روایت‌شناسی تعزیه‌نامهٔ شهادت امام حسین(ع) از منظر ژرار ژنت بر اساس نسخهٔ خودزکو

ناصر حبیبیان، دانشجوی دکتری تئاتر، هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
Habibian.naser@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۳۱

این پژوهش با هدف واکاوی سازوکارهای روایی و ایدئولوژیکِ تعزیه‌نامهٔ شهادت امام حسین(ع) از مجموعهٔ خودزکو مربوط به دورهٔ قاجار انجام شده است. پرسش اصلی آن است که مؤلفه‌های روایت‌شناختی در این نسخه چگونه بازنمایی شده و چه نسبتی با بازتولید گفتمان مسلط درباری دارد؟ برای پاسخ به این پرسش، با روش توصیفی-تحلیلی و در چارچوب نظری روایت‌شناسی ژرار ژنت، مؤلفه‌های پنج‌گانهٔ نظم، دیرش، بسامد، وجه و صدا در متن مذکور تحلیل شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که این تعزیه‌نامه با تکنیک‌هایی چون زمان‌پریشی گذشته‌نگر، فشردگی صحنه‌های رزمی، کش‌دارشدگی وداع‌ها، تکرار آیینی مضامین محوری نظیر تشنگی و شفاعت و تقابل صوتیِ آشکار بین اولیاء و اشقیاء، روایتی تقدیرگرا و تسلیم‌محور می‌آفریند که بر اجتناب‌ناپذیری مصائب کربلا تأکید می‌ورزد. در سطح انگیزش روایی، این سازوکارها نه صرفاً برای بازنمایی تاریخی و آیینی، بلکه برای مشروعیت‌بخشی به نظم سیاسی-اجتماعی قاجار به کار گرفته شده‌اند. این پژوهش به این نتیجه می‌رسد که نسخهٔ خودزکو، واقعه عاشورا را در چارچوب ارزش‌های محافظه‌کارانهٔ حاکم بر زیست‌جهان قاجار بازآفرینی کرده و از رهگذر ظرفیت‌های آیینی تعزیه، تماشاگر را در مدار ایدئولوژی تسلیم و شفاعت قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی
تعزیه، خودزکو، ژرار ژنت، روایت‌شناسی، ایدئولوژی.

مقدمه

تعزیه به‌عنوان برجسته‌ترین گونهٔ هنر نمایشی-مذهبی در فرهنگ شیعی ایران، نقشی بی‌بدیل در بازنمایی واقعه عاشورا و انتقال ارزش‌های دینی و عاطفی به مخاطبان ایفا کرده است. این هنر، که ریشه در سنت‌های آیینی و ادبی ایران دارد با تکیه بر روایت‌های تاریخی و متون ادبی مانند *روضه‌الشهداء* ملاواعظ کاشفی، به روایت واقعهٔ کربلا می‌پردازد. در میان تعزیه‌نامه‌ها، تعزیه‌نامه‌های شهادت امام حسین(ع)، به‌دلیل جایگاه محوری این واقعه در فرهنگ شیعی، نه‌تنها هستهٔ اصلی مجموعه تعزیه‌نامه‌ها را تشکیل می‌دهند بلکه از رابطهٔ بینامتنی قوی با یکدیگر و با متون مرجع برخوردارند. این رابطهٔ بینامتنی، که در گریزهای مکرر به کربلا و مضامین مشترکی چون تشنگی، شهادت و اسارت نمود می‌یابد، تعزیه را به یک ژانر آیینی-نمایشی منحصربه‌فرد تبدیل کرده است.

نسخه‌ای که در این پژوهش مورد مطالعه قرار می‌گیرد نسخهٔ خودزکو است که قدمت آن به اواخر دورهٔ فتحعلی‌شاه و اوایل محمدشاه قاجار بازمی‌گردد و یک تعزیه‌نامه «درباری» محسوب می‌شود. تعزیه‌نامه‌ها در دورهٔ قاجار به دو شکل تهیه شده‌اند. برخی نسخه‌ها در بستر رسمی و با حمایت دربار قاجار تولید و بازنویسی شده‌اند در حالی‌که شماری دیگر در میان مردم و بر اساس سنت‌های شفاهی و نیازهای آیینی عامه شکل گرفته‌اند. از این منظر می‌توان آن‌ها را در دو دستهٔ کلی «درباری» و «مردمی» قرار داد. تعزیه‌نامه‌های درباری با زبانی آراسته، منسجم و یکدست و بهره‌مند از صنایع شعری برای اجرای رسمی در اماکن درباری با سفارش و حمایت دستگاه دولتی و یا افراد وابسته به آن نوشته و اجرا شده‌اند که با تعزیه‌نامه‌های مردمی علی‌رغم شباهت داستانی و کلامی از نظر لحن و شعر و پیچش‌های داستانی و عاطفی تفاوت معناداری دارند. در گذشته، تعزیه‌نامه‌های مردمی ساده، بی‌پیرایه، کوتاه‌تر و برای تکایا و مجالس عامیانه نوشته می‌شدند. این تفاوت، در حیطهٔ اجرا هم به وضوح نمایان بوده است؛ از نظر مکان تعزیه، پوشش اشخاص شبیه و اسباب و ابزار مجلس. بنابراین تعریف، مجموعه خودزکو جزو تعزیه‌نامه‌های درباری محسوب می‌شود. یکی دیگر از تفاوت‌های برجسته در این خصوص، تفاوت در برخی روایت‌های جزئی و اشخاص شبیه است[1] به‌عنوان مثال ماجرای درویش کابلی و سلطان قیس در نسخهٔ خودزکو و لیتن[2]، وجود ندارد اما در نسخهٔ حسن صالحی‌راد، مربوط به دورهٔ قاجار و رایج تا امروز، در زمینهٔ دربندسر

۱. اشخاص شبیه تعزیه امام حسین در نسخه خودزکو به این ترتیب هستند: شمر، ابن سعد، زینب، امام حسین، سکینه، زعفر، کلثوم، شهربانو، امام عباد، جبرئیل، فطروس نصرانی، سنان، شاهزاده عبدالله، حضرت فاطمه، اهل حرم و سپاه عمر بن سعد.

۲. مجموعه لیتن پانزده مجلس دارد که نخستین آن «مجلس قربانی کردن ابراهیم اسمعیل را در راه خدا» است. تنها سه نسخه از این مجموعه واجد تاریخ به سال‌های ۳۲-۱۸۳۱ و۱۸۳۴ و ۹-۱۸۳۸ یعنی اواخر حکومت فتحعلی‌شاه و اوایل محمدشاه قاجار است که توسط ویلهلم لیتن گردآوری و منتشر شده است. این مجموعه از نظر پیکری انسجام خودزکو را ندارد. مجلس شهادت امام در این مجموعه شامل ۷۵۵ بیت و ۲۶۶ بند است.

هست و در نسخهٔ *تعزیه فاخر* مربوط به دورهٔ قاجار، زمینهٔ شیراز هم با اینکه سلطان قیس نیست اما درویش کابلی هست[۳]. در نسخهٔ محمدحسن رجائی زفره‌ای مربوط به دورهٔ پهلوی، زمینهٔ زفره اصفهان هم «بیابانی» و سلطان قیس هست.

در این پژوهش، نسخهٔ تاریخی تعزیه‌نامه شهادت امام حسین(ع) از مجموعه خودزکو با بهره‌گیری از چارچوب روایت‌شناسی ژرار ژنت مورد تحلیل قرار می‌گیرد. پرسش اصلی این پژوهش این است که چگونه مؤلفه‌های روایت‌شناختی ژرار ژنت در نسخه خودزکو بازتاب یافته‌اند؟ و همچنین سازوکارهای روایی چه نسبتی با مشروعیت‌بخشی به گفتمان سیاسی-دینی حاکم بر دربار قاجار دارد؟ این مطالعه با تحلیل مؤلفه‌های روایی می‌کوشد ویژگی‌های ساختاری و کارکردی این نسخه را آشکار سازد و نشان دهد که این ویژگی‌ها چگونه بر تجربه آیینی و عاطفی مخاطب تأثیر می‌گذارند.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی به بررسی جنبه‌های روایی تعزیه و شبیه‌خوانی از منظر نظریه‌های ادبی و نمایشی پرداخته‌اند.

در این زمینه می‌توان به تحقیقات زیر اشاره کرد: ملک‌پور در کتاب *سیر تحول مضامین در تعزیه* به تحلیل محتوایی نسخه‌های مختلف تعزیه پرداخته و تأثیر متون مکتوبی چون *روضةالشهداء* کاشفی را بر شکل‌گیری نسخ تعزیه‌نامه بررسی کرده است. از جمله محقق و پژوهشگرانی چون عنایت‌الله شهیدی، صادق همایونی، محمدجعفر محجوب، مایل بکتاش، پیتر چلکوفسکی، فرخ غفاری، جابر عناصری، لاله تقیان، جلال ستاری و بهرام بیضایی در پژوهش‌های خود دربارهٔ تعزیه بر تاریخ‌شناسی و جامعیت شناخت تعزیه آثار بسیار مهم و در خور توجهی تألیف کرده‌اند که در تحقیقات نسل بعدی، امروز هم کمابیش ادامه دارد. با این‌حال جنبه‌های تخصصی‌تر این موضوع نظیر روایت‌شناسی در مطالعات و پژوهش‌های پیشینی سابقه چندانی ندارد که البته دلیل اصلی آن به تازگی خودِ مبحث روایت‌شناسی مربوط می‌شود. از مهم‌ترین آثار در این موضوع کتاب *تشنه در میقاتگه* است که دکتر حسین اسماعیلی ضمن ارائه مجموعه تعزیه‌نامه‌های لیتن مبحث مفصلی را به روایت‌شناسی بر مبنای آراء ژرار ژنت اختصاص داده که در پژوهش حاضر نیز مورد استفاده قرار گرفته است. با این‌حال، پژوهشی که به صورت خاص با الگوی

۳. علی بلوکباشی ضمن یادداشتی که در کتاب *مجالس تعزیه* نوشته علت تشکیک در تاریخ نگارش تعزیه‌نامه‌های دربندسر که مربوط به دورهٔ محمدشاه قاجار دانسته شده است را وجود اشخاص سلطان قیس و درویش کابلی می‌داند و بنا به عقیدهٔ صاحبنظران معتقد است این دو شخصیت مربوط به دوره‌های بعد است (بلوکباشی: ۲۰). و بنابراین تعلق مجالس تعزیه‌نامه دربندسر به دورهٔ محمدشاه و همزمانی آن با نسخ قدیمی چون خودزکو را رد کرده است. گفتنی است در نسخهٔ لیتن هم این دو شخصیت وجود ندارند. همچنین در کتابخانه مجلس در نسخه مربوط به ۱۲۶۱ ه.ق هم این دو شخص نیستند اما در نسخه ۱۳۱۷ ه.ق مربوط به دورهٔ مظفرالدین شاه هم سلطان قیس هست و هم درویش.

روایت‌شناسی ژنت به تحلیل نسخه خودزکو پرداخته باشد تاکنون انجام نشده است. این تحقیق می‌کوشد با پر کردن این خلأ پژوهشی، به درک عمیق‌تری از سازوکارهای روایی در متون تعزیه دست یابد.

چارچوب نظری و روش‌شناسی

پژوهش حاضر بر مبنای روایت‌شناسی ژرار ژنت سامان یافته است؛ رویکردی که از دهۀ ۱۹۷۰ به‌عنوان یکی از منسجم‌ترین نظام‌های تحلیل روایت در مطالعات ادبی و نمایشی شناخته شده است. «ژنت به پنج نوع رابطۀ ترامتنی قائل است: بینامتنیت[۴]، پیرامتنیت[۵]، سرمتنیت[۶] فرامتنیت[۷]، و بیش‌متنیت[۸] در میان این پنج رابطه، بینامتنیت و بیش‌متنیت بیش از همه مورد توجه محققان و منتقدان ادبی و هنری قرار گرفته‌اند زیرا این دو نوع رابطه بیشتر با روابط میان‌متنی در حوزۀ ادبیات و هنر منطبق می‌شوند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۴۵۰). ژنت روایت را نه صرفاً بازگویی یک داستان، بلکه به‌منزلۀ سازمان‌دهی روابط میان زمان، صدا و منظر روایت در سطوح گوناگون بررسی می‌کند. شش مؤلفه اصلی در چارچوب او شامل نظم، دیرش، بسامد، کانون‌مندی، وجه و سطوح روایتی است. در این مطالعه، هر یک از این عناصر به‌منظور تحلیل ساختار درونی نسخه تعزیه خودزکو به کار رفته است. برای نمونه، «نظم» به بازآرایی رویدادها و یا پیش‌نگری‌ها می‌پردازد؛ «دیرش» میزان کش‌دارشدگی یا فشردگی زمان در روایت را نشان می‌دهد؛ «بسامد» بر تکرار و آیینی‌بودن رخدادها تأکید دارد؛ «کانونی‌پردازی» جایگاه دانایی و محدودیت‌های دیداری و شنیداری را مشخص می‌کند؛ «وجه» ناظر به میزان نزدیکی یا فاصله میان راوی و رویدادهاست؛ و در نهایت، «سطوح روایتی[۹]» تفکیک روایت اصلی، درون‌روایت و فراروایت را امکان‌پذیر می‌سازد. روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل متن‌محور است. به این ترتیب، روایت‌شناسی ژنت نه‌تنها ابزار توصیف متن تعزیه، بلکه روشی برای فهم رابطه آن با بافت اجتماعی و آیینی زمانۀ اجرا به شمار می‌آید. در این پژوهش بر اساس ترجمه و اصطلاحات به‌کاررفته توسط دکتر بهمن نامورمطلق از آراء ژرار ژنت به‌ویژه کتاب *تراروایت: روابط بیش‌متنی روایت‌ها* استفاده شده است.

منشأ تعزیه شهادت امام حسین(ع)

کتاب *روضۀالشهداء* در سال ۹۰۸ ه.ق مقارن نخستین سال حکومت صفوی توسط ملاحسین واعظ کاشفی نوشته شد و خیلی زود مورد اقبال عموم مردم

4 . Intertextuality.
5. Paratextuality.
6. Metatextuality.
7. Arcitextuality.
8. Hypertextuality.
9. Narrative Levels.

و از جمله وعاظ قرار گرفت. مجالس وعظ ملاواعظ کاشفی غالباً در هرات تحت حمایت امیرعلیشیر نوایی، سیاستمدار برجستهٔ عصر تیموری، مملو از جمعیت می‌شد. کتاب روضهٔ او و مجالس وعظش بنای رویهٔ جدیدی به نام روضه‌خوانی شد. با توجه به اهمیت اساسی *روضهٔ‌الشهداء* در شکل‌گیری و نوشتار نسخه‌های تعزیه باید این اثر را به عنوان بیش‌متن[10] نسخ تعزیه و به‌ویژه نسخهٔ شهادت امام حسین(ع) برشمرد که با تغییر قالب بیان و مدیوم[11] از قالب بیانی روضه به قالب نمایشی نسخه تعزیه درآمده است و بدین ترتیب واجد ویژگی‌های اجرایی تازه‌ای شده است. به‌طور مشخص باب نهم *روضهٔ‌الشهدا* ذیل عنوان «در رسیدن حضرت امیرالمومنین حسین ـ علیه‌السلام ـ به کربلا و محاربه نمودن با اعدا و شهادت آن حضرت و اولاد و اقربا و سایر شهدا» (واعظ کاشفی، ۱۳۹۰: ۴۶۵ تا ۶۳۲) بیش‌متن نسخهٔ شهادت امام حسین(ع) محسوب می‌شود. نقش این کتاب در شکل‌گیری هنر تعزیه یا با اطلاق دقیق‌تر «شبیه‌خوانی» همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است و احتمالاً تعزیه از نمایشی کردن مجلس‌های روضه‌خوانی شکل گرفته است. بنابراین اطلاق واژهٔ «مجلس» به اجرای شبیه‌خوانی هم به احتمال زیاد به کتاب *روضهٔ‌الشهدا* بازمی‌گردد که بنای تقسیماتش بر مجلس است و «مجلس روضه» نیز از همین‌جا رواج یافته است. «همان‌طور که از فهرست این کتاب معلوم است، کاشفی تمام وقایع اهل بیت را به نظم و نثر درآورده و به آن‌ها شکل داستانی بخشیده است. کاری که می‌ماند این است که به این منبع داستانی طرحی نمایشی اضافه شود و عزاداران خود را با شخصیت‌های فاجعه در روضه‌خوانی تطبیق دهند؛ بدین ترتیب گرایش به شبیه‌سازی رونق می‌یابد» (ملک‌پور، ۱۳۶۶: ۷۶).

به‌عنوان نمونه از جمله حوادث فرعی در مجلس شهادت امام که جنبه نمایشی تعزیه را بسیار تقویت کرده و مورد استقبال تماشاگران قرار می‌گرفته و تعزیه‌پردازان نیز به آن آب و رنگ زیادی می‌دادند رسیدن زعفر با سپاه اجنه به دشت کربلا برای مددکاری امام است. صاحب *روضهٔ‌الشهداء* این صحنه را چنین وصف می‌کند: «ناگاه گرد و غباری پدید آمد چنانچه هیچ‌کس هیچ‌کس را نمی‌دید. مقارن این حال شخصی با شکل عجیب بر مرکبی غریب نشسته که سر و دستش به سر و تن اسب می‌مانست و پایش به مثابه شیر بود، پیش امام حسین(ع) آمده، سلام کرد... گفت: یاابن رسول الله، من مهتر پریان و مولای سید آخرالزمانم و چاکر شاه مردانم، مرا زعفر زاهد می‌گویند و لشکر من درین بیابان است... دستوری ده تا با لشکر خود بیابیم و دمار از این قوم برآرم... حضرت امام حسین(ع) فرمود که: ای زعفر، خدایت مزد دهد. [دشمنان] شما را نبینند و نکشند و شما ایشان را ببینید و بکشید، این ظلم باشد» (واعظ کاشفی، ۱۳۹۰:۳۴۶).

10. Hypertext.

11. Transmodalisation("تراوجه" در ترجمهٔ نامورمطلق)

نسخه‌شناسی خودزکو

مجموعه خودزکو که توسط الکساندر خودزکو[۱۲] از حسینعلی‌خان، تعزیه‌گردان دربار خریداری و به کتابخانهٔ ملی پاریس اهدا شد که تا امروز، قدیمی‌ترین مجموعهٔ تعزیه‌نامه محسوب می‌شود و به دورهٔ فتحعلی‌شاه تا محمدشاه قاجار تعلق دارد. این نکته از این جهت حائز اهمیت است که پیش از دوران شکوفایی تعزیه در عهد ناصرالدین شاه و پیش از احداث تکیه دولت نوشته شده است. این مجموعه شامل ۳۳ نسخه است و چون ۵ نسخهٔ آن مکرر است در حقیقت باید آن را شامل ۲۸ مجلس مجزا در نظر گرفت. کل نسخ این مجموعه پیکرهٔ روایی واحدی دارد و یکدستی اشعار آن نشان‌دهنده سرایش توسط فردی واحد است. نخستین مجلس این مجموعه مجلس «خبر آوردن جبرئیل بر پیغمبر که امام حسن(ع) از زهر شهید شود و امام حسین(ع) را در کربلا به ستم شهید کنند» است که کوتاهترین مجلس و شامل ۱۸۵ بیت است. مجموعه با «مجلس شهادت امام حسین(ع)» به اوج می‌رسد و با تدفین شهدا پایان می‌یابد.

مجلس شهادت امام حسین(ع) که موضوع این پژوهش است، شمارهٔ ۲۴ از ۳۳ نسخه مجموعه خودزکو است. این نسخه با خطابهٔ شمر به ابن‌سعد آغاز می‌شود و روایتی فشرده از واقعه کربلا ارائه می‌دهد. اشعار این مجلس در این نسخه شامل ۶۴۱ بیت و ۲۰۰ بند است و بلندترین نسخهٔ این مجموعه محسوب می‌شود.

بین مجلس شهادت امام حسین(ع) با تک‌تک مجالس دیگر رابطه بینامتنی بسیار قوی وجود دارد. به‌عنوان مثال این رابطه در عنوان نخستین مجلس مجموعه هم مشاهده می‌شود. البته باید دانست که در مجالس تعزیه همواره گریز به صحنهٔ کربلا رخ می‌دهد و این واژهٔ «گریز» خود بیانگر رابطهٔ بینامتنی مجلس شهادت امام حسین(ع) با سایر مجالس تعزیه است که از همین‌جا رابطهٔ فرامتنیت این مجلس نیز پیدا می‌شود.

از مجلس شهادت امام نسخه‌های متعددی هم در تعزیه‌نامه‌های درباری و هم مردمی وجود دارد؛ از جمله در مجموعهٔ خودزکو، مجموعهٔ «لیتن»، ده نسخه در مجموعه «چرولی»، روایت «میرعزا کاشانی»، مجموعهٔ «لوئیس پلی»، روایت خور و بیابانک، زمینهٔ بوشهر، شیراز، دربندسر، اراک، قزوین، شش نسخه متفاوت در «جُنگ شعاع»، کتابخانهٔ مجلس. لازم به ذکر است که زمان اجرای مجلس شهادت امام حسین(ع) معمولاً در ایام محرم و به‌ویژه روز دهم آن بوده که چهار تا پنج ساعت به طول می‌انجامیده‌است.

۱۲. الکساندر خودزکو (Aleksander Chodźko؛ در برخی منابع فارسی: خودچکو و یا ندرتا خوتچکو).

ویژگی روایی تعزیه شهادت

برخی ویژگی‌های روایی در تعزیه‌نامه‌ها از روضه‌خوانی به آن‌ها راه یافته است. از آن جمله است قالب گفت‌وگو و تک‌گویی درونی[۱۳] که از خصایص روضه‌خوانی در قرن دهم هجری و از موجبات رونق آن بوده است. توجه بیشتر به ابیات فارسی نیز تحت تاثیر کتاب *روضة‌الشهداء* است که برخلاف کتب مذهبی پیشین، ابیات و نثر عربی در کمترین میزان ممکن آمده تا برای فهم عوام مناسب‌تر شود. ایضاً از روضه‌خوانی، خطابت به صدای بلند، دکلمه، آواز و بدیهه‌سرائی به تعزیه انتقال یافته است.

در تعزیه‌نامه‌ها بیشتر وجه روایی مرثیه و مصیبت بر وجه حماسی و رزمی آن که پیش از آن متداول بود ارجحیت یافت. همانطور که اسماعیلی در پیشگفتار کتابش تصریح کرده روایت در تعزیه مستمر و بی‌وقفه است و چیزی به‌عنوان تغییر صحنه و تابلو با شکل و شمایل صحنه‌بندی منظم و گسسته و تغییر تابلو که در تئاتر غربی مرسوم است وجود ندارد و فاصله بین صحنه‌ها تنها با سکوت و اجرای موسیقی ایجاد می‌شود (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۰۳). همچنین در تعزیه شهادت امام، مکان واقعه همواره ثابت و زمین کربلاست و زمان حادثه، نیمروز عاشورا است.

۱۳. مثال: گفت‌وگو: «مرتضی علی فرمود:...» یا «فاطمه گفت:...» یا تک‌گویی درونی: «با خود گفت که...».

تعزیه‌نامه، سرنام[۱۴] یعنی شامل نام قهرمان اصلی روایت است. عنوان مجلس تعزیه، روایت بطن متن است (همان: ۱۰۵). روایت تعزیه به هیچ‌وجه بی‌طرفانه نیست و نسبت به اشقیاء مغرضانه و نسبت به اولیاء کاملاً همدلانه است و جهت‌گیری عقیدتی دارد که به‌عنوان یگانه قرائت ممکن به خواننده تحمیل می‌شود.

اشقیاء در کنش با یکدیگر همراهند اما در کلام یکدل نیستند و خطابشان به یکدیگر با واژه‌هایی چون سگ کافر، بدگهر، ظالم و لعین به شکلی توهین‌آمیز است و ارتباطشان مادی و این جهانی و بر اساس رقابت پنهان و دسیسه‌آمیز و پَست است. برخلاف آن، شبیه اولیاء در کنش و کلام یکدل‌اند ارتباطشان آن جهانی و ایمانی است و در حق یکدیگر جانبازانه و فداکارانه است و خطابشان با یکدیگر پر از القاب پسندیده است. خطاب اشقیاء به اولیاء خطاب پست‌تر به برتر و اگر چه سنگدلانه اما احترام‌آمیز است؛ «مرخصی تو، ایا نور دیده ثقلین» (شمر به امام، خودزکو). خطاب اولیاء به اشقیاء خطاب برتر به پست‌تر و همراه با دشنام است «ای لعین خدا ناشناس بی‌پروا» (امام به شمر، خودزکو). اولیاء همه با شهامت‌اند و سرانجام همه، شهادت و اسیری است و اشقیاء در عین شقاوت و بزدلی و ترس، در نهایت پیروز میدان هستند. اولیاء به استقبال مرگ می‌روند و به جاودانگی و سعادت می‌رسند و اشقیاء از مرگ

14. Eponyme.

می‌هراسند و به نیستی و عذاب می‌پیوندند. تعزیه‌نامه نه برای خواندن انفرادی بلکه برای ادا شدن در جمع بر صحنه و فهم بلافاصله توسط عموم نوشته شده است. روایت اولیای تعزیه در سطح آوایی به صورت موزون و ملکوتی است که در مقابل صدای خشن، لحن پرخاشگرانه و اُشتلم‌خوانی اشقیاء قرار دارد. همچنین در سطح بلاغی، زبان اولیاء همراه با استعاره، کنایه، تلمیحات و ارجاع به حدیث و آیه و کاملا صلح‌جویانه است که در برابر زبان عاری از این عناصر آرایشی، قابل شناسایی است. همچنین حضور و صدای شخصیت‌های زن نظیر زینب، سکینه، فاطمه، کلثوم در تعزیه‌نامه امام حسین (ع) بسیار پر رنگ است.

روایت در نسخهٔ خودزکو

در نسخهٔ خودزکو آغاز روایت با تنش و بحران، بدون مقدمه و پیش‌خوانی و مستقیماً با اُشتلم شمر به ابن سعد و بعد هجوم شمر و تهدید اهل حرم آغاز می‌شود. شمر خواستار دیدار امام می‌شود و زینب پاسخ می‌دهد که او در خواب است، اما سپس نزد برادر رفته و وی را بیدار می‌کند. در ادامه، صحنه‌هایی چون بی‌تابی سکینه برای آب و امتناع ابن‌سعد، حضور زعفر جنی و رد یاری او از سوی امام، وداع امام با اهل بیت، طلب یاری از فطرس و مرخص شدن او، اتمام حجت امام با اشقیاء، تأثیرپذیری جوان نصرانی، خودداری سنان بن انس از بریدن سر، شهادت عبدالله به دست شمر، حضور حضرت فاطمه بر بالین امام و در پایان، درخواست شمر از ابن‌سعد برای پاداش و نفرین او رقم می‌خورد. بدین‌ترتیب با تأکید بر کنش‌ها و تقابل‌های روایی، فضای تئاتریکال غالب شده که خود بر روایتی میمتیک استوار است. در حالی که نسخهٔ لیتن مقدمه‌ای آیینی با مناجات دارد که به صورت تدریجی به بحران وارد می‌شود.

نسخهٔ خودزکو برخلاف نسخهٔ لیتن، فاقد ورود ملائکه، تکرار آیات و گفت‌وگوی قدسیان در ابتدای روایت است و فضای روایی آن به‌شدت زمینی و بحران‌زده است. زینب در خودزکو نه فقط راوی بلکه مدافع حرم است و بدین سبب بارها با شمر به طور مستقیم گفت‌وگو می‌کند و لحن و زبان این مواجهه هم بسیار کوبنده و کاملاً خط‌مشی‌دار است. نقد قدرت در خودزکو کوبنده، واقع‌گرا و سیاسی است و کلام صراحت دارد مثلاً در معرفی شمر «منم کُشندهٔ فرزند سید ثقلین» یا افشای بی حیایی شمر توسط خودش «منم که شرم ندارم ز مادر حسنین» و یا «مخدرات حسین کو حسین برون آید/ که دل ز کشتن او لحظه‌ای بیاساید ». همچنین در اقامه دلیل ابن سعد بر کشتن امام به صراحت عنوان می‌گردد «به من ایالت ری وعده کرده است یزید/ سر تو در عوض وعده‌اش ز من طلبید». شخصیت جوان نصرانی در لحظات نزدیک به شهادت امام معرفی می‌شود «امام: شب گذشته مسیحا

بُدی به بالینت/ نموده تازه به انفاس عیسوی دینت» و چرخش دینی او از مسیحیت به تشیع، با استناد به خواب امام و گفت‌وگو با ایشان صورت می‌گیرد «نصرانی (خطاب به امام): ایا جناب ز دین مسیح برگشتم/ غریق معصیتم گیر این زمان دستم... امام: بگو که اشهد ان لا اله الی الله/ محمد است رسول، علی، ولی الله... نصرانی: گواه باش به روز قیامت ای الله/ که گفتم اشهد ان لا اله الا الله». نکته قابل توجه در اینجا به کار بردن صفت سَنت[۱۵] است که در سنت الهیات مسیحی مصطلح است و اینجا برای امام علی استفاده شده «امام خطاب به نصرانی: فرنگ و فارس ابولیالیش می‌دانند/ به مذهب تو ابوشنطیاش می‌دانند».

در بخشی دیگر از نسخهٔ خودزکو، گفت‌وگویی میان امام حسین(ع) و ابن سعد شکل می‌گیرد که احتمالاً از ارجاعات سیاسی و جغرافیایی دورهٔ قاجار پرده برمی‌دارد. امام با لحنی کنایه‌آمیز می‌گوید: «اگر ز آمدنم خاطر کسی شده تنگ/ دهید راه روم سوی زنگبار و فرنگ» که می‌تواند به‌مثابه استعاره‌ای برای گریز از موقعیت مرگبار کربلا باشد و پاسخ ابن سعد «نه سوی روم گذارم روی نه سوی فرنگ» که این امکان را به‌کلی مسدود می‌کند و با ایجاد مانع و تحریم راه هرگونه نجات یا تعامل با جهان بیرون را می‌بندد. این دیالوگ، فراتر از بستر واقعه عاشورا، می‌تواند بازتابی از تجربه تاریخی ایران قاجاری در عهد فتحعلی شاه باشد؛ دوره‌ای که با بروز جنگ‌های متوالی و درازمدت بین ایران و روسیه تزاری، فتحعلی شاه قاجار گاهی با توسل به فرانسه و گاهی به بریتانیا به دنبال مفری می‌گشت اما در نهایت جز شکست‌های پی‌درپی و از دست رفتن بخش‌های زیادی از خاک کشور ثمری حاصل نشد. به این سبب محتمل است دستگاه قاجار، بی میل نبوده تا تزار روس را در شمایل ابن‌سعد بازنمایی کند.

زمان روایت در نسخهٔ خودزکو

زمان در این تعزیه‌نامه به وضوح در دو سطح دنیوی و مینوی تجربه می‌شود. زمان دنیوی، بر وقایع تاریخی عاشورا و روند خطی رخدادها دلالت دارد و تابع تقدم و تأخر تقویمی است؛ در حالی‌که زمان مینوی، زمان اسطوره‌ای و فرازمینی است که از قید سنجش و تقدم زمانی آزاد است و به شکلی آیینی و بازگشت‌پذیر در بستر روایت جاری می‌شود (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۷۳). از منظر ژرار ژنت، این تفاوت را می‌توان با تمایز میان زمان داستان[۱۶]، زمان روایت[۱۷] و زمان

۱۵. شنط یا شنطیا یا سینت. شنت، معرب کلمه «سَنت» و «سانتا» است (*لغت‌نامهٔ دهخدا*) و در انگلیسی Saint از فرانسوی کهن *seint* و از لاتین *sanctus* به معنای «مقدّس» است (Dictionary, s.v. *sanctus*. Oxford Latin) همچنین واژهٔ اوستایی spenta «سپنتا» از ریشهٔ هندواروپایی -*spen* و واژهٔ سانسکریت śānti «شانتی» است. (Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*).

16. Histoire.
17. Récit.

روایت‌پردازی[18] تحلیل کرد؛ بدین معنا که هرچند داستان امام حسین(ع) در بستر تاریخی روایت می‌شود اما در سطح روایت، با تداخل گاه‌مندی‌های مینوی، ساختاری چندلایه و آیینی می‌یابد. شخصیت امام حسین(ع) بر این دوگانگی دلالت می‌کند. او از یک‌سو انسانی تاریخ‌مند و پذیرندهٔ تقدیر است که از معجزه برای گریز از مرگ، بهره نمی‌جوید و تا انتها در موقعیت انسانی خویش باقی می‌ماند. اما از سوی دیگر، امام واجد صفات فراتاریخی و مینوی چون نهان‌بینی، غیب‌شنوی و سرشت فوق بشری است که او را به موجودی فراتر از تاریخ و خاک بدل می‌سازد. اشخاصی نظیر ام امام حسین(ع) در بستر تعزیه صرفاً به‌عنوان بازنمایی یک گذشته تاریخی عمل نمی‌کنند بلکه در هر اجرا حضور مجدد و فعال خویش را در اکنون مخاطب احضار می‌نمایند. در واقع، امام حسین(ع) نه فقط شخصیتی در گذشته، بلکه عنصری فعال در لحظه حال آیینی است که میان زمان دنیوی و مینوی رفت‌وآمد می‌کند. از منظر ژنت، این رفت‌وآمد می‌تواند به‌عنوان گذار میان روایت درونی و روایت بیرونی تعبیر شود؛ امام حسین(ع) از درون داستان تاریخی برمی‌خیزد و در لایه‌ای بیرونی و روایی، معنایی اسطوره‌ای و تکرارشونده می‌یابد. چنین ساختاری، امکان و فرجه‌ای برای تماشاگر فراهم می‌آورد تا از زمان تاریخی، که خود در آن ساکن است به زمان مینوی گذر کند؛ گذری که در اساطیر پیش از اسلام ناممکن بود چرا که اسطوره‌های پیشااسلامی سراسر در قلمرو غیرخاکی باقی می‌ماندند و مخاطب را در موقعیتی بیرون از آن رها می‌کردند (همان‌جا). تعزیه در این معنا نه صرفاً نمایشی میراثی از گذشته، بلکه آئینی از اکنون است که تماشاگر را در درون خود جذب می‌کند و به او امکان مشارکت در زمان مینوی را می‌دهد. اشقیا در این ساختار نمایندگان زمان دنیوی هستند. آن‌ها زیستی یک‌بار مصرف، خطی، محدود و بی‌بازگشت دارند. در حالی‌که اولیاء، و در رأس آن‌ها امام، در چرخه‌ای بی‌پایان بازمی‌گردند و هر بار در زمان مخاطب حلول می‌کنند (همان‌جا).

سطوح روایتی در این تعزیه‌نامه ترکیبی از روایت اصلی و درون‌روایت[19] است. روایت اصلی، توصیف لحظه‌به‌لحظه از مواجهه امام و دشمنان و اتفاقات مستقیم کربلا و وداع و مناجات‌هاست. روایت درون‌داستانی[20] در سطح داستان رخ می‌دهد و مستقیماً بخشی از دنیای کربلا است؛ نظیر خواب امام، یادآوری شهادت قاسم و علی‌اکبر و یا بازگویی رؤیای شب گذشتهٔ نصرانی توسط امام. روایت فراداستانی[21] که شامل سخنان جبرئیل و میکائیل است در سطحی بالاتر از داستان قرار دارند و به‌عنوان تفسیری الهی عمل می‌کنند.

18. Narration.

19. Metadiegesis.
20. Intradiegetic.
21. Extradiegetic.

از سوی دیگر، مکان نیز در تعزیه‌نامه شهادت امام حسین ساختاری دوگانه دارد. کربلا، نه تنها موقعیت جغرافیایی واقعه عاشورا، بلکه مکان اسطوره‌ای جهان تعزیه است. از منظر روایی، کربلا در امتداد مسیر مدینه تا نینوا، مکانی تاریخی است، اما در ساختار روایی تعزیه، بدل به برزخی میان عوالم بالا، میانه و زیرین می‌شود. مطابق تحلیل ژنت، این نظام مکانی را می‌توان به سطوح روایتی تشبیه کرد: سطح بالا متناظر با جهان کروبیان و روایت بیرونی، سطح میانی همان روایت اصلی و داستانی، و سطح زیرین، همان جهنم و عالم ظلمات، به مثابه استعاره‌ای از عناصر شرِ درون‌داستان است. از این سه سطح، تنها برزخ یعنی کربلاست که محل تعین جایگاه ارواح و عبور به عالم بعدی محسوب می‌شود. تلاقی مکانی در کربلا همچون تلاقی زمانی در عاشورا، لحظه تصمیم و تفکیک نهایی میان رستگاری و لعنت ابدی را رقم می‌زند. اوج تداخل این دو زمان و دو مکان در روز عاشورا در کربلا رقم می‌خورد؛ این دو به ترتیب، نقطه عطف زمان و مکان محسوب می‌شوند. همچنین تجربه اجرا در تعزیه، برخلاف تئاتر، به شکل بازتولید نیست بلکه تجربه‌ای مشارکتی و تکرارشونده از لحظه‌ای است که هرگز پایان نمی‌پذیرد. عاشورا به‌مثابه زمان نمادین، در هر اجرا دوباره آغاز می‌شود و کربلا، به‌مثابه مکان نمادین، به نقطهٔ بازگشت‌ناپذیر همه‌چیز بدل می‌شود. در چنین ساختاری، گذشته تاریخی و آینده اسطوره‌ای در بطن اجرا همزمان تحقق می‌یابند. تمام مکان‌های دیگر در نسبت با کربلا و ارزش آن تعریف می‌شوند همان‌گونه که تمام زمان‌ها در عاشورا متمرکز می‌شوند و ایضا تمام مسائل بزرگ بشری چون شفاعت، رستگاری و شهادت نیز در کربلا رقم می‌خورند (اسماعیلی، تلخیص از مقدمه).

فاصله

فاصله[22] به تبیین میان راوی و داستان می‌پردازد و به چگونگی حضور و دخالت راوی در داستانی که حکایت می‌کند مرتبط می‌شود(نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۵۳). تعزیه، یا با اطلاق دقیق‌تر «شبیه‌خوانی»، اصرار بر فاصله معین از داستان و شخصیت‌های داستان و پرهیز از هرگونه واقع‌گرایی و نزدیکی به آن دارد. اصل در شبیه‌خوانی ارائهٔ «روایت ناب» است زیراکه وقایع عاشورا و مرتبط با آن به هیچ‌وجهی نمی‌تواند دوبار تکرار و یا عینا بازنمایی شود. به همین ترتیب هیچ‌یک از مقدسین واقعهٔ کربلا هم تکرارشدنی و قابل بازنمایی نیستند. بنابراین تعزیه همواره به‌عنوان یک روایت بافاصله باقی می‌ماند و میل قابل توجهی به میمتیک یا توهم میمتیک ندارد. گفت‌وگوها فاصله روایی[23] را حفظ می‌کند و با همین فاصله مخاطب را درگیر احساسات به کلام نیامده و غیرقابل تکرار می‌کند. در عین حال باید توجه داشت که مثلا التماس شبیه سکینه به شبیه شمر در قالب

22. Distance.
23. Narrative Distance.

عبارت «مکُش بابای ما را حق قرآن» از این نظر بیشتر یک روایت عاطفی و در عین حال هم شبه میمتیک است. در بخش‌هایی مانند مناجات‌ها یا سخنان جبرئیل و میکائیل، روایت کاملاً به حالت دایجتیک تغییر می‌کند. بخش‌هایی که به توصیف وضعیت بهشتی شهدا یا دعا برای شیعیان می‌پردازند ضمن اینکه از نظر میمتیک فاصله بیشتری با مخاطب دارند از نظر دایجتیک کاملا به ایشان نزدیک است که به همین دلیل جنبه‌ای تعلیمی و آیینی به متن می‌بخشند. فاصله راوی با شخصیت‌های تعزیه یکسان نیست و همواره متغییر است. برجسته‌ترین نمونهٔ این تغییر جاهایی است که اشقیاء به شقاوت و پستی خویش معترفند: «... ابن سعد: همین بس است شدم روسیاه روز جزا» (خودزکو) و یا به هنگام اجرای تعزیه که شمر بر سرنوشت امام می‌گرید و می‌توان آن را به عنوان یکی از دورترین فاصله‌های راوی؛ یعنی شبیه شمر، از داستان؛ یعنی واقعهٔ کربلا، در نظر گرفت.

نظم، دیرش، بسامد

ژرار ژنت زمان[۲۴] روایت را در سه محور بررسی می‌کند: نظم[۲۵]، دیرش و بسامد. روایت شهادت امام حسین(ع) خطی و کرونولوژیک است؛ امام آماده نبرد می‌شود سپس با اهل حرم وداع می‌کند. به نبرد می‌رود و سرانجام به شهادت می‌رسد؛ نظم وقوع حوادث اصلی با نظم روایت یکی است. اما در جزئیات بارها با روایت غیرخطی و زمان‌پریشی[۲۶] مواجه می‌شویم. مثلاً پیش‌بینی اسارت زنان و یتیمان بعد از شهادت امام حسین که هنوز رخ نداده، نوعی زمان رو به پیش و آینده‌نگری [۲۷]است: «جد من می‌گفت اینک کشته می‌گردد حسین» (خودزکو) و یا پیش‌بینی زینب از شهادت امام حسین(ع) «اگر چنانچه نباشی که می‌رود در شام/ سر برهنه که پا می‌نهد به مجلس عام» (خودزکو). یادآوری شهادت عباس، قاسم و علی‌اکبر، و مصائبی که پیش از این به وقوع پیوسته هم زمان رو به پس یا گذشته نگری [۲۸]است. مثلا امام به شمر از گذشته چنین می‌گوید: «گفته بود به من جد من رسول‌الله/ که قاتل تو سگ ابلقی است پُر کینه// که دارد او بَرص بیشمار در سینه»(خودزکو) و شمر که به نشانه‌های خود اعتراف میکند «هر آنچه نشان داد مصطفی نشان من است/ نزول آیه قالوا قتلو بشأن من است» (خودزکو). گذشته‌نگری در کل، نسبت به آینده نگری، وجه سنگین تری دارد زیرا می‌بایست در نظر داشت که برای مخاطب، روایت به‌صورت گذشته‌نگر ارائه می‌شود؛ وقایع کربلا کاملا برای مخاطب آشناست و در حال بازسازی است. این وضعیت، که ماهیت آیینی تعزیه است و بازآفرینی یک رویداد

24. Temps.
25. Order.
26. Anachrony.
27. Prolepsis.
28. Analepsis.

تاریخی محسوب می‌گردد به مخاطب یادآوری می‌کند که فاجعه کربلا اجتناب‌ناپذیر است. در عین حال، خواب دیدن امام و به تبع آن، آمدن ملائک و جبرئیل یا در صحنه‌ای دیگر، حضور زعفر جنی، رویدادهایی است که در سطحی فراواقعی یا نمادین رخ می‌دهد.

مدت، بلندی یا دیرش[۲۹] روایت در بخش‌هایی مانند گفت‌وگوی زینب و امام حسین(ع) تقریباً با دیرش داستان برابر است و تطابق[۳۰] دارد. از نظر فشردگی[۳۱] صحنه‌های شهادت قاسم، عباس و علی‌اکبر که قاعدتا وقایع مفصلی هستند کاملاً کوتاه و خلاصه به این صورت از زبان زینب ارائه می‌شوند «مگر نه قاسم و عباس با علی اکبر/ فتاده‌اند به صحرای کربلا بی سر// به قتلگاه ندیدی مگر تو ایشان را/ مگر به بر نکشیدی تن شهیدان را» فشردگی این صحنه‌ها باعث می‌شود تا تعزیه به‌سرعت به لحظات کلیدی عاطفی و آیینی برسد. اغلب در گفتگوهای مفصل بین امام و زینب روایت تقریباً با زمان واقعی [۳۲]پیش می‌رود گویی مخاطب شاهد زنده لحظه‌هاست. برخی گفت‌وگوها و اغلب مناجات‌ها، طولانی و نشانه‌ای از کُندی روایت[۳۳] است که قاعدتا برای تأکید بر عواطف و عمق دادن به فاجعه بدین صورت درآمده. همچنین، وداع امام با دختر خردسالش، سکینه نمونه‌ای از روایت کش‌دار[۳۴] و پر از مکث‌های عاطفی است که به شکلی دراماتیک و مفصل روایت می‌شود تا احساسات مخاطب را عمیقا درگیر کند. یا مثلاً هنگامهٔ شهادت امام، روایت کُند می‌شود و مکث‌ها، گفت‌وگوها و توصیفات طولانی، نوعی وقت‌کُشی ایجاد می‌کنند تا بر بار احساسی بیافزاید.

از نظر بسامد[۳۵] می‌توان گفت با اینکه اکثر حوادث تنها یک‌بار روایت می‌شوند، اما برخی مضامین نظیر تشنگی، وداع، اسارت، شهادت، بی‌پناهی و یتیمی با تکرار چندباره[۳۶] برجسته شده‌اند تا مخاطب را درگیر رنج شخصیت‌ها کند. تکرار برخی عبارات مانند «شوم فدای تو ای خواهر...» یا «فدای جان تو ای...» به منظور تأثیرگذاری عاطفی بر مخاطب طراحی شده‌اند.

کانونی‌پردازی و صدا [۳۷]

کانونی‌پردازی[۳۷]، چشم‌اندازی است که به روایت انداخته می‌شود؛ پرسش مهم اینست که از کجا به روایت نگریسته می‌شود و همچنین مخاطب در چه وضعیتی به روایت می‌نگرد؟ در کانونی‌پردازی اهمیت موضوع در آن است که مخاطب چه چیزی را از چه زاویه‌ای می‌بیند و دریافت می‌کند.

کانونی‌پردازی نزد ژنت سه‌گونه است: صفر؛ که همان

29. Duration.
30. Isochrony.
31. Summary.
32. Isotopic.
33. Pause narrative.
34. Ftretching.
35. Frequency.
36. Répétition.
37. Focalisation.

دانای کل است، درونی و بیرونی. در تعزیه‌نامه‌ها روایت نه مستقیم از زبان شخصیت‌ها بلکه با صدای راوی سوم‌شخص و گزارش‌گر بیرونی، که همان شبیه است، پیش می‌رود. گفتار و کردار شبیه‌خوان مبتنی بر دایجتیک[38] و بازنمایی روایی است نه تقلید[39] مستقیم. شبیه به‌جای آن‌که خود به شخصیت بدل شود، اعمال و گفتار اشخاص را بازمی‌نمایاند و مخاطب هم ماجرا را از منظر شبیه امام، زینب، سکینه یا ابن‌سعد تجربه می‌کند و نه از سوی خودِ شخصیت‌ها؛ یعنی فاصله راوی با شخصیت و فاصله کل روایت از واقعه اصلی کاملاً حفظ می‌شود. در عین حال احساسات، کشمکش‌ها و تعارض‌های درونی آنان به شکل کانون‌مندی درونی روایت می‌شود: «ابن سعد: دلم چگونه رضا می‌دهد به قتل حسین» (خودزکو). در بخش‌هایی که جبرئیل، میکائیل، یا ملایکه سخن می‌گویند از منظر قُدسی به وقایع کربلا نگریسته می‌شود. گاهی کانون‌مندی به‌صورت درهم‌تنیده عمل می‌کند و چند سطح کانون در یک صحنه هم‌زمان حضور می‌یابد. برای نمونه، در گفت‌وگوی شمر با زینب، سخن شمر «مخدرات حسین کو حسین برون آید / که دل ز کشتن او لحظه‌ای بیاساید» بازتابی از کانون بیرونی است که دیدگاه او را به‌صورت عینی و بیرونی نمایان می‌سازد. در برابر، پاسخ زینب «باشد حسین به خواب ای کافر پر شور و شین/ ترسم که بیدارش کنی آهسته‌تر آهسته‌تر» نشان‌دهندهٔ کانون درونی است، زیرا بر دلواپسی‌ها و اضطراب درونی او تأکید دارد. این دلواپسی در ادامه با خطاب زینب به امام «ای برادر شمر آمد بر سرم بیدار شو / می‌شود نیلی ز مرگت معجرم بیدار شو» به اوج می‌رسد. در این فراز، چرخش سریع میان کانون بیرونی و درونی موجب پویایی عاطفی روایت و تقویت کشش دراماتیک آن می‌شود.

سخنان ملائکه و جبرئیل روایت را از منظر الهی تکمیل می‌کند و به مخاطب اطمینان می‌دهد که شهادت امام و یارانش والاست و از منظر[40] نازل دنیوی قابل درک نیست. برخلاف آن، منظر اشقیا کاملاً دنیوی و نازل است و به همین علت اشقیاء با میکائیل و جبرئیل و زعفرجنی ارتباط و گفتگویی ندارند چرا که ایشان را به مقام والا و شهادت راه نیست و بنابراین تنها در سطح فهم و درک دنیوی و با سود و زیان قابل محاسبه، نظیر وعدهٔ حکومت و سلطنت می‌مانند «ابن سعد: ... که از یزید اگر سلطنت طمع دارید/ سر حسین علی را به نزد من آرید» و همچنین ابن سعد: به من ایالت ری وعده کرده است یزید/ سر تو در عوض وعده‌اش ز من طلبید».

این روایت نمایشی[41] کاملاً با سنت تعزیه سازگار است چراکه

38. Digsis.
39. Mimesis.
40. Perspective.
41. Dramatic narration.

تعزیه مخاطب را در موقعیت شاهد آیینی قرار می‌دهد، نه تماشاگر یک درام واقع‌گرا. همچنین حضور صداهای شبیه امام، زینب، شمر، سکینه، و حتی زعفر جنی، را می‌توان نوعی چندصدایی روایی[42] تلقی کرد که تضادهای ایدئولوژیک میان صدای مظلوم در برابر صدای ظالم را تشدید می‌کند. صدا به عنوان یکی از مؤلفه‌های کلیدی در روایت‌شناسی ژنت، به منشأ و کیفیت بیانی اشاره دارد که روایت از طریق آن انتقال می‌یابد و به پرسش‌های چه کسی می‌گوید؟ و از چه موضعی می‌گوید؟ پاسخ می‌دهد. تقابل صدای شبیه مظلوم، یعنی امام حسین(ع) و زینب، با صدای شبیه ظالم، یعنی شمر و ابن‌سعد، برجسته‌ترین تضاد صداهای متن است. بنابراین، صدا در این روایت، صرفاً یک ابزار بیانی نیست، بلکه خود به عاملی برای بازتولید مرزبندی‌های ایدئولوژیک و عرصه‌ای برای نزاع گفتمان‌ها تبدیل می‌شود. صدای اولیاء، که عمدتاً در قالب گفتارهای آهنگین، مناجات و مملو از تلمیحات قرآنی و احادیث نمود می‌یابد در جایگاه یک صدای فراداستانی عمل می‌کند. در مقابل، صدای اشقیاء، زمینی، پرخاشگرانه و فاقد هرگونه آرایه‌های متعالی است و در سطح داستانی باقی می‌ماند. ژنت از این تقابل تحت عنوان تغییر وضعیت روایی[43] یاد می‌کند.

42. Polyphonie.
43. Narrative mood.

انگیزش روایی و بازتولیدایدئولوژی درباری

در روایت‌شناسی ژنت، انگیزش روایی[44] به توجیه ایدئولوژیک کنش‌ها و رویدادها در داستان اشاره دارد؛ مکانیسمی که باورپذیری[45] روایت را در چارچوب ارزش‌های فرهنگی-اجتماعی تقویت می‌کند. در عموم تعزیه‌نامه‌های قاجاری، از جمله نسخه خودزکو، انگیزش روایت نه بر پایه تقابل فعال، عدالت‌خواهی یا مبارزه قهرمانانه، بلکه بر محور ارزش‌های[46] تقدیر، تسلیم و رضا شکل گرفته است. این انگیزش، که کنش‌های روایی را در چارچوب زیست‌جهان قاجاری توجیه و باورپذیری آن را برای مخاطب درباری تقویت می‌کند در واکنش‌های امام حسین(ع) به موقعیت‌های بحرانی، مانند خبر اسارت اهل حرم، به‌وضوح نمایان است. برای مثال، در بیت «سخت است بر من آه اسیری خواهرم/ از بهر اوست رفت ز من طاقت و توان» امام به‌جای فراخوان به مقاومت، تسلیمی اندوهناک و آگاهانه ابراز می‌کند. این پذیرش تقدیر در بیت بعدی با وعدهٔ مینوی تقویت می‌شود: «آه از دمی سکینهٔ زارم شود اسیر/ من در ریاض خُلد شوم دیده خون فشان» و به‌ویژه در بیتِ «این زمان این سر است و این خنجر/ راضیم آنچه آیدم به سر» به اوج می‌رسد. این نمونه‌ها نشان‌دهنده

44. Motivation narrative.
45. Vraisemblance.
46. Valeurs.

پیشبرد روایت از طریق ارزش‌های محافظه‌کارانه‌ای است که رضا را بر رزم مقدم می‌دارد و بازتاب‌دهنده تمایل دربار قاجار به حفظ نظم موجود و مشروعیت‌بخشی به ساختار قدرت است. این رویکرد، تمایز اصلی تعزیه‌نامه‌های درباری از تعزیه‌نامه‌های مردمی را رقم می‌زند، که اغلب بر ارزش‌های مقاومتی، عدالت‌طلبانه و گاه تنوع قومیتی تأکید دارند.

در اکثر نسخ تعزیه‌های مردمی، نسبت به نسخ درباری، امام حسین(ع) غالباً با لحن معترض، عدالت‌خواهانه و حتی تقابلی بازنمایی می‌شود. به‌عنوان مثال، در نسخهٔ دربندسر، امام در برابر شمر می‌گوید «جواب چون تو شیطان یقین تیر شهاب استی» (صالحی‌راد، ۱۳۸۰: ۱۶۷) یا در خطاب به ابن‌سعد «به ابن سعد بگویید که ای ز سگ کمتر/ طلب نموده تو را سبط پیغمبر» (همان: ۱۶۹). حتی در ادامه، این رویکرد مقاومتی با لحنی تهدیدآمیز تشدید می‌شود «مپندارید بی‌لشکر شدم از عجز می‌نالم/ اگر خواهید ز خون رنگین کنم دشت و بیابان را» (همان: ۱۷۰). مقایسهٔ این نمونه‌ها با گفتار مشابه در نسخه خودزکو «اَیا گروه تبه روزگار بی پروا/ طلب کنید برم ابن سعد را تنها» نشان می‌دهد که در تعزیه‌نامه‌های درباری، زبان کنشگری و تقابل جای خود را به لحن تسلیمی و تقدیری داده است. این تفاوت ساختاری، شاخص‌ترین مرز میان دو گونه تعزیه‌نامه درباری و مردمی را آشکار می‌سازد. همچنین تعزیه‌نامه خودزکو قومیت[47] را متمرکز بر محور ارزش‌های درباری با حفظ وحدت ایدئولوژیک قرار می‌دهد. به‌عنوان نمونه، حضور شخصیت نصرانی که به اسلام می‌گرود می‌تواند نشان‌دهنده جذب هویت‌های غیرشیعی یا غیرایرانی در هویت کلان و مورد تأیید دربار باشد. این رویکرد، تنوع قومیتی موجود در جامعه قاجار را نادیده گرفته و روایتی همگن ارائه می‌دهد که با ارزش‌های درباری هم‌راستاست. در عوض در نسخهٔ زفره‌ای روایت به واسطهٔ اشخاص غیرهمگن نظیر عرب قاصد، سلطان قیس، بیابانی و حضرت موسی موجد تنوع قومیتی است (زفره‌ای، ۱۳۶۹: ۱۴۰).

از منظر جنسیت[48] نیز زنان، مانند حضرت زینب، سکینه و شهربانو، عمدتاً در قالب سوگواران منفعل، مادران یا خواهرانی اندوهگین و قربانیانی تصویر می‌شوند که در خدمت تقویت مضمون تسلیم و اندوه‌اند و نه کنشگری فعال یا مقاوم در برابر ظلم و ظالم. برای مثال، زینب (س) در بیت «ای برادر شمر آمد بر سرم بیدار شو/ می‌شود نیلی ز مرگت معجرم بیدار شو» به‌عنوان شخصیتی سوگوار و نگران معرفی می‌شود که نقشش به حمایت عاطفی و حفظ حرم محدود است. این بازنمایی با انتظارات جنسیتی دربار قاجار هم‌خوان است که زنان را در حاشیه کنش‌های قهرمانانه قرار می‌داد و نقش آن‌ها را به سوگواری و حفظ

47. Ethnie.
48. Gender.

حرمت‌های دینی-اجتماعی تقلیل می‌داد. حتی در لحظاتی نظیر درخواست از امام برای نرفتن به میدان، که زینب(س) یا سکینه کنشگری نشان می‌دهند، این کنش‌ها در نهایت به پذیرش تقدیر و تسلیم منجر می‌شود و در خدمت حفظ نظم اجتماعی-سیاسی قاجار قرار می‌گیرد. شخصیت امام حسین نیز در این تعزیه‌نامه‌ها مصلحت‌گرا و شکننده، ظلم‌پذیر و تقدیرگراست. این ویژگی‌ها، همچنان تمایز اصلی تعزیه‌های درباری از تعزیه‌های مردمی را برجسته می‌سازد. حتی حضور اشخاصی نظیر درویش بیابانی و سلطان قیس در تعزیه‌های مردمی شهادت امام حسین(ع)، که در نسخه‌های درباری نظیر خودزکو و لیتن مفقودند، را می‌توان مصداقی بر این مضمون دانست.

از سویی دیگر در ساختار روایی خودزکو، مشارکت تماشاگر نه صرفاً در سطح مشاهده، بلکه به‌صورت فعال و درون‌متنی سامان یافته است؛ مشارکتی که با پیوند دادن او به مدار مناجات، نجات و شفاعت، بُعدی آیینی و فراتئاتری می‌یابد. به این ترتیب ارزش‌هایی مانند پذیرش تقدیر و تسلیم در کنار عنصر اساسی شفاعت و رستگاری، محور اصلی روایت تعزیه را تشکیل می‌دهند.

در باب مشارکت تماشاگر آنجا که نخستین بار، امام حسین(ع) با لحنی فراگیر و آیینی، حاضران را مستقیماً در دعای خود وارد می‌کند چنین می‌فرماید: «به خون‌بهای من ای کردگار رب غفور/ ببخش امت جد مرا به روز نشور». این دعا، علاوه بر مفروض گرفتن حضور مخاطب، او را به‌عنوان بخشی از نظام معنوی رستگاری تثبیت می‌کند. در گفت‌وگوی بعدی با جبرئیل، این پیوند معنوی تأیید و محکم می‌شود «ز بهر شیعهٔ خود ای حسین مشو غمگین/ که بی‌حساب شود داخل بهشت برین» و بدین‌سان، مشارکت تماشاگر از سطح تئاتری به ساحتی مینوی ارتقاء می‌یابد. حتی صلوات‌گرفتن از مخاطبان، همانند موردی که ابن سعد می‌گوید «فدای نام تو جدت محمد عربی است/ که ذکر نام خوشش بی‌درود بی‌ادبی است» به‌مثابه فراخوانی مستقیم برای پیوند آیینی عمل می‌کند. این روند در واپسین صحنه تعزیه به اوج می‌رسد؛ جایی که امام خطاب به حُضار، شفاعت خود را به‌طور عام بر گناه‌کاران و شیعیان جاری می‌کند «امتانی که غرق عصیانند/ شیعه‌اند و گناه‌کارانند// در صف حشر بی‌سخن بخشی/ همگی را به خون من بخشی» و بر نقش واسطه‌گری خودش میان ساحت زمینی و مینوی تأکید می‌کند و در ادامه حاضران با سینه‌زنی جمعی در گفت‌وگوهای متقابل میان فاطمه(س) و امام مشارکت فعال دارند «ای کشته تیغ جفا، مادر شود قربان تو...» و همین بستری برای هم‌نوایی عاطفی و جسمانی تماشاگر فراهم می‌آورد. این هم‌نوایی، تعزیه را به تجربه‌ای مشارکتی، ایمانی و شفاعت‌محور بدل می‌کند. اما در عین حال این ارزش‌ها، با تأکید بر رستگاری از طریق تسلیم،

تماشاگر را به پذیرش نظم سیاسی-دینی دربار وامی‌دارند و او را در شبکه‌ای از تسلیم و وفاداری به نظم حاکم قرار می‌دهند و از برانگیختن روحیه عدالت‌خواهی یا تغییر اجتماعی جلوگیری می‌کنند.

نتیجه‌گیری

تحلیل روایت‌شناختی تعزیه‌نامه شهادت امام حسین(ع) نسخهٔ خودزکو با چارچوب ژرار ژنت نشان می‌دهد که این نسخه درباری قاجار، عاشورا را در قالب ارزش‌های تقدیرگرایانه، تسلیم و شفاعت بازنمایی می‌کند. مؤلفه‌های ژنتی شامل نظم، دیرش، بسامد، کانونی‌پردازی، وجه و سطوح روایی، روایتی آیینی-مشارکتی می‌سازند. نظم خطی با زمان‌پریشی‌های گذشته‌نگرانه مانند یادآوری شهادت قاسم بر اجتناب‌ناپذیری فاجعه تأکید دارد. دیرش با فشردگی صحنه‌های رزمی و کش‌دارشدگی وداع‌ها، بار عاطفی را تقویت می‌کند. بسامد تکراری مضامین تشنگی و اسارت، هم‌نوایی تماشاگر را برمی‌انگیزد. سطوح روایی چندگانه و فاصله روایی تماشاگر را به مشارکت فعال در نظام رستگاری سوق می‌دهند.

انگیزش روایی با توجیه کنش‌ها در زیست‌جهان قاجاری، باورپذیری را تقویت کرده و تماشاگر را در مدار شفاعت قرار می‌دهد. ارزش‌های شیعی نظیر شفاعت و نجات با تأکید بر تسلیم، اقتدار دربار را مشروع جلوه داده و از عدالت‌خواهی جلوگیری می‌کنند. قومیت در هویت شیعی-ایرانی همگن شده و جنسیت زنان به نقش‌های منفعل محدود می‌شود که با انتظارات درباری هم‌خوان است. این ویژگی‌ها، خودزکو را از تعزیه‌های مردمی متمایز می‌کند. این پژوهش، با پر کردن خلأ روایت‌شناختی، تعزیه را به‌عنوان ابزاری برای بازتولید ایدئولوژی درباری آشکار می‌سازد. پیشنهاد می‌شود تحقیقات آینده با رویکردهای پسااستعماری به مقایسه نسخه‌های درباری و مردمی بپردازند تا لایه‌های سیاسی-فرهنگی عمیق‌تر بررسی شود. این مطالعه بر پیوند ادبی-آیینی تعزیه و ضرورت تحلیل‌های میان‌رشته‌ای تأکید دارد.

منابع

اسماعیلی، حسین. (۱۳۸۹). *تشنه در میقاتگه*. تهران: معین.

چلکوفسکی، پیتر. (۱۳۶۷). *تعزیه: نیایش و نمایش در ایران*. ترجمه داوود حاتمی. تهران: علمی و فرهنگی.

خدوم جمیلی، عباس. (۱۳۸۵). *تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی: مطالعه در خصوص ارزش‌های ادبی، اجتماعی و سیاسی تعزیه*. تهران: فرهنگستان‌هنر.

خمامی‌زاده، جعفر (مترجم و تدوین‌کننده). (۱۳۸۰). *جنگ شهادت الکساندر خودزکو*. تهران: سروش.

رمضانی، امیرحسین؛ آزاده‌فر، محمدرضا؛ محمودی بختیاری، بهروز. (۱۴۰۱). تعزیه و موسیقی، حقیقت جدایی‌ناپذیر: ارتباط معناگرای تعزیه با دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی. *فصلنامه تئاتر*، تابستان، شماره ۸۹.

رجائی زفره‌ای، محمدحسن. (۱۳۶۹). مجلس شهادت امام حسین (ع). *فصلنامه تئاتر*، شماره‌های ۹ و ۱۰، صص ۱۳۷-۲۰۳.

ستاری، جلال. (۱۳۸۶). *زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*. تهران: نشر مرکز.

شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.

صالحی راد، حسن. (۱۳۸۰). *مجالس تعزیه*. *تهران*: سروش (انتشارات صدا و سیما).

فاخر، ملاعلی، و شیخ آقاحسن فاخر. (۱۳۹۵). *جنگ تعزیه فاخر*. تهران: شلفین.

فتحعلی‌بیگی، داوود. (۱۳۸۶). *تعزیه: مجالس شبیه‌خوانی*. تهران: نمایش.

قهرمانی، محمدباقر محمودی بختیاری، بهروز، محبی، پرستو. (۱۳۹۵). شکل‌گیری نمایش ایرانی از جهان دایجتیک. *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۱، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۵-۲۴.

کاشفی، حسین بن علی. (۱۳۹۰). *روضه‌الشهداء*. تصحیح حسن ذوالفقاری، تسنیمی، واصفی. تهران: معین.

کوچک‌زاده، رضا. (۱۳۹۱). *فهرست توصیفی شبیه‌نامه‌های پراکنده: شبیه‌نامه‌های گنجینه خطی و مخزن چاپی کتابخانه مجلس شورای اسلامی*. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۶). *سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی*. تهران: جهاد دانشگاهی، سازمان مرکزی.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۹). *ترا‌روایت: روابط بیش‌متنی روایت‌ها*. تهران: سخن.

همایونی، صادق. (۱۳۸۰الف). *تعزیه در ایران*. شیراز: نوید شیراز.

همایونی، صادق. (۱۳۸۰ب). *گفتارها و گفتگوهایی درباره تعزیه*. شیراز: نوید شیراز.

همایونی، صادق. (بی‌تا). *تعزیه و تعزیه‌خوانی*. شیراز: انتشارات جشن هنر.

مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۶). *شرح زندگانی من*. تهران: هرمس.

Genette, Gérard. (1972), *Narrative Discourse*: *An Essay in Method*. Cornell University Press.