Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

A Comparative Study of the Function of Catharsis in Greek Tragedy and Iranian-Islamic Ta'ziyeh with Emphasis on Brecht's Theory of Alienation

Majid Shafei Shiraz [1], Nafiseh Namadianpour [*2], Roya Tajbakhsh [3]

[1] Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. majid.shafeishiraz@iau.ac.ir
[*2] (Corresponding author) Department of Art and Architecture, Ramsar Branch, Islamic Azad University, Ramsar, Iran. n.namadianpour@iau.ac.ir
[3] Department of Archaeology, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. tajbakhsh.r@iauh.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 63
Volume 23
Page 76 to 99

Submission Date: 2025/04/19
Review Date: 2025/06/19
Acceptance Date: 2026/09/22
Publication Date: 2026/09/22

Keywords

Catharsis,
Alienation,
Aristotle,
Bertolt Brecht,
Ta'ziyeh.

Cite this article

Shafei Shiraz, M., Namadianpour, N. & Tajbakhsh, R. (2026). A Comparative Study of the Function of Catharsis in Greek Tragedy and Iranian-Islamic Ta'ziyeh with Emphasis on Brecht's Theory of Alienation. *Islamic Art*, *23*(63), 76–99.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.601359.2484

ABSTRACT

The present research aims to examine the function of Aristotelian catharsis and Brechtian alienation and to evaluate the capacity of these two frameworks in explaining the audience's experience in Iranian-Islamic Ta'ziyeh. The research employs a qualitative approach and a comparative-interpretive method; data were collected through documentary and library methods and examined through textual and conceptual analysis. In the first section, the concepts of catharsis, fear, pity, plot, recognition, and reversal in Aristotle's theory are analyzed with emphasis on *Oedipus Rex*. In the second section, alienation, the relationship between actor and role, interruption, montage, the revelation of theatrical convention, and the mode of audience encounter in Brecht's theater are examined, focusing on *Mother Courage and Her Children* and *The Exception and the Rule*. In the third section, the Ta'ziyeh of the Martyrdom of Imam Husayn (AS) is analyzed as an example of Iranian-Islamic ritual dramatic art and compared with the two aforementioned models. The findings indicate that emotion and cognition are present in both the Aristotelian and Brechtian models, but their organization and ultimate aim differ. In Ta'ziyeh, the audience's prior awareness of the outcome of the event, the distinction of the shabih-khan from the sacred persona, and the transparency of the theatrical convention do not prevent emotional affect and, simultaneously with collective mourning, function through Ashura memory and ritual participation. Therefore, the audience's experience in Ta'ziyeh cannot be explained by catharsis or alienation alone; rather, this experience is formed by the simultaneity of emotional affect, awareness of representation, performative distance, and ritual participation.

Research Objectives:

1. A comparative analysis of how the relationship among emotion, cognition, and the audience is organized in the Aristotelian model of catharsis and the Brechtian model of alienation.
2. Explaining the emotional-ritual experience of the audience in the Ta'ziyeh of the Martyrdom of Imam Husayn (AS) and assessing the capacities and limitations of Aristotelian catharsis and Brechtian alienation in explaining this experience.

Research Questions:

1. What distinctions and common aspects exist between Aristotelian catharsis and Brechtian alienation in how they organize the relationship among emotion, cognition, and the audience?
2. To what extent are Aristotelian catharsis and Brechtian alienation capable of explaining the emotional-ritual experience of the audience in the Ta'ziyeh of the Martyrdom of Imam Husayn (AS), and what distinction does this experience have with the two aforementioned models?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

The book *Poetics* is one of the most important and coherent surviving works of antiquity in the field of inventive or poetic wisdom. The concept of "catharsis" or "purification" is one of the most important concepts in Aristotle's theory of tragedy, which in the *Poetics* is discussed in connection with the emotions of fear and pity and the manner of the play's effect on the audience. However, the precise meaning of catharsis has always been a matter of dispute and has been interpreted from the purification and cleansing of emotions to the ordering of the audience's emotional experience (McLeish, 1386: 189). In contrast to this model, Bertolt Brecht, with epic theater and the technique of "alienation" or "defamiliarization," sought to distance the spectator's relationship with the play from complete absorption and passive acceptance and to provide the ground for questioning, judgment, and reflection (Brecht, 1964: 91). Of course, this difference should not be reduced to a simple opposition between "emotion" and "reason"; because in new readings, Brechtian alienation does not necessarily mean the negation of emotion and empathy; rather, its aim is to create the possibility of distancing again from the emotional experience and returning the spectator to the position of reflection and judgment (Frimberger, 2022: 664).

The problem of the relationship among emotion, distance, and awareness becomes more important when it is examined in the context of Iranian-Islamic arts, especially ritual dramatic arts. The audience's experience in Iranian art is not merely the result of the formal features of the work; rather, it is connected with the social, cultural, and semantic contexts of the work's reception. Afzali et al. (1402) have shown that the social and cultural conditions of the audience can influence the manner of understanding an artwork (Afzali et al., 1402: 29). Also, Hosseini Darbeh-ye Rizi, Mehraeen, and Ghadimi have emphasized the connection among artistic form, social context, and the process of meaning production in Iranian art (Hosseini Darbeh-ye Rizi et al., 1402: 230). Therefore, in the study of ritual arts, the manner of the audience's encounter with the work must be examined in connection with the cultural and semantic system within which the work is produced and received.

In this context, Ta'ziyeh or shabih-khani is one of the most important manifestations of Iranian-Islamic dramatic art, whose structure has a fundamental connection with the religious culture of Shi'ism, Ashura memory, and the mourning rituals of Muharram. The formation and evolution of Ta'ziyeh have been connected with the centering of the martyrdom of Imam Husayn (AS) and the event of Karbala in the collective memory of Shi'ites, and for this reason, its narrative, characters, signs, and manner of audience participation cannot be separated from its religious and ritual context (Aghaie, 2005: 46). In Ta'ziyeh, emotion is not merely a tool for dramatic effect; rather, it is connected

with mourning, empathy with the saints of religion, the re-creation of the memory of Ashura, and participation in the collective experience of the sacred. For this reason, the examination of Ta'ziyeh in the field of Islamic arts requires simultaneous attention to its dramatic, ritual, doctrinal, and emotional dimensions. The Islamic and Shi'i identity of Ta'ziyeh is not summarized only in its content; rather, it also appears in the visual and material structure of the performance. Colors, clothing, weapons, standards (ʿalam), and other elements used in Muharram rituals, in addition to their performative function, can carry historical and religious significations. Collinet shows that an important part of the material culture associated with Muharram and Ta'ziyeh finds meaning in connection with Shi'i devotional art, and some objects transcend the level of theatrical tools and become bearers of the memory of martyrdom and identity signs of the ritual (Collinet, 2020: 229).

Therefore, Ta'ziyeh can be considered an arena of the coexistence of narrative, poetry, music, color, clothing, ritual objects, and audience participation in shaping an artistic-religious experience. Despite the powerful emotional capacity of Ta'ziyeh, its performative structure is not limited to the complete absorption of the audience. Some explicit performance conventions, including script-reading, color signs, conventional modes of acting, and the maintenance of distance between the shabih-khan and the historical persona, remind the audience that they are confronted with a "representation" of the event. Hashim and Alizadeh show that in Ta'ziyeh, the performer does not claim real unification with the sacred persona, and the audience also recognizes this distance (Hashim & Alizadeh, 2020: 8). However, this formal similarity to some Brechtian techniques should not lead to equating Ta'ziyeh with epic theater. In Ta'ziyeh, the distance between role and performer operates within a religious and ritual system, whereas Brechtian alienation was formed mainly with the aim of activating the spectator's social and critical judgment. Therefore, faith, ritual participation, and the audience's relationship with the characters of the Karbala event distinguish Ta'ziyeh in terms of its foundations and purpose from Brechtian theater (Hashim & Alizadeh, 2020: 15). Accordingly, the audience's experience in Ta'ziyeh can neither be explained merely by the concept of absorption and catharsis, nor can the existence of certain distance-creating conventions be considered a sign of its being Brechtian. The research of Khajehi and Biet shows that in contemporary Ta'ziyeh, emotional participation, mourning, and religious belief are placed alongside awareness of the performative and representational nature of the event, and the boundary between "ritual" and "performance" or "belief" and "representation" is not always absolute (Khajehi & Biet, 2023: 674). Therefore, one of the fundamental characteristics of Ta'ziyeh is the

possibility of the simultaneity of emotional affect, awareness of theatrical convention, ritual participation, and audience reflection.

In domestic research as well, some performative similarities between Ta'ziyeh and epic theater have been noted, and Hakimi has pointed to the existence of narrative and distance-creating elements in the performance method of Ta'ziyeh (Hakimi, 1402: 72–74). However, the main gap is that the relationship among Aristotelian catharsis, Brechtian alienation, and the audience's experience in Ta'ziyeh has been less examined comparatively and critically within a framework that preserves the aesthetic and ritual independence of this Iranian-Islamic art. On this basis, the main question of the research is: To what extent can catharsis and alienation explain the emotional, ritual, and reflective mechanisms of Ta'ziyeh, and can the audience's experience in Ta'ziyeh be considered the result of the simultaneity of emotional affect and awareness of representation? The aim of the present research is a comparative examination of the function of catharsis and alienation in the manner of the audience's encounter with Ta'ziyeh and an assessment of the capacity and limitation of these two concepts for analyzing one of the most important Iranian-Islamic dramatic arts. The research has been conducted with a qualitative approach and a descriptive-analytical method and based on library sources.

Conclusion

The present research was conducted with the aim of a comparative re-reading of Aristotelian catharsis and Brechtian alienation and assessing the capacity of these two concepts for understanding the audience's experience in Iranian-Islamic Ta'ziyeh. The findings indicated that the opposition between Aristotelian theater and epic theater cannot be reduced to simple dichotomies such as "emotion versus reason," "passivity versus action," or "static human versus dynamic human." In both models, emotion and cognition are present; the main difference lies in how the relationship among emotion, cognition, distance, and the audience's position is organized.

The analysis of *Oedipus Rex* showed that in the Aristotelian model, the audience's emotional affect is linked with the structure of the plot, recognition, and the reversal of the hero. From this perspective, catharsis is not merely the result of the intensity of emotion or the audience's absorption; rather, knowledge of the relationships among actions, the causes of events, and the meaning of suffering also plays a role in the formation of the tragic experience. In contrast, the analysis of *Mother Courage and Her Children* showed that Brecht, by employing alienation, interruption, montage, song, the revelation of theatrical conventions, and the foregrounding of the contradictions of

characters, seeks to accompany emotional affect with questioning and critical judgment. Therefore, alienation also does not mean the elimination of feeling; rather, it is a change in the quality of the audience's participation with the dramatic work.

The introduction of "the Ta'ziyeh of the Martyrdom of Imam Husayn (AS)" as a case study revealed an important difference. The audience of this Ta'ziyeh is aware, before the performance begins, of the identity of the characters and the outcome of the event, and knows that the shabih-khan is not the historical-sacred persona himself; nevertheless, this awareness does not prevent the formation of mourning, affect, and ritual participation. Therefore, in Ta'ziyeh, "distance from representation" and "emotional involvement" are not two conflicting states but two simultaneous components of the audience's experience. Prior awareness, Ashura memory, religious belief, and collective participation, alongside performative elements, create a structure of the audience's experience that can neither be explained by Aristotelian catharsis nor by Brechtian alienation alone.

This finding also clarifies that the similarity of certain performative features of Ta'ziyeh with Brecht's theater should not lead to equating these two dramatic systems. In Brecht's theater, alienation operates mainly in the direction of problematizing social reality and providing the possibility of critical judgment, whereas in Ta'ziyeh, the distinction of the shabih-khan from the persona, awareness of the outcome of the event, and the conventionality of the stage find meaning within a ritual-doctrinal context and are linked with the remembrance of the Karbala event, mourning, and religious participation. Similarly, the relationship of catharsis with concepts such as purification and tazkiyah in the Islamic tradition must be understood on the basis of comparison and proportion, not synonymization; because these concepts arise from different philosophical, ethical, and religious contexts. Accordingly, three distinct models of the audience's encounter with the dramatic work can be identified: in Aristotelian tragedy, emotion and cognition are linked to each other through the organization of the plot, recognition, and reversal; in Brecht's epic theater, emotional involvement is accompanied by critical distance and the possibility of judgment; and in Ta'ziyeh, awareness of representation is simultaneous with emotional-ritual participation, religious memory, and prior knowledge. The innovation of the present research also lies in this three-way proportioning; in the sense that Ta'ziyeh has entered into dialogue with the two theoretical traditions of Aristotle and Brecht not as a secondary example for localizing the discussion, but as an independent model.

Ultimately, the results indicate that Ta'ziyeh possesses a special logic of audience experience in which affect and awareness, distance and participation, representation and belief, and the artistic and the ritual operate simultaneously. Therefore, understanding

it requires preserving the historical, doctrinal, and aesthetic independence of Iranian-Islamic dramatic art. Given the textual and interpretive nature of the research, the present results pertain to the theoretical and aesthetic structure of the works examined and cannot be generalized to the actual reaction of all Ta'ziyeh audiences; therefore, it is suggested that future research, using performance observation, interviews with audiences, and comparison of several Ta'ziyehs, examine how performative distance, prior knowledge, and emotional-religious participation interact in the actual experience of spectators.

References

Afzali Naniz, M., Sharifzadeh, M. R., & Khabari, M. A. (2023). The extent of the influence of audience social changes on the understanding of paintings (Case study: People of Kerman city). *Islamic Art Studies, 20*(52), 27–45. https://doi.org/10.22034/ias.2022.352233.2029 [in Persian]

Aghaie, K. S. (2005). The origins of the Sunnite-Shi'ite divide and the emergence of the Ta'ziyeh tradition. *TDR: The Drama Review, 49*(4), 42–47. https://doi.org/10.1162/105420405774763032

Aristotle. (2013). *On the art of poetry* (S. Afnan, Trans.; 2nd ed.). Hekmat. [in Persian]

Aristotle. (2017). *Rhetoric* (E. Saadat, Trans.; 2nd ed.). Hermes. [in Persian]

Baumann, B., & Oberle, B. (1985). *Deutsche Literatur in Epochen*. Max Hueber Verlag.

Brecht, B. (1964). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic* (J. Willett, Ed. & Trans.). Hill and Wang.

Brecht, B. (1969). *The exception and the rule* (M. A. Beh Azin, Trans.). Agah. [in Persian]

Brecht, B. (2019). *Mother Courage and her children* (M. Rahimi, Trans.). Niloufar. [in Persian]

Brecht, B. (2020). *On theatre* (F. Behzad, Trans.; 3rd ed.). Kharazmi. [in Persian]

Collinet, A. (2020). Performance objects of Muḥarram in Iran: A story through steel. *Journal of Material Cultures in the Muslim World, 1*(1–2), 226–247. https://doi.org/10.1163/26666286-12340010

Freytag, G. (2003). *Die Technik des Dramas*. Autorenhaus Verlag.

Frimberger, K. (2022). “Cultivating the art of living”: The pleasures of Bertolt Brecht’s philosophising theatre pedagogy. *Studies in Philosophy and Education, 41*(6), 653–668.https://doi.org/10.1007/s11217-022-09852-6

Grimm, R. (1995). Der katholische Einstein: Grundzüge der Brechtschen Dramen- und Theatertheorie. In W. Hinderer (Ed.) , *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (pp. 11–33). Reclam.

Hakimi, M. (2023). An analytical study of the components of Bertolt Brecht's epic (narrative) theatre in the performance methods of Iranian Ta'ziyeh. *Studies in Art and Aesthetics, 3*(9), 72–100. [in Persian]

Hashim, M. N., & Alizadeh, F. (2020). A comparative study: The principles of the distancing effect in Brechtian theater and Ta’ziyeh. *Cogent Arts & Humanities, 7*(1), Article 1790195.https://doi.org/10.1080/23311983.2020.1790195

Hosseini Darbehzi, S. F., Mehraein, M., & Ghadimi, B. (2023). Analysis of the sociological and artistic dimensions of the emergence of Iran's meaning-oriented cinema (1988–2005). *Islamic Art Studies, 20*(52), 227–249. https://doi.org/10.22034/ias.2023.383998.2157 [in Persian]

Khajehi, Y., & Biet, C. (2023). From ritual to performance: Ta'zieh in Iran today. *Iranian Studies, 56*(4), 671–684.https://doi.org/10.1017/irn.2023.43

Kyriakou, P. (2024). Mythos and catharsis in Aristotle’s *Poetics*. *Trends in Classics, 16*(1), 59–79.https://doi.org/10.1515/tc-2024-0003

McLeish, K. (2007). *Aristotle and poetics* (A. Masoum Beigi, Trans.). Agah. [in Persian]

Nanay, B. (2018). Catharsis and vicarious fear. *European Journal of Philosophy, 26*(4), 1371–1380.

Narimani, K. (2002). *Brecht and alienation in theatre: Practical project, directing the play “Avignon Nights”* [Master's thesis, Faculty of Art, Tarbiat Modares University]. [in Persian]

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press.

Pettys, R. A. (2010). The Ta’ziyeh of the Martyrdom of Hussein. In P. J. Chelkowski (Ed.) , *Eternal performance: Taziyeh and other Shiite rituals* (pp. 19–41). Seagull Books.

Sophocles. (2006). *The Theban plays* (S. Meskub, Trans.). Kharazmi. [in Persian]

Ta'avoni, S. (2013). *Brecht's technique* (3rd ed.). Ghatreh. [in Persian]

Vinci, E. (2019). Empathy in modern drama: Bertolt Brecht's Threepenny Opera. Gestalt Theory, 41(2), 159–171. https://doi.org/10.2478/gth-2019-0016

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بررسی تطبیقی کارکرد کاتارسیس در تراژدی یونانی و تعزیه ایرانی-اسلامی با تأکید بر نظریه فاصله‌گذاری برشت

مجید شافعی شیراز [۱]، نفیسه نمدیان پور [۲*]، رویا تاجبخش [۳]

[۱] گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. majid.shafeishiraz@iau.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) گروه هنر و معماری، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، رامسر، ایران. N.namadianpour@iau.ac.ir
[۳] گروه باستان شناسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. tajbakhsh.r@iauh.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۳
دوره ۲۳
صفحه ۷۶ الی ۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۵/۰۱/۳۰
تاریخ داوری: ۱۴۰۵/۰۳/۲۹
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۳۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

کلمات کلیدی

کاتارسیس،
فاصله‌گذاری،
ارسطو،
برتولت برشت،
تعزیه

ارجاع به این مقاله

شافعی شیراز، مجید، نمدیان پور، نفیسه و تاجبخش، رویا. (۱۴۰۵). بررسی تطبیقی کارکرد کاتارسیس در تراژدی یونانی و تعزیه ایرانی-اسلامی با تأکید بر نظریه فاصله‌گذاری برشت. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۳)، ۷۶-۹۹.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.601359.2484

چکیده

پژوهش حاضر با هدف بررسی کارکرد کاتارسیس ارسطویی و فاصله‌گذاری برشتی و ارزیابی ظرفیت این دو چارچوب در تبیین تجربه مخاطب در تعزیه ایرانی ـ اسلامی انجام شده است. پژوهش از رویکرد کیفی و روش تطبیقی ـ تفسیری بهره می‌گیرد و داده‌ها به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری و با تحلیل متنی و مفهومی بررسی شده‌اند. در بخش نخست، مفاهیم کاتارسیس، ترس، شفقت، پیرنگ، بازشناخت و دگرگونی در نظریه ارسطو با تأکید بر اودیپ شهریار تحلیل شده‌اند. در بخش دوم، فاصله‌گذاری، رابطه بازیگر و نقش، وقفه، مونتاژ، آشکارسازی قرارداد نمایشی و نحوه مواجهه مخاطب در تئاتر برشت با تمرکز بر ننه دلاور و فرزندانش و استثنا و قاعده بررسی شده‌اند. در بخش سوم، تعزیه شهادت امام حسین(ع) به‌عنوان نمونه‌ای از هنر نمایشی آیینی ایرانی ـ اسلامی تحلیل و با دو الگوی پیش‌گفته مقایسه شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که عاطفه و شناخت در هر دو الگوی ارسطویی و برشتی حضور دارند، اما سازمان و غایت آنها متفاوت است. در تعزیه، آگاهی پیشینی مخاطب از سرانجام واقعه، تمایز شبیه‌خوان از شخصیت مقدس و آشکاربودن قرارداد نمایشی، مانع تأثر عاطفی نمی‌شود و همزمان با سوگ جمعی، حافظه عاشورایی و مشارکت آیینی عمل می‌کند. بنابراین، تجربه مخاطب تعزیه را نمی‌توان با کاتارسیس یا فاصله‌گذاری به‌تنهایی توضیح داد؛ بلکه این تجربه از همزمانی تأثر عاطفی، آگاهی از بازنمایی، فاصله اجرایی و مشارکت آیینی شکل می‌گیرد.

اهداف پژوهش:

۱. تحلیل تطبیقی چگونگی سازمان‌یافتن رابطه میان عاطفه، شناخت و مخاطب در الگوی کاتارسیس ارسطویی و فاصله‌گذاری برشتی.

۲. تبیین تجربه عاطفی ـ آیینی مخاطب در تعزیه شهادت امام حسین(ع) و سنجش ظرفیت‌ها و محدودیت‌های کاتارسیس ارسطویی و فاصله‌گذاری برشتی در توضیح این تجربه.

سؤالات پژوهش

۱. کاتارسیس ارسطویی و فاصله‌گذاری برشتی در چگونگی سازمان‌دهی رابطه میان عاطفه، شناخت و مخاطب چه وجوه تمایز و اشتراکی دارند؟

۲. کاتارسیس ارسطویی و فاصله‌گذاری برشتی تا چه اندازه قادر به تبیین تجربه عاطفی ـ آیینی مخاطب در *تعزیه شهادت امام حسین(ع)* هستند و این تجربه چه تمایزی با دو الگوی مذکور دارد؟

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

کتاب *فن شعر* یا *بوطیقا* از مهم‌ترین و منسجم‌ترین آثار برجای‌مانده از دوران باستان در حوزه حکمت ابداعی یا شعری است. مفهوم «کاتارسیس» یا «پالایش» یکی از مهم‌ترین مفاهیم نظریه تراژدی ارسطو است که در *فن شعر* در پیوند با عواطف ترس و ترحم و چگونگی تأثیر نمایش بر مخاطب مطرح می‌شود. بااین‌حال، معنای دقیق کاتارسیس همواره محل اختلاف بوده و از تزکیه و تطهیر عواطف تا سامان‌یافتن تجربه عاطفی مخاطب تفسیر شده است (مک لیش، ۱۳۸۶: ۱۸۹). در برابر این الگو، برتولت برشت با تئاتر حماسی و فن «فاصله‌گذاری» یا «بیگانه‌سازی» کوشید رابطه تماشاگر با نمایش را از استغراق کامل و پذیرش منفعلانه فاصله دهد و زمینه پرسشگری، داوری و تأمل را فراهم سازد (Brecht, 1964: 91). البته این تفاوت را نباید به تقابل ساده «احساس» و «عقل» فروکاست؛ زیرا در خوانش‌های جدید، فاصله‌گذاری برشتی الزاماً به معنای نفی عاطفه و همدلی نیست، بلکه هدف آن ایجاد امکان فاصله‌گیری مجدد از تجربه عاطفی و بازگرداندن تماشاگر به موقعیت تأمل و داوری است (Frimberger, 2022: 664).

مسئله نسبت عاطفه، فاصله و آگاهی هنگامی اهمیت بیشتری می‌یابد که در بستر هنرهای ایرانی ـ اسلامی و به‌ویژه هنرهای نمایشی آیینی بررسی شود. تجربه مخاطب در هنر ایرانی صرفاً حاصل ویژگی‌های صوری اثر نیست، بلکه با زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و معنایی دریافت اثر پیوند دارد. افضلی و همکاران (۱۴۰۲) نشان داده‌اند که شرایط اجتماعی و فرهنگی مخاطب می‌تواند نحوه درک اثر هنری را تحت‌تأثیر قرار دهد (افضلی و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۹). همچنین، حسینی دربرزی، مهرآئین و قدیمی بر ارتباط میان صورت هنری، زمینه اجتماعی و فرایند تولید معنا در هنر ایران تأکید کرده‌اند (حسینی دربرزی و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۳۰). ازاین‌رو، در مطالعه هنرهای آیینی، چگونگی مواجهه مخاطب با اثر را باید در ارتباط با نظام فرهنگی و معنایی‌ای بررسی کرد که اثر در درون آن تولید و دریافت می‌شود.

در این میان، تعزیه یا شبیه‌خوانی از مهم‌ترین نمودهای هنرنمایشی ایرانی ـ اسلامی است که ساختار آن بافرهنگ دینی تشیع، حافظه عاشورایی و آیین‌های سوگواری محرم پیوندی بنیادین دارد. شکل‌گیری و تحول تعزیه با مرکزیت یافتن شهادت امام حسین (ع) و واقعه کربلا در حافظه جمعی شیعیان مرتبط بوده و به همین دلیل، روایت، شخصیت‌ها، نشانه‌ها و نحوه مشارکت مخاطب در آن را نمی‌توان از زمینه دینی و آیینی آن جدا کرد (Aghaie, 2005: 46). در تعزیه، عاطفه صرفاً ابزاری برای تأثیر نمایشی نیست، بلکه با سوگواری، همدلی با اولیای دین، بازآفرینی خاطره عاشورا و مشارکت در تجربه جمعی امر مقدس ارتباط می‌یابد. به همین سبب، بررسی تعزیه در حوزه هنرهای اسلامی مستلزم توجه هم‌زمان به ابعاد نمایشی، آیینی، اعتقادی و عاطفی آن است. هویت اسلامی و شیعی تعزیه تنها در مضمون آن خلاصه نمی‌شود، بلکه در ساختار بصری و مادی اجرا نیز ظهور می‌یابد. رنگ‌ها، پوشش‌ها، سلاح‌ها، عَلَم‌ها و دیگر عناصر مورداستفاده در آیین‌های محرم، علاوه بر کارکرد اجرایی، می‌توانند حامل دلالت‌های تاریخی و مذهبی باشند. کولینه نشان می‌دهد که بخش مهمی از فرهنگ مادی مرتبط با محرم و تعزیه در پیوند با هنر نیایشی شیعی معنا می‌یابد و

برخی اشیا از سطح ابزار نمایشی فراتر رفته و به حاملان حافظه شهادت و نشانه‌های هویتی آیین تبدیل می‌شوند (Collinet, 2020:229).

ازاین‌رو، تعزیه را می‌توان عرصه هم‌نشینی روایت، شعر، موسیقی، رنگ، پوشش، اشیای آیینی و مشارکت مخاطب در شکل‌دهی به یک تجربه هنری ـ دینی دانست. باوجود ظرفیت عاطفی نیرومند تعزیه، ساختار اجرایی آن به استغراق کامل مخاطب محدود نمی‌شود. برخی قراردادهای آشکار اجرا، از جمله نسخه‌خوانی، نشانه‌های رنگی، شیوه‌های قراردادی بازی و حفظ فاصله میان شبیه‌خوان و شخصیت تاریخی، به مخاطب یادآوری می‌کنند که با «بازنمایی» واقعه مواجه است. هاشم و علیزاده نشان می‌دهند که در تعزیه، اجراکننده مدعی یکی‌شدن واقعی باشخصیت مقدس نیست و مخاطب نیز این فاصله را می‌شناسد (Hashim & Alizadeh, 2020: 8). بااین‌حال، این شباهت صوری به برخی فنون برشتی نباید به یکسان‌انگاری تعزیه و تئاتر حماسی منجر شود. در تعزیه، فاصله میان نقش و اجراکننده در درون نظامی دینی و آیینی عمل می‌کند، درحالی‌که فاصله‌گذاری برشتی عمدتاً با هدف فعال‌کردن داوری اجتماعی و انتقادی تماشاگر شکل‌گرفته است. ازاین‌رو، ایمان، مشارکت آیینی و رابطه مخاطب با شخصیت‌های واقعه کربلا، تعزیه را از حیث مبانی و غایت از تئاتر برشتی متمایز می‌سازد (Hashim & Alizadeh, 2020: 15). بر همین اساس، تجربه مخاطب تعزیه را نه می‌توان صرفاً با مفهوم استغراق و کاتارسیس توضیح داد و نه می‌توان وجود برخی قراردادهای فاصله آفرین را نشانه برشتی‌بودن آن دانست. پژوهش خواجهی و بیه نشان می‌دهد که در تعزیه معاصر، مشارکت عاطفی، سوگ و باور دینی در کنار آگاهی از ماهیت اجرایی و بازنمایانه واقعه قرار می‌گیرند و مرز میان «آیین» و «اجرا» یا «باور» و «بازنمایی» همواره مطلق نیست (Khajehi & Biet, 2023: 674). بنابراین، یکی از ویژگی‌های اساسی تعزیه، امکان هم‌زمانی تأثر عاطفی، آگاهی از قرارداد نمایشی، مشارکت آیینی و تأمل مخاطب است.

در پژوهش‌های داخلی نیز برخی مشابهت‌های اجرایی میان تعزیه و تئاتر حماسی موردتوجه قرار گرفته است و حکیمی به وجود عناصر روایی و فاصله آفرین در شیوه اجرایی تعزیه اشاره کرده است (حکیمی، ۱۴۰۲، صص. ۷۲–۷۴). بااین‌حال، خلأ اصلی در این است که نسبت میان کاتارسیس ارسطویی، فاصله‌گذاری برشتی و تجربه مخاطب تعزیه در چارچوبی که استقلال زیبایی‌شناختی و آیینی این هنر ایرانی ـ اسلامی را حفظ کند، کمتر به‌صورت تطبیقی و انتقادی بررسی شده است. بر این مبنا، پرسش اصلی پژوهش آن است که کاتارسیس و فاصله‌گذاری تا چه اندازه می‌توانند سازوکارهای عاطفی، آیینی و تأملی تعزیه را تبیین کنند و آیا تجربه مخاطب تعزیه را می‌توان حاصل هم‌زمانی تأثر عاطفی و آگاهی از بازنمایی دانست؟ هدف پژوهش حاضر، بررسی تطبیقی کارکرد کاتارسیس و فاصله‌گذاری در نحوه مواجهه مخاطب با تعزیه و سنجش ظرفیت و محدودیت این دو مفهوم برای تحلیل یکی از مهم‌ترین هنرهای نمایشی ایرانی ـ اسلامی است. پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی ـ تحلیلی و بر پایه منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از حیث رویکرد، کیفی و از حیث شیوه بررسی، تطبیقی ـ تفسیری است و با استفاده از تحلیل متنی و تحلیل مفهومی انجام شده است. داده‌های پژوهش به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. هدف روش‌شناختی پژوهش صرفاً توصیف تفاوت‌های تئاتر ارسطویی و برشتی نیست، بلکه مقایسه چگونگی سازمان یافتن رابطه میان «عاطفه، شناخت و مخاطب» در سه حوزه تراژدی ارسطویی، تئاتر حماسی برشت و تعزیه ایرانی ـ اسلامی است. ازاین‌رو، روش توصیفی در مرحله شناسایی مفاهیم و ویژگی‌های ساختاری به‌کاررفته و در مرحله دوم، تحلیل تطبیقی برای نسبت‌سنجی انتقادی سه الگوی موردمطالعه مورداستفاده قرار گرفته است.

پیکره نظری پژوهش در بخش نخست شامل *فن شعر* و *فن خطابه* ارسطو، به‌ویژه مفاهیم کاتارسیس، ترس، شفقت، پیرنگ، بازشناخت و دگرگونی است. *اودیپ شهریار* سوفوکلس به‌عنوان نمونه اصلی برای بررسی نحوه تحقق این مفاهیم در ساخت تراژیک انتخاب شده است. انتخاب این اثر هدفمند است؛ زیرا *اودیپ شهریار* در خود *فن شعر* جایگاه برجسته‌ای در توضیح رابطه میان بازشناخت و دگرگونی دارد و ساخت آن امکان بررسی ارتباط میان کشف حقیقت، تحول موقعیت قهرمان و واکنش عاطفی مخاطب را فراهم می‌کند.

در بخش دوم، نوشته‌های نظری برتولت برشت، به‌ویژه *درباره تئاتر*، و نمایشنامه‌های *ننه دلاور و فرزندانش* و *استثنا و قاعده* مبنای تحلیل قرار گرفته‌اند. واحدهای تحلیل در این بخش شامل «فاصله‌گذاری/بیگانه‌سازی»، «رابطه بازیگر و نقش»، «وقفه و مونتاژ»، «عنوان صحنه»، «کاربرد تصنیف»، «آشکارکردن قرارداد نمایشی»، «همانندسازی مخاطب» و «داوری انتقادی» است. در تحلیل *ننه دلاور* نیز به‌جای بازگویی داستان، موقعیت‌هایی انتخاب شده‌اند که تضاد میان درگیری عاطفی مخاطب و ایجاد فاصله انتقادی را آشکار می‌کنند؛ به‌ویژه تناقض میان مادریِ ننه دلاور و منفعت اقتصادی او از جنگ.

در بخش سوم، *تعزیه شهادت امام حسین (ع)* به‌عنوان نمونه موردی از هنرنمایشی آیینی ایرانی ـ اسلامی برای تحلیل تطبیقی انتخاب شده است. انتخاب این نمونه ازآن‌رو صورت‌گرفته که ساخت روایی و اجرایی آن امکان بررسی هم‌زمان مؤلفه‌هایی چون آگاهی پیشینی مخاطب از سرانجام واقعه، تمایز شبیه‌خوان از شخصیت مقدس، آشکار بودن قرارداد نمایشی، کاربرد موسیقی و آواز، مشارکت عاطفی مخاطب، سوگ جمعی و پیوند اجرا با حافظه عاشورایی را فراهم می‌کند. ازآنجاکه تعزیه در نسخه‌ها و سنت‌های اجرایی متفاوت تحقق‌یافته است، تحلیل حاضر نه بر تفاوت‌های جزئی نسخه‌ها، بلکه بر مؤلفه‌های ساختاری و اجرایی تثبیت‌شده این تعزیه در مطالعات معتبر متمرکز است. این مؤلفه‌ها سپس با سازوکارهای کاتارسیس در الگوی ارسطویی و فاصله‌گذاری در تئاتر برشت مقایسه می‌شوند تا شباهت‌های صوری و مهم‌تر از آن، تفاوت‌های کارکردی و زمینه‌ای سه الگوی نمایشی روشن شود.

فرایند تحلیل در چهار مرحله انجام شده است. در مرحله نخست، مفاهیم محوری هر سه‌نظام نمایشی استخراج و تعریف شدند. در مرحله دوم، شواهد متنی و اجرایی مرتبط با نحوه مواجهه مخاطب شناسایی شدند. در مرحله سوم،

یافته‌ها بر اساس محورهای مشترک شامل «ساخت کنش»، «نوع آگاهی مخاطب»، «نقش عاطفه»، «رابطه بازیگر و نقش»، «کارکرد فاصله»، «آگاهی از پایان» و «غایت تجربه نمایشی» با یکدیگر مقایسه شدند. در مرحله چهارم، شباهت‌ها و تفاوت‌ها با رویکردی انتقادی تفسیر شدند تا از همانندسازی مفاهیم متعلق به زمینه‌های فلسفی و فرهنگی متفاوت جلوگیری شود. جدول تطبیقی پژوهش نیز بر مبنای همین محورهای تحلیل تدوین شده است.

در این چارچوب، کاتارسیس ارسطویی، فاصله‌گذاری برشتی و تجربه آیینی تعزیه به‌عنوان سه مفهوم کاملاً معادل در نظر گرفته نشده‌اند. اصل روش‌شناختی پژوهش، مقایسه کارکردی همراه با حفظ تفاوت زمینه‌ای است. ازاین‌رو، وجود شباهت‌هایی مانند آگاهی مخاطب از قرارداد نمایشی، فاصله بازیگر از نقش یا اطلاع پیشینی از پایان واقعه، به‌تنهایی مبنای نتیجه‌گیری درباره یکسانی تعزیه و تئاتر برشتی قرار نمی‌گیرد. همچنین «کاتارسیس» با مفهوم دینی «تزکیه نفس» مترادف فرض نشده و فقط ظرفیت‌ها و محدودیت‌های نسبت‌سنجی آنها در افق زیبایی‌شناسی هنر ایرانی ـ اسلامی موردتوجه قرار گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

ادبیات مرتبط با موضوع پژوهش را می‌توان در سه محور کلی بررسی کرد: نخست، مطالعات مربوط به مخاطب و زمینه‌های اجتماعی و معنایی ادراک هنر ایرانی؛ دوم، پژوهش‌های مرتبط با نظریه تئاتر حماسی برشت و سازوکار فاصله‌گذاری؛ و سوم، مطالعات تطبیقی میان الگوی ارسطویی و تئاتر برشتی. مرور این سه محور نشان می‌دهد که اگرچه هر یک از مؤلفه‌های نظری پژوهش پیش‌تر موردتوجه قرار گرفته‌اند، پیوند میان کاتارسیس، فاصله‌گذاری و تجربه عاطفی ـ آیینی مخاطب در تعزیه هنوز به طور منسجم بررسی نشده است.

در محور نخست، افضلی و همکاران (۱۴۰۲) نشان داده‌اند که ادراک اثر هنری از زمینه اجتماعی و فرهنگی مخاطب مستقل نیست و ویژگی‌های مخاطب در چگونگی تفسیر و تجربه اثر نقش دارد. حسینی دربرزی و همکاران (۱۴۰۲) نیز با تأکید بر ابعاد اجتماعی و معنایی هنر ایرانی، تجربه هنری را فراتر از دریافت صرفاً صوری و زیباشناختی دانسته‌اند. اهمیت این دیدگاه‌ها برای پژوهش حاضر در آن است که تجربه مخاطب تعزیه را باید در پیوند با حافظه دینی، ارزش‌های جمعی، عاطفه مذهبی و زمینه فرهنگی آن تحلیل کرد؛ نه صرفاً بر اساس ساختار نمایشی اثر.

در محور دوم، نریمانی (۱۳۸۰) در پایان‌نامه برشت و بیگانه‌سازی در تئاتر به بررسی مبانی و کارکرد بیگانه‌سازی در تئاتر برشت پرداخته است. بر اساس این پژوهش، فاصله‌گذاری مانع استحاله کامل تماشاگر در جهان‌نمایش می‌شود و امکان حفظ فاصله‌ای انتقادی با شخصیت‌ها و رویدادهای صحنه را فراهم می‌کند. همچنین، بازیگر در نقش محو نمی‌شود و ماهیت قراردادی صحنه نیز آشکار باقی می‌ماند. این یافته از حیث مقایسه با برخی ویژگی‌های اجرایی تعزیه، مانند تمایز شبیه‌خوان از شخصیت تاریخی و آگاهی مخاطب از قراردادی بودن اجرا، اهمیت دارد؛ هرچند تشابهات صوری میان این دو نظام نمایشی را نمی‌توان به معنای یکسانی مبانی و کارکردهای آنها دانست.

محور سوم به مقایسه مستقیم تئاتر ارسطویی و برشتی مربوط است. در میان منابع بررسی‌شده، استارمی و قدوسی (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی تطبیقی تئاتر ارسطویی و روایی با استناد به نمایشنامه *اودیپ شهریار* اثر سوفوکل و *ننه دلاور و فرزندانش* اثر برتولت برشت»، تفاوت این دو الگوی نمایشی را از حیث ساختار و شیوه مواجهه با مخاطب بررسی کرده‌اند. مطالعه آنان تقابل میان پیوستگی کنش و تأثیر عاطفی در تئاتر ارسطویی از یک‌سو، و گسست روایت، فاصله‌گذاری و فعال‌سازی داوری مخاطب در تئاتر برشتی ازسوی‌دیگر را نشان می‌دهد. بااین‌حال، این مقایسه در چارچوب تئاتر یونانی و مدرن اروپایی باقی‌مانده و نمایش آیینی ایرانی ـ اسلامی، به‌ویژه تعزیه، در آن وارد نشده است.

برآیند این مطالعات نشان می‌دهد که پژوهش‌های پیشین، از یک‌سو بر نقش زمینه‌های اجتماعی و معنایی در تجربه مخاطب هنر ایرانی تأکید کرده‌اند و ازسوی‌دیگر، ویژگی‌های فاصله‌گذاری برشتی و تمایز آن با الگوی ارسطویی را بررسی کرده‌اند؛ اما این دو حوزه عمدتاً مستقل از یکدیگر باقی‌مانده‌اند. ازاین‌رو، خلأ پژوهش حاضر صرفاً در مقایسه ارسطو و برشت نیست، بلکه در نبود چارچوبی برای نسبت‌سنجی سه‌جانبه کاتارسیس ارسطویی، فاصله‌گذاری برشتی و تجربه عاطفی ـ آیینی مخاطب در تعزیه قرار دارد.

تجربه مخاطب تعزیه را نمی‌توان صرفاً بر اساس هم‌ذات‌پنداری و تأثر عاطفی توضیح داد؛ زیرا آگاهی پیشینی از سرنوشت شخصیت‌ها، ماهیت قراردادی اجرا، تمایز شبیه‌خوان از شخصیت تاریخی ـ قدسی و درعین‌حال مشارکت عاطفی و آیینی مخاطب، رابطه‌ای پیچیده میان عاطفه، شناخت و فاصله ایجاد می‌کند. براین‌اساس، نوآوری پژوهش حاضر در بررسی تعزیه به‌عنوان الگویی مستقل در کنار دو الگوی ارسطویی و برشتی است؛ الگویی که در آن تأثر عاطفی، آگاهی از بازنمایی، حافظه عاشورایی و مشارکت آیینی به طور هم‌زمان حضور دارند. بر همین مبنا، پرسش اصلی پژوهش آن است که کاتارسیس ارسطویی و فاصله‌گذاری برشتی تا چه اندازه می‌توانند سازوکار مواجهه مخاطب با تعزیه را تبیین کنند و تجربه عاطفی ـ آیینی مخاطب تعزیه چه تفاوتی با این دو الگوی نظری دارد. هدف پژوهش نیز بررسی تطبیقی ظرفیت‌ها و محدودیت‌های این دو مفهوم در تحلیل تعزیه و تبیین الگویی است که بتواند هم‌زمان تأثر عاطفی، آگاهی از بازنمایی و مشارکت آیینی مخاطب را توضیح دهد.

مبانی نظری

کاتارسیس در آرای ارسطو

کاتارسیس، ترس و شفقت در تجربه تراژیک

ارسطو واژه «کاتارسیس» یا «پالایش» را در فصل ششم *فن شعر* و در تعریف تراژدی مطرح می‌کند و آن را با برانگیختن ترس و شفقت پیوند می‌دهد. در برخی ترجمه‌های فارسی، «تزکیه»، «تطهیر» و «پالایش» به‌عنوان معادل‌های این اصطلاح به کار رفته‌اند. چنان‌که در شرح فارسی *فن شعر* آمده است: «می‌توان تزکیه و تطهیر را مناسب لفظ کاتارسیس دانست. آنچه که دارای اهمیت ویژه است، این است که در باب ماهیت و حقیقت این واژه مناقشات و اختلاف‌نظرهای

بسیاری وجود دارد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۸۹). بنابراین، هرچند کاتارسیس با برانگیختن ترس و شفقت ارتباط دارد، تقلیل آن به «تخلیه هیجانی» یا برابر دانستن بی‌واسطه آن با «تزکیه نفس» از نظر نظری دقیق نیست. در متن موجود *فن شعر*، اصطلاح کاتارسیس تنها یک‌بار، در تعریف مشهور تراژدی در فصل ششم، به‌صراحت به‌کاررفته است و همین اختصار یکی از دلایل شکل‌گیری مناقشه طولانی درباره معنای دقیق آن بوده است. مطالعات جدید نیز نشان می‌دهند که کاتارسیس را می‌توان افزون بر وجه عاطفی، در ارتباط با ساخت پیرنگ و نحوه فهم مخاطب از علل رنج و سرنوشت شخصیت تراژیک بررسی کرد (Kyriakou, 2024: 60).

ازاین‌رو، در پژوهش حاضر کاتارسیس نه صرفاً به معنای تخلیه احساس، بلکه به‌عنوان مسئله‌ای در مرز میان عاطفه، شناخت و دریافت مخاطب در نظر گرفته می‌شود. ارسطو در *فن خطابه*، شفقت را عاطفه‌ای ناظر بر رنج دیگری معرفی می‌کند. او می‌نویسد: «در حقیقت بر ما واجب است نسبت به کسانی که به‌ناحق دچار ناکامی می‌شوند، ابراز همدردی کنیم» (ارسطو، ۱۳۹۶: ۲۰۴). در جای دیگری، ترحم را چنین تعریف می‌کند: «بگذارید ترحم را احساس رنجی تعریف کنیم ناشی از مشاهده شرّی نابودکننده یا دردناک که به ناروا بر کسی وارد می‌شود، شرّی که انتظار داشته باشیم برای خودمان یا یکی از بستگانمان نیز واقع شود و وقوع آن هم نزدیک به نظر آید» (ارسطو، ۱۳۹۶: ۱۹۹).

براین‌اساس، شفقت در اندیشه ارسطویی فقط یک واکنش عاطفی بی‌واسطه نیست؛ بلکه تشخیص وضعیت دیگری و تصور امکان وقوع رنج مشابه برای خود نیز در آن دخالت دارد. بنابراین، اگرچه همدلی با دیگری یکی از پایه‌های شفقت است، این عاطفه واجد بعدی شناختی نیز هست. پژوهش‌های جدید درباره کاتارسیس نیز بر همین پیچیدگی تأکید کرده‌اند و رابطه ترس و شفقت را به فرایندی فراتر از تخلیه ساده هیجان مربوط دانسته‌اند (Nanay, 2018: 1371). در *فن شعر* نیز ترس و شفقت از طریق محاکات کنش‌هایی ایجاد می‌شوند که در ساخت منسجم پیرنگ قرار گرفته‌اند. شاعر رویدادها را به‌گونه‌ای سازمان می‌دهد که رابطه میان‌کنش‌ها، دگرگونی وضعیت و آشکارشدن حقیقت بتواند واکنش عاطفی مخاطب را برانگیزد. ازاین‌رو، اثر تراژیک فقط محصول مصیبت شخصیت نیست؛ بلکه نحوه سازمان یافتن وقایع و رابطه علّی و احتمالی آنها در پیدایش تجربه تراژیک نقش بنیادین دارد.

پیرنگ، بازشناخت و دگرگونی در *اودیپ شهریار*

در برخی شرح‌های سنتی، ساختار درام ارسطویی با «وحدت سه‌گانه زمان، مکان و کنش» یا حتی ساختار پنج‌پرده‌ای معرفی شده است؛ اما نسبت‌دادن همه این اصول به خود ارسطو دقیق نیست. تأکید اصلی ارسطو در فن شعر بر وحدت و انسجام کنش و سازمان پیرنگ است و صورت‌بندی نظام‌مند وحدت زمان و مکان و نیز الگوی پنج‌پرده‌ای متعلق به تحولات بعدی نظریه درام است. ارسطو بنیان تراژدی را در «پیرنگ» قرار می‌دهد و تراژدی را اساساً محاکات کنش و زندگی می‌داند (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۷۵). در درام *اودیپ شهریار*، پیرنگ با تصمیم اودیپ برای تغییر وضعیت بحرانی شهر تب آغاز می‌شود. مردم شهر به سبب شیوع طاعون به اودیپ پناه می‌برند و از او می‌خواهند شهر را از این وضعیت

نجات دهد. جست‌وجوی عامل آلودگی شهر به‌تدریج به جست‌وجویی درباره هویت خود اودیپ تبدیل می‌شود. هنگامی که پیشگو، یافتن قاتل لائیوس را شرط رهایی شهر اعلام می‌کند، اودیپ با اراده‌ای قاطع در پی کشف حقیقت برمی‌آید:

«من این لکه را نه به دست هیچ آدمیزادی، بلکه با دست‌های خود خواهم شست ـ قاتل لائیوس هر که باشد، باید بداند که به من دست یازیده است؛ با خدمت به لائیوس به خود خدمت کرده‌ام» (سوفوکلس، ۱۳۸۵: ۶۰).

اودیپ برای شناسایی قاتل، تیرزیاس، پیشگوی نابینا، را فرا می‌خواند و با اصرار از او می‌خواهد حقیقت را آشکار کند. پاسخ تیرزیاس نخستین ضربه جدی به خودشناسی اودیپ است: «می‌گویم آن قاتلی که در پی آنی خود تویی» (همان: ۷۳). اهمیت این جمله صرفاً در افزایش هیجان‌نمایشی نیست، بلکه در ایجاد شکاف میان شناخت اودیپ از خود و حقیقتی است که به‌تدریج آشکار می‌شود. مخاطب نیز همراه با حرکت پیرنگ از جست‌وجوی یک «قاتل بیرونی» به‌سوی کشف هویت واقعی خود قهرمان هدایت می‌شود.

مرحله دیگری از آشکارشدن حقیقت در گفت‌وگوی اودیپ و یوکاسته درباره چگونگی کشته‌شدن لائیوس رخ می‌دهد. اطلاعاتی که یوکاسته درباره محل و چگونگی قتل ارائه می‌کند، تردید اودیپ را درباره گذشته خویش افزایش می‌دهد. سخنان متحیرانه او در برابر یوکاسته نشان می‌دهد که فرایند بازشناخت آغاز شده، اما هنوز به نتیجه نهایی نرسیده است: «اودیپوس: بنابراین، بانوی من، پس آتش پوتیا و هاتفان و پرندگان غیب‌گو که غریوشان از آسمان به گوش می‌رسد، چه شد؟ من باید پدرم را کی کشتم، اکنون او در گور خفته است و این من که دست به هیچ سلاحی نیاخته است... مگر آنکه گفته شود رنج دوری از من او را کشت ـ بدین قرار من او را کشتم».

در این مرحله هنوز نمی‌توان از بازشناخت کامل سخن گفت؛ زیرا اودیپ به‌یقین نرسیده و همچنان در پی کشف حقیقت است. ارسطو «بازشناخت (Anagnorisis)» را انتقال از ناآگاهی به آگاهی می‌داند و آن را هنگامی از نظر تراژیک مؤثرتر می‌شمارد که با «دگرگونی» یا «واژگونی وضعیت«(Peripeteia) پیوند یابد (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۸۸). بنابراین، «بازشناخت» و «پریپتی» دو اصطلاح مترادف نیستند؛ اولی ناظر بر تغییر وضعیت‌شناختی شخصیت و دومی ناظر بر دگرگونی مسیر کنش و موقعیت اوست، هرچند در *اودیپ شهریار* این دو به شکلی بسیار نزدیک به یکدیگر عمل می‌کنند. در ادامه، ورود پیک و اطلاعات مربوط به تولد اودیپ، مسیر کشف حقیقت را تسریع می‌کند. اودیپ ابتدا امیدوار است اطلاعات تازه بتواند او را از اضطراب پیشگویی برهاند؛ اما همان اطلاعات به نتیجه‌ای خلاف انتظار او منتهی می‌شود. از همین جهت، ساختار این بخش نمونه مهمی از پیوند میان بازشناخت و واژگونی وضعیت در تراژدی است. هنگامی که قاصد منطقه کورینت خبر مرگ پولیبوس را به اودیپ می‌دهد، ابتدا چنین به نظر می‌رسد که بخشی از پیشگویی درباره قتل پدر تحقق‌نیافته است؛ اما پیک در ادامه آشکار می‌کند که پولیبوس پدر حقیقی اودیپ نبوده است. این اطلاعات به‌جای پایان‌دادن به اضطراب قهرمان، مسئله هویت او را پیچیده‌تر می‌کند. اودیپ برای دستیابی به حقیقت، چوپانی را که در ماجرای سپردن نوزاد نقش داشته است فرا می‌خواند و از او پرسش‌هایی می‌کند که زمینه تحقق نهایی بازشناخت را فراهم می‌سازد:

اودیپوس: چوپان پیر، نزدیک‌تر بیا و مرا بنگر، و پرسش‌های مرا پاسخ‌گوی. آیا در خدمت لائیوس بوده‌ای؟

چوپان: آری بوده‌ام. ولی مرا نخرید؛ بلکه غلامی خانه‌زاد بودم.

اودیپوس: چه‌کار یا خدمتی بر عهده تو بود؟

چوپان: شهریارا، بیشتر زندگی من به چوپانی گذشت.

اودیپوس: هیچ به‌خاطر داری که این مرد را دیده باشی؟ (منظور پیک است)

پیک: شاید به‌خاطر داشته باشی که پسرک تازه‌سالی را به من سپردی و خواستی که او را چون فرزند خودم بپرورم؟

اودیپوس: فرزند که بود؟ از آن تو یا دیگری؟ از که و از چه خاندانی بود؟

چوپان: او کودکی از خانه لائیوس بود. می‌گفت فرزند اوست. بانوی تو می‌داند که بود.

اودیپوس: آیا او نوزاد را به تو داد؟

چوپان: آری پادشاها! از ترس افسونی اهریمنی. می‌گفتند کودک پدر خود را خواهد کشت. من دل کشتن او را نداشتم... (سوفوکلس، ۱۳۸۵: ۱۱۸).

در این گفت‌وگو، واقعیت هویت اودیپ آشکار می‌شود و جست‌وجویی که خود قهرمان برای یافتن قاتل آغاز کرده بود، در نهایت متوجه خود او می‌شود. اهمیت این لحظه در آن است که «دانستن» با واژگونی کامل موقعیت قهرمان همراه می‌شود. اودیپ که خود را نجات‌دهنده شهر می‌دانست، درمی‌یابد که همان کسی است که جست‌وجو برای یافتن او آغاز شده بود. واکنش او نیز شدت این بازشناخت را آشکار می‌کند:

«افسوس! همه برملا شد! رازی در پرده نماند. آه، روشنایی خورشید، باشد که هرگز تو را بازنبینم. زیرا آن‌چنان‌که خود را می‌یابم، در زادورود خویش گناهکار، در زناشویی گنهکار و در ریختن خون گنهکارم» (همان: ۱۱۸).

این گذار از ندانستن به دانستن یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌های اثر تراژیک نمایشنامه است. با آشکارشدن حقیقت، شناخت اودیپ از جهان و از خود به طور هم‌زمان فرومی‌ریزد:

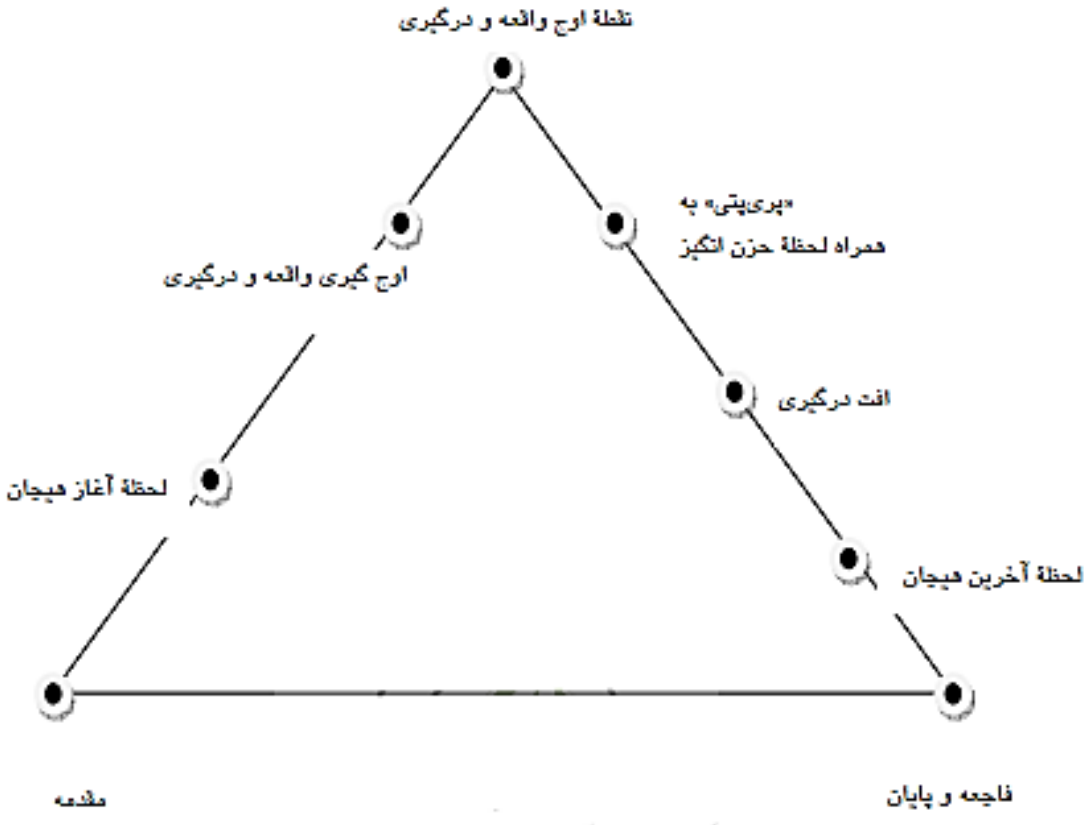
«اودیپوس: ای رنج! کجا هستم؟ آیا این صدای من است که در هوا سرگردان است؟ دست تقدیر مرا به کجا می‌راند؟» (همان: ۱۲۵).

در مرحله پایانی نمایش، اودیپ دیگر از قدرت و جایگاه پیشین برخوردار نیست و پیامد شناخت حقیقت را تجربه می‌کند: «اودیپوس: مرا هرچه زودتر از این سرزمین ببرید. من تباهم. ملعون خدایان و منفورترین مردمانم» (همان: ۱۲۶). بااین‌حال، بهتر است این وضعیت صرفاً به «پذیرش منفعلانه تقدیر» تقلیل داده نشود. اودیپ تا پایان در فرایند شناخت و مواجهه با مسئولیتِ پیامدهای کنش‌ها و گذشته خویش حضور دارد و کور کردن و تبعید خود نیز بخشی از

همین مواجهه تراژیک است. به‌این‌ترتیب، پایان *اودیپ شهریار* فقط سقوط قهرمان نیست؛ بلکه نقطه‌ای است که شناخت، رنج و دگرگونی به یکدیگر می‌رسند.

هرم فرایتاک و حرکت کنش در *اودیپ شهریار*

برای نمایش بصری حرکت کنش در *اودیپ شهریار* می‌توان، با رعایت تمایز میان نظریه ارسطو و صورت‌بندی‌های متأخر درام، از الگوی هرم فرایتاک استفاده کرد. فرایتاک ساخت حرکت نمایشی را در قالب مسیری از آغاز کنش، افزایش درگیری، رسیدن به نقطه اوج و سپس حرکت به‌سوی کاهش تنش و فاجعه نهایی توضیح می‌دهد (Freytag, 2003: 95). این الگو اگرچه مستقیماً متعلق به ارسطو نیست، می‌تواند به‌عنوان ابزاری تحلیلی برای نشان‌دادن نحوه تحول پیرنگ *اودیپ شهریار* مفید باشد. همان‌گونه که در شکل (۱) مشاهده می‌شود، حرکت نمایشی از شکل‌گیری مسئله و افزایش تدریجی تنش آغاز می‌شود، به نقطه اوج و بازشناخت نزدیک می‌گردد و پس از واژگونی وضعیت قهرمان، مسیر نزولی خود را تا وقوع فاجعه و پایان طی می‌کند.



شکل ۱. الگوی حرکت کنش نمایشی از آغاز درگیری تا فاجعه و پایان بر مبنای هرم فرایتاک

(منبع: ترسیم پژوهشگر بر اساس Freytag, 2003: 95)

شکل (۱) نشان می‌دهد که در خوانش ساختاری *اودیپ شهریار*، حرکت کنش از وضعیت اولیه بحران در شهر تب و تصمیم اودیپ برای یافتن قاتل لائیوس آغاز می‌شود و با ورود اطلاعات تازه، گفت‌وگو با تیرزیاس، یوکاسته، پیک و در

نهایت چوپان، شدت بیشتری می‌یابد. نقطه تعیین‌کننده این مسیر زمانی فرامی‌رسد که جست‌وجوی اودیپ برای یافتن حقیقت به شناخت هویت خود او منتهی می‌شود. از این منظر، «بازشناخت» و «دگرگونی» در نزدیکی نقطه اوج کنش قرار می‌گیرند؛ اما همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، این دو مفهوم مترادف نیستند. بازشناخت ناظر برگزار از ناآگاهی به آگاهی است، درحالی‌که دگرگونی یا Peripeteia به تغییر جهت کنش و واژگونی موقعیت قهرمان اشاره دارد (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۸۸). بااین‌حال، استفاده از هرم فرایتاک در این پژوهش صرفاً یک ابزار تحلیلی برای توضیح حرکت پیرنگ است و نباید به این معنا تلقی شود که ارسطو خود چنین ساختار مرحله‌بندی شده‌ای را پیشنهاد کرده است. تأکید اصلی ارسطو در *فن شعر* بر انسجام کنش، رابطه ضروری یا محتمل میان رویدادها، بازشناخت و دگرگونی است؛ درحالی‌که تقسیم حرکت درام به مراحل صعود، اوج و فرود، صورت‌بندی نظری متأخرتری است.

این تمایز هنگامی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که *اودیپ شهریار* با تعزیه مقایسه شود. در *اودیپ شهریار*، حرکت تدریجی پیرنگ به‌سوی کشف حقیقت و بازشناخت قهرمان سهم مهمی در ایجاد تنش و تجربه عاطفی مخاطب دارد؛ اما در تعزیه، به‌ویژه تعزیه‌های عاشورایی، مخاطب غالباً از ابتدا از سرانجام شخصیت‌ها آگاه است. بنابراین، ساخت عاطفی تعزیه ضرورتاً بر افزایش تعلیق تا نقطه اوج و غافلگیری نهایی استوار نیست. نیروی عاطفی آن بیشتر از بازآفرینی آیینی واقعه، حافظه جمعی، شناخت پیشینی مخاطب و مشارکت دینی او در سوگ حاصل می‌شود (Khajehi & Biet, 2023: 671). از این منظر، مقایسه دو ساختار نشان می‌دهد که آگاهی مخاطب از پایان روایت الزاماً شدت تجربه عاطفی را کاهش نمی‌دهد. در تعزیه، حتی باوجود آگاهی کامل از شهادت شخصیت‌ها، تأثر و سوگ مخاطب می‌تواند بسیار شدید باشد. همین ویژگی زمینه‌ای مهم برای مقایسه کاتارسیس ارسطویی، فاصله‌گذاری برشتی و تجربه عاطفی ـ آیینی مخاطب در هنرنمایشی ایرانی ـ اسلامی فراهم می‌کند.

از کاتارسیس ارسطویی تا تجربه عاطفی ـ آیینی تعزیه

یکی از موضوعات اصلی در مقایسه ارسطو و برشت، مسئله «استغراق» یا همانندسازی مخاطب با کنش نمایشی است. در برخی تفسیرهای متأخر از درام ارسطویی، چنین فرض شده که هرچه تماشاگر بیشتر خود را با قهرمان یکی بداند، زمینه ایجاد ترس، شفقت و در نهایت کاتارسیس افزایش می‌یابد. بااین‌حال، نسبت‌دادن «استغراق کامل» به خود ارسطو نیازمند احتیاط است؛ زیرا در *فن شعر* تأکید اصلی بر محاکات کنش، سازمان پیرنگ و برانگیختن ترس و شفقت است و نه بر محوشدن کامل مرز میان تماشاگر و شخصیت. این تمایز برای ورود هنرنمایشی آیینی ایران به بحث اهمیت دارد. تعزیه به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین صورت‌های هنرنمایشی شیعی، ظرفیت بسیار بالایی برای برانگیختن سوگ، همدردی و مشارکت عاطفی دارد؛ بااین‌حال، تجربه مخاطب در آن الزاماً بر «توهم واقعیت» استوار نیست. خواجه‌ای و بیت تعزیه را در محل تلاقی آیین و اجرا، سوگ جمعی و یادآوری تاریخی قرار می‌دهند و نشان می‌دهند که تجربه تماشاگر و شکل‌گیری عواطف فردی و جمعی از عناصر بنیادین این هنر است (Khajehi & Biet, 2023: 671–674). در تعزیه، مخاطب معمولاً از ابتدا هویت شخصیت‌ها، واقعه کربلا و سرانجام قهرمانان را می‌داند. بنابراین،

برخلاف *اودیپ شهریار*، بخش مهمی از نیروی عاطفی نمایش از «کشف ناشناخته» یا غافلگیری درباره پایان روایت حاصل نمی‌شود. آگاهی پیشینی مخاطب از شهادت امام حسین (ع) و یاران او مانع تأثر عاطفی نیست؛ بلکه همین آگاهی در بستر حافظه مذهبی و مناسک سوگواری می‌تواند به مشارکت عاطفی شدیدتری منتهی شود.

از منظر زیبایی‌شناسی هنر اسلامی نیز این نکته اهمیت دارد. نصر هنر ایرانی ـ اسلامی را صرفاً محصول صورت و صناعت نمی‌داند، بلکه آن را در نسبت با امر قدسی، معنویت و جهان‌بینی دینی بررسی می‌کند و هنر ایرانی دوره اسلامی را یکی از عرصه‌های مهم تجلی پیوند میان صورت هنری و معنای معنوی می‌شمارد (Nasr, 1987: 64). بر این مبنا، عاطفه در تعزیه را نمی‌توان صرفاً همان واکنش روان‌شناختی‌ای دانست که در نظریه کلاسیک تراژدی مورد بحث قرار می‌گیرد؛ زیرا سوگ، یادآوری، ایمان و تعلق جمعی شیعی نیز در سازمان تجربه مخاطب دخالت دارند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر کاتارسیس ارسطویی و تجربه عاطفی تعزیه را یکسان نمی‌انگارد. آنچه امکان مقایسه را فراهم می‌کند، مسئله مشترک رابطه میان عاطفه، شناخت و مخاطب است؛ اما این رابطه در دو سنت از مبانی فرهنگی و فلسفی متفاوتی برخوردار است.

نسبت کاتارسیس ارسطویی و مفهوم «تزکیه» در افق هنر اسلامی

مقایسه کاتارسیس ارسطویی با مفهوم تزکیه در سنت اسلامی، در عین برخورداری از ظرفیت تطبیقی، مستلزم احتیاط مفهومی است. کاتارسیس در نظریه ارسطو در چارچوب تجربه تراژیک و در پیوند با برانگیخته‌شدن ترس و شفقت، ساخت پیرنگ و نحوه مواجهه مخاطب با کنش نمایشی معنا می‌یابد؛ ازاین‌رو، نمی‌توان آن را بی‌واسطه معادل مفهوم اخلاقی و معنوی «تزکیه نفس» در سنت اسلامی قرارداد. مشابهت میان این دو مفهوم بیش از آنکه دلالت بر همسانی آنها داشته باشد، امکان طرح پرسشی تطبیقی درباره نسبت عاطفه، شناخت و تحول مخاطب را فراهم می‌کند. این تمایز در تحلیل تعزیه اهمیت بیشتری می‌یابد. تجربه عاطفی مخاطب تعزیه تنها پیامد تأثیر نمایشی واقعه نیست، بلکه باایمان دینی، حافظه عاشورایی، سوگ جمعی و نسبت مخاطب با امر قدسی پیوند دارد. در نگرش نصر نیز هنر اسلامی در نسبت با معنویت و واقعیت قدسی فهم می‌شود (Nasr, 1987: 64). بنابراین، اگرچه می‌توان میان کاتارسیس و برخی وجوه پالایشی یا معنوی تجربه تعزیه نسبت برقرار کرد، این نسبت از نوع «هم‌ارزی مفهومی» نیست. کاتارسیس و تزکیه از دو دستگاه فلسفی و فرهنگی متفاوت برآمده‌اند و مقایسه آنها تنها زمانی معتبر است که تفاوت مبانی، غایت و زمینه معنایی هر یک حفظ شود.

بررسی تطبیقی مبانی تئاتر برشت و اصول تئاتر ارسطویی در افق تعزیه ایرانی ـ اسلامی

از کاتارسیس به آگاهی انتقادی

برشت اساساً تئاتر را هنری مرتبط با امکان تغییر می‌دانست. نمایشنامه‌های او را می‌توان واکنشی هنری به بحران‌های سیاسی و اجتماعی عصرش دانست. از دید او، جهان انسانی مجموعه‌ای ثابت و تغییرناپذیر نیست و نمایش باید مناسبات

اجتماعی را به‌گونه‌ای بازنمایی کند که امکان تغییر آنها نیز قابل‌تصور باشد. در *ننه دلاور و فرزندانش* نیز جهان هنگامی برای انسان مدرن قابل‌فهم می‌شود که به‌مثابه جهانی تغییرپذیر بازنمایی شود (برشت، ۱۳۹۸: ۱۳۲).

برشت از همین منظر با قرائتی از تئاتر ارسطویی که تجربه نهایی تماشاگر را در کاتارسیس و همانندسازی عاطفی می‌دید، فاصله گرفت. او در *درباره تئاتر* نسبت به آن نوع از تزکیه‌ای که تماشاگر را پس از تجربه هیجانی به وضعیت پیشین بازمی‌گرداند، موضعی انتقادی دارد (برشت، ۱۳۹۹: ۱۱۵). بااین‌حال، این انتقاد را نباید به معنای نفی مطلق عاطفه، لذت یا حتی هرگونه همدلی در تئاتر برشت دانست. این نکته یکی از اصلاحات اساسی در خوانش معاصر برشت است. فرایمبرگر با بررسی نوشته‌های نظری برشت و اجرای *ننه دلاور* نشان می‌دهد که برشت همه اشکال همدلی و عاطفه را رد نمی‌کند؛ بلکه با «همانندسازی کامل» و حالتی مخالفت دارد که مخاطب توان فاصله‌گرفتن از شخصیت و بررسی شرایط اجتماعی کنش را از دست بدهد (Frimberger, 2022: 663). وینچی نیز تأکید می‌کند که حذف همانندسازی کامل در نظریه برشت به معنای بی‌احساسی و فقدان عاطفه نیست؛ هدف، ایجاد امکان مشاهده و داوری در کنار تجربه عاطفی است (Vinci, 2019: 163). بنابراین، تقابل ارسطو و برشت را نباید به دوگانه ساده «احساس در برابر عقل» فروکاست. در تئاتر حماسی، عقل، تحلیل و داوری مخاطب برجسته می‌شوند، اما عاطفه به طور کامل حذف نمی‌شود؛ بلکه کیفیت و جهت آن تغییر می‌کند. تماشاگر باید بتواند هم تحت‌تأثیر رنج شخصیت قرار گیرد و هم از خود بپرسد چرا چنین رنجی تولید شده و آیا شرایطی که آن را ایجاد کرده‌اند قابل تغییرند.

برشت تماشاگر را موجودی قادر به تفکر، استنتاج و داوری می‌داند (تعاونی، ۱۳۹۲: ۳۳). از این منظر، رویداد نمایشی نباید همچون تقدیری تغییرناپذیر ارائه شود؛ بلکه باید زمینه‌های تاریخی، اقتصادی و اجتماعی آن آشکار شود. ننه دلاور نمونه مناسبی از این رویکرد است: جنگ صرفاً پس‌زمینه تراژیک زندگی یک فرد نیست، بلکه نظامی از روابط سیاسی و اقتصادی است که شخصیت‌ها در آن تصمیم می‌گیرند و درعین‌حال از آن تأثیر می‌پذیرند.

استغراق، همدلی و فاصله‌گذاری

برشت اصطلاح «تئاتر ارسطویی» را برای نوعی تئاتر به کار می‌برد که به‌زعم او تماشاگر را در کنش نمایشی غرق و باشخصیت یکی می‌کند. او می‌نویسد نمایشی که چنین غرق‌شدنی را ایجاد کند، از منظر او ارسطویی است (برشت، ۱۳۹۹: ۱۱۵). بنابراین، بخش مهمی از آنچه در ادبیات برشتی «استغراق ارسطویی» خوانده می‌شود، در واقع خوانش برشت از سنت ارسطویی است و نباید بدون این توضیح مستقیماً به خود ارسطو نسبت داده شود.

برشت در درباره تئاتر چنین برداشت می‌کند که در تئاتر مبتنی بر همانندسازی، تماشاگر از طریق بازیگر در شخصیت نمایشی غرق می‌شود (همان: ۱۱۶). انتقاد او متوجه حالتی است که این همانندسازی امکان داوری درباره علل اجتماعی رخداد را کاهش دهد. Grimm نیز در تحلیل تئاتر برشت بر مخالفت او با کارکرد آرام‌بخش و فلج‌کننده نمایشی تأکید می‌کند که صرفاً مخاطب را در وضعیت عاطفی فرومی‌برد، بی‌آنکه امکان تأمل درباره تغییر شرایط را فراهم سازد (Grimm, 1995: 15).

برشت در توضیح جایگزین خود می‌پرسد:

«به‌جای ترس و توهم، به‌جای این جفت اسبی که ارابه نمایش کلاسیک را به تزکیه ارسطویی می‌کشاند، چه می‌شد گذاشت؟ اگر از هیپنوتیزم دست می‌شستیم، به چه چیزی می‌توانستیم متوسل شویم؟ اگر موضع رویازده و انفعالی و تسلیم به فضا را از بیننده دریغ می‌داشتیم، اتخاذ چه موضعی را می‌بایست برای او میسر کنیم؟ قصد این بود که بیننده، دیگر از دنیای خود به دنیای هنر کشانده نشود؛ بلکه به دنیای واقعی خود راهنمایی شود، هوشیار و آگاه... به‌جای ترس و تسلیم، شوق به دانستن و به‌جای ترحم، میل به کمک را در او ایجاد کنیم و مبنای جدیدی برای لذت هنری بسازیم» (برشت، ۱۳۹۹: ۱۶۳). این عبارت نشان می‌دهد که برشت حتی «لذت هنری» را نیز کنار نمی‌گذارد، بلکه در پی بازتعریف آن است. لذت از نظر او می‌تواند از مشاهده تضاد، کشف سازوکارهای اجتماعی و تصور امکان دیگرگونه شدن جهان حاصل شود. پژوهش جدید نیز بر همین نکته تأکید دارد و تئاتر برشت را فضایی برای «فلسفیدن» درباره رفتار و روابط انسانی می‌داند، نه صحنه‌ای عاری از احساس.(Frimberger, 2022: 664)

بیگانه‌سازی و تبدیل امر آشنا به مسئله

برای تحقق این هدف، برشت از «بیگانه‌سازی» یا «فاصله‌گذاری» بهره می‌گیرد. هدف از بیگانه‌سازی آن است که امور روزمره و بدیهی، بار دیگر قابل‌مشاهده و پرسش شوند:

«رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجه اول یعنی جنبه بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به آن برانگیختن» (برشت، ۱۳۹۹: ۱۶۳).

ازاین‌رو، «بیگانه» کردن به معنای نامفهوم یا بی احساس‌کردن واقعه نیست؛ بلکه به معنای شکستن عادت ادراکی مخاطب است. چیزی که طبیعی، ضروری یا تغییرناپذیر تصور می‌شود باید چنان ارائه شود که مخاطب بار دیگر بتواند درباره آن پرسش کند. این منطق در نمایشنامه استثنا و قاعده نیز آشکار است. برشت از مخاطب می‌خواهد در برابر امور ظاهراً عادی توقف کند و طبیعی بودن آنها را مورد پرسش قرار دهد:

«به التماس از شما می‌خواهم، در برابر حوادث هرروزه نگویید طبیعی است. در عصری که آشفتگی فرمانروا و خون روان است، در عصری که امر به آشوب می‌کنند، در عصری که خودکامگی قدرت قانون به خود می‌گیرد، در عصری که انسانیت ترک مردمی می‌گوید، هرگز نگویید طبیعی است تا هیچ‌چیز تغییرناپذیر شمرده نشود» (برشت، ۱۳۴۸: ۱۲۲). بنابراین، بیگانه‌سازی بیش از آنکه حذف احساس باشد، راهبردی برای تبدیل «امر طبیعی شده» به «مسئله قابل‌داوری» است.

صحنه، بازیگر و آشکارکردن قرارداد نمایشی

یکی از ابزارهای فاصله‌گذاری، آشکارساختن قراردادهای خودِ تئاتر است. نور، دکور، پرده، شیوه ورود و خروج بازیگران و طرز اجرای نقش نباید الزاماً در خدمت ایجاد توهم کامل واقعیت قرار گیرند. برشت درباره آشکار بودن دستگاه‌های

نورپردازی می‌نویسد که دیده‌شدن این وسایل به مخاطب یادآوری می‌کند که آنچه پیشروی اوست یک ساخت نمایشی است:

«این که در صحنه نمایش دستگاه‌های نورپردازی به طور علنی حضور دارند، تأکید بر اهمیت این نکته است که تماشاگر از توهم ناخواسته اجتناب کند... او می‌بیند که وسایلی در صحنه جمع شده‌اند تا چیزی را به او نشان دهند...» (برشت، ۱۳۹۹: ۱۸۰). در بسیاری از اجراهای برشتی، صحنه باز، پرده نیمه‌باز، نورپردازی آشکار و دکور ساده از ابزارهایی هستند که مانع طبیعی‌نمایی کامل محیط می‌شوند. هدف، نابودی زیبایی صحنه نیست؛ بلکه جلوگیری از آن است که طراحی صحنه کارکرد انتقادی نمایش را زیرپوشش توهم واقع‌گرایانه پنهان سازد. برشت همچنین از تابلوها و نوشته‌های صحنه‌ای استفاده می‌کند. برخلاف تعبیر نادرستی که استفاده از تابلو را «جلوگیری از نوشته‌ها» می‌داند، خودِ نوشته و عنوان از مهم‌ترین ابزارهای وقفه‌گذاری‌اند. در *آوای طبل‌ها* نیز تابلوهایی که توجه تماشاگر را به نحوه دیدن نمایش معطوف می‌کنند، بخشی از همین راهبرد هستند (Baumann & Oberle, 1985: 209).

بازیگر، نقش و تناقض رفتاری در *ننه دلاور*

یکی دیگر از فنون مهم فاصله‌گذاری، آشکارکردن تناقض میان گفتار، میل و رفتار شخصیت است. شخصیت در تئاتر برشت الزاماً وحدتی روان‌شناختی و بدون تناقض ندارد؛ زیرا تناقض‌های او می‌توانند ساختارهای اجتماعی‌ای را آشکار کنند که در آن زندگی می‌کند. در *ننه دلاور و فرزندانش*، این تناقض در شخصیت ننه دلاور به‌وضوح دیده می‌شود. او از یک سو برای تأمین معاش خود از جنگ سود می‌برد و کالاهایش را به ارتش می‌فروشد و ازسوی‌دیگر نمی‌خواهد فرزندانش قربانی همان جنگ شوند (برشت، ۱۳۹۸: ۳۴). سرکار استوار نیز این تضاد را به او یادآوری می‌کند:

«کسی که می‌خواهد با جنگ زندگی کند باید برای آن بهایی نیز بپردازد» (همان: ۳۶).

و بار دیگر:

«تو می‌خواهی از جنگ زندگی کنی، اما خودت و خانواده‌ات را دورنگه داری، چگونه؟» (همان: ۳۷).

در اینجا مخاطب صرفاً با «مادری رنج‌دیده» مواجه نیست که باید بی‌چون‌وچرا با او همانندسازی کند. شخصیت به‌گونه‌ای ساخته شده است که مخاطب بتواند هم رنج او را ببیند و هم درباره تناقض رفتار او پرسش کند. پژوهش فرایمبرگر درباره ننه دلاور نیز نشان می‌دهد که بازی ژستیک هلنه وایگل، تناقض‌های شخصیت را به‌جای پنهان‌کردن برجسته می‌کند تا مخاطب بتواند درباره امکان رفتارهای دیگر داوری کند (Frimberger, 2022: 660).

عنوان صحنه، مونتاژ و شکستن تعلیق

یکی دیگر از فنون فاصله‌گذاری، به‌کارگیری عنوان برای صحنه‌ها و اعلام قبلی برخی رویدادهای مهم است. اعلام نتیجه یک صحنه پیش از اجرای آن، بخشی از تعلیق متعارف را کاهش می‌دهد و توجه مخاطب را از پرسش «چه اتفاقی خواهد افتاد؟» به پرسش «چگونه و چرا این اتفاق رخ می‌دهد؟» منتقل می‌کند (تعاونی، ۱۳۹۲: ۳۵). این ویژگی از

منظر مقایسه با تعزیه اهمیت خاصی دارد. مخاطب تعزیه نیز غالباً پایان روایت را از پیش می‌داند. شهادت شخصیت‌های واقعه کربلا برای او یک راز داستانی نیست. بااین‌حال، فقدان غافلگیری روایی مانع تأثیر عاطفی اجرا نمی‌شود. همین امر نشان می‌دهد که آگاهی پیشینی مخاطب لزوماً در تضاد با تأثر عاطفی نیست؛ نکته‌ای که در مقایسه تعزیه با برشت باید جدی گرفته شود. اما مشابهت میان این دو نباید بیش از حد توسعه داده شود. در برشت، افشای پیشینی وقایع عمدتاً برای انتقال تمرکز مخاطب از نتیجه به علل و مناسبات اجتماعی به کار می‌رود؛ در تعزیه، آگاهی پیشینی از واقعه جزئی از حافظه آیینی و دینی مخاطب است و کارکردی یادمانی و اعتقادی دارد.

ناهمخوانی صحنه‌ها و نقش تصنیف

برشت برای فاصله‌گذاری از تقابل هم‌زمان عناصر ناهمخوان نیز استفاده می‌کند. در صحنه دهم *ننه دلاور و فرزندانش*، ننه دلاور و کاترین به‌سوی کارزار جنگ می‌روند، درحالی‌که از خانه‌ای دهقانی ترانه‌ای درباره خانه، امنیت و آرامش شنیده می‌شود:

»ما برای خود خانه‌ای با سقف پرکاه و خزه ساخته‌ایم... خوشا به کسانی که برای خود سقفی دارند، در زمانه‌ای که بادهای برفی این‌چنین می‌وزند» (برشت، ۱۳۹۸: ۹۸).

تقابل میان نوای آرامش و حرکت ننه دلاور به‌سوی جنگ، مسیر انتخاب‌شده او را برجسته می‌کند. در پایان نمایش نیز، حتی پس از، از دست‌دادن فرزندان، ننه دلاور همچنان ارابه خود به‌پیش می‌کشد:

»امیدم بر این است که ارابه‌ام را بتوانم به تنهایی به جلو ببرم... بار زیادی ندارم... باید به کاسبی‌ام بپردازم» (همان: ۱۰۷). به‌این‌ترتیب، برشت قهرمان خود را الزاماً به مرحله «آگاهی نهایی» نمی‌رساند. ننه دلاور ممکن است نیاموزد، اما تماشاگر می‌تواند از ناتوانی او در آموختن پرسش بسازد. این تفاوت یکی از مهم‌ترین تمایزهای *ننه دلاور* با *اودیپ شهریار* است؛ در اودیپ، بازشناخت قهرمان نقطه محوری ساخت تراژیک است، حال‌آنکه در ننه دلاور، بخشی از اثر انتقادی نمایش از استمرار تناقض و عدم بازشناخت کامل شخصیت اصلی حاصل می‌شود.

تصنیف و ترانه نیز در تئاتر برشت صرفاً عنصری تزیینی یا عاطفی نیستند. ورود آواز می‌تواند جریان کنش را قطع کند و نوعی موضع تفسیری در برابر واقعه ایجاد نماید. بنابراین، تصنیف از یک سو ممکن است دارای نیروی عاطفی باشد و ازسوی‌دیگر مخاطب را به فاصله‌گرفتن از جریان طبیعی روایت و توجه به معنای اجتماعی آن دعوت کند. استفاده از رویدادهای تاریخی نیز همین کارکرد را دارد؛ *ننه دلاور* در بستر جنگ سی‌ساله قرار گرفته است تا مسئله جنگ، تجارت و قدرت از فاصله‌ای تاریخی قابل‌مشاهده شود (نک، ۱۳۹۸: ۱۱۰).

یافته‌ها و تحلیل تطبیقی

مطالعه موردی: تعزیه شهادت امام حسین (ع) و هم‌زمانی تأثر و فاصله

برای عینی‌ترشدن مقایسه و پرهیز از محدود ماندن تحلیل به سطح مفاهیم کلی، «تعزیه شهادت امام حسین (ع)» به‌عنوان نمونه موردی از تعزیه عاشورایی موردتوجه قرار می‌گیرد. این تعزیه ازآن‌جهت برای مسئله‌پژوهش اهمیت دارد که مخاطب پیش از آغاز اجرا از هویت شخصیت‌ها، تقابل نیروهای حاضر در واقعه و سرانجام شهادت امام حسین (ع) آگاه است؛ بنابراین، برخلاف ساخت تراژیک *ودیپ شهریار*، تأثیر عاطفی اجرا الزاماً از کشف تدریجی حقیقت یا غافلگیری نسبت به پایان روایت حاصل نمی‌شود. واقعه کربلا پیشاپیش در حافظه دینی مخاطب حضور دارد و اجرای تعزیه آن را در قالب یک تجربه نمایشی ـ آیینی بازاحضار می‌کند. متن «تعزیه شهادت امام حسین» نیز در مجموعه دانشگاهی *Eternal Performance* به‌عنوان یکی از نمونه‌های محوری سنت تعزیه منتشر شده است (Pettys, 2010: 19–41).

از منظر رابطه بازیگر و نقش نیز این نمونه تفاوت مهمی با منطق همانندسازی کامل نشان می‌دهد. شبیه‌خوانِ امام حسین (ع) برای مخاطب عین شخصیت تاریخی ـ قدسی نیست، بلکه حامل و بازنمایاننده نقش او در ساخت آیینی اجراست. مخاطب این تمایز را می‌شناسد، اما آگاهی از آن مانع شکل‌گیری عاطفه و سوگ نمی‌شود. پژوهش‌های مربوط به تعزیه نیز نشان می‌دهند که تمایز میان اجراکننده و شخصیت، آشکار بودن قرارداد نمایشی و آگاهی مخاطب از ماهیت بازنمایانه اجرا می‌توانند در کنار مشارکت عاطفی شدید عمل کنند (Hashim & Alizadeh, 2020: 2, 8). ازاین‌رو، فاصله اجرایی در تعزیه شهادت امام حسین (ع) را نمی‌توان مستقیماً معادل اثر فاصله‌گذاری برشتی دانست؛ زیرا در اینجا فاصله، مخاطب را از پیوند عاطفی و دینی باشخصیت جدا نمی‌کند.

ساخت عاطفی این تعزیه نیز تفاوت آن را با الگوی کلاسیک کاتارسیس روشن‌تر می‌سازد. مخاطب نه برای کشف سرنوشت قهرمان، بلکه با آگاهی قبلی از شهادت او در اجرا حضور می‌یابد. در نتیجه، سوگ و تأثر از تعامل میان شناخت پیشینی، حافظه عاشورایی، بازنمایی آیینی و حضور جمعی مخاطبان پدید می‌آید. مطالعات معاصر تعزیه نیز بر همین پیوند میان اجرا، یادآوری، سوگ جمعی و شکل‌گیری عواطف فردی و اجتماعی تأکید کرده‌اند (Khajehi & Biet, 2023: 671–674). بدین ترتیب، آگاهی از پایان نه‌تنها اثر عاطفی اجرا را خنثی نمی‌کند، بلکه بخشی از سازوکار تولید عاطفه در تجربه تعزیه است.

مقایسه این وضعیت با تئاتر برشت نیز در عین آشکارکردن برخی شباهت‌های صوری، تفاوت کارکردی آنها را برجسته می‌کند. در هر دو الگو ممکن است مخاطب از نتیجه برخی رخدادها آگاه باشد و بازیگر نیز کاملاً در نقش مستحیل نشود؛ اما در تئاتر برشت، این فاصله عمدتاً برای انتقال توجه مخاطب از «چه رخ خواهد داد» به «چرا و چگونه رخ می‌دهد» و فراهم‌کردن امکان داوری انتقادی درباره مناسبات اجتماعی به کار می‌رود. در تعزیه شهادت امام حسین (ع)، آگاهی پیشینی و فاصله میان شبیه‌خوان و شخصیت مقدس درون نظامی آیینی ـ اعتقادی عمل می‌کند و با

یادآوری واقعه کربلا، سوگ و مشارکت دینی مخاطب پیوند می‌یابد. بنابراین، این نمونه نشان می‌دهد که «فاصله از بازنمایی» و «تأثر عاطفی» الزاماً دو وضعیت متقابل نیستند و در تعزیه می‌توانند به طور هم‌زمان تحقق یابند.

فاصله‌گذاری برشتی و تعزیه: تشابه صوری و تفاوت کارکردی

در این نقطه، ارتباط بحث با هنرنمایشی ایرانی ـ اسلامی روشن‌تر می‌شود. تعزیه نیز از بسیاری از قراردادهایی استفاده می‌کند که مانع شکل‌گیری واقع‌گرایی کامل صحنه می‌شوند: مخاطب از ساختگی بودن اجرا آگاه است، شبیه‌خوان باشخصیت مقدسی که نقش او را اجرا می‌کند یکی تلقی نمی‌شود، تغییرات نقش و روایت آشکار است و فضای اجرا الزاماً در پی بازسازی طبیعی و واقع‌گرایانه کربلا نیست. همین ویژگی‌ها سبب شده است که تعزیه گاه با نظریه فاصله‌گذاری برشت مقایسه شود. بااین‌حال، هاشم و علیزاده در پژوهشی که مشخصاً به مقایسه فاصله‌گذاری در تئاتر برشتی و تعزیه اختصاص دارد، نشان داده‌اند که این تشابه بیشتر در سطح برخی تکنیک‌های اجرایی است و نباید به همسان‌انگاری دو نظام نمایشی منجر شود (Hashim & Alizadeh, 2020: 1). در تعزیه، فاصله میان بازیگر و نقش از منطق اعتقادی و آیینی خاصی ناشی می‌شود؛ درحالی‌که در برشت، فاصله‌گذاری آگاهانه برای تاریخی کردن و قابل‌تغییر نشان‌دادن روابط اجتماعی به کار می‌رود.

در تعزیه، شبیه‌خوانِ اولیا خود را عین شخصیت مقدس نمی‌پندارد و مخاطب نیز او را با امام یا شخصیت قدسی یکی نمی‌داند. همین فاصله، نه موجب کاهش تأثر، بلکه در بسیاری موارد بخشی از نظام آیینی اجراست. هاشم و علیزاده نشان می‌دهند که در تعزیه فاصله میان «حامل نقش» و شخصیت، درون یک نظام اعتقادی عمل می‌کند و به همین دلیل تفسیر آن صرفاً با مفهوم V-effect برشتی می‌تواند گمراه‌کننده باشد (Hashim & Alizadeh, 2020: 2). ازسوی‌دیگر، تعزیه برخلاف هدف برشتی فاصله‌گذاری، الزاماً قصد ندارد مخاطب را از عاطفه دینی دور کند. برعکس، سوگ و مشارکت عاطفی بخشی از کارکرد آن است. پژوهش خواجه‌ای و بیت نیز نشان می‌دهد که تعزیه در ایران معاصر همچنان میان اجرا، آیین، یادآوری، سوگ جمعی و عواطف فردی و اجتماعی حرکت می‌کند (Khajehi & Biet, 2023: 671). بنابراین، تعزیه نمونه‌ای مهم از هنری است که فاصله اجرایی و مشارکت عاطفی را به طور هم‌زمان حفظ می‌کند. این امر برای مسئله اصلی پژوهش حاضر اهمیت بنیادی دارد. اگر کاتارسیس ارسطویی را صرفاً «احساس» و فاصله‌گذاری برشتی را صرفاً «عقل» بدانیم، تعزیه در هیچ‌یک از این دو سوی دوگانه جای نمی‌گیرد. تعزیه از یک سو تأثر، اشک، سوگ و همدلی شدید مخاطب را برمی‌انگیزد و ازسوی‌دیگر، از قراردادهایی بهره می‌برد که پیوسته ماهیت نمایشی و آیینی اجرا را آشکار نگه می‌دارند.

در افق هنر اسلامی نیز این وضعیت قابل‌فهم‌تر است؛ زیرا ارزش اثر صرفاً در ایجاد توهم زیباشناختی خلاصه نمی‌شود، بلکه نسبت آن بامعنا، حافظه جمعی و امر قدسی اهمیت پیدا می‌کند. در نگرش نصر، هنر ایرانی ـ اسلامی در پیوند با معنویت و واقعیت قدسی فهم می‌شود و صورت هنری وسیله‌ای برای آشکارشدن مرتبه‌ای از معناست (Nasr, 1987:

64). براین‌اساس، قراردادی و نمادین بودن تعزیه را نمی‌توان نشانه «نقص واقع‌گرایی» دانست؛ این ویژگی بخشی از منطق زیبایی‌شناختی و آیینی آن است.

از این منظر، مقایسه میان ارسطو، برشت و تعزیه باید نه با هدف یکسان‌سازی، بلکه بر پایه تفاوت در نحوه سازمان‌دهی رابطه مخاطب با اثر صورت گیرد. در تراژدی ارسطویی، پیرنگ، بازشناخت و دگرگونی زمینه برانگیختن ترس و شفقت و تحقق کاتارسیس را فراهم می‌کنند؛ در تئاتر حماسی برشت، فاصله‌گذاری مانع همانندسازی کامل می‌شود تا مخاطب بتواند درباره علل اجتماعی و امکان تغییر شرایط داوری کند؛ و در تعزیه، آگاهی از قراردادی بودن اجرا با مشارکت عاطفی، حافظه عاشورایی و تجربه آیینی مخاطب هم‌زمان می‌شود .بنابراین، شباهت‌های ظاهری میان تعزیه و تئاتر برشت ــ از جمله فاصله بازیگر از نقش، آشکار بودن قرارداد نمایشی، روایت، موسیقی و آگاهی مخاطب از نتیجه ــ نباید تفاوت بنیادین کارکرد آنها را پنهان کند .فاصله‌گذاری برشتی در خدمت مسئله‌مند کردن واقعیت اجتماعی است؛ درحالی‌که فاصله اجرایی در تعزیه درون یک نظام آیینی ـ اعتقادی عمل می‌کند و می‌تواند هم‌زمان با تعمیق مشارکت عاطفی و معنایی مخاطب همراه باشد .همین نقطه، امکان عبور پژوهش حاضر از یک مقایسه صرفاً اروپایی میان ارسطو و برشت و ورود آن به حوزه زیبایی‌شناسی هنرنمایشی ایرانی ـ اسلامی را فراهم می‌کند.

جمع‌بندی تطبیقی سه الگوی نمایشی

برای روشن‌شدن تمایزهای ساختاری، عاطفی و معرفتی میان سه الگوی مورد بررسی، یعنی تراژدی ارسطویی، تئاتر حماسی برشت و تعزیه ایرانی ـ اسلامی، مهم‌ترین مؤلفه‌های آنها در جدول (۱) مقایسه شده است. این مقایسه نشان می‌دهد که اگرچه هر سه سنت به نحوه مواجهه مخاطب با کنش نمایشی توجه دارند، سازوکار تولید معنا، نوع درگیری عاطفی و نسبت مخاطب با واقعیت نمایشی در آنها متفاوت است.

جدول ۱. مقایسه تطبیقی تراژدی ارسطویی، تئاتر برشتی و تعزیه ایرانی ــ اسلامی

مؤلفه تطبیقی	تراژدی ارسطویی	تئاتر حماسی برشت	تعزیه ایرانی ـ اسلامی
مبنای نظری	محاکات کنش، پیرنگ، ترس و شفقت، کاتارسیس	فاصله‌گذاری، تاریخی کردن و نقد مناسبات اجتماعی	آیین، سوگ شیعی، حافظه عاشورایی و بازنمایی امر قدسی
ساخت کنش	پیرنگ منسجم و پیوند احتمالی یا ضروری رویدادها	ساخت اپیزودیک، وقفه و مونتاژ	روایت آیینی و ازپیش‌ساخته‌شده
نقش بازشناخت	گذار از ناآگاهی به آگاهی؛ در اودیپ عنصری محوری است	قهرمان الزاماً به بازشناخت نهایی نمی‌رسد؛ آگاهی می‌تواند به مخاطب منتقل شود	مخاطب غالباً از ابتدا هویت شخصیت‌ها و سرانجام واقعه را می‌داند
نقش دگرگونی	واژگونی وضعیت از عناصر مهم ساخت تراژیک است	تمرکز بیشتر بر آشکارکردن مناسبات اجتماعی است تا واژگونی کلاسیک	دگرگونی داستانی در برابر معنای آیینی و ازپیش‌شناخته‌شدن واقعه نقش کمتری دارد
وضعیت مخاطب	تجربه ترس و شفقت در پیوند با پیرنگ	مشاهده، تأثر و داوری انتقادی	مشارکت عاطفی ـ آیینی و حضور در حافظه جمعی

رابطه مخاطب باشخصیت	امکان همدلی و تجربه عاطفی تراژیک	جلوگیری از همانندسازی کامل	همدلی شدید همراه با آگاهی از تمایز شبیه‌خوان و شخصیت مقدس
نقش عاطفه	بنیاد تجربه تراژیک و کاتارسیس	عاطفه حذف نمی‌شود، اما نباید قدرت داوری را از میان ببرد	سوگ، اشک، همدلی، ایمان و حافظه دینی
آگاهی از پایان	کشف تدریجی حقیقت در برخی تراژدی‌ها اهمیت اساسی دارد	نتیجه برخی صحنه‌ها می‌تواند پیشاپیش اعلام شود	مخاطب غالباً از سرانجام واقعه آگاه است
منشأ تعلیق	کشف حقیقت، بازشناخت و دگرگونی	تعلیق کلاسیک کاهش‌یافته و توجه به «چرا» و «چگونه» معطوف می‌شود	تعلیق روایی نقش کمتری دارد؛ بازآفرینی آیینی واقعه اهمیت بیشتری می‌یابد
رابطه بازیگر و نقش	انسجام نقش در ساخت نمایشی	حفظ فاصله بازیگر از نقش	تمایز شبیه‌خوان از شخصیت تاریخی یا مقدس
صحنه و واقع‌نمایی	انسجام فضای نمایشی در سنت کلاسیک	آشکارکردن نور، دکور و قرارداد نمایشی	صحنه نمادین و قراردادی؛ بدون الزام به واقع‌گرایی کامل
کارکرد فاصله	مفهوم‌محوری نظریه ارسطو نیست	ایجاد امکان داوری درباره امر اجتماعی	فاصله اجرایی درون منطق آیینی و اعتقادی
نقش موسیقی و آواز	بخشی از اجرای تراژدی و گروه کر	تصنیف می‌تواند جریان کنش را قطع و آن را تفسیر کند	آواز و موسیقی از ارکان اصلی تولید معنا و عاطفه‌اند
نسبت با واقعیت	محاکات کنش انسانی	واقعیت اجتماعی باید تاریخی و تغییرپذیر نشان داده شود	واقعیت تاریخی ـ دینی در قالب بازنمایی آیینی و نمادین احضار می‌شود
نوع آگاهی مخاطب	شناخت از خلال پیرنگ و کشف تدریجی حقیقت	آگاهی انتقادی نسبت به مناسبات اجتماعی	آگاهی پیشینی دینی همراه باتجربه عاطفی و آیینی
نسبت عاطفه و شناخت	عاطفه و شناخت در تجربه تراژیک درهم‌تنیده‌اند	عاطفه بافاصله و داوری انتقادی همراه می‌شود	عاطفه، شناخت پیشینی، ایمان و حافظه جمعی به طور هم‌زمان عمل می‌کنند
غایت غالب	تجربه تراژیک و کاتارسیس	آگاهی، پرسشگری و تصور امکان تغییر	یادآوری، سوگواری، معنا و مشارکت دینی
زمینه زیبایی‌شناختی	تراژدی یونانی	تئاتر سیاسی ـ اجتماعی مدرن	هنرنمایشی آیینی شیعی
نمونه موردمطالعه	اودیپ شهریار	ننه دلاور و فرزندانش	تعزیه عاشورایی
تمایز اصلی	سازمان‌دهی عاطفه و شناخت از طریق پیرنگ و بازشناخت	تبدیل تأثر به مشاهده و داوری انتقادی	هم‌زمانی فاصله اجرایی با مشارکت عاطفی ـ قدسی

منبع: تدوین پژوهشگر بر اساس ارسطو (۱۳۹۲: ۱۸۸)، برشت (۱۳۹۹: ۱۶۳)، تعاونی (۱۳۹۲: ۳۵).

همان‌گونه که جدول (۱) نشان می‌دهد، تفاوت میان سه الگوی مورد بررسی را نمی‌توان به تقابل ساده «احساس در ارسطو، عقل در برشت و عاطفه دینی در تعزیه» فروکاست. در هر سه‌نظام، عاطفه و شناخت حضور دارند، اما نحوه سازمان یافتن آنها متفاوت است. در تراژدی ارسطویی، واکنش عاطفی مخاطب با سازمان پیرنگ، بازشناخت و دگرگونی پیوند دارد؛ در تئاتر برشت، عاطفه باید به‌گونه‌ای سازمان یابد که قدرت داوری و مشاهده انتقادی مخاطب حفظ شود؛

و در تعزیه، مشارکت عاطفی شدید با آگاهی پیشینی از واقعه، حافظه عاشورایی و شناخت مخاطب از ماهیت آیینی اجرا هم‌زمان است. از همین رو، شباهت‌هایی مانند آگاهی مخاطب از پایان واقعه، آشکار بودن قرارداد نمایشی، فاصله بازیگر از نقش و کاربرد موسیقی، هرچند امکان مقایسه تعزیه و تئاتر برشت را فراهم می‌کنند، به معنای یکسانی کارکرد آنها نیستند. در برشت، فاصله‌گذاری ابزاری برای مسئله‌مند کردن واقعیت اجتماعی و جلوگیری از طبیعی شدن مناسبات قدرت است؛ اما در تعزیه، فاصله اجرایی درون نظامی آیینی و اعتقادی عمل می‌کند و می‌تواند هم‌زمان با تعمیق سوگ، همدلی و مشارکت معنایی مخاطب همراه باشد (Hashim & Alizadeh, 2020: 2). بنابراین، مزیت اصلی واردکردن تعزیه به این مقایسه آن است که دوگانه ساده کاتارسیس/فاصله‌گذاری را پیچیده‌تر می‌کند. تعزیه نشان می‌دهد که فاصله از توهم واقعیت لزوماً به کاهش عاطفه منجر نمی‌شود و حتی می‌تواند با تأثر شدید همراه باشد. از این منظر، پژوهش حاضر به‌جای مقایسه صرف دو نظریه اروپایی، سه الگوی متفاوت از رابطه میان مخاطب، عاطفه، شناخت و کنش نمایشی را در یک چارچوب تطبیقی قرار می‌دهد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بازخوانی تطبیقی کاتارسیس ارسطویی و فاصله‌گذاری برشتی و سنجش ظرفیت این دو مفهوم برای فهم تجربه مخاطب در تعزیه ایرانی ـ اسلامی انجام شد. یافته‌ها نشان داد که تقابل میان تئاتر ارسطویی و تئاتر حماسی را نمی‌توان به دوگانه‌های ساده‌ای چون «احساس در برابر عقل»، «انفعال در برابر کنش» یا «انسان ایستا در برابر انسان پویا» فروکاست. در هر دو الگو، عاطفه و شناخت حضور دارند؛ تفاوت اصلی در چگونگی سازمان یافتن رابطه میان عاطفه، شناخت، فاصله و موقعیت مخاطب است.

تحلیل *اودیپ شهریار* نشان داد که در الگوی ارسطویی، تأثر عاطفی مخاطب با ساخت پیرنگ، بازشناخت و دگرگونی قهرمان پیوند می‌یابد. کاتارسیس، از این منظر، صرفاً حاصل شدت هیجان یا استغراق مخاطب نیست، بلکه شناخت روابط میان‌کنش‌ها، علل رخدادها و معنای رنج نیز در شکل‌گیری تجربه تراژیک نقش دارد. در مقابل، تحلیل ننه دلاور و فرزندانش نشان داد که برشت با استفاده از فاصله‌گذاری، وقفه، مونتاژ، تصنیف، آشکارکردن قراردادهای نمایشی و برجسته‌سازی تناقض شخصیت‌ها، می‌کوشد تأثر عاطفی را با پرسشگری و داوری انتقادی همراه سازد. بنابراین، فاصله‌گذاری نیز به معنای حذف احساس نیست، بلکه تغییری در کیفیت مشارکت مخاطب با اثر نمایشی است.

ورود «تعزیه شهادت امام حسین (ع)» به‌عنوان مطالعه موردی، تفاوت مهمی را آشکار ساخت. مخاطب این تعزیه پیش از آغاز اجرا از هویت شخصیت‌ها و سرانجام واقعه آگاه است و می‌داند که شبیه‌خوان عین شخصیت تاریخی ـ قدسی نیست؛ بااین‌حال، این آگاهی مانع شکل‌گیری سوگ، تأثر و مشارکت آیینی نمی‌شود. ازاین‌رو، در تعزیه «فاصله از بازنمایی» و «درگیری عاطفی» نه دو وضعیت متعارض، بلکه دو مؤلفه هم‌زمان تجربه مخاطب‌اند. آگاهی پیشینی، حافظه عاشورایی، باور دینی و مشارکت جمعی در کنار عناصر اجرایی، ساختی از تجربه مخاطب ایجاد می‌کنند که نه با کاتارسیس ارسطویی و نه با فاصله‌گذاری برشتی به‌تنهایی قابل‌توضیح است.

این یافته همچنین روشن می‌کند که شباهت برخی ویژگی‌های اجرایی تعزیه با تئاتر برشت نباید به همسان‌انگاری این دو نظام نمایشی منجر شود. در تئاتر برشت، فاصله‌گذاری عمدتاً در جهت مسئله‌مند کردن واقعیت اجتماعی و فراهم‌کردن امکان داوری انتقادی عمل می‌کند؛ درحالی‌که در تعزیه، تمایز شبیه‌خوان از شخصیت، آگاهی از پایان واقعه و قراردادی بودن صحنه در بستری آیینی ـ اعتقادی معنا می‌یابد و با یادآوری واقعه کربلا، سوگ و مشارکت دینی پیوند دارد. به همین ترتیب، نسبت کاتارسیس با مفاهیمی چون تطهیر و تزکیه در سنت اسلامی نیز باید بر پایه مقایسه و نسبت‌سنجی فهم شود، نه مترادف‌انگاری؛ زیرا این مفاهیم از زمینه‌های فلسفی، اخلاقی و دینی متفاوتی برآمده‌اند. براین‌اساس، می‌توان سه الگوی متمایز از مواجهه مخاطب با اثر نمایشی تشخیص داد: در تراژدی ارسطویی، عاطفه و شناخت از طریق سازمان پیرنگ، بازشناخت و دگرگونی به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ در تئاتر حماسی برشت، درگیری عاطفی بافاصله انتقادی و امکان داوری همراه می‌شود؛ و در تعزیه، آگاهی از بازنمایی با مشارکت عاطفی ـ آیینی، حافظه دینی و شناخت پیشینی هم‌زمان است. نوآوری پژوهش حاضر نیز در همین نسبت‌سنجی سه‌جانبه قرار دارد؛ بدین معنا که تعزیه نه به‌عنوان نمونه‌ای فرعی برای بومی‌سازی بحث، بلکه به‌مثابه الگویی مستقل وارد گفت‌وگو با دو سنت نظری ارسطویی و برشتی شده است.

در نهایت، نتایج نشان می‌دهد که تعزیه واجد منطق ویژه‌ای از تجربه مخاطب است که در آن تأثر و آگاهی، فاصله و مشارکت، بازنمایی و باور، و امر هنری و امر آیینی به طور هم‌زمان عمل می‌کنند. ازاین‌رو، فهم آن مستلزم حفظ استقلال تاریخی، اعتقادی و زیبایی‌شناختی هنرنمایشی ایرانی ـ اسلامی است. باتوجه‌به ماهیت متنی و تفسیری پژوهش، نتایج حاضر ناظر بر ساخت نظری و زیبایی‌شناختی آثار مورد بررسی است و درباره واکنش واقعی همه مخاطبان تعزیه قابل‌تعمیم نیست؛ ازاین‌رو، پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آینده با استفاده از مشاهده اجرا، مصاحبه با مخاطبان و مقایسه چند تعزیه، نحوه تعامل فاصله اجرایی، شناخت پیشینی و مشارکت عاطفی ـ دینی را در تجربه واقعی تماشاگران بررسی کنند.

فهرست منابع

افضلی ننیز، منصوره، شریف‌زاده، محمدرضا، و خبری، محمدعلی. (۱۴۰۲). میزان تأثیر تغییرات اجتماعی مخاطب بر درک آثار نقاشی (مطالعه موردی: مردم شهر کرمان). مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۵۲)، ۲۷–۴۵. https://doi.org/10.22034/ias.2022.352233.2029

ارسطو. (۱۳۹۲). درباره هنر شعر (ترجمه سهیل افنان؛ چاپ دوم). تهران: حکمت.

ارسطو. (۱۳۹۶). خطابه (ترجمه اسماعیل سعادت؛ چاپ دوم). تهران: هرمس.

برشت، برتولت. (۱۳۴۸). استثنا و قاعده (ترجمه م. ا. به آذین). تهران: آگاه.

برشت، برتولت. (۱۳۹۸). *ننه دلاور و فرزندان او* (ترجمه مصطفی رحیمی). تهران: نیلوفر.

برشت، برتولت. (۱۳۹۹). *درباره تئاتر* (ترجمه فرامرز بهزاد؛ چاپ سوم). تهران: خوارزمی.

تعاونی، شیرین. (۱۳۹۲). تکنیک برشت (چاپ سوم). تهران: نشر قطره.

حکیمی، محسن. (۱۴۰۲). بررسی تحلیلی مؤلفه‌های تئاتر روایی (اپیک) برتولت برشت در شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی تعزیه. *مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی*، ۳ (۹). ۷۲–۱۰۰. magiran.com/p2800191

حسینی دربرزی، سید فاطمه، مهرآئین، مصطفی، و قدیمی، بهرام. (۱۴۰۲). تحلیل ابعاد جامعه‌شناختی و هنری ظهور سینمای معناگرای ایران (سال‌های ۱۳۶۷–۱۳۸۴). *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۰ (۵۲). ۲۲۷–۲۴۹. https://doi.org/10.22034/ias.2023.383998.2157

سوفوکلس. (۱۳۸۵). افسانه‌های تبای (ترجمه شاهرخ مسکوب). تهران: خوارزمی.

مک‌لیش، کنت. (۱۳۸۶). ارسطو و فن شعر (ترجمه اکبر معصوم بیگی). تهران: آگه.

نریمانی، کوروش. (۱۳۸۰). برشت و بیگانه‌سازی در تئاتر: پروژه عملی، کارگردانی نمایش «شب‌های آوینیون». [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس].

Aghaie, K. S. (2005). The origins of the Sunnite-Shi'ite divide and the emergence of the Ta'ziyeh tradition. *TDR: The Drama Review, 49*(4), 42–47. https://doi.org/10.1162/105420405774763032

Baumann, B., & Oberle, B. (1985). *Deutsche Literatur in Epochen*. Max Hueber Verlag.

Brecht, B. (1964). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic* (J. Willett, Ed. & Trans.). Hill and Wang.

Collinet, A. (2020). Performance objects of Muḥarram in Iran: A story through steel. *Journal of Material Cultures in the Muslim World, 1*(1–2), 226–247. https://doi.org/10.1163/26666286-12340010

Freytag, G. (2003). *Die Technik des Dramas*. Autorenhaus Verlag.

Frimberger, K. (2022). "Cultivating the art of living": The pleasures of Bertolt Brecht's philosophising theatre pedagogy. *Studies in Philosophy and Education, 41*(6), 653–668.https://doi.org/10.1007/s11217-022-09852-6

Grimm, R. (1995). Der katholische Einstein: Grundzüge der Brechtschen Dramen- und Theatertheorie. In W. Hinderer (Ed.) , *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (pp. 11–33). Reclam.

Hashim, M. N., & Alizadeh, F. (2020). A comparative study: The principles of the distancing effect in Brechtian theater and Ta'ziyeh. *Cogent Arts & Humanities, 7*(1), Article 1790195.https://doi.org/10.1080/23311983.2020.1790195

Khajehi, Y., & Biet, C. (2023). From ritual to performance: Ta'zieh in Iran today. *Iranian Studies, 56*(4), 671–684.https://doi.org/10.1017/irn.2023.43

Kyriakou, P. (2024). Mythos and catharsis in Aristotle's *Poetics*. *Trends in Classics, 16*(1), 59–79.https://doi.org/10.1515/tc-2024-0003

Nanay, B. (2018). Catharsis and vicarious fear. *European Journal of Philosophy, 26*(4), 1371–1380.

Pettys, R. A. (2010). The Ta'ziyeh of the Martyrdom of Hussein. In P. J. Chelkowski (Ed.) , *Eternal performance: Taziyeh and other Shiite rituals* (pp. 19–41). Seagull Books.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press.

Vinci, E. (2019). Empathy in modern drama: Bertolt Brecht's Threepenny Opera. Gestalt Theory, 41(2), 159–171. https://doi.org/10.2478/gth-2019-0016