesis: Plain Diegesis.
- 5 Diegesis dia Mimeseos: Narrative by Means of Mimesis.
- 6 Diegesis di' Amphoteron: Compound Narrative.
- ۷ در پیروی از این مفهوم میمسیس در آرای ارسطو، پل ریکور در کتاب زمان و حکایت (۱۹۹۰) توضیح می‌دهد که هر نوع خلق جهان‌های پوتیک، میمیتیک است. از این رو در حالی که تمام روایات در مفهومی گسترده‌تر تقلیدی هستند، روایت ساده یا مستقیم "تقلید نقلی" است، در صورتی که بازنمایی دراماتیک (از کنش‌ها بر روی صحنه)، "تقلید تقلیدی" هستند (Taylor, 2007, 2).
- 8 Diégèse.
- 9 Etienne Souriau.
- 10 Gerard Genette.
- 11 Diégésis.
- 12 Diégétique.

نوع تعزیه پای لوطی‌های مطرب و مقلدها را به تعزیه باز کرد.

### فهرست منابع

- اژند، یعقوب (۱۳۸۵)، نمایش در دوره صفوی، فرهنگستان هنر، تهران.
- آقاعباسی، یدالله (۱۳۸۹)، دانشنامه نمایش ایرانی، جستارهایی در فرهنگ و بوئیقای نمایش ایرانی، نشر قطره، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار تأویل متن، چاپ پنجم، نشر مرکز، تهران.
- ارسطو (۱۳۶۹)، ارسطو و فن شعر، عبدالحسین زرین کوب (مترجم)، امیرکبیر، تهران.
- افلاطون (۱۳۵۳)، جمهوری، رضا کلاویانی و محمدحسن لطفی (مترجمان)، خورشید، تهران.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۵)، نمایش در ایران، چاپ پنجم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
- بیم، ویلیام آ. (۱۳۸۴)، ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه ایرانی، داود حاتمی (مترجم)، تعزیه: نمایش و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی (گردآورنده)، انتشارات سمت، تهران.
- پیترسون، ساموئل (۱۳۸۴)، تعزیه و هنرهای آن، داود حاتمی (مترجم)، تعزیه: نمایش و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی (گردآورنده)، انتشارات سمت، تهران.
- چلکووسکی، پیتر (۱۳۸۴)، تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایران، داود حاتمی (مترجم)، تعزیه: نمایش و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی (گردآورنده)، انتشارات سمت، تهران.
- روز - اوزن، جیمز (۱۳۷۶)، *تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک*، مصطفی اسلامی (مترجم)، سروش، تهران.
- شاملو، احمد (۱۳۸۰)، کتاب کوچه: حرف پ، دفتر اول، مازیار، تهران.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۴)، دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه، تعزیه: نمایش و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی (گردآورنده)، انتشارات سمت، تهران.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰)، پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- شیر ژبان، فریده (۱۳۸۱)، جایگاه نمایش سنتی در تئاتر معاصر ایران، انتشارات آن، تهران.
- فتحعلی بیگی، داود (۱۳۸۸)، تطابق زبان و حرکت در نمایش‌های سنتی، مجموعه مقالات نخستین سمینار نمایش‌های آیینی و سنتی، حمیدرضا اردلان (گردآورنده)، نمایش، تهران.
- فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۹)، تراژدی و تعزیه مقایسه‌ها، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- ملک پور، جمشید (۱۳۶۶)، سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، جهاد دانشگاهی، تهران.
- ناصریخت، محمدحسین (۱۳۸۸)، نشانه‌ها در نقل ایرانی، مجموعه مقالات نخستین سمینار نمایش‌های آیینی و سنتی، حمیدرضا اردلان (گردآورنده)، نمایش، تهران.
- ناصریخت، محمدحسین (۱۳۸۵)، تئاتر ملی، نمایش سنتی، تئاتر ملی، نصرالله قادری (گردآورنده)، نمایش، تهران.
- ناصر بخت، محمدحسین (۱۳۷۹)، اصول و قواعد بازیگری در شبیه‌خوانی، نمایش، تهران.
- نجفیان، هومن (۱۳۸۶)، پروسه تبدیل شعر به درام، مجله صحنه، شماره ۶۵ و ۶۶، صص ۳۶-۳۹.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰)، هنر نقالی در ایران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران.
- نجم، سهیلا (۱۳۸۸)، نقالی در ایران و جنبه‌های نمایشی آن، مجموعه مقالات نخستین سمینار نمایش‌های آیینی و سنتی، حمیدرضا اردلان (گردآورنده)، نمایش، تهران.
- ویرث، آندریج (۱۳۸۴)، جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه، داود حاتمی (مترجم)، تعزیه: نمایش و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی (گردآورنده)،

- ۳۰ فردوسی بارها در شاهنامه ذکر کرده که بسیاری از داستان‌هایش را از همین دهقانان گردآورده و حتی به نام آنها اشاره می‌کند. در اشعار نظامی، اسعد گرگانی و اسدی طوسی نیز ردپای این قصه‌گویان به چشم می‌خورد.
- ۳۱ برخی شروع مناقب خوانی را از قرن چهارم هجری ذکر کرده‌اند (اژند، ۱۳۸۵، ۳۳).
- ۳۲ برخی دیگر به عکس، نقوش پرده را بازتاب صحنه‌های تعزیه در هنر نقالی دانسته‌اند و در واقع ظهور پرده‌خوانی را ره‌آورد تعزیه فرض کرده‌اند (پیترسون، ۱۳۸۴، ۱۰۷).
- ۳۳ بیضایی این مبحث را به کتاب ادوار مونته با نام مذهب و نمایش در ایران (La religion et la théâtre en perse) (پاریس، ۱۸۸۷) ارجاع می‌دهد. آرتور گوینو (Arthur Gobineau) نیز در کتاب فلسفه‌ها و ادیان در آسیای مرکزی به همین روند تکامل اشاره می‌کند.
- ۳۴ شاملو به گونه‌ای نادر از پرده‌خوانی اشاره کرده است که در آن پرده‌گردان، یک گروه چندنفری را اداره می‌کرده است و هر کدام یکی از نقش‌ها را به اجرا درمی‌آوردند و خود پرده گردان نقش راوی را بر عهده داشته است (شاملو، ۱۳۸۰، ۳۸۲).
- ۳۵ کلامی پرخاش‌گرانه و بدون تحریر که برآمده از نقالی حماسی است. در تعزیه اشقیاء اشتلم‌خوانی می‌کنند درحالی که اولیاء آواز خوش دارند.
- ۳۶ سهیلا نجم از زاویه‌ای کلی‌تر به این مبحث پرداخته و اشاره کرده است که برخلاف روند شکل‌گیری نمایش در غرب از ریشه‌های آیینی و حرکتی، در شرق بیشتر تحول و دگرگونی آیین‌های نقالی و داستان‌گویی به شکل‌گیری نمایش می‌انجامد (نجم، ۱۳۹۰، ۳۴).
- ۳۷ به کارگردان تعزیه معین البکاء، استاد، تعزیه‌گردان یا شبیه‌گردان گفته می‌شود.

38 Telling.

39 Showing.

- ۴۰ برای مثال همچنان که می‌گوید "بیژن دست برد و از ترک زین گرز را برداشت و به گرازها حمله کرد"، خود عصای نقالی را بالا می‌برد و با آن به جلو حمله می‌کند.
- ۴۱ در کل، همان‌طور که گفته شد، این اشخاص در دو دسته نیک یا بد (اولیاء/ اشقیاء، مظلوم/ ستمکار) تقسیم می‌شوند؛ نیکان با هاله نور و زیبا و بدان با چهره‌های کریه و هیولا گونه، اولیاء بزرگ‌تر و نزدیک به مرکز پرده و اشقیاء، کوچک‌تر و در حاشیه پرده.
- ۴۲ به این عصاره که از نقالی به تعزیه وارد شد، تعلیمی، مطراق و منتشاء نیز گفته می‌شود.
- ۴۳ این فن تغییر سریع فضای داستان به فضایی دیگر را در نقالی، فن "حال‌گردانی" می‌گویند.
- ۴۴ گاه نقال به شخصی فرضی در برابر خویش تجسم می‌دهد و با او وارد گفت‌وگو می‌شود که طبعاً گوینده گفت‌وگو در دو طرف خود اوست.
- 45 Verfremdung: Alienation
- ۴۶ Ervin Piscator پایه‌گذار نظری تئاتر اپیک.
- ۴۷ به این نسخه "فرد" نیز گفته می‌شود.

48 Peter Huhn.

49 Roy Sommer.

50 Ansgar Nuning.

51 Metalepsis.

52 Direct Audience Address.

53 Verbal Summaries of Offstage Action.

54 Embedded Narratives.

55 Metanarrative Comments.

- ۵۶ پیش‌واژه شامل تعزیه‌های فرعی بود که به لحاظ داستانی استقلال کامل نداشتند و در مورد حوادث پیرامون واقعه ساخته می‌شد و شخصیت‌های آن لزوماً مذهبی نبودند.
- ۵۷ گوشه شامل شبیه‌هایی با عناصر شادی آور بوده است که از نظر داستانی استقلال داشته‌اند. شخصیت‌های آن هم مذهبی و هم غیرمذهبی بوده‌اند.
- ۵۸ طرح اصلی تعزیه مضحک، تمسخر اشقیاء و تکریم اولیاء بوده است. این

M. Taylor, Henry (2007), The Success Story of a Misnomer, *Discourse on Diegesis*, Offscreen: Vol. 11, Nos. 8-9, Aug/ Sept 2007, pp 1-5.

Nuning, Ansgar & Roy Sommer (2008), Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama, *Theorizing narrativity*, John Pier and Jose Angel Garcia Landa (eds.), Walter de Gruyter, Berlin, pp. 331- 354.

Pier, John (2013), Metalepsis, *The Living Handbook of Narratology*, Peter Huhn et al. (eds.), Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metalepsis&oldid=2056>, [view date: 19 Jul 2014].

Prince, Gerald (1987), *Dictionary of Narratology*, Lincoln, Neb.

Richardson, Brian (2007), Drama and Narrative, David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, pp. 142-155.

انتشارات سمت، تهران.

Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY.

Ekstein, Nina C (1986), *Dramatic Narrative: Racine's Récits*, Peter Lang, New York.

Genette, Gerard (1988), *Narrative Discourse Revisited*, Jane E. Lewin (Trans.), Cornell University Press.

Genette, Gérard (1972), *Discours du récit*, Figures III. Paris, Seuil, pp. 67-282.

Halliwell, Stephen (2013), Diegesis – Mimesis, *The Living Handbook of Narratology*, Peter Huhn et al. (eds.), Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/artcle/diegesis---mimesis>, [view date: 11 Jun 2014].

Huhn, Peter (2012), *Recent Developments in Transgeneric Narratology: Applications to Poetry and Drama*, unprinted essay.