

ظرفیت‌سنجی ژانر تراژدی برای نمایشی کردن روایت عاشورا به منظور نگارش فیلمنامه

فاطمه سعیدیان^۱، مسعود نقاش‌زاده^۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۷/۱۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۱۱

چکیده

تراژدی، یکی از مهم‌ترین گونه‌های نمایشی است که به بیان جدی‌ترین و مهم‌ترین مسائل بشری می‌پردازد. در تراژدی انسان با همه توان و مقاومتش در مقابل قدرت‌هایی شگرف قرار می‌گیرد که او را به سمت سرنوشتی مبهم سوق می‌دهند و در ازای رنجی که بر انسان تحمیل می‌کنند؛ شناخت و آگاهی ارزانی می‌دارند. نمایش‌های تراژیک با بازنمایی سرنوشت‌های فاجعه‌بار زمینه را برای پالایش روحی مخاطب و پندآموزی او فراهم می‌کنند. این قابلیت تراژدی ما را بر آن می‌دارد تا در مورد نمایشی‌سازی روایت‌های دینی سوگ‌انجام که هدفشان تعلیم و تزکیه است، در قالب تراژدی فکر کنیم. روایت‌های دینی، بخشی از گنجینه ادبی و فرهنگی ما هستند. این روایت‌ها شامل قصه‌های قرآنی، داستان‌های مذهبی و تاریخ انبیا و اولیاست. پژوهش حاضر به شناسایی ظرفیت‌های ژانر تراژدی برای نمایشی‌سازی روایت‌های دینی سوگ‌انجام پرداخته است و نتایج نشان می‌دهد که ژانر تراژدی با همه مؤلفه‌های خود چون کنش قهرمان برای کشف حقیقت که منجر به پالایش روحی می‌شود- هامارتیا (به معنای شیفتگی مهلک و نه به معنای ارسطویی مرسوم آن)، کاتارسیس و بازشناخت- بستر خوبی را برای نمایشی‌سازی روایت‌های دینی سوگ‌انجام چون حادثه عاشورا فراهم می‌آورد. واژگان کلیدی: تراژدی، روایت دینی، روایت عاشورا، مؤلفه‌های تراژدی.

۱. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی f.saeedian@chmail.ir

۲. استادیار دانشگاه صداوسیما naghsham@gmail.com

مقدمه

ارسطو^۱ تراژدی^۲ را «تقلیدی از کار و کرداری شگرف و تمام می‌داند که دارای درازا و اندازه‌هایی معین است و به وسیله کلام به انواع زینت‌ها آراسته شده به نقل و روایت درمی‌آید و شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ارسطو، ۱۳۸۵: ۱۲۱). غایت تراژدی نزد ارسطو تزکیه (کاتارسیس^۳) است که نوعی رهایی شغابخش از تنش را در مخاطب به وجود می‌آورد. دلیل این اتفاق را باید در اهمیت جهان‌شمول موضوع تراژدی دانست که هم منجر به همدلی با قهرمان تراژیک می‌شود و هم به درک مصیبت او یا به اصطلاح به شفقت و ترس می‌انجامد. امروزه می‌توان تراژدی را نمایشنامه بسیار جدی با پایانی سوگناک یا مصیبت‌بار تعریف کرد که شخصیت اصلی مسبب آن است و او را نیز تقدیر، ضعف اخلاقی و اخیراً ناسازگاری روان‌شناختی یا فشارهای اجتماعی ناگزیر کرده است.

شباهت قابل‌تأملی در دو مفهوم دین و تراژدی وجود دارد؛ دین نیز چون کارکرد تراژدی در پی تزکیه‌ای اخلاقی است. گاه در کتب مقدس از جمله قرآن کریم برای دستیابی به این تزکیه درونی به داستان‌هایی اشاره می‌شود، و از انسان دین‌مدار و به‌طور کلی از همه انسان‌ها می‌خواهد تا این داستان‌ها را مایه عبرت زندگی خویش سازند. داستان‌هایی که برخاسته از کتب مقدس و تاریخ ادیان است روایت دینی اطلاق می‌شود. این روایت‌ها در ژرف‌ساخت خود مبتنی بر مبانی دینی هستند، و نظام ارزشی حاکم بر این روایت‌ها، نظام ارزش‌های دینی است. به این ترتیب، روایت اسلامی در ژرف‌ساخت خود مبتنی بر مبانی دین مبین اسلام است.

نمایش، نمونه یا بازتولید موضوعی در دنیای واقعی است. منظور از نمایشی‌سازی، شیوه‌ای از ارائه - نمایاندن - متن است؛ به گونه‌ای که ظرفیت‌های نمایشی در آن لحاظ

1 Aristotle
2 Tragedy
3 Catharsis

ظرفیت‌سنجی ژانر تراژدی برای نمایشی‌سازی روایت عاشورا ❖ ۱۳

شود. بنابراین منظور از ظرفیت‌سنجی ژانر تراژدی، بررسی قابلیت‌های این ژانر برای نمایاندن و به نمایش درآوردن روایت‌های دینی سوگ‌انجام است.

تراژدی، ستیزه‌های دردناک موجود در تاریخ تکامل انسان را بازمی‌نمایاند و بازگوکننده رنج‌های عمیق زندگی انسان زمینی است. تراژدی، هنری فلسفی با چشم‌اندازی بسیار وسیع است که در آن اندیشه‌های مربوط به طبیعت هستی، معنی زندگی و آرزوها و ارزش‌های متعالی آدمی منعکس می‌شود. تجربه تراژیک، تجربه‌ای است جهان‌شمول و نمی‌توان آن را در جغرافیای فرهنگی (و مشکوک و فرضی) شرقی - غربی فقط به غربیان منحصر کرد. ما در دوره فردوسی توانسته‌ایم (جرأت کرده‌ایم) تجربه تراژیک زندگی را از سر بگذرانیم، بنابراین تحقق داستانی و ادبی چنین تجربه‌ای در فردوسی قابل مشاهده است. حتی می‌توان تجربه تراژیک را در حادثه کربلا نیز مشاهده کرد که البته شاید از همه نظر تراژدی به معنای ارسطویی نباشد، اما در ماهیت خود دربردارنده مضامین تراژیک است.

درک این مطلب که ژانر تراژدی صرفاً مختص فرهنگ و سرزمینی خاص نبوده و می‌توان نمونه‌های شایسته‌ای را در فرهنگ ادبی و نیز فرهنگ دینی خود سراغ گرفت، نگارندگان را بر آن داشت تا تحقیقی نظری درخصوص ظرفیت‌های موجود در فرهنگ ایرانی - اسلامی خود به عمل آورند و امکانات تراژیک نهفته در آن را آشکار سازند. به نظر می‌رسد شناخت و بهره‌برداری از ظرفیت‌های این ژانر برای نمایشی‌سازی روایت‌های دینی سوگ‌انجام برای درام‌نویسان متدین حائز اهمیت خواهد بود. در پژوهش حاضر، حادثه عظیم کربلا را در ژانر تراژدی مطالعه می‌کنیم.

روایت دینی سوگ‌انجام

تبار واژه روایت (Narrative) و مشتقات آن به "Narrara" در لاتین و "Gnarus" یونانی می‌رسد. به معنای دانش و شناخت است که خود ریشه در تبار هندواروپایی "Gna" دارد (Gnos یونانی مشتق دیگر آن است) واژه کهن و فراموش شده انگلیسی "geenawwan" نیز ریشه در همان واژه هندواروپایی دارد. به این اعتبار،

روایت به معنای یافتن دانش است. ارسطو نیز در نظریه ادبی خود داستان استوار بر تقلید را «تحقق دانش» می‌خواند (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۷۶). در لغت فارسی، این واژه به معنی حدیث، خبر و نقل کردن سخن و در اصطلاح ادبی متنی است که داستان را بیان می‌کند و داستان‌گویی دارد (انوشه، ۱۳۷۶: ۶۹۵).

منطق زندگی بشر پیش از آنکه بر اساس رابطه علی و معلولی باشد، منطق داستانی است. این رخدادها هستند که زندگی ما را نقش می‌دهند و هر داستانی توالی رخدادها در بستر زمان؛ و هر داستانی روایت است، روایتی از رخدادها. روایت آن چیزی است که داستان را بازگوید یا نمایش دهد و این نمایش یا بازگویی باید در برهه‌ای از زمان باشد (تولان، ۱۳۸۳: ۱۶). روایت دینی از قواعد عام روایت پیروی می‌کند و جدا از آن نیست. تنها وجه تمایز روایت دینی آن است که «روایت دینی، روایتی است که در سطح ژرف‌ساخت خود، از مبانی و اندیشه‌های دینی برخوردار بوده» (یوسف‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۷)، و نظام ارزشی حاکم بر جهان روایت، دینی است.

اگر بخواهیم از میان روایت‌های دینی سوگانجام، ظرفیت‌مندترین روایت را برای برگردان به ادبیات نمایشی جستجو کنیم، بی‌شک حادثه کربلا یکی از پرمایه‌ترین روایت‌های دینی است. این جریان تاریخی - دینی جدا از ابعاد مهم سیاسی و مذهبی، دارای روند خاص دراماتیکی است که شباهت بسیار زیادی با ایده‌های تراژیک و موقعیت تراژیک دارد.

موقعیت تراژیک در روایت عاشورا

«موقعیت تراژیک موقعیتی است که در آن دو فرد یا فرد و تقدیر یا فرد و نظام سیاسی یا فرد و خدایان (خدا) با یکدیگر در تصادم قرار می‌گیرند. فرد هنگامی که در موقعیت تراژیک قرار می‌گیرد؛ ناگزیر از انتخاب می‌شود؛ انتخابی که باید با تمام وجود بهای آن را بپردازد. زنده مرده باشد یا مرده زنده. قهرمان تراژیک «نه مقدس» را می‌گوید و این به مرگ تراژیک می‌انجامد» (حنایی کاشانی، ۱۳۷۸).

موقعیت تراژیکی که حسین‌بن‌علی (ع) خود را در آن گرفتار می‌بیند بیعت است، یا باید با قدرت حاکم دست بیعت دهد یا کشته شود. کنش دراماتیک نیز از همین‌جا آغاز می‌شود. یزید به گرفتن بیعت از امام حسین (ع) اصرار می‌ورزد، و امام حاضر نیست با فرد فاسقی چون او بیعت کند.

نورتروپ فرای برای تراژدی‌ها شش مرحله در نظر گرفته است. حادثه عاشورا، از منظر مراحل تراژدی فرای، در مرحله نخست قرار می‌گیرد. در این مرحله، قهرمانی معصوم چون امام حسین (ع) در مقابل سپاه عظیمی از ددمنشان قرار می‌گیرد. تعبیر فرای از این مرحله آن است که قهرمانی معصوم - که دارای بالاترین شأن و منزلت است - در تقابل با دیگران قرار می‌گیرد؛ «برای همین، منظری که می‌بینیم منظر گوزنی است که گرگ‌ها به جانش افتاده‌اند» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۴).

حادثه عاشورا و آنچه بر امام حسین (ع) گذشت را می‌توان با تراژدی آنتیگونه مقایسه کرد؛ زیرا هر دو انتخاب مشترکی دارند و به سرنوشت مشترکی نیز دچار می‌شوند. آنتیگونه، اطاعت فرمان خدای مرگ را بر اطاعت فرمان خداوند قدرت در این جهان ترجیح می‌دهد اما این کار را فروتنانه می‌کند. او نمی‌خواهد از خود را فوق دیگران قرار دهد یا به‌عنوان فردی شورشی نام و آوازه‌ای برای خود دست‌وپا کند. از همین رو، قانون‌شکنی خود را مخفیانه انجام می‌دهد و هنگامی که افشا می‌شود، مسئولیت آن را می‌پذیرد. مرگ، تاوان قانون‌شکنی اوست. حسین‌بن‌علی (ع) بیعت نمی‌کند، زیرا وی نمی‌خواهد کسی که خدای متعال را اطاعت نمی‌کند، حکومت جامعه اسلامی را در دست گیرد. با این همه امام شورشی نیست، او با همراه کردن خویشاوندان خود نشان می‌دهد که بر سر جنگ نیست. اما به هر حال رویارویی او با سپاه عظیم دشمن برای او مرگ به همراه خواهد داشت.

برخی مؤلفه‌های ژانر تراژدی در روایت عاشورا

فضای تیره و مبهم در روایت عاشورا

یکی از ویژگی‌های ساختار تراژدی، تسلط فضای تیره و مبهم بر داستان است. فرای می‌گوید: «نمایشنامه‌ای که نام تراژدی بر خود دارد یا ذیل تراژدی می‌آید و به آرامش ختم می‌شود، فضای تیره و مبهمی - که در تعریف نمی‌گنجد - بر آن مسلط است. این فضا جزئی از وحدت ساختار تراژیک را می‌سازد» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۰). این فضای تیره و جانکاه را می‌توان از همان آغاز حرکت امام (ع) به سوی کوفه تا رویداد فرجام آن مشاهده کرد.

روایت است که امام حسین در یکی از منازل سفر، روی اسب خواب کوتاهی کرد و در آن حال اسب‌سواری را دید که می‌گفت: «القوم یسیرون و المنايا تسری الیهم». این قوم در حال حرکت هستند و مرگ نیز به سوی آنان در حال حرکت. امام بیدار شد و فرمود: «انا لله و انا الیه راجعون»؛ علی‌اکبر علت تلاوت آیه را پرسید، امام فرمود که خبر از مرگ ما می‌دهند. علی‌اکبر گفت: آیا ما برحق نیستیم؟ امام فرمود: بلی، پس از آن علی‌اکبر اذعان داشت که: ای پدرم اگر برحق هستیم مرا از مرگ بیمی نیست (جعفریان، ۱۳۸۶: ۴۵). از این گونه اخبار که دلالت بر وقایع مصیبت‌بار پیش روی امام دارد؛ از زبان امام حسین (ع) در موارد متعددی شنیده شده است که تأکید بر فضای تیره و مبهم اتفاقات عاشورا را دو چندان می‌کند.

نقش پیش‌گویی در روایت عاشورا

پیش‌گویی در تراژدی وظیفه اطلاع‌رسانی را بر عهده دارد؛ هم در ارتباط با فرمان و هم در رابطه با تماشاگر. آگاهی بر سرنوشت با پیش‌گویی، بخشی از تجربه تراژیک است؛ چراکه فهردان با وجود آگاهی نسبی‌اش از تقدیر محتوم، قدم در راهی پرمخاطره می‌گذارد.

ظرفیت‌سنجی ژانر تراژدی برای نمایشی‌سازی روایت عاشورا ❖ ۱۷

یکی از ویژگی‌های منحصر به فردی که قیام عاشورا دارد، این است که امام (ع) به شهادت خود علم داشتند. پیامبر گرامی اسلام، زمان تولد امام خبر شهادت ایشان را بازگو کرده‌اند.

«صفیه دختر عبدالمطلب روایت کرد که چون حسین متولد شد او را به پیغمبر دادم، پیامبر میان دو چشمش را بوسید و به من داد و می‌گریست و تا سه بار فرمود خدا لعنت کند، مردمی را که قاتل تو هستند، عرض کردم: پدر و مادرم به فدایت، چه کسی او را می‌کشد، فرمود: گروهی از بنی‌امیه - که خدا از رحمت خود دورشان بدارد - او را می‌کشند» (عزیزی، ۱۳۷۷: ۱۱۴).

از این دست اخبار که اشاره به حادثه کربلا دارد در کلام نورانی امیرالمؤمنین و امام حسن (ع) نیز وارد شده است.

سلطه سرنوشت بر روایت عاشورا

تقریباً در تمامی تراژدی‌ها فضای داستان از همان آغاز به فاجعه‌ای اشاره دارد که سرانجام رخ خواهد داد. روال عام در نگارش تراژدی به این صورت است که نویسنده از همان آغاز نشان دهد که اوضاع ختم به خیر نخواهد شد. تراژدی اصولاً مجالی برای اراده آزاد باقی نمی‌گذارد، زیرا هرگاه واقعه‌ای معین زنجیره‌ای از حوادث را سبب شود که سرانجام به فاجعه ختم می‌گردد، آنچه عملاً روی می‌دهد خارج از اراده انسان خواهد بود. ما به لحاظ منطقی فقط می‌توانیم چنین فرض کنیم که آنچه شخصیت‌های تراژدی اراده می‌کنند، جزئی از اراده‌ای شامل‌تر و بزرگ‌تر است؛ یعنی بخشی از آنچه قبلاً «رقم خورده است».

در حادثه عاشورا، سرنوشت را به معنای اراده الهی باید تعبیر کرد. اراده الهی بر این تعلق گرفته است که احیاء دین پیامبر خاتم، با ریختن پاک‌ترین خون‌ها صورت بگیرد. این معنا را می‌توان در کلام نورانی امام حسین (ع) مشاهده کرد. امام در آغاز سفر پرخطر و مرگبار خود به سمت کربلا، خبر از رؤیای صادقه‌ای داد که پرده از ماهیت الهی این حرکت برمی‌داشت و فرمود: «در عالم رؤیا جدم به من فرمود: إن الله شاء أن يراك قتيلًا؛ خدا می‌خواهد تو را کشته ببیند» (مجلسی: ۳۶۴).

امام که همه وجودش سرشار از طاعت و فرمان‌برداری خداست؛ در راهی قدم می‌گذارد که خواسته خداوند است. اراده خدا به معنای رضای حق و مصلحت الهی است که در به زمین ریختن این خون گران‌بها نهفته است. نباید این اراده را به معنای جبر الهی ترجمه کرد؛ طوری که امام حسین (ع) را در راهی که پیش گرفته مجبور و دست‌بسته دانست. بلکه باید گفت با توجه به منش و شخصیت بزرگ و الهی امام، او در شرایط دشوار سال ۶۱ هجری، راهی جز آنچه اراده الهی به آن تعلق گرفته است و رضایت حق را به دنبال دارد؛ انتخاب نخواهد کرد.

ساختار تراژیک و روایت عاشورا

ساختار تراژیک را از دو زاویه می‌توان شناخت؛ اول، اجزا شکل‌دهنده آن هستند که در دیگر ژانرها هم وجود دارد. این اجزا از نظر ارسطو عبارت‌اند از: «طرح، شخصیت، اندیشه، گفتار، آواز و منظره (امر بصری). ترتیب رده‌بندی این عناصر در سخن ارسطو، اهمیتی ارزشی دارد؛ به گونه‌ای که او، طرح را والاترین و منظره را پست‌ترین عنصر تراژدی می‌داند. این اجزا، مفهوم تراژدی یونانی را پدید می‌آورند» (براهیمی، ۱۳۸۰: ۳۱). «دومین زاویه که برای بازشناسی تراژدی وجود دارد، شناخت انگاره‌های سه‌گانه تراژدی‌ساز است. این سه انگاره در بیشتر تراژدی‌ها وجود دارد و آن را می‌توان مبنای تحلیل آثار تراژیک قرار داد. این سه انگاره، شامل رنج محض، تطهیر آیینی و تجدید حیات به دنبال نابودی است» (رضایی آدریانی، ۱۳۹۰: ۱۸۹).

رنج و پایان فاجعه‌بار در روایت عاشورا

«شاید به تعبیری بتوان گفت تراژدی نمایشی است درباره «درد و رنج» که به بازشناخت می‌انجامد» (لیچ، ۱۳۸۹: ۱۱۰). بازشناخت^۱ به‌طور ضمنی درد و رنج را

۱. بازشناخت (آناگنورسیس) یکی از عناصر تراژدی است و چنان که از نام آن برمی‌آید، رسیدن از ناشناخت و جهل به شناخت و آگاهی است.

ظرفیت‌سنجی ژانر تراژدی برای نمایشی‌سازی روایت عاشورا ❖ ۱۹

نیز در خود نهفته دارد. ارسطو معتقد است «تراژدی باید چنان تألیف گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند، همین‌که نقل روایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد و بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آورد، و این احوال باید از ترکیب حوادث حاصل آید» (ارسطو، ۱۳۸۵ : ۱۳۶). در تراژدی ضرورت و گریزناپذیری پایان فاجعه‌بار، یک اصل است. مصیبت به شکل سازمان‌یافته از درون پی‌رنگ و کنش شخصیت‌ها سر برمی‌آورد. حوادث به‌گونه‌ای رقم می‌خورد که جز این پایان پر رنج و اندوه، انتظاری دیگر نمی‌رود.

در تراژدی قهرمان وارد ماجرای می‌شود که اغلب او را به‌سوی مرگ هدایت می‌کند. این مرگ از آن جهت تراژیک است که قهرمان، ناگزیر از انتخاب این مرگ است. باید توجه داشت در گزینش او هیچ‌گونه مرگ‌پرستی مشهود نیست. در واقع این مرگی بزرگوارانه است. مرگ فقط آنجا ارزش دارد که زندگی دیگر ارزش ندارد. قهرمان تراژیک فروتنانه مرگ را برمی‌گزیند.

مرگ تراژیک در مواردی ممکن است کفاره عمل خود یا عمل نزدیکان خود باشد (کرونو ادیپوس)، اما در مواردی نیز ممکن است تاوان عمل خود باشد (آنتیگونه)؛ کفاره برای پاک شدن از گناهان است، و تاوان برای کاری است که شخص مسئولیتش را می‌پذیرد و شاید از کاری هم که انجام داده است پشیمان نباشد. در حادثه عاشورا، برای همه روشن است راهی که امام می‌رود؛ بازگشتی در پی نخواهد داشت. او با انتخاب این راه، وارد معرکه‌ای می‌شود که جز به مرگ او رضایت نخواهند داد. فرجام داستان از خود داستان برمی‌آید؛ امام با علم به این سرانجام محتوم، مرگی پرافتخار را برمی‌گزیند و هیچ واقعه غیرعادی، جلوی بروز «فاجعه» را نمی‌گیرد.

تطهیر آیینی (بلاگردانی) و تجدید حیات در روایت عاشورا

آیین بلاگردانی در بیشتر فرهنگ‌ها به چشم می‌خورد و اعتقاد و رسمی رایج در جوامع کهن محسوب می‌شود. «برای مثال، در عهد قدیم، کاهن اعظم تمام طومار

گناهان قبیله را بر بزی فرا می‌خواند. سپس او را در بیابان رها می‌کرد تا بلایا را دفع گرداند و گناهان یک‌ساله قوم را پاک کند. چنین مراسم اسطوره‌ای به آیین «بز بلاگردان» معروف است» (رضایی آدریانی، ۱۳۹۰: ۱۸۹). آیین در گذر از ذات خود به جهان درام، از طبیعت جدا می‌شود و با فرهنگ پیوند می‌خورد. ادیپوس^۱ شه‌ریار هرچند در نهایت اندوه و رنج به اتمام می‌رسد، اما در آن خبری از دهشت و بی‌رحمی آیین نیست. از این رو «فاجعه تراژیک جای عمل قربانی کردن را می‌گیرد و ارزش آیینی خود را جلوه‌گر می‌سازد» (میرمحمدی، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

مفهوم بلاگردانی در حادثه عاشورا به این معناست که شخصیت بزرگوار امام، در عین آگاهی از سرانجام این حرکت انقلابی، برای احیاء دین اسلام و ارزش‌های ناب اسلامی، خود را به چنین مهلکه‌ای درمی‌افکند. در زیارت اربعین امام حسین (ع) می‌خوانیم: خدایا من شهادت می‌دهم که امام حسین خون پاکش را در راه تو به خاک ریخت تا بندگانت را از جهالت و گمراهی نجات دهد" (قمی، ۱۳۷۹: ۷۸۰). به گواهی تاریخ پس از حادثه عاشورا، قیام‌های بسیاری به تأسی از حرکت امام شکل گرفت که محور آنها مبارزه با حکومت طاغوت بود.

در تراژدی با مرگ قهرمان، نظم برهم خورده به جهان داستان برمی‌گردد. چنانکه مرگ ادیپ سبب نجات مردم شهر از طاعون می‌شود. بر این اساس، هملت^۲ نیز یک تراژدی است؛ چون چیزی فاسد و پوسیده بر دانمارک حکومت می‌کند و یکی از شهروندان آن، یعنی یکی از اعضای متمایز جامعه که تاکنون بی‌گناه بوده است، به‌گونه‌ای اسرارآمیز فراخوانده می‌شود تا با وساطت خویش، پلیدی را دور کند و خود، قربانی شود.

-
1. Oedipus
 2. Hamlet

بررسی مؤلفه‌های الگوی تراژدی ارسطو در حادثه عاشورا

این انگاره‌ها در الگویی که ارسطو ترسیم کرده است، شکل تراژدی به خود می‌گیرند. مؤلفه‌های الگوی ارسطو عبارت‌اند از: قهرمان، هامارتیا^۱، آناگنورسیس^۲ (بازشناخت)، کاتارسیس^۳، پرپتیا^۴ (دگرگونی).

قهرمان در روایت عاشورا

سفری که قهرمان تراژیک در آن پای گذاشته است؛ سفری است خطرناک که ره‌توشه آن حقیقت‌جویی است. در پایان، قهرمان این پویش، گرانبار تجربه و در عین حال سبک‌بار است. حقیقت تراژیک زندگی هم سنگین و تحمل‌ناپذیر است و هم نشاط‌آور و هم خلاصی‌بخش. اما این سفر پرخطر قربانی می‌طلبد؛ کس یا کسانی خود را قربانی کنند تا امکان تحقق حقیقت تراژیک برای دیگران فراهم آید.

این قهرمان دارای ویژگی علو و برتری است؛ کسی که به‌زعم فرای «جایی بین ملکوتی و بسیار انسانی قرار دارد» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۰). قهرمانی که در قیاس با انسان‌های معمولی، بسیار بزرگ است اما در برابر خداوند و تقدیری که او را در برمی‌گیرد کوچک است. «چنین قهرمانی در جایگاه رهبری قرار دارد؛ چراکه از اقتدار و عواطف و قدرت بیان بالایی برخوردار است. اما به هر حال اعمال او تابع نظم طبیعت است. قهرمان وجه محاکات برتر، یعنی قهرمان بسیاری از حماسه‌ها و تراژدی‌ها، چنین است» (همان: ۴۸).

قهرمان کربلا دارای منزلتی بس والا است؛ او در مقام رهبری و ولایت مسلمین قرار دارد و از این‌رو دارای وجهی ملکوتی است. او در شرایطی که دین اسلام در خطر زوال قرار دارد، و جامعه اسلامی زیر سلطه حاکمی جبار، به زندگی ذلت‌بار تن داده است؛ به‌رغم آگاهی بر کشته شدن، راه چاره را در قیام می‌بیند. «قهرمان‌های تراژیک،

1. Hamartia
2. Anagnorsis
3. Katharsis
4. Peripeteia

گذشته‌ای دارند که مخصصه‌ای را که در آن گرفتار شده‌اند، توجیه می‌کند. همین است که می‌توانند مسئولیت آنچه را که می‌شوند بپذیرند، چنان‌که آنان در صحنه‌های بسیار مؤثر بازساخت این کار را می‌کنند» (وودراف، ۱۳۹۴: ۲۴۲). تنها از امام حسین(ع) چنین انتخاب قهرمانانه‌ای رخ خواهد نمود.

میزان قهرمان بودن یک شخصیت به انتخاب‌هایی است که می‌کند. هر اندازه خطرپذیری انتخاب‌ها بالاتر باشد، قهرمان بودن شخصیت بیشتر دیده می‌شود. از این‌رو، قهرمان با پیشینه‌ای از کردارهایی که به انتخاب منجر می‌شود، ظهور می‌یابد که این در حادثه کربلا و شخصیت امام، در اوج خودش دیده می‌شود. اگرچه امام در پایان کار در چنگ سرنوشت محتوم است، اما در یکایک موارد این رخداد، نپذیرفتن امام، و... شرایط لازم برای وقوع انتخاب را فراهم می‌کند. بنابراین سرنوشت، نقش انتخاب را برای قهرمان نفی نمی‌کند و گرنه هیچ‌یک از صحنه‌های رخداد کربلا با کردارهای امام حسین(ع) و یارانش دیدنی و نمایشی نمی‌شد و صحنه‌ها ملال‌آور، یکنواخت و بی‌جان بودند؛ در صورتی که این رخداد در شرایط کنونی، سرزنده و تماشایی است، زنده‌بودن و تماشایی بودنش به‌اندازه ایست که با اجرای اصیل آن حادثه با کردارها و انتخاب‌های قهرمانانه امام، آن رخداد تراژیک را به زمان حال می‌کشاند.

دگرگونی و بازساخت در روایت عاشورا

هر تراژدی متضمن تحولی قطعی در منزلت کنشگر یا کنشگران است. به نظر می‌رسد که «تغییر»، عنصر یا بخشی حیاتی در بطن ساختار نمایشنامه باشد. «حول محور ایده مرکزی تغییر بخت (متاباسیس)^۱، سه مفهوم مرتبط دیگر گرد آمده‌اند که همگی خاص‌تر و جزئی‌تر از مفهوم متاباسیس (تغییر بخت) هستند. این سه مفهوم عبارت‌اند از: واژگونی (پریپتیا)، بازشناسی (آناگنورسیس)، و هامارتیا» (هالیول، ۱۳۸۸: ۲۱۲).

نیرومندترین عناصری که به تراژدی جذابیت می‌دهند عبارت‌اند از: دگرگونی‌ها و بازشناخت‌هایی که خود از اجزای پی‌رنگ‌اند. «دگرگونی به معنای دقیق کلمه، تغییر ناگهانی سرنوشت‌ساز بخت است که ضربه‌ای نا‌منتظر به مخاطب وارد می‌آورد. دگرگونی، زمانی رخ می‌دهد که معلوم شود اعمال و رفتار کسی پیامدهایی دارد که دقیقه برعکس آن چیزی است که خود او در پی آن بوده یا انتظار آن را داشته است» (لیچ، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

امام حسین (ع) با توجه به دعوت مردم کوفه، با هدف رهبری بر مردم کوفه و حتی تشکیل حکومت در این شهر، عازم آنجا شد. اما با شنیدن خبر شهادت مسلم‌بن‌عقیل و آگاه شدن از پیمان‌شکنی کوفیان و نیز مواجه شدن با سپاه حرب‌نیزید ریاحی که راه را بر ایشان بست؛ خود را در آستانه جنگی تمام‌عیار دید. به نظر می‌رسد دگرگونی یا پریپتیا، در حادثه عاشورا در این موقعیت شکل می‌گیرد. هرچند عواقب تصمیم امام در حرکت به سمت کوفه بر ایشان و بر بسیاری از کسان دیگر روشن بود، اما پیمان‌شکنی کوفیان روند حادثه را از مسیر پیش‌بینی شده منحرف کرد. این موقعیت می‌تواند به‌عنوان موقعیت مناسبی برای بازشناخت نیز مطرح شود.

«بازشناخت» همچنان که از نام آن برمی‌آید، رسیدن از نا‌شناخت و جهل به شناخت و آگاهی است. ارسطو بازناسی را «تغییری ناگهانی از جهل به دانش» (ارسطو، ۱۳۸۵: ۱۳۱) می‌داند.

با توجه به علم امامت امام حسین (ع)، که علم به همه آگاهی‌های جهان از جمله اخبار گذشته و آینده است، نسبت دادن نوعی نا‌آگاهی به امام، محل اشکال است. در این باره اندیشمندان شیعه، علم امام را بر دو گونه ظاهری و باطنی می‌دانند. «امامان در مقام علم ظاهری، مکلف به رعایت ظاهر هستند و وظایف اجتماعی خویش را بر اساس این تکلیف انجام می‌دهند؛ اما در مقام آگاهی باطنی، بر اساس علمی که خداوند در جهت انجام رسالت و امامت در اختیار آنان قرار داده، از پایان حوادث و جریان‌ات روزگار و از جمله سرنوشت خویش آگاه‌اند» (رنجبر، ۱۳۸۳: ۹۲-۸۳). گفته می‌شود در جریان کربلا امام بر اساس علم ظاهری به ارزیابی رخدادها پرداخت. رسول جعفریان معتقد است: «ارزیابی‌ها و اظهارنظرهای امام حسین (ع) در جریان کربلا برحسب شرایط ظاهری است نه علم و

اطلاع باطنی» (جعفریان، ۱۳۸۶: ۸۸). امام بر همین اساس برای آگاهی از شرایط کوفه، مسلم و دیگر نمایندگان از جمله قیس بن مسهر را روانه کوفه کرد. به طور کلی یکی از ویژگی‌های حادثه عاشورا که آن را به ژانر تراژدی نزدیک می‌کند؛ تکیه رویدادها بر نظام علی و معلولی حاکم بر جهان است. ما در این ماجرا شاهد رخدادی ماورائی یا حتی تصادفی نیستیم. این یکی از ویژگی‌های اساسی تراژدی است، چراکه «ساختار هر طرح تراژیک، ساختاری است از کنش‌های انسانی، نمایشگری هنرمندانه و انتظام یافته "کنش‌ها و زندگی". طرحی با این گونه خصوصیات، سازه‌ای است که باید، بنا بر اقتضای کل مفهوم محاکات ارسطو، به مثابه تصویری از واقعیت ممکن درک گردد» (هالیول، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

هامارتیا در روایت عاشورا

تغییر بخت، عنصر اساسی در تراژدی است؛ اما علت اساسی تغییر بخت و دگرگونی در منزلت شخصیت تراژیک، باید ریشه در خود کنش داشته باشد و نتیجه دست‌اندازی خودسرانه تصادف یا هیچ‌گونه نیروی غیرعقلانی دیگری نباشد. به نظر می‌رسد آنچه این تناقض را مرتفع خواهد کرد حضور مؤلفه هامارتیا در درون ساختار تراژدی است. هامارتیا به عنوان علت جدی و مؤثر تغییر بخت در طرح تراژیک معرفی می‌شود. کاراکتر ارسطویی بر اثر "هامارتیا" از نیک بختی به بدبختی می‌رسد. امروزه واژه "هامارتیا" در تفسیر تراژدی ناتوان است و کلیت مفهوم را منتقل نمی‌کند. «گروه‌واژه‌ای که هامارتیا بدان تعلق دارد نه فقط در زبان یونانی به‌طور کلی طیف گسترده‌ای از معانی را در برمی‌گیرد، بلکه در خود فلسفه اخلاقی ارسطو نیز عملاً کل پهنه قصور و خطای اخلاقی را که یک سر آن شرارت ارادی و سر دیگرش اشتباهات معصومانه است، را شامل می‌شود» (هالیول، ۱۳۸۸: ۲۲۱).

بحث از هامارتیا به معنای خطا و نقص تراژیک در زمینه حادثه عاشورا تا اندازه‌ای بغرنج می‌نماید. دلیل این مسأله، مقام امامت امام حسین (ع)، و به دنبال آن مقام

عصمت ایشان است. با توجه به مقام عصمت امام که او را از هرگونه خطا و اشتباه مصون می‌دارد، نمی‌توان به او خطا و نقص تراژیک را نسبت داد. اما به نظر می‌رسد این بحث را در معنا و ترجمه واژه هامارتیا می‌توان دنبال کرد.

"هامارتیا" به معنای انواع گوناگون قصور و نقص، و از اشتباه معصومانه در مورد واقعیت تا جنایت اخلاقی دامن می‌گسترده. زمانی "هامارتیا" را عموماً نقص اخلاقی قلمداد می‌کردند. اما با توجه به معنای آن در دیگر آثار ارسطو و با توجه به مثال بارز او که ادیب باشد، پذیرش معنای آن به‌عنوان خطا و نقص، به‌ویژه نقص اخلاقی دشوار است. در این مورد دو تعبیر پذیرفتنی‌تر می‌نماید: «عده‌ای به‌درستی استدلال می‌کنند که هامارتیا سهیم بودن قهرمان است در سقوط خود، سقوط قهرمان تراژیک همواره ترحم ما را برمی‌انگیزد و ما را به مرحله والایی از همدلی سوق می‌دهد، اما در همان حال احساس می‌کنیم که این سقوط صرفاً از بیرون بر او تحمیل نشد، او خود تا اندازه‌ای در این سقوط سهیم بود. عده-ای دیگر استدلال می‌کنند که این واژه با تمام معنای خود به‌کار رفته و در نتیجه مشابه است با آنچه در زبان شعری - مذهبی اشیل و سوفوکل، آته^۱ نامیده می‌شود. این تعبیر نیز پذیرفتنی است؛ زیرا دو معنای اصلی آته، «کوری باطن» و «شیفتگی مهلک»، به نحوی بر اغلب قهرمانان تراژیکی که می‌شناسیم قابل انطباق است» (کات، ۱۳۸۸: ۱۳۵۸).

شیفتگی و شوق امام حسین(ع) برای شهادت در راه خدا انکار ناشدنی است. واژه مهلک شاید در اینجا درست نباشد اما منظور شیفتگی است که حتی ما تصورش را هم نمی‌توانیم بکنیم. امام موقع خروج از مکه در خطبه‌ای فرمود: «کسی که حاضر است جان خود را ایثار کند، و خون دل خود را فدا کند، و برای لقای خدا نفس خود را آماده نموده؛ با ما کوچ کند» (حسینی تهرانی، ۱۳۸۶: ۴۰). روز عاشورا امام حسین(ع) آن‌گونه عمل کرد که یک عاشق شیدای سر از پا نشناخته عمل می‌کند؛ او خود و همه چیزش را در راه معشوق قربانی کرد، و خداوند از همه‌چیز نزد امام عزیزتر بود.

برخی هامارتیا را سهم قهرمان در سرنوشت خود تفسیر کرده‌اند. قهرمان تراژیک، در نهایت سقوط، هم به خود نظر می‌کند و هم به وضع بیرونی؛ از یک طرف خود را قربانی می‌یابد، و از طرف دیگر نقش خود را در سرنوشت خود منکر نمی‌شود. هامارتیا همین سهم قهرمان در سقوط خویش است. هگل درباره هامارتیا بحث قابل توجهی را ارائه داده است. از دیدگاه هگل، ما باید تمایزی اساسی و مهم میان «گناه تراژیک» و «قصور اخلاقی» قائل شویم. کسانی که توجهشان از آغاز معطوف به نقص تراژیک بوده است، اغلب از تشخیص رنج معصومانه سرباز می‌زنند؛ آنان به پیروی از ارسطو، این رنج را امری تکان‌دهنده می‌دانند و اگرچه در زندگی واقعی از نزدیک شاهد آن هستند، اما نمی‌خواهند این حقیقت را در قلمرو ادبیات تائید کنند. «اما رنج و نابودی آدمی می‌تواند محصول انتخاب، عمل و قهرمان بودن او باشد؛ علی‌رغم آنکه از لحاظ اخلاقی فردی قابل ستایش است» (کافمن، ۱۳۹: ۱۳۹۰). هگل برای رفع این پیچیدگی، مفهوم مسئولیت تراژیک را مطرح می‌کند؛ به این معنا که فرد خود قلمروی فعالیتش را تعیین می‌نماید.

به این ترتیب، امام به دلیل مسئولیت خطیری که برعهده دارد، انتخابی الهی و سرنوشت‌ساز را رقم می‌زند. جنگ با لشکر سی‌هزار نفره دشمن در عین اینکه می‌داند از این مبارزه جان به در نخواهد برد؛ می‌تواند به‌نوعی هامارتیا در نظر گرفته شود. این هامارتیا به معنای خطا یا نقص نیست بلکه به معنای انتخاب آگاهانه امام است.

از نظر فرای نیز هامارتیا الزاماً خطاکاری نیست و به طرق اولی، ضعف اخلاقی نیست. او معتقد است: «جملگی نظریه‌های تراژدی که تبیین اخلاقی داشته باشد دیر یا زود با این سؤال مواجه می‌شود که آیا رنج کشیده‌ای معصوم در تراژدی - افیجنیا، کردلیا، سقراط در دفاع افلاطون، مسیح در تعزیه، قهرمان تراژیک نیستند؟ کوشش در تدارک نقایص اخلاقی مهم برای چنین شخصیت‌هایی چندان مقنع نیست» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۴). «چه‌بسا قضیه از این قرار باشد که شخصیت نیرومندی مانند کردلیا، در مقام برملا شدن قرار گیرد. چنین مقامی، مقام رهبری است و شخصیتی که در آن قرار

می‌گیرد استثنایی و در عین حال یکه و تنهاست و حاصل آن آمیزه غریب ناگزیری و ناسازی است که خاص تراژدی است» (همان، ۵۳).

کاتارسیس در روایت عاشورا

ارسطو هدف تراژدی را پالایش روح از عواطفی می‌داند که در طی فرآیند تراژدی در مخاطب برانگیخته می‌شود. این عواطف به شکل ترس و ترحم خودنمایی می‌کنند. در تراژدی «اصل ضرورت و گریزناپذیری» پایان فاجعه‌بار، درحقیقت نمایانگر حس هراس‌آمیز صواب «قهرمان باید سرنگون شود» است. اما همدردی با قهرمان، حس ترحم‌آمیز «اصلاً درست نیست که قهرمان سرنگون شود» را در خواننده می‌آفریند؛ چراکه در جریان تراژدی، آدمی همواره با این خواهش مواجه می‌شود که کاش حوادث با سرشت واقعی و درونی قهرمان سر سازگاری داشت.

یکی از جنبه‌های حادثه کربلا، بعد عاطفی است. به شهادت رسیدن بیش از شانزده تن از خاندان رسالت و نیز کیفیت خون‌بار آن، زخمی عمیق بر قلب جامعه شیعه ایجاد کرد. حادثه از هر لحاظ جدی و قابل ملاحظه بود. اثر عاطفی آن بلافاصله در شیعه پدیدار شد. توابین، نخستین گروهی بودند که تحت تأثیر این بُعد حادثه قرار گرفتند و بدون آنکه اندیشه سیاسی روشنی داشته باشند، خود را در معرض شهادت قرار دادند (جعفریان، ۱۳۸۶: ۲۲۳).

مخاطبی که در برابر بازنمایی حادثه کربلا قرار می‌گیرد، از بُعد سهمگین فاجعه دچار وحشت می‌شود و از سوئی غم مظلومیت و آنچه ناجوانمردانه بر قهرمان ماجرا می‌گذرد؛ قلبش را اندوهگین می‌کند. تظاهرات غلبه این احساسات، اغلب با گریستن و جاری شدن اشک نمود پیدا می‌کند. درباره آیین عزاداری امام حسین (ع)، عقیده بر این است که شرکت در عزاداری، شنیدن شرح ماجرا و گریستن بر مصائب امام حسین (ع)، در انسان احساس پاکی، سبک‌باری، لطافت و معنویت ایجاد می‌کند. این حالات بیانگر نوعی تزکیه و پالایش روحی است.

این آرامش روحی می‌تواند ناشی از اعتقاد به سرنوشت ملکوتی و جایگاه بهشتی امام حسین (ع) باشد. فرای معتقد است «قهرمان تراژیک معمولاً سرنوشتی فوق‌العاده و اغلب هم تقریباً ملکوتی دارد؛ باینکه پایان معمول تراژدی فاجعه است، اما عظمت ازلی، یعنی بهشت گمشده‌ای، آن را متوازن می‌سازد» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۳). مخاطب حادثه عاشورا از آغاز متوجه بُعد الهی حرکت امام حسین (ع) هست؛ او به عدل الهی ایمان دارد و می‌داند پاداشی بزرگ در انتظار قهرمان به خون غلطیده کربلاست. این اعتقاد در او آرامشی معنوی ایجاد می‌کند. ضمن اینکه بازخوانی حادثه عاشورا در او حس ظلم‌ستیزی و عدالت‌جویی را احیا می‌کند.

نتیجه‌گیری

تراژدی به‌عنوان شکل کلاسیک درام، متعالی‌ترین گونه نمایش به شمار می‌رود. محور مباحث ارسطو در کتاب بوطیقا، تراژدی است. از نظر ارسطو تراژدی هم به لحاظ فرم و هم به لحاظ محتوا، از جایگاه ممتازی برخوردار است، چراکه قادر است با انگیزش شفقت و ترس در مخاطب، موجب کاتارسیس و پالایش عواطف انسان شود و از طریق ایجاد اعتدال در نفس آدمی، زمینه کسب فضائل اخلاقی را در انسان فراهم آورد.

در میان ژانرهای نمایشی، مطالعه تراژدی با نگاه و اندیشه دینی بسیار بحث‌برانگیز است. برخی معتقدند تراژدی به هیچ‌روی ماهیت و منش جهانی ندارد، بلکه باید آن را در بستر فرهنگ یونان باستان مورد مطالعه قرار داد. اما تاریخ ادبیات ایران نشان می‌دهد در برهه‌ای از تاریخ، ادب ایرانی توانسته است دست به خلق تراژدی‌های تمام‌عیار بزند. برخی روایت‌های شاهنامه بهترین نمونه تراژدی در ایران هستند. این روایت‌ها با بهره‌گیری از ساختار تراژدی یونان باستان، خلق شده‌اند. بر این اساس، تراژدی توانسته است ظرفیت‌هایی را برای تولید آثار ادبی در ادبیات ایران ارائه دهد.

در ادبیات دینی ایران، روایت‌های سوگانجامی وجود دارند که قابلیت خوبی به لحاظ مضمون و به لحاظ شکل و ساختار، برای تبدیل به اثر نمایشی دارند. به نظر می‌رسد از میان ژانرهای نمایشی، تراژدی قالب خوبی برای تبدیل این روایات به اثر

ظرفیت‌سنجی ژانر تراژدی برای نمایشی‌سازی روایت عاشورا ❖ ۲۹

نمایشی است. یکی از مقاطع تاریخ اسلام که ظرفیت‌مندترین روایت را برای برگردان به ادبیات نمایشی به دست می‌دهد، بدون شک حادثه کربلاست. این حادثه یکی از پرمایه‌ترین روایت‌های دینی است که روند خاص دراماتیکی دارد و شباهت زیادی با ایده‌های تراژیک پیدا کرده است.

در این مقاله حادثه عاشورا در ژانر تراژدی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. نتایج نشان می‌دهد در این حادثه عظیم، شرایط و فرایند تراژیک وجود دارد. امام حسین(ع) آگاهانه و علی‌رغم هشدارهای اطرافیان، دست به انتخابی بزرگ می‌زند و نقطه عطفی درخشان در تاریخ پدید می‌آورد. برای امام، پایان راه از همان بدو امر روشن است. قرآینی از قبیل شهادت حضرت مسلم، بی‌وفایی کوفیان به حضرت امیر، سخنرانی امام در شب محاصره و ... دال بر فرجامی قابل پیش‌بینی است. در حادثه کربلا رنجی بس بزرگ بر قربانی مقدسی هموار می‌شود تا بشر را به سرمزول تزکیه رهنمون سازد. چنین الگویی امکان بالقوه نوعی روایت و ساخت تراژیک را فراهم می‌آورد.

فهرست منابع

- براهیمی، منصور (۱۳۸۰). «ژانرهای سینمایی (رمانس، ملودرام، تراژدی، کمدی)»، نشریه فارابی. قم: خانه هنر و اندیشه.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، تهران: نشر مرکز.
- ارسطو (۱۳۸۵). فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶). دانشنامه ادب فارسی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ج ۲.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جعفریان، رسول (۱۳۸۶). تاملی در نهضت عاشورا. قم: نشر مورخ.

- حسینی تهرانی، سید محمد حسین. (۱۴۲۹ ه ق). لمعات الحسین علیه السلام. مشهد: علامه طباطبائی.
- حنایی کاشانی، محمد سعید (۱۳۷۸). «من فرد هستم، عاشورا و موقعیت تراژیک». مجله کیان، ۴۶: صص ۵۸-۶۸.
- رضایی آدریانی، علی (۱۳۹۰). ظرفیت ژانر «تراژدی» در بازنمایی داستان‌های سوگ‌انجام. در راهکارهای برگردان مفاهیم معنوی به فیلم‌نامه، ۱۸۳-۲۱۶. قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.
- رنجبر، محسن (۱۳۸۳). «بررسی علم امام حسین (ع) به شهادت». کلام اسلامی، ۵۲: صص ۹۲-۱۰۴.
- عزیزی، عباس (۱۳۷۷). پیام عاشورا. قم: انتشارات نبوغ.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). تحلیل نقد. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- قادری، نصرالله (۱۳۹۱). آناتومی ساختار درام، چاپ اول، تهران: نیستان.
- قمی، عباس (۱۳۷۹). مفاتیح الجنان. ترجمه الهی قمش‌ای. تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه، انتشارات اسوه.
- کات، یان (۱۳۸۸). تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان)، ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- کافمن، والتر (۱۳۹۰). هگل و تراژدی یونان باستان، ترجمه مراد فرهادپور. در مجموعه مقالات تراژدی. به کوشش حمید محرمیان معلم، تهران: سروش.
- لیچ، کلیفورد (۱۳۸۹). تراژدی. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.
- مجلسی، محمد باقر بن محمد تقی. بحارالانوار الجامعه لدرر أخبار الأئمه الأطهار، لبنان، بیروت.
- میرمحمدی، کیوان (۱۳۹۳). جستاری در تراژدی یونان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ظرفیت‌سنجی ژانر تراژدی برای نمایشی‌سازی روایت عاشورا ❖ ۳۱

- هالیول، استیون (۱۳۸۸). پژوهشی درباره فن شعر ارسطو. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- هولتن، اورلی (۱۳۹۲). مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت. ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: سروش.
- وودراف، پال (۱۳۹۴). ضرورت تئاتر، هنر تماشا کردن و تماشایی بودن. ترجمه بهزاد قادری. تهران: مینوی خرد.
- یوسف‌زاده، غلامرضا (۱۳۹۰). درآمدی بر روایت دینی، چاپ اول، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

