Sociology of Culture and Art Volume 7. Issue 3. Autumn 2025. P, 81 to 96

Research Paper

A qualitative study of the applications of catharsis resulting from Ta'ziyyah in psychodrama

Payam Zinalabedini[1]*, Mozhgan Mazaherinia[2]

1. Assistant Professor, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

2. M.A. student in Theatre, Kamal-Ol-Molk University Nowshahr, Nowshahr, Iran

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141122.1507

Received: April 19, 2024
Accepted: June 4, 2025
Available online: September 23, 2025

Keywords:
catharsis, tragedy, psychodrama, Ta'zieh, empathy.

Abstract

From the very beginning, Tazieh (Tragic Drama) has enjoyed high position among Shiites. Due to its extensive dramatic function, Tazieh possesses unique, local and national expression. The spectators do not come to watch Tazieh only as a historic or ceremonial event, but their presence in this ceremony is deemed as praying and elegy and as a result they experience such involvement, refinement and soul purification which is called as 'Catharsis' by Aristotle. Psychologically, psychodrama by far is deemed as one of the most complicated therapeutic and counseling methods. Spectators of psychodrama are involved unconsciously in tragic and brave destiny of hero. This phenomenon is led to collective refinement of spectators. As a result, rather than dramatic hero, spectators also experience a type of emotional release (Catharsis) and feel sense of tranquility. Although type of catharsis in Tazieh differs from psychodrama, including that in Tazieh the spectators are fully aware of historic event performed by Tazieh; nonetheless, catharsis resulted from Tazieh and psychodrama may be utilized typically for treatment of spiritual and mental patients by some efforts in this regard. The present qualitative methodology is done by comparative technique based on librarian studies and data collection from audiovisual saved resources. Tazieh drama may be utilized for better treatment of individuals, especially those who are familiarized with Tazieh at different processes of psychodrama sessions. It is very important; of course, the director or session manager of psychodrama to recognize properly in selection of Tazieh drama as a means for preparation or treatment and to use this drama for right person and at right time. One could use Tazieh in psychodrama sessions by various techniques. The refinement and purity resulting from Tazieh and psychodrama are moved in positive direction and in compliance with each other and for this reason both are capable to be utilized simultaneously.

Zinalabedini, P., Mazaherinia, M. (2025). A qualitative study of the applications of catharsis resulting from Ta'ziyyah in psychodrama. *Sociology of Culture and Art*, 7 (3), 81-96.

Corresponding author: Payam Zinalabedini
Address: School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction:

From the very beginning, Tazieh (*Tragic Drama*) has enjoyed high position among Shiites. Tazieh results from the experiences stemmed in intellectual paradigm and it has gradually acquired religious content of Shiite belief. Tazieh denotes pervasive ceremonial and very eye-catching drama which covers throughout the community and it has survived with reliance on religion through public involvement and cooperation in this presentation during the history. Tazieh ceremony has possessed gradually the dimensions beyond surficial and sectional appearance and it will be continued within depth of national myths. Due to its extensive dramatic function, Tazieh possesses unique, local and national expression. The presented concepts by Tazieh are directly and continually related to the paradigms of the community in which it is proposed. The philosophy of Tazieh is practical only by returning to its conceptual and functional foundations in the history and the environment at any specific period. Such a perception includes aesthetic and creative principles of this dramatic ceremony. Various social strata at different age groups are assumed as audiences to this ceremonial art. The spectators do not come to watch Tazieh only as a historic or ceremonial event, but their presence in this ceremony is deemed as praying and elegy and as a result they experience such involvement, refinement and soul purification which is called as 'Catharsis' by Aristotle. Similarly, the subject of psychodrama has so far drawn a lot of attention in psychology within a recent century. Hence, individual will experience soul refinement with their presence in psychodrama session. Monroe used term of 'Psychodrama' for the first time in 1919. However, this initial psychodrama was very different from psychodrama technique we know it today. Psychologically, psychodrama by far is deemed as one of the most complicated therapeutic and counseling methods. Toolbox of psychodrama includes a wide group of dramatic arts and techniques, which are selected and used according to certain rules. In this regard, psychodrama is an art that requires for predominance over various tools. The similarity of individuals is usually greater than their difference, especially in a group. The common feelings and thoughts among the humans are led to phenomenon of assimilation or accommodation. Spectators of drama are involved unconsciously in tragic and brave destiny of hero. This process stimulates emotions of spectators to the extent that as if they also play role in these events. The first reason for such emotional involvement lies in the similarity exists in motivational field among spectators; on the one hand, and the actor/actress as first character or hero of story, on the other hand. This phenomenon is led to collective refinement of spectators. As a result, rather than dramatic hero, spectators also experience a type of emotional release (*Catharsis*) and feel sense of tranquility. Assimilation is a contemplative and directed phenomenon in psychodrama and principally acquiring the refinement resulted from involvement is assumed as one of the objectives in theory of psychodrama. Although type of catharsis in Tazieh differs from psychodrama, including that in Tazieh the spectators are fully aware of historic event performed by Tazieh; nonetheless, catharsis resulted from Tazieh and psychodrama may be utilized typically for treatment of spiritual and mental patients by some efforts in this regard.

2- Methods

The present qualitative methodology is done by comparative technique based on librarian studies and data collection from audiovisual saved resources. Thus, in order to become aware of literature relating this research subject, initially some documents were inquired and studied which mainly including the information and findings from the previous authors and researchers in the field of discussed topic. Then, it was tried to investigate and inquire carefully by comparison of existing information regarding Tazieh and psychodrama and the similar and different points of these two dramas. At the end, the research questions were answered after conducted analysis and acquisition of findings briefly in section of conclusion.

3- Results

Taking an applied objective, the present study tends to inquire about and analyze Tazieh and psychodrama and review their contrasts and similarities. Hence, the main problem of this study is the strategic investigation to use characteristics of Tazieh in psychodrama sessions. It should be acknowledged that to the extent researcher has observed, no study has been yet conducted on comparison of Tazieh and psychodrama and their uses with each other and the present research is novel in this regard. The studies on psychodrama and Tazieh may fill the existing scientific gap and contribute to the researchers and directors in performance of Tazieh and psychodrama. The current research has been carried out with perception of importance and requisite for scientific activity in this field.

Tazieh drama may be utilized for better treatment of individuals, especially those who are familiarized with Tazieh at different processes of psychodrama sessions. It is very important; of course, the director or session manager of psychodrama to recognize properly in selection of Tazieh drama as a means for preparation or treatment and to use this drama for right person and at right time. Likewise, it is better

to analyze the individuals who are able easily to talk about their spiritual statuses before and after drama without concern and in details and or to conduct the studies on specific classes in order to achieve better results. The more favorable conditions for use of Tazieh in psychodrama are that to include the individuals in these sessions if they are ideologically close to each other the same as in psychodrama sessions in which the persons are placed in groups with approximately similar conditions

4- Conclusion

The given results signify that psychodrama is flexible and enables the manager or director as well as first person to have their own choices to modify and use various techniques and at the same time Tazieh is also flexible in this type. One could use Tazieh in psychodrama sessions by various techniques. The refinement and purity resulting from Tazieh and psychodrama are moved in positive direction and in compliance with each other and for this reason both are capable to be utilized simultaneously.

5- Funding

The costs of this study were provided by the authors of this study.

6- Authors' contributions

All stages of this study were conducted jointly by Payam Zinalabedini, and Mozhgan Mazaherinia.

7- Conflict of interests

According to the authors of this article, there was no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۴، ص، ۸۱-۹۶

مقاله پژوهشی

مطالعهٔ کیفی کاربردهای کاتارسیس حاصل از تعزیه در سایکودرام

پیام زین‌العابدینی[۱*]، مژگان مظاهری‌نیا[۲]
۱. استادیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد تئاتر، دانشگاه کمال‌الملک نوشهر، نوشهر، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141122.1507

تاریخ دریافت: ۳۱ فروردین ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴ خرداد ۱۴۰۴
انتشار آنلاین: ۱ مهر ۱۴۰۴

چکیده

نمایش تعزیه از دیرباز در میان شیعیان، از جایگاه والایی برخوردار بوده است. اقشار مختلف جامعه با رده‌های سنی گوناگون مخاطبان این هنر آئینی هستند. تماشاگران فقط برای دیدن رویدادی تاریخی یا آئینی به تماشای تعزیه نیامده بلکه با حضورشان در این مراسم مشغول عبادت و سوگواری می‌شوند و در نتیجه‌ی این مشارکت، تزکیه و پالایش نفس که ارسطو از آن با واژه «کاتارسیس» یاد می‌کند را تجربه می‌کنند. همچنین از یک سده‌ی گذشته تاکنون در علم روانشناسی، مقوله‌ی روان‌نمایشگری بسیار مورد توجه قرار گرفته است. بدین صورت که افراد با حضور در جلسه سایکودرام تزکیه نفس را تجربه می‌کنند. کاتارسیس حاصل از تعزیه و سایکودرام قابلیت این را دارد که در یک راستا، در جهت درمان بیماران روحی و روانی مورد استفاده قرار بگیرند. پژوهش حاضر با هدفی کاربردی درصدد است تعزیه و سایکودرام را مورد واکاوی و بررسی قرار داده و افتراقات و تشابهات آنان را بررسی کند. از این‌روی مسئله اصلی آن واکاوی راهبردی جهت استفاده از این ویژگی‌ها در سایکودرام یا تعزیه معاصر است. روش تحقیق کیفی به شیوه تطبیقی بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و جمع‌آوری طلاعات از منابع آرشیوی صوتی و بصری است. نتیجه حاصله نشان از آن دارد سایکودرام قابل انعطاف است و به مدیر یا کارگردان و همچنین شخص اول این اجازه را می‌دهد که در جهت تغییر و استفاده از فنون و همچنین تکنیک‌ها انتخاب های خود را داشته باشند و همچنین تعزیه نیز در نوع خود قابل انعطاف است، می‌توان در جلسات سایکودرام از تعزیه به شیوه‌های گوناگون استفاده کرد.

واژه‌های کلیدی: کاتارسیس، تراژدی، سایکودرام، تعزیه، همدلی.

استناد: زین‌العابدینی، پیام؛ مظاهری‌نیا، مژگان (۱۴۰۳) مطالعهٔ کیفی کاربردهای کاتارسیس حاصل از تعزیه در سایکودرام. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۳)، ۸۱- ۹۶.

* **نویسنده مسئول:** پیام زین‌العابدینی
نشانی: گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
پست الکترونیکی: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

کاتارسیس یک واژه یونانی به معنای تطهیر، تزکیه و تخلیص است. ارسطو کاتارسیس را یکی از نتایج لذت بردن از اثر هنری می‌داند و عمدتاً آن را در تراژدی مطرح می‌کند و آن را ماحصل تراژدی می‌داند. کاتارسیس عبارت است از: «پایان بخشیدن» به نیروهای عاطفی نمایشنامه. فرهنگستان زبان و ادب فارسی واژه معادل «روان پالایی» را برای کاتارسیس در نظر گرفته است. «تعزیه نمایشی تبلیغی و مذهبی است که طی قرنها مراحل تکوین را از سر گذرانده و به شکل امروزین خود دست یافته است. سابقه نمایش – آیین‌های تبلیغی - مذهبی در ایران به دوره پیش از اسلام برمی‌گردد. معتقدان آیین میترایی، برای پذیرش یک فرد جدید (نوآشنا) به جمع پیروان میترا (مهر) مراسم خاصی را برپا می‌کردند که برای سایر پیروان جنبه (تذکر) و یادآوری را داشت.»(غریب پور، ۱۳۸۴: ۲۹). تعزیه ازجمله این هنرهای آیینی است که همچنان جوانبِ ناگفته و ناشناخته فراوان دارد(برزوئیان و خاکی، ۱۳۹۹: ۸۹). و به عنوان تئاتر بومی پیشرو ایران شناخته شده است (میرهاشمی، ۱۴۰۲: ۴۹). سایکودرام یا نمایش درمانی نیز که شاخه‌ای در هنر درمانی است، شیوه ای است برای درمان برخی بیماران روانی که در آن بیمار نقشی را بازی می‌کند که با آنچه او را آزار می‌دهد رابطه دارد. در این روش به شخص بیمار کمک می‌شود تا ابعاد روانشناختی بیماری اش را کشف کند. اساس روش روان‌درام، کار افرادی است که کنش‌های خود را از طریق خودبیانگری نمایشی، نقش‌آفرینی می‌کنند. هدف از سایکودرام تشخیص و تاثیر اصلاحی بر حالات نامناسب و پاسخ عاطفی، حذف آنها، تعمیق خودشناسی و ایجاد ادراک اجتماعی است. در نوع خود برای مخاطبان اصلی و فرعی‌اش کاتارسیس یا همان تزکیه و پالایش روح را به همراه دارد. در سایکودرام روان درمانگری به صورت گروه درمانی می‌باشد و در تعزیه نیز عوامل اجراکننده و مخاطبان نیز گروهی از افراد هستند. البته این نکته قابل ذکر است که تماشاگران تعزیه به جهت ثواب این آئین نمایشی گردهم آمده‌اند، ولی در سایکودرام و تراژدی به عنوان مخاطبی عادی یا بیمار حضور دارند. این پژوهش ضمن مقایسه بین این ویژگی و با رویکرد توجه به کاتارسیسی که در پایان تعزیه و سایکودرام ایجاد می‌شود صورت گرفته است و مسئله اصلی آن واکاوی راهبردی جهت استفاده از این ویژگی‌ها در سایکودرام یا تعزیه معاصر است. در این پژوهش سعی بر آن است به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود: الف) نمایش آیینی تعزیه تا چه میزان می‌تواند در درمان بیماران روحی و روانی تاثیرگذار باشد؟ و ب) کاتارسیس حاصل از تعزیه تا چه میزان می‌تواند با کاتارسیس حاصل از سایکودرام مطابقت داشته باشد؟ و ج) تا چه میزان می‌توان فنون سایکودرام را در تعزیه، به کار برد؟ در ایران نسبت به بعضی از کشورهای اروپایی و آمریکایی کمتر به مقوله سایکودرام جهت درمان بیماران روحی پرداخته شده است و با توجه به اهمیت تعزیه در ایران، نتیجه این تحقیق می‌تواند تاثیر بسزایی در روان درمانگری به وسیله نمایش تعزیه داشته باشد. استفاده مفیدتر از اجرای تعزیه و تلفیق آن با سایکودرام، به عنوان تکنیکی برای درمان بیماران روحی در ایران و جهان می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد و اجرای تعزیه را هدفمندتر از قبل پیش برد و استفاده از سایکودرام برای درمان بیماران روحی و روانی را در ایران بیش از پیش رواج داده و به اجراهای مراسم آیینی بومی نزدیک‌تر کند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

با توجه به بررسی‌های فراوان مشاهده شد تحقیقی در این زمینه انجام نشده است؛ هر چند در مورد هر کدام از این نمایش‌ها بطور مستقل پژوهش‌هایی صورت گرفته که در زیر به برخی از این موارد اشاره می‌شود: خواجه‌ئیان و دیگران (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «سایکودرام» در «زار» مطالعه تطبیقی دو شیوه درمانی آیین زار (سنتی) و سایکودرام (مدرن)؛ دو شیوه درمانی سایکودرام و آیین زار در جنوب ایران را بررسی تطبیقی کرده و در پی یافتن پاسخی به این سوال بوده است که آیا این آیین درمانی کهن می‌تواند شباهت‌هایی با شیوه درمانی مدرن امروزی با توجه به مقوله نمایش داشته باشد یا نه و در طی پژوهش مفاهیمی مشترک بین این دو شیوه درمانی از جمله همزادپنداری، خود انگیختگی، پالایش و... به دست آورده است. همچنین پوررضائیان (۱۳۹۵) در مقاله «ارزیابی بالینی تاثیر سایکودراما در درمان اضطراب اجتماعی» نگاشته است که فوبیای اجتماعی که در DSM5 به اضطراب اجتماعی تغییر نام داده است، سبب ناتوانی شدید فرد در برقراری ارتباطات اجتماعی و احساس شرمندگی و عدم تمایل به حضور در موقعیت‌های اجتماعی خاص می‌شود. اگرچه روش‌های درمانی نمایش محور برای درمان

این اختلال توصیه شده‌اند اما کاربرد این روش‌ها به صورت بالینی در پژوهش‌ها به چشم نمی‌خورد. مهمترین هدف این تحقیق، آزمودن اثربخشی سایکودراما به عنوان یک روش درمانی نمایش محور در درمان اضطراب اجتماعی است.

شیخ (۱۳۹۰) در مقاله «تعزیه، گونه‌ای از نمایش آیینی در ایران»؛ فرهنگ مردم ایران، ضمن اشاره به پیشینه تعزیه و تعزیه‌خوانی در ایران، ساختار نمایشی و کیفیت اجرای آن بر اساس تعزیه‌های رایج در منطقه کوهپایه جنوبی البرز استان قزوین را بررسی کرده است. نصیری (۱۳۸۷) در مقاله «بررسی عنصر کاتارسیس در دوره‌های نمایشی» اظهار داشته است که دو گستره مهم از میان کاتارسیس و برانگیختن حس ترحم و ترس در نمایش مناسب بررسی و تحلیل هستند. «تئاتر درمانی» یا «سایکودرام» به عنوان یک شیوه نمایشی و «تئاتر و شقاوت» است که اولی بیشتر به لحاظ تکیه بر عنصر تطهیر و پالایش در تئاتر و دومی به خاطر اهمیتی که به تاثیر ترس وحشت و هراس در تراژدی می‌دهد قابل تامل است. با توجه به پیشینه موجود که ذکر شد، مشاهده می‌شود تحقیقی در زمینه مقایسه و تطبیق تشابهات و افتراقات بین تعزیه و سایکودرام انجام نشده است و پژوهش حاضر بکر و بدیع می‌باشد.

۲-۲: ملاحظات نظری

- کاتارسیس

کاتارسیس واژه یونانی به معنای تطهیر، تزکیه و تخلیص بوده است که ریشه در واژهء کاتارین (katharein) به معنی «پاک کردن» دارد. کاتارسیس در سیر تطور معنایی خود در حوزه‌های مختلف مذهب، پزشکی و دیگر آموزه‌های سنتی یونانیان وارد شده و تا به امروز نیز در مباحث گوناگون همچنان به کار گرفته می‌شود. در تواریخ مختلف، قوانین و رفتارهای کاتاریتیک(cathartic actions) در محیطهای فرهنگی و مذهبی متنوع ثبت و ضبط شده‌اند که عموماً برای تطهیر از تعرض به عمل حرام به طرق مختلف صورت می‌پذیرفته است(Brunius, 2010: 264). «در مقابل واژهٔ کاتارسیس در زبان انگلیسی معمولاً دو واژهٔ(purification) و (clarification) معادل قرار می‌گیرد. واژهٔ اول در معنای پالایش، تطهیر یا تصفیه است و دومین واژه به معنای پالایش و در عین حال به معنای شرح و توضیح دادن نیز به کار برده می‌شود. معنای دوم علاوه بر آنکه کاتارسیس را عامل پالایش روح می‌داند بر تفسیرپذیر بودن آن نیز تأکید دارد»(محمدی وکیل،۱۳۹۶ : ۸۴). اساساً از این مفهوم در طول تاریخ، پالایش به دو گونهٔ کلی آئینی و پزشکی مستفاد شده است. در صورت نخست پالایش عواطف از طریق ایجاد ترس و شفقت رخ می‌دهد که نوعاً استعارهای است از پاالیش آئینی. (رجوع شود به: Nehamas ۱۹۹۲) و در تبیین دوم کاتارسیس نوعی دفع موقت عواطف شفقت و ترس تلقی می‌شود که مأخوذ از روش پزشکی است.(ر.ک: Devereux ۱۹۷۰) تبیین دوم بیشتر مورد توجه و تفسیر شارحان ارسطو قرار گرفته(محمدی وکیل،۱۳۹۶ : ۸۵) همانطور که نیکلاس پاپاس[1] نیز بیان داشته است: «از نیمهٔ قرن نوزدهم از اصطلاح کاتارسیس در فلسفهٔ ارسطو خوانشی طبی (بیشتر روانشناسانه) صورت گرفته است. تراژدی هیجانات نامطلوب را از طریق آزادسازی آنها تا رسیدن به حالتی غیرعاطفی به حرکت در می‌آورد. ترس ناشی از تراژدی خوب این امکان را ایجاد می‌کند تا هزاران ترس کوچک دیگر را که ما درگیر آنها هستیم آزاد سازد.»(pappas. 2001: 17). عادت کردن به ابراز و واکنش‌های عاطفی درست و مناسب اصلی است که در تجربه‌ی مخاطب از تراژدی حاصل می‌شود. تراژدی با بازنمایی رویدادها و وقایع شگفت‌انگیز و ترسناک عواطف شفقت و ترس را در مخاطب برمی‌انگیزد و مخاطب از طریق این تجربه می‌آموزد و عادت می‌کند که ترس و شفقت خود را نسبت به موضوع درست و در جهت درست و در زمان درست و در شرایط درست ابراز کند(حیدری، ۱۳۹۱: ۱۲۲). مقصود ارسطو از کاتارسیس دگرگونی روحی انسان در نتیجه تاثیرپذیری از هنر است. به نقل از مقاله واکاوی واژه کاتارسیس ارسطو، نوشته‌ی مرجان جلیلی، برگرفته از کتابی از بابک احمدی، ایشان بر این عقیده است که کاتارسیس را می‌توان به سه مدل مختلف ترجمه کرد: گونه اول را که در انگلیسی به آن purgation می‌گویند و در فارسی ما آن را پالایش یا تصفیه می‌نامیم، گونه دوم واژه انگلیسی purification است که در فارسی آن را پالایش و هم تطهیر و تزکیه می‌گوییم و معنای سوم کلمه انگلیسی clarification است که آن نیز به معنای پالایش و هم به معنای شرح و توضیح دادن است که دو معنای نخست به دریافت مخاطب از اثر و تاثیرپذیری روحی و اخلاقی او مرتبط می‌شود، اما معنای سوم را می‌توان ویژه ساختار اثر دانست

[1] Nickolas pappas

(جلیلی و اردلانی ، ۱۳۹۷: ۲). نخستین و جدی‌ترین تعریف کاتارسیس در حوزه هنرهای نمایشی همان تعریفی است که ارسطو در "فن شعر" خود بدان‌ها اشاره می‌کند: «احساساتی که یک روح را تحت تاثیر قرار می‌دهد، روح دیگران را هم به همان میزان متاثر می‌کند و اگر هم تفاوتی میان این تاثیرات وجود داشته باشد فقط در یکی از درجات است: مثلاً تفاوت بر دلسوزی و ترس». این که ارسطو لفظ کاتارسیس را در معنی بقراطی کلمه به کار برده باشد محتمل و بدان معنی است که نفس از آنچه در آن مایه فساد و زیان است پاک می‌شود (کریم پور و قزل سفلی، ۱۳۹۳: ۳). نزد ارسطو اقسام شعر، اموری مصنوع که حاصل میمسیس کارکرد آدمی است، به شمار می‌روند که از مبانی آن شعر تراژیک نه فقط به لحاظ فرم و صورت بلکه به لحاظ محتوا، از جایگاهی ممتاز برخوردار است، زیرا قادر است با انگیزش شفقت و ترس در مخاطب موجب کاتارسیس (پالایش) این عواطف شود (جلیلی و اردلانی، ۱۳۹۷: ۵).

- سایکودرام[۲] یا روان نمایشگری

وابستگی واقعی بین دنیای روان‌شناسی و تئاتر وجود دارد (Zinn, 2018: 1). ژاکوب لوی مورنو[۳] برای اولین بار در سال ۱۹۱۹ از واژه "روان نمایشگری" استفاده کرد. اما این "روان نمایشگری" اولیه بسیار متفاوت از روش روان نمایشگری بود که ما امروزه می‌شناسیم. در ابتدا، روان نمایشگری یک داستان گفتن فعال از طرف قهرمان بود. نقش مدیر محدود به تسهیل تولید بود. در محیط تئاتر، ماهیت درمانی اجرای مجدد، در وهله اول، برای اجرا و سرگرمی مخاطبان اهمیت داشت. اعتراض مورنو به فقدان خودانگیختگی در خواندن متون تئاتر رسمی بود که منجر به توسعه بداهه نوازی تجربیات زندگی واقعی شد. از آنجا، مورنو بازیگران را تشویق می‌کرد تا از تجربیات و تعارضات شخصی خود به عنوان مبنایی برای اجرای تئاتر استفاده کنند. مورنو از طریق تجربه و کاربرد ایده‌ها، بیش از پنجاه سال به پرورش روان نمایشگری ادامه داد، ابتدا در وین و نیویورک و سپس در سراسر جهان و در حین سفر ایده‌های جدید را کشف کرد(Karp & others, 1998: 16). در حالی‌که روان‌نمایشگری در بسیاری از کشورهای دنیا مورد استفاده قرار می‌گیرد، پزشکان آن اغلب به دلیل فقدان عمق نظری برای روان نمایشگری، به درمان‌های دیگر برای حمایت از پایه‌های نظری آن نگاه می‌کنند. بسیاری از روان – درام نویسان با دیگر چارچوب‌های نظری کار می‌کنند و اغلب روان نمایانی که با نظرات مورنو کار می‌کنند، کار خود را روان نمایشگری کلاسیک می‌نامند. برخی دیگر از متخصصان به روان نمایشگری تنها به عنوان یک روش روان‌درمانی اشاره می‌کنند (مانند تکنیک). چنین افرادی ممکن است در درک خود از چشم‌انداز وسیع‌تر مورنو، که به عنوان مثال، در بیانیه او منعکس شده است که او روانشناسی درام را بنیان نهاد تا فلسفه خود را در مورد انسان به عنوان خالق و همکار آفریننده در اینجا و در حال حاضر مواجهه با انسان گسترش دهد، محدود می‌شوند(Baim & others, 2007: 139). اولین فرمول بندی این اصل این است که گروه می‌تواند ابزاری برای تسهیل فرایندهای تغییر باشد و رشد روان - نمایش درمانی بعد از تجربیاتی در تئاتر فی البداهه (تئاتر استیگریف) حاصل گردید. مورنو می‌گوید که شهود تکان دهنده‌ای (قابل قیاس با سیب نیوتون و وان ارشمیدس) که موجب پیدایش این شیوه و بعدا الگوی نظری روان - نمایش درمانی شد، با «مورد مشهور باربارا» اتفاق افتاد. مورنو، با تعمق در این رخداد، اولین کسی بود که جریانات دگرگون کننده بین تئاتر و زندگی، بین واقعیت نمایشی و واقعیت هرروزه را در نظر گرفت. معروف است که مورنو بعد از آزمایشات و تغییرات بسیار به مدلی از روان - نمایش درمانی رسید که آن را اعترافی تعریف می‌کند. در این مدل شخصیت اصلی (پروتاگونیست) یاری می‌شود تا «با صداقت» مسائل شخصی خودش را در معرض دید قرار دهد و به نمایش درآورد. مورنو در این فرمول بندی از شهود اولیه اش، که در آن رابطه با نقشی خیالی موجب فرایند دگرگونی بود، فراتر می‌رود و به روش تخلیه هیجانی اوایل روانکاوی نزدیک می‌شود. مفهوم تخلیه هیجانی خیلی به مفهوم پالایش روان مورنو شباهت دارد؛ از این نظر که هر دو آزادسازی عاطفی را دربر می‌گیرند(پیتروتسلا، ۱۳۹۶: ۱۴۹).فلسفه و نظریه‌های توسعه یافته توسط مورنو نه تنها در حال توضیح دادن هستند، بلکه در نهایت بسیار منسجم‌تر از آن چیزی هستند که او آن‌ها را ظاهر کرده‌است. آثار علمی او اغلب با قطعات شرح حال و ادعاهای شخصی ترکیب می‌شوند(marineau, 1989: ix).

[2] Psychodrama

[3] Jacob L. Moreno ۱۸ مه ۱۸۸۹ – ۱۴ مهٔ ۱۹۷۴

زین‌العابدینی، پیام؛ مظاهری‌نیا، مژگان (۱۴۰۳) مطالعهٔ کیفی کاربردهای کاتارسیس حاصل از تعزیه در سایکودرام. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۳)، ۸۱- ۹۶.

۳- روش پژوهش

از نظر روش‌شناسی، روان نمایشگری بدون شک یکی از پیچیده‌ترین روش‌های درمان و مشاوره است. جعبه ابزار روان نمایش شامل مجموعه گسترده‌ای از ترتیبات نمایشی و تکنیک‌هایی است که براساس قوانین خاص انتخاب و مورد استفاده قرار می‌گیرند. از این نظر، روان نمایشگری هنری است که نیازمند تسلط بر ابزارها و ابزارهای مختلف است. در روان نمایشگری، این امکان به اندازه نیاز به اصلاح ابزارهای موجود یا توسعه تکنیک‌های جدید با توجه به موقعیت و درخواست مشتریان وجود دارد. در این مفهوم، روان نمایشگری هنری است که به فراتر از تسلط هنر نیاز دارد و به میزان بالایی از دانش، حساسیت و تجربه نیاز دارد (Ameln & Becker-ebel, 2020:2). نگاه کردن به ماهیت نوشته‌های مورنو به ما کمک می‌کند تا به عمیق‌ترین انگیزه او تمایل به تبدیل تراژدی انسان به خلاقیت مشترک نزدیک شویم: مورنو همان‌طور که اغلب ذکر می‌کرد، از تئاتر یونان باستان الهامی یافت که منعکس‌کننده نیروی زندگی دیونیزوس بود. آرزوی او برای کمک و التیام یافتن از ریشه‌های یهودی و الهامات مذهبی گسترده‌تر او سرچشمه می‌گرفت. یکی از ویژگی‌های حاصل از رویکرد او، رویکرد سلامت روانی اجتماعی - روانی - بیولوژیکی با استفاده از روان‌درمانی گروهی و پاک‌سازی است. گاهی روش خود را به نام روان‌پزشکی شکسپیر می‌خواند (Baim & others, 2007: 140). روان‌نمایشگری نه تنها یک روش چند وجهی برای درمان و مشاوره است، بلکه یک روش با یک بنیان نظری مستقل نیز هست. علاوه بر روان‌نمایشگری و روان‌درمانی گروهی، سیستم سه‌گانه مورنو شامل جامعه‌شناسی است. درک جامعه‌شناسی هنگام کار با روان نمایشگری بسیار مهم است. مورنو هرگز تنها بر روی فرد تمرکز نمی‌کرد بلکه همیشه بر روی فرد به عنوان بخشی از یک شبکه اجتماعی تمرکز می‌کرد. او متقاعد شده بود که تغییر در فرد هرگز بدون تغییر در جامعه امکان پذیر نیست(Ameln & Becker-ebel, 2020:178). اگر پیچیدگی نظریه مورنو در پرتو یک دیدگاه فرامدرن مطالعه شود، به طور غیر منتظره و شگفت آوری، فیلسوفان واسازانه[۴] مانند لیوتار[۵] (۱۹۲۴)، دریدا[۶] (۱۹۳۰)و سوسور[۷] (۱۸۵۷)، فیلسوفان سازنده مانند دیویی[۸] (۱۸۵۹)، پیاگت (۱۸۹۶)و رورتی[۹] (۱۹۳۱) و فیلسوفان هرمنوتیک مانند گادامر[۱۰] (۱۹۰۰)و تیلور[۱۱] (۱۹۳۱)کمک می‌کنند تا سنخیت کلی تفکر و متون مورنو بهتر و بیشتر درک و روشن شود(Baim & others, 2007: 146). روان‌نمایشگری می‌کوشد تا محتوای روانی فرد را مرئی سازد و آن را در چارچوب وسیع محسوس و قابل‌کنترل نشان دهد. هنگامی که این فاز برونی سازی کامل شد، فاز دوم آغاز می‌شود. این فرآیند شامل درونی سازی مجدد، مرتب سازی مجدد و یکپارچه‌سازی مجدد آن چیزی است که برونی شده‌است. در عمل، هر دو فاز دست به دست هم می‌دهند (Ameln & Becker-ebel, 2020:11).

روش تحقیق حاضر کیفی به شیوه تطبیقی بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و جمع آوری اطلاعات از منابع آرشیوی صوتی و بصری است. «به دلیل اینکه در تحلیل‌های کیفی از فنون مختلفی که مبتنی بر دیدگاه‌های نظری مختلفی هستند استفاده می‌شود، ارائه تعریفی دقیق و مشخص از پژوهش کیفی تا حدودی مشکل است. با این حال ویژگی‌های کلی پژوهش‌های کیفی عبارتند

[۴] واسازی (deconstruction) واژه‌ای است که دریدا از destruktion هایدگری وام می‌گیرد، و آن را مطابق تفکر خود معنا می‌کند. واسازی راهی است که از میان فلسفه و ادبیات می‌گذرد، با نگاه واسازانه متون فلسفی همچون متون ادبی نگریسته می‌شوند، و این متون صبغهٔ فلسفی می‌یابند(شاقول و مرتضوی، ۱۳۸۹: ۴۹). واسازی، چنانکه جاناتان کالر می‌گوید: «نگاه ادبی به فلسفه، و بررسی فلسفی ادبیات است» (Smith, 2005: 14). دریدا یک متفکر متنی است. معروف است که او میگوید جهان یک متن است(مصلح و پارساخانقاه، ۱۳۹۰: ۶۰): «هیچ چیز بیرون از متن نیست»(Derrida, 1976: 233). دریدا نشان می‌دهد که تاریخ فلسفه غربی از افلاطون تا هوسرل و ساختارگرایی، تاریخ سرکوب نوشتار و دفاع از گفتار در مقابل آن است. بیشتر فعالیت واسازانه دریدا معطوف به پیگیری این سرکوب و قسمی اعاده حیثیت از نوشتار است. به همین دلیل برخی واسازی را وارونگی و واژگونی سلسله مراتبِ گفتار و نوشتار تلقی کرده‌اند(مصلح و پارساخانقاه، ۱۳۹۰: ۷۱).

[5] Jean-François Lyotard
[6] Jacques Derrida
[7] Ferdinand de Saussure
[8] John Dewey
[9] Richard Rorty
[10] Hans-Georg Gadamer
[11] Charles Taylor

زین‌العابدینی، پیام؛ مظاهری‌نیا، مژگان (۱۴۰۳) مطالعهٔ کیفی کاربردهای کاتارسیس حاصل از تعزیه در سایکودرام. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۳)، ۸۱- ۹۶.

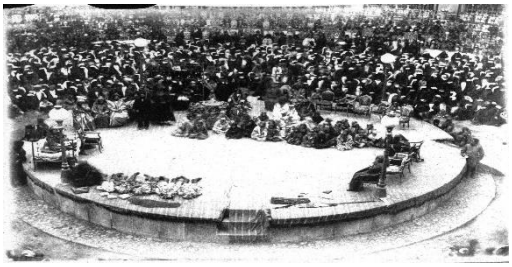
از: تاکید بر اکتشاف و توصیف، عدم استفاده از نمونه‌گیری تصادفی و انتخاب نمونه بر اساس هدف پژوهش، تاکید بر مطالعه پدیده‌ها در بافت طبیعی آنها، در نظر گرفتن پژوهشگر به عنوان یکی از ابزارهای پژوهش، ارائه داده‌ها به صورت کلمات، اعمال یا تصاویر، تحلیل داده‌ها به صورت استقرایی و در حین انجام پژوهش، گزارش توصیفی و داستان‌گونه از نتایج پژوهش، تحلیل و بررسی عمقی و همه جانبه یک مورد، تاکید بر نقش معناهای شخصی و جز آن.»(آب دینی، ۱۳۸۳: ۱). همچنبن روش تطبیقی یکی از راه‌های پیدایش داده‌های ذهنی جدید و پیشرفت جامعه انسانی در آینده است. این روش می‌تواند به طور مداوم برای آینده طرح مساله کند و داده های ذهنی جدیدی را به وجود بیاورد.»(صادقی شهپر،۱۳۸۷: ۷۷-۷۶). در این پژوهش کاتارسیس یا تزکیه و پالایش نفسی که در مخاطب بر اثر تماشای نمایش تعزیه و حضور در صحنهء روان‌نمایشگری اتفاق می‌افتد از منابع مکتوب و آرشیوی استخراج و مورد بررسی قرار گرفته و در ادامه تطبیق یا عدم تطبیق کاتارسیس و پالایش در این دو مقوله، راه‌های همپوشانی، بهره‌گیری جهت همسو کردن تعزیه و روان‌نمایشگری و رسیدن به یک هدف به تدقیق مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

٤- یافته‌های پژوهش

طبع حساس ایرانی در میان حوادث تاریخی در جست وجوی قهرمانان، شاهزادگان و بزرگانی بود که خونشان به ناحق ریخته شده و مظلومانه به قتل رسیده باشند. سیاووش یکی از این چهره‌های شاخص است که در اثر دسیسه دشمنانی چون گرسیوز، به دست افراسیاب به قتل رسید. بنابراین یادآوری خاطره این مظلومیت می‌توانست آیین سوگواری ویژه‌ای پدید آورد. در آیین مهری دیده شد که ایرانیان با شبیه سازی، موسیقی و رقص مردگان ارزشمند را خود گرامی می‌داشتند و در بخشی از نقالی هم دیده شد که به باور ایرانیان از خون ریخته سیاووش درختی تناور - سرو - از زمین سر برمی‌آورد تا به سمبل حیات مظلومانه یک شخصیت تاریخی تبدیل شود. پس طبع ایرانی از آمیختن این عناصر می‌توانست آیینی نمایشی پدید آورد: قصه را از سایر منابع و خود شاهنامه، موسیقی را از آیین های باستانی نظیر چمه‌ری، حرکات موزون رقص گونه را هم از همین نوع مراسم گرفته و به بازسازی و یادآوری خاطره قتل مظلومانه سیاووش بپردازد(غریب پور، ۱۳۸۴: ۳۰). عزیه از نظر لغوی به معنی اظهار همدردی، سوگواری و تسلیت است. ولی، به عنوان شکلی از نمایش، ریشه در اجتماعات و مراسم یاد کرد شهادت امام حسین [ع] در ایام محرم دارد و در طول تکاملش، بازنمایی محاصره و کشتار صحرای کربلا محور اصلی آن بوده و هیچگاه ماهیت مذهبی‌اش را از دست نداده است. از آنجا که شیعیان مرگ حسین (ع) را عملی مقدس و رهایی بخش می‌دانستند، اجرای مراسم محرم را نوعی تلاش به سوی نجات و رستگاری به حساب می‌آوردند؛ بعدها نیز پنداشتند که مشارکت در نمایش‌های تعزیه، خواه در ردیف بازیگران، خواه تماشاگران، آنان را از شفاعت حسین (ع) در روز قیامت بهره‌مند خواهد ساخت(چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۷). اجتماعی شدن تعزیت حسین بن علی (ع) که قربانی ظلم بنی امیه شد، مقارن با زمانی است که ایرانیان و شیعیان علی، به قدرت یابی سیاسی در برابر خلیفه برخاسته بودند. معزالدوله یکسال قبل از آن که تعزیت را در سطح جامعه مرسوم نماید در سال ۳۵۱ ه.ق (۳۴۱ ه .ش - ۹۶۲م) تعرض سیاسی خود را علیه دستگاه خلافت، با نصب کتیبه هایی بر سر در مساجد بغداد، دائر بر نکوهش معاویه بن ابوسفیان و ظالمین برخانواده پیغمبر آغاز کرده بود. مراسم عزاداری که در سال بعد صورت گرفت یک واقعه تمثیلی بود(همایونی، ۱۳۸۰: ۵۳). عمومیت یافتن تعزیه حسین بن علی، که قربانی ستم امویان گردید، به زمان شورش ایرانیان و هواخواهان علی برای ستاندن قدرت از خلیفه مربوط می‌شود. معزالدوله، یک سال پیش از آنکه در ۳۵۱ ه. ق / ۹۶۲ م «تعزیت» را در سطح عمومی برقرار سازد، با نصب اعلامیه ها بر سر در مساجد بغداد و لعن معاویهٔ بن ابو سفیان و ستمگران به خاندان پیامبر (ص)، مخالفت سیاسی خود با خلافت موجود را رسما آغاز کرد. مراسم سوگواری که در سال بعد برپا شد بیشتر تمثیلی و قویهٔ حاکی از انقلاب بود و می خواست از طریق ایجاد مواردی مشابه سرگذشت‌های آکنده از ستم و نگون بختی، کنترل روانی را در دست گیرد.

مراسم سوگواری در دوران آل بویه یک هدف خارجی عاجل داشت: مخالفت با حاکمیت و استقرار سنیان. مراسم مزبور، در آغاز، در راه رسیدن به این هدف گرفتار حوادث جدی شد؛ سوگواران ظرف ده سال پس از آن اعلامیه، با عکس العمل سنیان بغداد مواجه شدند و شورش‌ها رخ داد. مرثیه، نخستین قالب بیان تعزیه بود. در سده چهارم هجری (دهم میلادی) سراینده در قالب سوم شخص از سرگذشت حزن‌انگیز حسین (ع) یاد می‌کرد و در شعر خود ضمن آنکه همدردی‌های سوگواران را برمی‌انگیخت

احساسات خویش را بیان می‌داشت. این سنت ضمن زنده نگه داشتن خاطره حسین (ع)، شخصیت او را در اذهان پیروانش تا حد موجودی اساطیری بالا برد. حسین قهرمانی مقدس شد که پس از مرگ غم انگیزش، به مرز ارزش‌های جاوید رسید. چنان که خواهیم دید، سوگواران از طریق زبان شاعر، او را جاودان ساختند و نقش اسطوره از درون این آیین سوگواری که خود نوعی عبادت شد کم کم چهره نشان داد(چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۲۸). اینجاست که می‌توان با توجه به نحوه تکامل و اوج آن این عقیده را پذیرفت که در ابتدای پیدایش، این درام، قسمتی از دسته‌گردانی بود، بدین طریق که دسته، در سر چهارراه یا میدان توقف می‌کرد و گوشه‌ای را نمایش می‌داد این طریق نمایش مدت زیادی طول نکشید و با تکامل و ازدیاد گوشه‌ها شبیه‌خوانی از دسته‌گردانی جدا و تقریبا مستقل شده و از این زمان به بعد در میادین، حیاط مساجد، کاروانسراها، منازل اعیان و رجال و تکایای ثابت و مخصوص این نمایش در حالی که روضه‌خوانی و دسته‌گردانی را نیز بدنبال می‌کشید به زندگی و رشد خود ادامه داد. باید این را بگوئیم که در آن زمان شرط برگزاری تعزیه وجود تکیه در شهرهای مختلف و روستا نبود بلکه تعزیه وسیله تعزیه‌خوانان محلی و غیرمحلی، چنان که در جائی تکیه وجود نداشت - که در بسیاری از نقاط چنین بود - در مسجد و یا بزرگترین میدان شهر خوانده می‌شد و مورد استقبال قرار می‌گرفت. در دوره سلسله قاجاریه، تعزیه‌خوانی هم از نظر محتوی و هم از نظر کیفیت و هم از نظر نحوه برگزاری و محل آن به اوج تکامل رسید(همایونی، ۱۳۸۰: ۱۳۰).



تصویر(۱). مراسم تعزیه در دوره قاجار

٤-۱: ارکان و عناصر سازنده و پردازنده تعزیه

تعزیه یک عامل و نمود مجرد نیست بلکه مجموعه ایست دلپذیر، شیرین، زیبا و غنی که از پیوند طبیعی چندین نمود ذوقی، عاطفی و اجتماعی بوجود آمده است و همین است که آن را از سایر نمودهای اجتماعی مجزا ساخته و توانایی اوج و اعتلا و تکامل بدان بخشیده و برای این که تحلیل بیشتری به عمل آید به شرح هر یک از عوامل سازنده و پردازنده آن می‌پردازد.

جدول(۱). عناصر سازنده تعزیه(همایونی، ۱۳۸۰: ۱۷۲)

ردیف	عناصر	توضیحات
۱	شعر	مبنای گفتگوهای تعزیه بر شعر است. یعنی متن آن از شعر ساخته و پرداخته شده است.
۲	نقالی	نقال به معنی نقل کننده؛ نقل داستان با حماسه یا روایت مذهبی و حوادث تاریخی را دربرمی گیرد.
۳	سخنوری	کوششی است که هر یک از حریفان برای بیرون کردن خصم خویش از میدان می‌کنند. این امر نشانی از علت اصلی سخنوری را که استقرار مذهب شیعه و اثبات بطلان مذهب اهل سنت بوده است دربردارد.
۴	موسیقی	سنگر تعزیه و تعزیه‌خوانی مطمئن‌ترین و بهترین مکانی بوده است که می‌توانسته موسیقی اصیل ایرانی را پاسداری کند و در پناه مذهب و احساسات مردم به حیات طبیعی خود ادامه دهد، چه به صورت نوحه خوانی و چه به صورت مخالف و موافق‌خوانی که بیشتر در دستگاه‌های کامل موسیقی انجام می‌گرفته است.
۵	عزاداری	تعزیه در حالی‌که جنبه تقنی نمایشی حیرت‌انگیزی را دارد که سخت دلپسند و زیبا و پرشکوه است، جنبه خاص خود را که تعزیت‌داری بر مرگ عزیزان دین است را هم کاملا حفظ می کند و از همین روست که دوستداران خاندان رسول هنگام تعزیه‌خوانی چه اشکها که نمی‌ریزند و چه بر سروسینه‌ها که نمی‌زنند و چه ناله‌ها که نمی‌کنند. البته تعزیه‌هایی که به صورت شاد اجرا می‌شود و نیز تعزیه‌های مجلل و... که خالی از حوادث غم‌انگیزاند به خاطر طنز گزنده که دارند و عقده دل تماشاگر را می‌گشایند نیز سخت مقبولند.
۶	پرده‌داری	پرده‌داری را شمایل گردانی نیز می‌گویند و مراد از آن شمایل بزرگان دین است. پرده داران یا شمایل گردانان کسانی هستند که معمولا صحنه‌ای از حوادث، حوادثی که در تعزیه‌ها جاریست و در کتب مقاتل و تذکره‌های تاریخی دینی از آنها یاد شده و روی پرده بزرگی به ابعاد تقریبی دو در سه متر نقش شده در اختیار دارند. پارچه سفیدی چون پرده روی آن کشیده‌اند که با شرح و بسط حوادث و خصایص یک یک چهره هایی که نشان می‌دهند و کنار زدن آرام و تدریجی پارچه سفید، قسمت به قسمت پرده را توصیف کرده تماشاچیان را سرگرم می‌کنند.
۷	استفاده از اشیاء و عناصر مختلف	برای تعزیه‌خوانی از عوامل و عناصر مختلفی استفاده می‌شود که برخی جنبه عینی دارند. برخی جنبه تزیینی و بعضی جنبهٔ سمبلیک. از عوامل نوع اول، شمشیر، سپر، سنج، دهل، اسب، کرنا، خنجر، مشک آب، خود، زره و نیزه‌اند. از عوامل نوع دوم، حجله قاسم، کبوترهای تیرخورده قاصد، علم، کتل، نمش و از عوامل نوع سوم تشت سمبول رودخانه فرات. و نیز اصولا آب در جریان، شاخه نخل سمبول درخت و نخلستان، انگشتر عقیق سمبول چشمه زاینده، میدان سمبول میدان جنگ و صحنه کارزار می‌توان نام برد. و یکی از دلپذیرترین مفر بروز قدرت نمایش تعزیهٔ پیوندی است که در میان این اجزاء بوجود آورده تا آنچه را که می‌خواهد با استفاده از همه امکانات اعم از صوری و مادی به تماشاگر القاء کند و این بارزترین خصیصه هر نمایش تعزیه است.
۸	از میان برداشتن فاصله با تماشاگر	تعزیه در میان مردم خوانده می‌شود. صحنه در وسط میدان است. همه تعزیه‌خوانان روی صحنه‌اند. هر کسی به نوبت نقشش را ایفا می‌کند سوای کسانی که نباید پدیدار باشند مثل جعفرجنی یا فرشته یا نکیر و منکر و یا قاصد که به هنگام ایفای نقش از گوشه‌ی وارد میدان می‌شوند. گاه تعدادی از تماشاچیان خود سیاهی لشکر می‌شوند و بعد به جای خود می‌نشینند.
۹	ایمان و اخلاص	نویسندگان تعزیه‌ها با استثنائاتی، عموما از امضاء ذیل تعزیه‌هایی که نوشته‌اند خودداری کرده‌اند. تعزیه‌خوانان نیز بیشتر به اجر معنوی و پاداش آخرت چشم دارند. عموما متشرعند به کسی که مشتهر به فسق و فجور باشد در میان تعزیه‌خوانان راه ندارد.
۱۰	توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی زمان	مستمسکی بود برای مقابله، و مخصوصا اشمار شمرای تعزیه‌گو حاوی این نکته هست. خاصه که اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی کشور به بهره‌وری از چنین امکانات درخشانی که بر پایه ایمان و مذهب مردم استوار بوده است توجه داشته است.
۱۱	هماهنگی کامل بازی با متن و گفتگوها	یکی از ویژگی‌های تعزیه‌های ایرانی هماهنگی کاملی است که بین متن تعزیه و بیان آن و بازی وجود دارد. یعنی حالت و روش و رفتار تعزیه‌خوان کاملا منطبق است با موردی که در متن تعزیه جاریست.
۱۲	توجه دقیق به تکات روانشناسی	ایجاد صحنه‌ها، داشتن صدای خوش، کمک گرفتن از همه استعدادهای ذوقی، دریافت نیاز مردم و انعکاس و تجلی و بروز آن، لعنت و نفرین به معاندین مثل شمر و یزید و عمر سعد و سایر اشقیاخوانان وسیله خودشان، احترام به اولاد و ذریه رسول اکرم (ص) و خاندان علی(ع) و تمسخر مخالفین در تعزیه های شاد و بروز اخلاص و ایمان صمیمانه به کار تعزیه‌خوانی و بسیاری نکاتی درک ولای وصف دیگر، همه از وسایل و ابزاری هستند که به صور گوناگون مورد استفاده قرار می‌گیرند

٤-١-١: کاتارسیس در نمایش تعزیه

مخاطب تعزیه با اینکه می‌داند شاهد ماجرایی تاریخی است، اما در حین دیدن نمایش غرق در ماجرا می‌شود، می‌گرید، می‌ترسد، فریاد می‌کشد، احساس اندوه می‌کند تا به تزکیه (کاتارسیس) برسد. مخاطبان تعزیه با اینکه تمام ماجرا را از قبل می‌دانند باز بر مصائب خاندان پیامبر اشک می‌ریزند و مویه می‌کنند، گریه‌های آگاهانه و خالصانه(کریم پور و قزل سفلی، ۱۳۹۳: ۵). تاثیر تعزیه بر تماشاگر نشان می‌دهد که منظور و مقصود ارسطو از بیان واژه چندوجهی و پر معنای کاتارسیس چیزی جز معنای تزکیه و تهذیب نبوده، چیزی که دستاورد عاطفی و احساسی تعزیه نیز به شمار می‌رود و می‌توان با استفاده از تعزیه به خوبی کاتارسیس را معنا نمود و این معنا چیزی جز ایجاد روح صیقل یافته و دوری از پلیدی‌ها نیست که در مخاطب با تماشای نمایش ایجاد می‌شود و به نظر تعزیه، نمونه بی منازعه‌ای برای معرفی و شناخت کاتارسیس در جهان خواهد بود(همان: ۸). نکته مهم در تعزیه ها بدیهه‌سرایی است. بسیاری از تعزیه خوانان و تعزیه گردانان، پس از مدتی خود، به نوعی بدیهه سرایی دست می‌یابند و حاصل تمرین و ممارست و تجربه در تعزیه‌هاست و ابداع و دگرگون کردن برایشان ساده می‌شود که این دگرگونی‌ها در اساس تعزیه

نیست اما در گوشه‌هایی از آن است. چه بسا گذرا بوده و در یک شعر یا یک مضمون یا یک پرسش و پاسخ منعکس می‌شود و شاید که هرگز حتی در همان تعزیه در جایی دیگر و در اجرای دیگر تکرار نشود(همایونی، ۱۳۸۰: ۳۰۲).

٤-۲: عناصر اصلی روان نمایشگری

٤-۲-۱: مرحله

مورنو تجربیات تئاتری خود روان‌نمایشگری را توسعه داد، همانطور که نزدیکی روان نمایشگری به تئاتر مشهود است...، مرحله یکی از مهم‌ترین عناصر اساسی فرآیند باشد. مرحله روان نمایشی یک فضای ایمن ایجاد می‌کند که باید در طول جلسه این قانون حفظ شود. بنابراین هیچ‌کس نباید در طول این مدت گروه را ترک کند یا به گروه ملحق شود. پس از ورود به مرحله دوم ، قهرمان واقعیت را ترک می‌کند و وارد واقعیت مازاد روان نمایشگری می‌شود. در واقعیت مازاد، موقعیت‌های دنیای درونی قهرمان دوباره ایجاد می‌شوند (با استفاده از لوازم صحنه) و به زندگی آورده می‌شوند. هر اتاق اقلامی دارد که می‌تواند به عنوان لوازم صحنه نمایش روانی به کار رود: یک میز می‌تواند یک جزیره، یک کشتی یا یک غار را نشان دهد، صندلی‌ها می‌توانند تمام انواع مبلمان را جایگزین کنند و به عنوان دیوار و موانع دیگر عمل کنند، یا حتی زمانی که در یک مستطیل قرار می‌گیرند به یک ماشین یا یک کوپه قطار تبدیل شوند.

علی‌رغم جدایی بین واقعیت مازاد (بر روی صحنه)و واقعیت گروه (خارج از صحنه)، مدیر باید در همه زمان‌ها از این واقعیت آگاه باشد که پویایی در حال ظهور بر روی صحنه تنها محدود به صحنه نیست، بلکه کل گروه را نیز در بر می‌گیرد. از یک سو، این امر به مدیر اجازه می‌دهد تا از گروه به عنوان یک ابزار تشخیصی اضافی استفاده کند، اما از سوی دیگر، او باید نیازهای گروه را در کنار شخصیت اصلی نیز مشاهده و محافظت کند (Karp & others,1998: 272).

٤-۲-۲: قهرمان

نقش‌ها در روان‌نمایشگری معمولاً بداهه نیستند، بلکه توسط قهرمان مشخص می‌شوند. روان‌کاوی نشان‌دهنده پیچیدگی چیزی است که بهتر از نقشی که ایفا می‌کند به تصویر کشیده می‌شود. در عوض، تجربه روان نمایشی در جهانی رخ می‌دهد که توسط مورنو به عنوان واقعیت مازاد تعیین شده‌است، که واقعیت ذهنی فراتر از جهان قابل‌مشاهده و درونی قهرمان را مجسم می‌کند. واقعیت مازاد می‌تواند به عنوان یک عامل مرکزی در روان نمایشگری در نظر گرفته شود. این امر شبیه‌سازی سیستماتیک عوامل مربوط به عمل را در سطح پیچیدگی که با ایفای نقش دست‌نیافتنی است، ممکن می‌سازد(Ameln & Becker-ebel, 2020:6).

قهرمان، دریافت‌کننده اصلی تاثیر درمانی و آموزشی بازی است و هیچ راهنمایی برای توضیح نقش و دیالوگ خود دریافت نمی‌کند. در عوض، او یک صحنه (واقعی یا تخیلی)از زندگی خودش را با راهنمایی کارگردان روی صحنه می‌آورد: او یک شاعر، کارگردان و بازیگر در یک شخص است. انتظار می‌رود که او به طور خود به خود نقش خود و همچنین نقش دیگران در بازی را پر کند (نقش دوم در تبادل با نفس کمکی).

٤-۲-۳: یاورکمکی

شرکت کنندگان در یک روان نمایشگری مبتنی بر شخصیت، به عنوان یاور کمکی ارجاع داده می‌شوند. در ایفای نقش، یاور کمکی مشخصات نقش خود را توسط قهرمان دریافت می‌کند. انتظار می‌رود که یاور کمکی شخصیت اصلی را به صورت دقیق از نظر متن، لحن صدا، حالت بدن و حالات چهره منعکس کند. با این حال، ممکن است (و اغلب حتی مطلوب است) که یاور کمکی فراتر از این مشخصات برود و شهود خود را در گسترش نقش خود به خود و خلاقانه دنبال کند...، این انتخاب به این دلیل انجام می‌شود که قهرمان می‌داند که یک عضو خاص از گروه، تاریخ یا تجربه مشابهی برای خود داشته‌است.

٤-۲-٤: اشیا کمکی

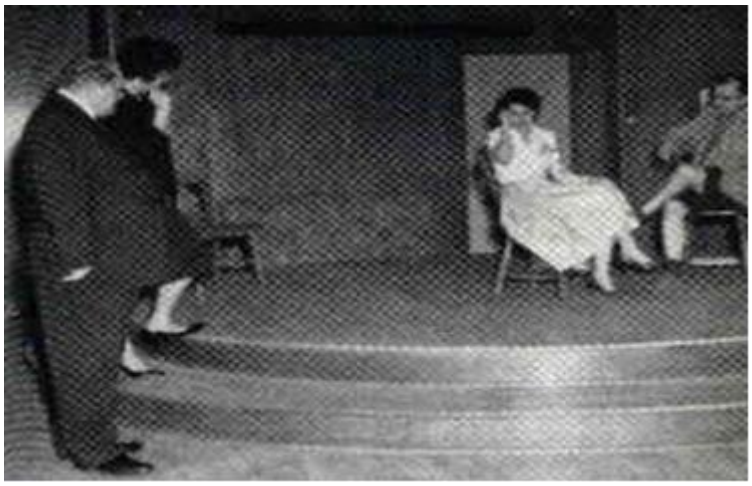
در کار فردی روان نمایانه، نمایش نقش‌ها با استفاده از اشیا کمکی در غیاب دیگر اعضا یک عمل رایج است. این می‌تواند هر چیزی باشد که در آن وضعیت خاص در دسترس باشد: روسری، کفش، کارت‌های اعتدال.

٤-٢-٥: گروه

روان‌درمانی یک روش درمانی گروهی است، زیرا کار روان نمایشگری معمولا در یک محیط گروهی انجام می‌شود و از گروه به عنوان یک عامل درمانی استفاده می شود.(اگرچه، این کار در محیط‌های فردی نیز امکان پذیر است). گروه همدرد و حامی برای شخصیت اصلی است. قهرمان اتحاد، تشویق و حمایت گروه را دریافت می‌کند. آن‌ها همچنین می‌توانند این واقعیت را تجربه کنند که افراد دیگر افکار، احساسات، ترس‌ها و مشکلاتی مشابه خودشان دارند.

٤-٢-٦: مدیر

در روان نمایشگری، مدیر مسئول فرآیند گروهی و نیز افراد درگیر در این فرآیند است. او باید گروه را فعال کند (مرحله گرم کردن) و به آن‌ها کمک کند تا در مورد یک موضوع مشترک در پایان مرحله گرم کردن تصمیم‌گیری کنند. براساس قرارداد با گروه یا قهرمان، او فرضیه‌های تشخیصی را توسعه می‌دهد، اهداف فرآیند را تعریف می‌کند، بازی را ساختاربندی می‌کند، مرحله عمل را آغاز می‌کند و بازی را با کمک تکنیک‌های مختلف روان نمایشگری هدایت می‌کند، در حالی که اصول اساسی کار روان نمایشگری را رعایت می‌کند. مدیر، یک کارگردان، تحلیلگر و درمانگر است، که همه آن‌ها یک نفر هستند. در پایان، او مرحله عمل را تکمیل می‌کند و مرحله ادغام را با به اشتراک گذاری، بازخورد نقش و تجزیه و تحلیل فرآیند، در هماهنگی با قهرمان یا گروه تعدیل می‌کند. مدیر باید نزدیک به شخصیت اصلی باشد، به خصوص در موقعیت‌های احساسی از سوی دیگر، او باید مراقب باشد که خود را در پویایی عاطفی وقایع روی صحنه از دست ندهد. وظیفه مدیر در روان نمایشگری بسیار پیچیده و دشوار است (Ameln & Becker-ebel, 2020: 19). تصویر(۲)



تصویر(۲). صحنه سایکودرام با حضور مورنو[۱۲]

مورنو سه موقعیت را برای کارگردان توصیه می‌کند، اما ادعا می‌کند که نباید به طور جدی حفظ شود. «من باید، در میان چیزهای دیگر، مسئول چیدمان صحنه‌ها باشم، پیشنهاد استفاده از عوامل کمکی، تضمین یک نمایش زیبایی‌شناختی، هدایت عمل و فراهم کردن یک محیط امن برای کل گروه را بدهم. من به عنوان یک نمایشنامه‌نویس، در مرکز عمل قرار ندارم و اگرچه گاهی مسئول همه این وظایف هستم، اما از حاشیه عمل می‌کنم. در حالت ایده‌آل، گروه ساختار خود را تصمیم می‌گیرد، بداهه‌سازی خود را توسعه می‌دهد و از طریق ایده‌ها دنبال می‌کند، یا به صورت فردی یا گروهی کار می‌کند. من فقط امنیت را فراهم می‌کنم و مرزهای مورد نیاز برای عملکرد آن را حفظ می‌کنم. در هر دو نقش، من احساس می‌کنم که هر چه کم‌تر مداخله کنم، گروه بیشتر به عنوان درمانگر خود عمل می‌کند» (Karp & others,1998: 272).

٤-٢-٧: کاتارسیس و روان نمایشگری

[12] https://www.blatner.com/adam/pdirec/hist/morenos.htm

کاتارسیس به بهترین شکل از طریق یک مدل تعارض بین دو نیرو توضیح داده می‌شود: یکی برای بیان احساسات و دیگری برای متوقف‌کردن بیان احساسات. این نیروی دوم با نام‌های مختلفی از قبیل سرکوب، نیروی متقابل یا دفاع نامیده می‌شود. تضاد بین احساسات بیانگری و حالت دفاعی در برابر این حالت، تنش و احساسات پریشان کننده‌ای مانند ناراحتی و خشم ایجاد می‌کند. اگر دفاع کاهش یابد، یا انرژی پشت احساس بیانی افزایش یابد، پس از آن پالایش رخ می‌دهد و بیمار ممکن است از طریق ابزارهای کلامی یا فیزیکی فریاد بزند یا خشم خود را ابراز کند. پس از اینکه پاکسازی رخ داد، دفاع‌ها معمولا بر می‌گردند؛ اینکه آیا دفاع‌ها دوباره شکل می‌گیرند یا خیر، به این بستگی دارد که دفاع‌ها تا چه مدت قبل از تجربه درمان سر جای خود بوده‌اند و تا چه حد دفاع‌ها "قوی" بوده‌اند (Guinagh, 1987: 14).

٤-٢-٨: بازیابی در روان نمایشگری

از نقطه نظر مسهل، گریه کردن ماهیت فرآیند داغدیدگی است و به فرد عزادار کمک می‌کند تا از این فقدان نجات یابد. با این حال، دوستان اغلب بیان اندوه را دلسرد می‌کنند و معتقدند که سوگواری اگر هیچ بیان احساسی وجود نداشته باشد، خوب پیش می‌رود، اگرچه این فقدان اندوه ممکن است تنها دوره داغدیدگی را طولانی کند (Guinagh, 1987: 47)

٤-٢-٩: پالایش گروهی در روان‌نمایشگری

تشابه افراد به ویژه در یک گروه، معمولاً بیشتر از تفاوت آنهاست. احساس‌ها و افکار مشترک در میان انسان‌ها، به پدیده بسیار جالبی تحت عنوان همسان‌سازی یا همذات پنداری منجر می‌شود. در نمایش‌های هنجاری هنگامی که پروتاگونیست یا قهرمان داستان‌های حماسی یا تراژیک در متن حوادث پر مخاطره قرار می‌گیرد، تماشاگران نمایش، به طور ناهوشیار در تقدیر غم‌انگیز و شجاعانه او مشارکت می‌جویند. این فرآیند، چنان عواطف تماشاگران را برمی‌انگیزد که گویی خود آنان در این حوادث ایفای نقش می‌کنند. نخستین دلیل این مشارکت غالبا هیجانی، مشابهتی است که در حوزه انگیزشی در میان تماشاگران از یک سو و بازیگر نقش اول یا قهرمان داستان از سوی دیگر وجود دارد. این پدیده که در مباحث نظری نمایش مکررا می‌شود، به پالایش جمعی تماشاگران منجر می‌شود. بدین ترتیب، علاوه بر قهرمان نمایش، تماشاگران نیز نوعی برون‌ریزی هیجانی را تجربه و احساس آرامش می‌کنند. اصل همذات پنداری بر این قاعده مبتنی است که از طریق همسان‌سازی از یک سو، احساس پیروزی در قهرمان نمایش به تماشاگران سرایت می‌کند و به حس کامیابی آنان منجر می‌شود و از سوی دیگر، با انتقال تجارب دردناک قهرمان داستان به تماشاگر، آنان نیز در رنج های او شریک می‌شوند. پدیده همذات پنداری در سایکودرام، عمیق و جهت‌دار است و اصولا یکی از اهداف نظریه سایکودرام، دستیابی به این پالایش حاصل از مشارکت است، اما این فرایند در تئاتر معمولی و روان نمایشگری، در سطوح متفاوتی رخ می‌دهد (فتحی، ۱۳۹۹: ۲۸).

٤-٢-١٠: روان پاکسازی در روان نمایشگری

مورنو از مفهوم پاک‌سازی به عنوان بخشی از فرآیند روانی خود استفاده کرد. او می‌گوید، در حالی‌که ارسطو بر مرحله نهایی تصفیه متمرکز بود، خودش به مرحله اولیه علاقه‌مند بود. بر خلاف تماشاگران در تئاتر یونانی، در روان نمایشگری، این مرکز توجه بازیگر یا قهرمان است. مخاطبان در روان نمایشگری ممکن است تجربه عاطفی خود را داشته باشند و این امر در به اشتراک گذاری آشکار می‌شود. کیپر به ما می‌گوید که مورنو دو نوع تصفیه، تصفیه عملی شخصیت اصلی و تصفیه درونی ادغام را توصیف می‌کند که با شناسایی تجربه می‌شود (Karp & others, 1998: 269).

٤-٣: مقایسه کاتارسیس در تعزیه و سایکودرام

بررسی سایکودرام و تعزیه این مسئله را نشان می‌دهد که این دو مقوله قابلیت مقایسه با یکدیگر را دارند و این می‌تواند امکان پذیر باشد که کاتارسیس ناشی از سایکودرام و تعزیه قابل تطبیق باشند. به همین خاطر در خصوص کاتارسیس در تعزیه و سایکودرام این موضوع قابل ذکر است که: کاتارسیس حاصل از تماشا یا اجرای تعزیه باعث تزکیه و پالایش شده و روح بیننده و

یا اجراگر را جلا می‌دهد و کاتارسیس حاصل از سایکودرام باعث تعادل و آرامش روانی پروتاگونیست و تماشاگران می‌شود و تطبیق این دو مقوله قابل انجام است.

جدول(۲). تطبیق خصایل و ویژگیها تعزیه و سایکودرام

خصایل و ویژگی‌ها	تعزیه	روان‌نمایشگری(سایکودرام)
همذات پنداری	تعزیه خوانان با به نمایش درآوردن وقایع کربلا احساسات مذهبی و روان جمعی عامه مردم را برانگیخته می‌کنند و مخاطبان تعزیه در حین اجرای تعزیه همزمان با دیدن این نمایش به نوعی به عزاداری برای معصومین می‌پردازند و به راحتی با قهرمانان تعزیه همذات پنداری می‌کنند و روحیه توسل جویی و مراد خواهی درون تماشاگران به وجود می‌آید و به تزکیه روحی دست پیدا می‌کنند.	پدیده همذات‌پنداری عمیق و جهت‌دار است و در واقع از اهداف نظریه سایکودرام، دستیابی به پالایش حاصل از مشارکت است و این بدین معنی است که در پالایش به صورت دسته جمعی اتفاق می‌افتد. افراد حاضر در جلسه تشابهات زیادی را با هم دارند. احساسات و افکار مشترک در میان آنها موجب همسان‌سازی و همذات‌پنداری می‌شود. در روان‌نمایشگری پدیده همذات‌پنداری از مراحل اصلی جلسه سایکودرام است و کارگردان برای اطمینان از ایجاد و استمرار آن تدابیر ویژه‌ای می‌اندیشد و همین موجب کاتارسیس در افراد به صورت دسته جمعی می‌شود.
صحنه آرایی	در تعزیه مانند تئاترهای معمولی نیازی به صحنه آرایی نیست. چنانکه می‌شود بدون هیچ‌گونه صحنه از پیش تعیین شده‌ای آن را اجرا کرد. البته که ابزاری هستند که در اجرای تئاتر کاربردی می‌باشند و یا اینکه نقش سمبولیک دارند اما بدون وجود آنها نیز می‌توان تعزیه را اجرا کرد.	در سایکودرام برای برگزاری جلسه، نیاز به ابزار خاصی نمی‌باشد و فقط با حضور افراد می‌توان جلسات درمانی را برگزار کرد. حتی در مواقعی بدون حضور افراد دیگر نیز قابل برگزاری است.
بداهه سرایی	در قسمت‌هایی از تعزیه که به داستان اصلی ضربه‌ای نزند، تعزیه‌خوانان برای ایجاد تفاوت و ابداع دست به بداهه‌سرایی می‌زنند و این خود نشان دهنده این است که تعزیه نمایشی قابل انعطاف است و همین راهی را می‌گشاید که در صورت نیاز به تغییراتی نه به صورت کلی اما جزئی و هدف‌دار در جهت پیشبرد اهداف صورت پذیرد.	در روان‌نمایشگری بداهه‌گویی اصلی مهم و اساسی است و از قوانین اصلی سایکودرام می باشد. در واقع برای جلسه سایکودرام از قبل متن نوشته نشده و این مراجع است که گفتمان‌ها و اتفاقات صحنه را زیر نظر کارگردان به وجود می‌آورد و پیش می‌برد. مراجع تکنیک‌های موجود به کمک کارگردان یا مدیرجلسه به‌عنوان روان درمانگر با بداهه‌گویی به روند درمان خود کمک می‌کند.
فاصله تماشاگر و قهرمان	بدین گونه که در تعزیه، صحنه در وسط میدان و در میان مردم است و هر کسی نقشی را ایفا می‌کند و تعزیه خوانان در میان مردم هستند. حتی گاهی مردم عادی که برای تماشای تعزیه آمده‌اند به عنوان سپاهی لشکر وارد نمایش تعزیه می‌شوند. معمولاً صحنه تعزیه دایره‌ای شکل است.	فاصله تماشاگران و قهرمان به گونه ای است که صحنه به اندازه‌ای کوچک است که جو عاطفی شدیدی بین تماشاگران و قهرمان به وجود می آید و همین باعث می شود که قهرمان حس حمایت شدن از طرف افراد را تجربه کند. البته نباید آنقدر کوچک باشد که فشار را به قهرمان القا کند. معمولاً صحنه سایکودرام دایره‌ای شکل است.

با بررسی مطالب فوق می‌توان دریافت که جنس کاتارسیس تعزیه و سایکودرام می‌تواند شبیه هم باشد، چرا که در نهایت با اجرای نمایش، از هر نوع، تخلیه هیجانات و عواطف اتفاق می‌افتد و شخص به عنوان قهرمان یا تماشاگر در تجربه کاتارسیس، آرامش روانی به دست می‌آورد و در نتیجه این آرامش می‌تواند به کمال روانی برسد. در روان‌نمایشگری همه چیز توسط قهرمان ساخته و پرداخته می‌شود و در تعزیه متن از پیش تعیین شده برای اجرا وجود دارد، اما اصل در اینجا این مهم است که کاتارسیس اتفاق می‌افتد. نکته قابل التفات این است که مدیر یا کارگردان جلسه روان‌نمایشگری چه سبک و سیاقی برای برگزاری جلسه در نظر گرفته باشد؟ را که بعضی از درمانگران حوزه روان‌نمایشگری به سبک کلاسیک مورنو اعتقاد دارند و جلسات درمانشان را در مسیر نظریه‌های مربوط به روان‌نمایشگری کلاسیک هدایت می‌کنند. اما برخی دیگر جلسات را قابل انعطاف‌تر برگزار می‌کنند و اجازه می‌دهند که تکنیک‌ها و فنون نوین در جلسات راه پیدا کند، تا در جهت درمان بیماران راه‌های بیشتری را پیش رو داشته باشند و حتی در این جهت از نمایشنامه‌های مختلف نیز استفاده می‌کنند، که این خود می‌تواند نشان‌دهنده این موضوع باشد که از نمایش‌های تعزیه به عنوان یک نمایش تراژدی در جلسات روان‌نمایشگری، در مرحله گرم کردن یا حتی مرحله اجرا به شرطی که زمینه آن در جلسه وجود داشته باشد بهره برند. با توجه به اینکه نمایش تعزیه برای افراد غیرمسلمان و غیرشیعه به اندازه

شیعیان شناخته شده نیست واضح است که این قضیه و این نوع گرم کردن در سایکودرام برای افرادی که با مسائل مربوط به تعزیه آشنا هستند، تاثیر گذارتر است. اینک نمونه‌هایی از این نوع اشعار که باعث تأثیرگذاری بر احساسات مخاطب و برون‌ریزی عواطف می‌شود، ذکر می‌گردد:

صحبت هایی میان امام حسن (ع) و امام حسین (ع) در ابتدای جنگ:

امام حسین:

حسن ای سید و سرور بروز مظهر داور
حسن، ای نور چشم شاه مردان، ساقی کوثر
بکن تقسیم خود را، خود بده سهم مرا بر من
تو چون دست خدایی، دست دست تست ای سرور

همینطور اشعاری که از امام حسن روایت می‌شود یا ذکر می‌گردد عبارتند از:

امام حسن(سوزناک):

شب از من، روز از تو، آب از من، آفتاب از تو
دل از من، سینه از من، آتش از من، دل کباب از من
...
برادر، زائر از تو، ذاکر از تو روضه خوان از
مصیبت داری از تو، سیل اشک پر حباب از من

امام حسین: (سوزناک)

کنار حوض کوثر سلسبیل خوشگوار از تو
تنور خولی و خاکستر گرم ای جناب از من

امام حسن: (سوزناک)

تن پامال قاسم در میان قتلگاه از تو
سرود رود، رود و دیده پر خون ناب، از من

نمونه‌ی دیگر:

صحبت‌هایی میان حضرت زینب و امام حسن(ع) و امام حسین(ع) درخصوص شهادت امام حسن(ع):

زینب:

الهی خواهر زارت بمیرد
غم درد ترا در دل نگیرد
برادر جان حسن قربان رویت
بقربان تو و این خلق و خویت
حسن جان خواهر زارت بمیرد
ترا با حالت نالان نبیند

امام حسن:

بیا خواهر که دارم آه و غوغا
شده قاسم یتیم از جور اعدا
حلالم کن ز روی غمگساری
سر نعشم بکن، افغان و زاری

(و بعد از کمی سکوت)
ز بعد مرگم ای نور دو عینم
بشو غمخوار از بهر حسینم
که وقت رفتن است ای جان خواهر
حسینم را رسان این لحظه در بر
زینب: (به طرف امام حسین که در بستر خوابیده است می رود.)
ای نکرده خواب راحت در جهان، بیدار شو
ای غزال بسته چشم از این و آن، بیدار شو
...
امام حسن:
برادر جان، خوشا آن کس که میگردد فدای تو
شوم قربان سربازان دشت کربلای تو
نبینم گر زمین کربلا، گردم ترا قربان
نشین اکنون که گردم من در این ساعت فدای تو
امام حسین:
برادر هیچ می دانی چه می آید مرا بر سر؟
چه سازم با یتیمان تو ای شاه ملک پرور؟
مرا انداختی بی‌کس میان قوم بی ایمان
تو خود گشتی روانه، سوی جنت، نزد پیغمبر

از جمله شواهدی که می‌توان در این زمینه بیان کرد این است که می‌توان از استفاده تعزیه در روان‌نمایشگری به کاربرد این است که از قصه‌هایی در تعزیه می‌توان در مرحله دوم روان‌نمایشگری در جهت ایفای نقش و اجرا کردن تئاتر استفاده کرد. به گونه‌ای که به عنوان مثال شخصی دچار مشکل پرخاشگری باشد و در این خصوص نقشی از اشقیا خوانان به وی سپرده شود و هیجانات زیاد و پرخاشگری خود را در قالب آن نقش تخلیه کرده و پس از آن شرایط عاطفی و روحی وی جهت درمان‌های مختلف مورد بررسی قرار گیرد. نمونه‌ای از اشعار مناسب جهت برون‌ریزی هیجانات و پرخاشگری‌ها در مرحله دوم روان‌نمایشگری، مرحلهء اجرا:

پسر سعد:
بابا حسین خامس آل عبا بود
بابا حسین زاده خیرالنسا بود
قتل حسین بر تو پدر چون روا بود؟
دانی حسین مظهر لطف خدا بود؟
ابن سعد:
باری گذشت شام و پریشان شدم حواس
زین میر و مرو دلم افتاده در هراس
هان ای امیر عزم مرا جزم شد به جنگ
از گفته های هر دو پسر آمدم به تنگ
ابن زیاد: (خطاب به حر)
ای حر نامور چو تویی شهریار قوم
هستی میان خیل عرب نامدار قوم

مادر نزاده چون تو دلیری به روزگار
مرد افکن و شجاع عرب تاجدار قوم
،....
حر:
هان ای امیر گوش فرا دار یک زمان
تا گویمت نتیجه این کار را عیان
گفتی (مه مدینه) برون آید از حجاز
همراه (عون) و (جعفر) و (عباس) رزم ساز
من با سپاه کوفی و شامی روم به جنگ
گردم روان به جانب آن شاه بی‌درنگ.....

۵- بحث و نتیجه‌گیری

در سایکودرام به شخص بیمار کمک می‌شود تا ابعاد روانشناختی بیماری‌اش را کشف کند. بیمار در نهایت کنش‌های خود را از طریق خودبیانگری نمایشی به اجرا گذارده و نقش آفرینی می‌کنند. در تعزیه نیز با استفاده از فاصله گذاری و شکستن دیوار چهارم تماشاگر وارد خودبیانگری ذهنی شده و در نهایت با گریستن و عزاداری نقشی برای خود قایل شده و خود را شریک رویداد کربلا و یاور قهرمان اصلی این ماجرا می‌پندارد. هدف از سایکودرام تعمیق و تشخیص حالات نامناسب و پاسخ عاطفی به حذف و اصلاح آنها، خودشناسی و ایجاد ادراک اجتماعی است. هدف تعزیه نیز صرفاً نقل و توصیف کردن یک رویداد نیست، بلکه تلاش اجرا کنندگان تعزیه در نمایش خیر و شر و دیگری، درون‌کاوی، خودشناسی و قیاس تماشاگر با این دوگروه و تأسی از خوبان این هنر آئینی است. در سایکودرام روان درمانگری به صورت گروه درمانی می‌باشد، در تعزیه نیز سعی می‌شود یک نوع فضای آیینی به وجود آمده که در این فضای آیینی، نوعی شراکتِ دسته جمعیِ احساسی وجود داشته باشد. عوامل اجراکننده و مخاطبان تعزیه گروهی از افراد هستند، اما با وجود رفتار گروهی، مانند سایکودرام کارکرد و انگیزه اصلی‌شان نفوذ در ناخودآگاه تماشاگر است. شایان ذکر است کاتارسیس حاصل از تعزیه و سایکودرام، هر دو در یک جهت کارایی دارند و مطابق یکدیگر هستند. شخص می‌تواند با تجربه کاتارسیس، در جهت مثبت به کمال روانی برسد. روان‌نمایشگری قابل انعطاف است و به مدیر یا کارگردان و همچنین شخص اول این اجازه را می‌دهد که در جهت تغییر و استفاده از فنون و همچنین تکنیک‌ها، انتخاب‌های خود را داشته باشند، تعزیه نیز در نوع خود قابل انعطاف است، می‌توان در جلسات روان‌نمایشگری از تعزیه به شیوه‌های گوناگون استفاده کرد. از نمایش تعزیه می‌توان در جلسات روان‌نمایشگری و در مرحله آماده سازی و همچنین در مرحله اجرا در شرایط خاص که مناسب بیمار باشد استفاده کرد. بدین‌گونه که در مرحله آماده سازی جهت جریحه‌دار کردن احساسات وی استفاده کرد که پس از تجربه کاتارسیس و حتی شاید گریه کردن و در کل برون ریزی احساسات، با افراد راحت‌تر شده و بیشتر اعتماد کند. همچنین استفاده از تعزیه در مرحله اجرا می‌تواند به گونه‌ای باشد که بر طبق مسائل و شرایطی که روح مراجعه کننده را آزار می‌دهد، نقشی به او داده شود که برون‌ریزی‌هایش را در قالب آن شخص انجام بدهد. با ذوق هنری می‌توان به گونه‌ای که به داستان کلی تعزیه لطمه نزند فنون روان‌نمایشگری را در تعزیه پیاده‌سازی کرد. اما بهتر است که مخاطب آن نمایش، افراد مناسب باشند که از بعد درمانی آن بهره ببرند. در نهایت جهت کاربردی کردن تعزیه در جلسات سایکودرام می‌توان توجه به نکات زیر را پیشنهاد دارد.

۱- تعزیه‌ای اجرا نمود که با مشکلات روحی بیمار نزدیک بوده و او با تماشای رخداد و شخصیتهای آن همذات‌پنداری کرده و در نهایت اجازه ورودش به ادامه نمایش داده شود و بیمار به عنوان کنش‌گر اصلی روایت فعال شده و رویداد را پیش ببرد.

۲- از ویژگیهای شعر و موسیقی که از ارکان اصلی تعزیه هست به نحوی امروزی بهره بود و تلاش کرد در جلسات سایکودرام نسخه‌های جذاب برای بیمار نوشت و او را در اجرای آن سهیم کرد.

۳- از تکنیک فاصله‌گذاری و شکستن دیوار چهارم که از شیوه‌های اصلی تعزیه است در جلسات سایکودرام استفاده کرد و صحنه نمایش و زندگی گذشته و حال بیمار را که خودش جز شخصیتهای اصلی تعزیه شده است، ترکیب نمود و اجازه داد که بیمار در پیشبرد روایت تعزیه به خودش متکی بوده و نقش قهرمان یا معین البکاء(تعزیه گردان) داشته باشد.
۴- از رنگ‌های که در تعزیه کارکردی فراوان دارد در جلسات سایکودرام استفاده کرده و از ویژگیهای روانی آن بهره گرفت.
۵- با شناخت از نقش و رفتاری که تماشاگران تعزیه دارند، تلاش کرد این حس را در جلسات سایکودرام بین تماشاگران ایجاد نمود.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

تحقیق حاضر برگرفته از پژوهش کارشناسی ارشد نویسنده دوم مژگان مظاهری نیا است که تحت هدایت و راهنمایی دکتر پیام زین‌العابدینی استادیار و عضو هئیت علمی دانشگاه تهران انجام شده است. نویسندگان بصورت مشترک در مقاله حاضر مشارکت داشته و سهیم هستند.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

آب‌دینی، یاسمن (۱۳۸۳). مروری بر مبانی فلسفی ویژگی‌ها و روش‌های پژوهش کیفی. *مجله روانشناسی و علوم تربیتی*، ۳۵(۲)، ۱۸۵-۱۵۹.

برزوئیان، مرضیه و خاکی، محمدرضا (۱۳۹۹). نسبت ساختار اجتماعی شهری ایرانی با انعکاس درونمایه مظلومیت در متون تعزیه. *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲(۱)، ۱۰۸-۸۸.

پیتروتسلا، سالوو (۱۳۹۶). *درآمدی بر نمایش درمانی (شخص و آستانه)*. ترجمه‌ی مریم سلطانیان، تهران: سمت.

جلیلی، مرجان و اردلانی، حسین (۱۳۹۷). واکاوی واژه کاتارسیس ارسطو و تأثیر آن بر مخاطب تراژدی. *چهارمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران*، تهران، https://civilica.com/doc/883060

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

حیدری، عبدالستار (۱۳۹۱). *نظریه‌ی کاتارسیس تراژیک در رساله‌ء شعرشناسی ارسطو*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد ، دانشگاه علامه طباطبایی.

شاقول، یوسف و مرتضوی، سیدرحمان (۱۳۸۹). دریدا و دموکراسی. *مجله جستارهای سیاسی معاصر*، ۱(۲)،۶۳-۴۷.

صادقی شهپر، علی (۱۳۸۷). روش‌شناسی عرفان تطبیقی. *پژوهشنامه ادیان*، ۲(۴)، ۱۰۸-۸۳.

غریب‌پور، بهروز (۱۳۸۴). *تئاتر در ایران*، از ایران چه می‌دانم؟، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

فتحی، طاهر (۱۳۹۹). *سایکودرام، پیشگیری و درمان بیماری‌های روانی- اجتماعی در صحنه نمایش*. تهران: ناهید.

کریم‌پور، سمیرا و قزل‌سفلی، ماریه (۱۳۹۳). بررسی جایگاه مفهوم کاتارسیس ارسطو در نمایش تعزیه‌ی ایرانی. *کنفرانس بین المللی مهندسی، هنر و محیط زیست*، https://civilica.com/doc/372509

محمدی وکیل، مینا (۱۳۹۶). رابطه هنر و اخلاق در فلسفه ارسطو، مجله فلسفه، ۴۵(۱)، ۷۵-۹۳.

مصلح، علی‌اصغر و پارسا خانقاه، مهدی (۱۳۹۰). واسازی به منزله یک استراتژی. *مجله متافیزیک*، ۳(۱۱)،۷۹-۵۲.

میرهاشمی، طاهره (۱۴۰۲). نشانه‌شناسی اجتماعی نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» بر اساس نظریهٔ پی‌یر گیرو. *فصلنامه علمی جامعه شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۱۸)،۴۹ -۶۷.

References

Ameln, falko vonm., & Becker-ebel, Jochen. (2020). *Fundamentals of psychodrama*. Springer Nature Singapore.

زین‌العابدینی، پیام؛ مظاهری‌نیا، مژگان (۱۴۰۳) مطالعهٔ کیفی کاربردهای کاتارسیس حاصل از تعزیه در سایکودرام. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۳)، ۸۱- ۹۶.

Baim, clarl., & others. (2007). *Psychodrama advances in theory and practice*. London: routledge.
Brunius, Teddy. (1973). Catharsis, in Dictionary of the History of Ideas, Ed.- in-Chief Philip Wiener, 264-270, New York: Ch. *Scribners Sons*.
Derrida, Jacques. (1976). Of Grammatology, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Devereux, G. (1970). *The Structure of Tragedy and the Structure of the Psyche in Aristotle's Poetics*, in Psychoanalysis and philosophy: Essays in Memory of Ernest Jones, ed. by C. Hanly and M. Lazerowitz, New York: International Universities Press.
Guinagh, Barry. (1987). *Catharsis and cognition in psychotherapy*. New York: springer- verlag.
Marcia, Karp., & others. (1998). *The handbook of psychodrama*. London: routledge.
Marineau, Rene, f. (1989). *Jacob levy Moreno- 1889-1974- father of psychodrama*, sociometry and group psychotherapy. london: routledge.
Zinn, Jeff. (2018). *Theater and psychology: a symbiotic relationship*. in book: Psychotherapy, Literature and the Visual and Performing Arts (pp.95-111). DOI:10.1007/978-3-319-75423-9_6
Nehamas, A. (1992). *Pity and Fear in the Retoric and the Poetics*, in Essay on Aristotles Poetics, ed. By A. Rorty, Princeton, NJ, Princeton University Press.
Pappas, Nikolaos. (2001). *Aristotle, in The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. by Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes, 15 ˚ 26, London and New York, Routledge.
Smith, James (2005). *Jacques Derrida live thory*. London and NewYork: Continnum