Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 4, No 7, Spring & Summer 2025, 189-214

Determining the Executive Conventions in the Formation of the Ta'zieh Ritual Performance

Sara Noorafshan*
Abolfazl Davodi Roknabadi**
Mehdi Hamed Saghaian***
Mohammad Akvan****
Mahmoud Dehghan Herati*****

Abstract

Ta'zieh is considered the only authentic form of ritual performance in Iran. In this article, Ta'zieh is understood as a ritualistic performance composed of national, religious, epic, and mythical elements, which is performed annually on specific days and with special ceremonies in Iran and some Shi'a-populated regions of the world to commemorate significant events in early Islamic history, such as the event of Ashura. From this perspective, Iranian Ta'zieh is a ritualistic performance whose form and content are deeply rooted in religious traditions. This type of performance has emerged throughout history and over time in various dramatic forms from rituals and traditional Muharram mourning ceremonies. This performance genre possesses a set of techniques, characteristics, and executive conventions that have been passed down orally and hereditarily from one generation to the next. It has undergone fluctuations, transformations, and changes according to the time and the political, cultural, and social characteristics of each era. Therefore, the ritual performance of Ta'zieh is based on conventions, and the role and importance of theatrical conventions and executive methods in the different forms of this performance are undeniable. Consequently,

* PhD Student in Philosophy of Art, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. sara.noorafshan@gmail.com
** Professor, Faculty of Art, Islamic Azad University, Yazd Branch, Yazd, Iran (Corresponding Author). davodi@iauyazd.ac.ir
*** Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. saghaian@modares.ac.ir
**** Associate Professor, Faculty of Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. mo_akvan2007@yahoo.com
***** Adjunct Professor, Department of Drama, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. mahmouddh@yahoo.com

How to cite article:
Noorafshan, S., Davodi Rokn Abadi, A., Hamed Saghaian, M., Akvan, M., & Dehghani Harati, M. (2025). Determining the Executive Conventions in the Formation of the Ta'zieh Ritual Performance. *Journal of Ritual Culture and Literature, 4***(7), 189-214. doi: 10.22077/jcrl.2025.8385.1169**

Copyright: © 2025 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

clarifying the principles and rules of theatrical conventions in the formation of the Ta'zieh ritual performance, based on modern theatrical achievements and methods, is one of the necessities of our contemporary theatre. The main objective of this research is to clarify the conventions of the Ta'zieh ritual performance and to study the methods, techniques, and executive indicators in the production process of this type of ritual performance. This research has been compiled using a descriptive-analytical method, and library and internet resources have been used to complete the foundational information. The central hypothesis of this research is that examining the methods and conventions of Ta'zieh ritual performance can enhance the awareness, understanding, and knowledge of actors, performers, and demonstrators regarding the performative capacities of this tradition. The study also aims to address the following questions: What is the meaning of theatrical conventions? What are the key elements and indicators of the conventions in Ta'zieh ritual performance? And through what processes does Ta'zieh employ these theatrical conventions?

In conclusion, this study defines theatrical conventions and explores their characteristics, methods, and various types, with particular attention to their manifestation in Ta'zieh ritual performance. It argues that familiarity with and mastery of these conventions—including those related to plot and narrative structure, sequencing of events, acting, temporality, objects, space and stage design, costume and color, as well as music and singing—together with the performers' active engagement and reciprocal interaction with the audience, can enhance performers' understanding of the performative capacities of theatrical conventions within the diverse forms of Ta'zieh.

Keywords: Theatrical Conventions, Iranian Performance, Ta'zieh, Ta'zieh Executive Conventions.

Introduction

Ta'zieh, the only form of ritual theater in Iran, reflects aspects of Shiite history and dramatizes real-historical events in the lives of Shiite saints (Shahidi & Blookbashi, 2001: 28). Nevertheless, this performance tradition is not confined to Iran; it is also practiced in other countries, though in varied forms and appearances (Pahlevan, 2018). While Ta'zieh is Islamic in content, it is profoundly Iranian in character, drawing its essence from the nation's distinct political and cultural heritage (Chelkowski et al., 1988: 7).

As a performative tradition, Ta'zieh embodies a set of techniques, conventions, and characteristics that have undergone change and transformation over time, shaped by shifting political, cultural, and social conditions. Accordingly, analyzing the principles and rules of its performative conventions—particularly in relation to modern theatrical methods and achievements—is essential for the development of contemporary Iranian theater. The primary aim of this study is to identify and define the performative conventions of Ta'zieh, and to examine the methods, approaches, techniques, and indicators that shape its production as a distinct form of ritual theater.

With regard to its conventional use of theatrical features, Ta'zieh performers employ symbolic costumes, colors, rhythmic texts, and stylized gestures to bridge the chronological time and place of the performance with the sacred and historical dimensions of the original events. Rather than reconstructing roles in the psychological manner characteristic of

Western acting traditions, performers instead embody and evoke the sacred traits of the martyrs of Karbala. At times, they may step out of their roles to interact directly with the audience and participate in the collective mourning rituals.

Method

Every work of art, shaped by the cultural and social context in which it emerges, follows specific conventions that render it intelligible to its audience. These artistic conventions evolve over time as artists' perceptions of reality shift. Theater, like other art forms, has witnessed such transformations, with changes in its conventions guiding it toward new directions and practices (Holton, 2009: 27). In this sense, theatrical conventions may be defined as "pre-established notions and agreed-upon rules of performance" (Saghaian, 1998: 15).

The main performative conventions of ritual Ta'zieh performance can be outlined as follows:

1. Plot Conventions

The structural elements of Iranian Ta'zieh performance include:

- Narrative plot
- Characters
- Performer–audience interaction
- Performer–space interaction

Among these, the most significant is the interactive relationship between the audience and the performance.

2. Linguistic Conventions

Language in Ta'zieh generally takes two main forms:

- Melodic or sung dialogue, primarily used by positive characters.
- Shouting or chanting style, typically employed by negative characters.

3. Temporal Conventions

- Temporal shifts to the past or future may occur at any moment.
- Historical accuracy in timekeeping is not required.
- Rapid temporal transitions are facilitated by flexible staging and spatial design.
- Different scenes may be enacted simultaneously.

4. Performative Conventions

- Characters are fixed and reappear consistently across different Ta'ziehs.
- Characters are identifiable through costumes, colors, and other visual markers.
- Exaggerated traits are emphasized in characterization.
- Supernatural entities, imaginary figures, and animals are represented concretely on stage.
- Historical accuracy in depicting real figures is not obligatory.
- Performers frequently use exaggerated, non-naturalistic gestures.
- Performers may step out of character during performance.
- Direct audience engagement is both common and expected.
- Meta-theatrical techniques, such as "play within a play", are frequently

employed.

5. Costume and Color Conventions

- Costumes and colors follow established conventions and are consistently repeated across performances.
- They do not aim to represent specific historical periods or geographic locations.
- Costumes assist in role identification.
- Colors and costumes are integral to the visual design of the performance.
- Each color carries symbolic meaning only within its conventional framework.

6. Musical Conventions

- Music and singing are indispensable to *Ta'zieh*.
- Performances use live music before the audience.
- Music shapes the emotional and situational atmosphere of scenes.
- Singing and musical accompaniment follow established conventions.
- Music supports performers and facilitates transitions between scenes.

7. Object Conventions

- Props are minimal, lightweight, and portable.
- They occupy limited space on stage.
- Props serve both symbolic and practical purposes.
- Objects may carry realistic as well as symbolic significance.
- Props often emphasize or reinforce performers' traits and identities.

Conclusion

Overall, identifying and explaining the indicators, methods, and performative conventions of ritual theater such as Ta'zieh is essential for enhancing performers' awareness and deepening their understanding of the capacities of these traditions. A comprehensive knowledge of such conventions not only informs performance practice but also contributes to sustaining and revitalizing this unique form of ritual theater.

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱، پیاپی ۷، بهار و تابستان ۱۴۰۴، ۱۸۹ - ۲۱۴

تبیین قراردادهای اجرایی در شکل‌گیری نمایش آئینی تعزیه

سارا نورافشان*
ابوالفضل داودی رکن‌آبادی**
مهدی حامد سقایان***
محمد اکوان****
محمود دهقان هراتی*****

چکیده

تعزیه یگانه شکل اصیل نمایش آیینی در ایران به شمار می‌رود. در این مقاله، منظور از تعزیه، نمایشی آیینی و مرکب از عناصر ملی، مذهبی، حماسی و اسطوره‌ای است که به‌پاس بزرگداشت برخی رخدادهای مهم صدر اسلام، مانند واقعه عاشورا، سالانه در ایام خاص و با تشریفات ویژه در ایران و برخی مناطق شیعه‌نشین جهان اجرا می‌گردد. از این منظر تعزیه ایرانی، نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن تحت تأثیر سنن مذهبیِ ریشه‌دار است و این‌گونه نمایشی در طول تاریخ و به‌مرورزمان در قالب گونه‌های مختلفِ نمایشی، از دل آئین‌ها، سوگواره‌ها و مراسم روضه‌خوانی سر برآوردند؛ این‌گونه‌ی نمایشی، دارای مجموعه‌ای از شگردها و شاخصه‌ها و قراردادهای اجرایی است که به صورت موروثی و سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل و به فراخور زمان و ویژگی‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی هر دوره‌ای، فرازوفرودهایی را طی کرده، تغییر شکل یافته و دستخوش تحول شده است؛ بنابراین نمایش آیینی تعزیه مبتنی بر قراردادهاست و نقش و اهمیت قراردادهای نمایشی و شیوه‌های اجرایی در گونه‌های مختلف اجرای این نمایش غیرقابل‌انکار است؛ ازاین‌رو تبیین اصول و قواعد قراردادهای نمایشی در شکل‌گیری نمایش آیینی تعزیه بر پایه دستاوردها و روش‌های نوین تئاتری، یکی از ضرورت‌های نمایش امروز ماست. هدف

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. sara.noorafshan@gmail.com
** استاد دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یزد، یزد، ایران (نویسندهٔ مسئول). davodi@iauyazd.ac.ir
*** دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، دانشگاه تربیت مدرس،تهران، ایران . saghaian@modares.ac.ir
**** دانشیار دانشکده ادبیات، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران ایران. com.yahoo@akvan2007_mo
***** هیئت علمی وابسته گروه نمایش دانشکده هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. mahmouddh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۰۲

اصلی این پژوهش تبیین قراردادهای نمایش آئینی تعزیه و مطالعه شیوه‌ها، روش‌ها و شاخص‌های اجرایی در فرایند تولید این‌گونه‌ی نمایش آئینی است. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی تدوین‌شده و به‌منظور تکمیل اطلاعات بنیادین از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده شده است؛ فرضیه اصلی پژوهش آن است که مطالعه روش‌ها و قراردادها در نمایش آئینی تعزیه می‌تواند موجب افزایش آگاهی، درک و شناخت «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» از ظرفیت‌های اجرایی این‌گونه از نمایش شود. همچنین درصدد پاسخ به این سؤالات است که قراردادهای نمایشی به چه معناست و عناصر و شاخص‌های قراردادهای نمایش آئینی تعزیه کدام‌اند و نمایش آئینی تعزیه چگونه و طی چه فرایندی از قراردادهای نمایش‌های استفاده می‌کنند؟ در نتیجه‌گیری ضمن تعریف قراردادهای نمایش‌های و تبیین شاخصه‌ها، شیوه‌ها و انواع مختلف آن به بررسی چگونگی قراردادها در نمایش آیینی تعزیه پرداخته و تصریح‌شده است که آشنایی و فراگیری قراردادهای نمایشی همچون قراردادهای پیرنگ یا طرح روایی و ترتیب و توالی رویدادها، قراردادهای نمایشگری، قراردادهای زمانی، قراردادهای اشیا، قراردادهای مکان و صحنه‌آرایی، قراردادهای لباس و رنگ، قراردادهای موسیقی و آواز در نمایش آئینی تعزیه و ارتباط متقابل و مشارکت فعال نمایشگران با تماشاگران تعزیه می‌تواند موجب افزایش شناخت نمایشگران از ظرفیت‌های اجرایی قراردادهای نمایشی در اشکال مختلف نمایش آئینی تعزیه شود.

کلیدواژه‌ها: قراردادهای نمایشی، نمایش ایرانی، تعزیه، قراردادهای اجرایی تعزیه.

مقدمه

یکی از مهم‌ترین اندیشه‌های دینی مبتنی بر گفتمان شیعی، که در تاروپود مردم ایران نهادینه‌شده، این موضوع است که پس از واقعه غدیرخم حکومت و به تعبیر شیعی «ولایت» از خاندان عصمت و طهارت حضرت محمد (ص) غصب شد و به سبب این اتفاق مهم تاریخی، ظلمی بزرگ به خاندان پیامبر و مردم وارد شد و این موضوع به علت ظلم بنی‌امیه ادامه پیدا کرد و به شهادت مظلومانه امام حسین ع و یاران باوفایش در روز عاشورا منجر شد. «تعزیه، آیینی ملی، مذهبی و هنری است که ویژه کشور ایران است و تعلق به شیعیان دارد و در هیچ‌یک از کشورهای اسلامی این پدیده به شکلی که موردنظر است وجود ندارد» (همایونی، ۱۳۸۰: ۱۴۴) البته با رجوع به کتاب *فرهنگ تعزیه در جهان ایرانی* (تاریخچه تعزیه) (۱۳۹۷) از کیوان پهلوان بر این نکته تأکید می‌شود که این‌گونه‌ی نمایشی منحصر به ایران نیست و در برخی کشورهای دیگر با شکل و شمایل متفاوت برگزار می‌شود، اما می‌توان خاستگاه شکل‌گیری این‌گونه‌ی نمایشی را در کشور ایران جستجو کرد. این نگاه حق‌طلبانه در بین شیعیان ادامه پیداکرده و به علت خفقان حکومت اموی و حکومت عباسیان به شکل رنج فروخورده در نهاد شیعیان باقی ماند. پس از روی کار آمدن حکومت آل‌بویه رفته‌رفته دسته‌های عزاداری برای سید و سالار شهیدان شکل گرفت و این دسته‌روی‌ها به شکل‌گیری نوعی نمایش آئینی به نام «تعزیه» منتهی شد. معزالدوله احمد بن بویه در دهم محرم سال ۳۵۲ هجری قمری در بغداد به مردم دستور داد که برای سوگواری، دکان‌هایشان را ببندند، بازارها را تعطیل کنند، نوحه بخوانند و جامه‌های خشن و سیاه بپوشند. در این نمایش آئینی، مردم فرصت حق‌طلبی نمادینی برای احقاق حق و تعزیت و سوگواری برای امام حسین (ع) و یاران وفادارش پیدا کردند و این نمایش آئینی به حیات خود ادامه داد و رفته‌رفته قوت گرفت و در دوره صفویه شروع به تکامل کرد و دوره قاجار به اوج نفوذ خود در بین مردم رسید؛ ازاین‌رو «تعزیه بیانگر وجهی از تاریخ شیعیان و نشان‌دهنده رخدادی واقعی‌ـ تاریخی در حوزهٔ حیات قدیسان دین و مذهب در جهان تشیع بوده است» (شهیدی و بلوک‌باشی، ۱۳۸۰: ۲۸) مبتنی بر این دیدگاه، تعزیه وجهی مذهبی به خود می‌گیرد؛ اما نمی‌توان وجه فرهنگ ایرانی را در شکل‌گیری نمایش آئینی تعزیه نادیده گرفت. تعزیه ایرانی، نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن تحت تأثیر سنن مذهبیِ ریشه‌دار است. این نمایش اگرچه در ظاهر، اسلامی است اما ایرانی نیز هست و در اصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است (چلکووسکی و دیگران، ۱۳۶۷: ۷).

در وجه استفاده‌ی قراردادی از ویژگی‌های نمایشی در نمایش آیینی تعزیه نیز شبیه‌خوان‌ها با استفاده از لباس‌های قراردادی، رنگ‌های قراردادی، متون موزون و رفتار و کردار نمادین زمان و مکان اجرای گاهشمارانه‌ی تعزیه را به زمان و مکان قدسی/ تاریخی پیوند می‌زنند و بدون تلاش برای بازسازی نقش (از منظر روانشناسی نقش با الگوی بازیگری غربی)

فقط بازتابی از ویژگی‌های مقدس شهدای کربلا را شبیه‌سازی می‌کنند و بدون غرق شدن در نقش، در مواقع نیاز از نقش خود خارج‌شده و با مخاطبان همراه می‌شوند و به عزاداری می‌پردازند.

پیشینه پژوهش

پژوهشگران ایرانی در مورد نمایش آئینی تعزیه پژوهش‌های متنوعی داشته‌اند. در این بین کتاب *نمایش در ایران* نوشته بهرام بیضایی مهم‌ترین اثری است که درباره‌ی تاریخ نمایش ایرانی گفتگو می‌کند؛ از کتب، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که به این موضوع پرداخته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

بهرام بیضایی (۱۳۷۹) در کتاب *نمایش در ایران* ضمن معرفی انواع گونه‌های نمایش سنتی ایرانی به بررسی سیر تحول تاریخی این‌گونه‌ها ازجمله شبیه‌خوانی پرداخته است. جنتی عطایی (۱۳۷۵) در کتاب *بنیاد نمایش در ایران* زمینه‌های شکل‌گیری نمایش‌های ایرانی از پیش از اسلام را مورد بحث قرار داده است. پیتر جی چلکوفسکی (۱۳۷۷) در کتاب *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*، مقالات ارائه شده صاحب‌نظران هنرهای نمایشی درباره شبیه‌خوانی در جشن شیراز را آورده است. بیشتر این پژوهش‌ها تعزیه و شبیه‌خوانی را از منظر تاریخی، اجتماعی، نشانه‌شناسی، ادبی، قواعد اجرایی آن و نسبت آن با فلسفه و حکمت اسلامی مورد تحلیل قرار داده‌اند. در این مجموعه، پژوهشی در زمینه مطالعه پدیدارشناختی شبیه‌خوانی بیان نشده است. مجید سرسنگی (۱۳۸۹) در کتاب *محیط تئاتری و رابطه‌ی بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی* که رساله دکترای وی است به بررسی محیط اجرا و رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش‌های دینی از جمله نمایش‌های دینی کاروانی و تعزیه پرداخته است. عنایت‌الله شهیدی (۱۳۸۰) در کتاب *پژوهش بر تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار*، تحول و تطور شبیه‌خوانی از دوره قاجاریه در تهران مورد توجه قرار گرفته است. همچنین در آن شبیه‌خوانی از منظر ادبی و عناصر اجرایی تحلیل و بررسی شده است. از دیگر کتاب‌ها در این زمینه می‌توان به مجموعه ۱۷جلدی *فرهنگ تعزیه در جهان ایرانی* نوشته کیوان پهلوان (۱۳۹۷) و کتاب *شبیه‌نامه سیری در تکامل تعزیه* تألیف اسماعیل مجللی اشاره کرد. همچنین مجموعه مقالات و آثار جابر عناصری، هوشنگ جاوید و لطف‌علی بیگی و محمدرضا خاکی از دیگر آثار ارزشمند در این حوزه به شمار می‌روند. در مقالات نیز نرگس هاشم‌پور (۱۳۹۲) در مقاله «استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران زن» شبیه‌خوانی از منظر زیبایی‌شناختی اجرا و جایگاه زنان در فرایند اجرا و مشارکت و تعامل زنان در شبیه‌خوانی بررسی شده است. شهروز یوسفیان (۱۳۸۳) در مقاله «تعزیه: فرازمندی نمایش ایران» شبیه‌خوانی را از منظر نشانه‌شناسی کاویده است. مرور مختصر منابع حوزه شبیه‌خوانی بیانگر این نکته است که موضوع و دیدگاه مقاله‌ی پیشنهادی با رویکرد نظری مطالعات گذشته تفاوت

دارد و هـدف آن توسـعه پژوهـش و گسـترش چشـم‌انداز مطالعاتـی در حـوزه این‌گونـه‌ی نمایـش سـنتی ایرانـی اسـت.

مبانی نظری پژوهش

قرارداد در لغت

قـرارداد در لغـت بـه معنـای «اتفـاق دو یـا چنـد نفـر در امـری» اسـت (معیـن،۱۳۸۷: ۲۶۵۲). قـرارداد در نمایـش آیینـی تعزیـه بـه معنـای اسـتفاده از عناصـر و نشـانه‌های فرهنگـی و اجرایـی اسـت کـه بـه علـت تکـرار طـی سـال‌های متعـدد بـه پیش‌فرض‌هـای قابـل قبـول بیـن مخاطبـان نمایـش تعزیـه و نمایشـگران تبدیـل شـده اسـت.

تعریف قرارداد هنری

هـر اثـر هنـری بـا توجـه بـه بافـت فرهنگـی و جامعـه‌ای کـه در آن تولیـد شـده اسـت از ویژگی‌هـای قـراردادی تبعیـت می‌کنـد تـا بـر اسـاس آن ویژگی‌هـای قـراردادی برگرفتـه از بافـت فرهنگـی جامعـه، بـرای مخاطبـان قابل‌فهـم شـود.

> دیویـد برلـو (David Berlo) دانشـمند علـوم ارتباطـی تأکیـد می‌کنـد کـه اگـر مقصـود مـا از کلمـه‌ی هنـر آن باشـد کـه هنـر یعنـی چیـزی بـدون سیسـتم یـا بـدون دانـش ازآنچـه مـا انجـام می‌دهیـم. درواقـع چنیـن مقصـودی ناشـی از ناآگاهـی درزمینـه‌ی نمادهایـی اسـت کـه در حـوزه‌ای خـاص بـه نـام هنـر مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیـرد؛ امـا اگـر مقصـود مـا از هنـر کوشـش بـرای سـاخت عناصـر اصلـی بـا شـیوه‌ای اسـت کـه بهتریـن بیـان را دارد تـا بتوانـد هـدف مـا را بـه بهتریـن وجـه جامـه‌ی عمـل بپوشـاند یـا بهتریـن تأثیـر را در گیرنـده داشـته و یـا معنـی موردنظـر را بـرای گیرنـده داشـته باشـد، آنـگاه لحظـه‌ای می‌رسـد کـه مـا نیـاز بـه آمـوزش و آگاهـی از فرهنـگ لغـات و دسـتور زبـان هنرهـا خواهیـم داشـت (سـقایان بـه نقـل از محسـنی‌راد، ۱۳۷۷: ۱۱).

حال‌آنکـه هـر قـدر نشـانه‌ها و علائـم از جهـان زیسـت مخاطبـان نشـئت‌گرفته باشـند، بـرای مخاطـب قابل‌فهم‌تـر بـوده، شـمولیت بیشـتری پیـدا می‌کننـد و تبدیـل بـه قـرارداد می‌شـوند.

البتـه صرفـاً قـراردادی کـه در آن هیـچ اثـری از ابتـکار، خلاقیـت، اصالـت و خودانگیختگـی نباشـد، کسـالت‌بار، بـی‌روح و غیرقابل‌قبـول اسـت، امـا هنـری کـه بخواهـد همـه چیـز در آن اصیـل و واقعـی باشـد، عمـلاً غیرممکـن و غیرقابل‌تصـور اسـت. قراردادهـا عمـلاً نه‌تنهـا زمینـه و شـرایط هسـتی و پیشـرفت هنـری را فراهـم می‌سـازند، بلکـه معیارهـای ارزش‌گـذاری و قضـاوت را در هنـر فراهـم می‌آورنـد. هنرمنـد اصیـل نیـز اغلـب قراردادهـای هنـر خـود را درهم‌شکسـته یـا تغییـر می‌دهـد و گاه به‌مراتـب، پیشـگام جهـان خویـش اسـت (سـقایان، ۱۳۷۷: ۱۵).

> قراردادهـای هنـری بسـته بـه مدیـوم شـاخه‌های مختلـف هنـری تفاوت‌هایـی باهـم دارنـد. هنرهـای نمایشـی نیـز چـون سـایر هنرهـا زبـان خـود را داراسـت. ایـن زبـان

متشکل از عناصر گوناگونی است که به شیوه‌های متنوع، مطابق با قواعدی خاص، برای القای پیام یک نمایش ترکیب شده‌اند. قراردادهای تئاتری نیز چون سایر قراردادهای هنری طی زمان همراه با تغییر شیوه‌های آشنایی هنرمندان تئاتر با واقعیت دستخوش دگرگونی شده است؛ در همین زمان معاصر، احتمالاً چندین مجموعه قراردادهای تئاتری هست که در کنار یکدیگر وجود دارند. قراردادهای تئاتر نیز چون سایر هنرها به‌سختی دگرگون‌شده و تئاتر را به جهات مشخصاً تازه‌ای کشانده است (هولتن، ۱۳۸۸: ۲۷).

بنابراین می‌توان «قراردادهای تئاتری یا قواعد بازی (Rules of the Game) را به معنی پندارهای از پیش پذیرفته‌شده‌ی (Agreed - on - Falsehood) نمایش تعریف کرد» (سقایان، ۱۳۷۷: ۱۵). قراردادهای نمایشی متناسب با مناسبات فرهنگ و آداب‌ورسوم اقوام مختلف شکل و شمایل متفاوت به خود می‌گیرند و باگذشت زمان دچار تغییر و تحول می‌شوند.

قراردادهای نمایشی نمایش ایرانی نیز بر اساس همین تغییر و تحولات به وجود آمده و در بستر زمان تغییر شکل داده و مورد استفاده قرارگرفته‌اند.

در نمایش آئینی تعزیه استفاده از عناصر ارتباط کلامی نظیر تنالیته صدا، کیفیت، جنس و لحن صدا، حجم، شدت، زیر و بمی و انرژی صدا، استفاده از آکسان گذاری به‌جا، مکث و سکوت و...، استفاده از عناصر ارتباط غیرکلامی و زبان بدن چون ارتباط چشمی، حالات چهره، حالت و فرم بدن، حرکت دست‌ها و سر، نحوه نشستن و ایستادن و... داشتن قابلیت‌های اجرایی مانند بداهه‌پردازی، قدرت آوازی، حضور در لحظه، داشتن تمرکز، انضباط رفتاری و احساسی، داشتن خلاقیت توانایی برقراری ارتباط متقابل با تماشاگران و... به‌علاوه‌ی فضاسازی، طراحی صحنه و میزانسن و استفاده از ابزارهایی که عناصر دیداری و شنیداری صحنه را شکل می‌دهند، از قراردادهای نمایش آئینی تعزیه به شمار می‌روند.

از مهم‌ترین قراردادهای نمایش آیینی تعزیه می‌توان به قراردادهای پیرنگ و ترتیب و توالی رویدادها در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای نمایشگری در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای زمانی در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای اشیا در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای مکان و صحنه‌آرایی در نمایش آئینی تعزیه، ارتباط متقابل و مشارکت فعال نمایشگران با تماشاگران در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای لباس و رنگ در نمایش آئینی تعزیه و قراردادهای موسیقی و آواز در نمایش آئینی تعزیه اشاره کرد (عباسی و فهیمی‌فر،۱۳۹۹).

قراردادهای پیرنگ و ترتیب و توالی رویدادها در نمایش آئینی تعزیه

اگر واژهٔ پیرنگ (Plot) را به عناصر سازنده‌اش تجزیه کنیم می‌بینیم که پیرنگ از دو واژهٔ «پی و رنگ» تشکیل شده است. پی به معنای بنیاد و شالوده است و رنگ به معنی طرح و نقش؛ بنابراین می‌توان گفت که:

پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به‌طور عقلانی تنظیم می‌کند؛

ازاین‌رو می‌تواند راهنمای مهمی برای نویسنده باشد و نظم و ترتیبی برای خواننده. پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست بلکه مجموعه سازمان‌یافته وقایع نیز به شمار می‌رود. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه علی و معلولی به هم پیونده خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب‌شده است (میر صادقی، ۱۳۸۰: ۶۴)

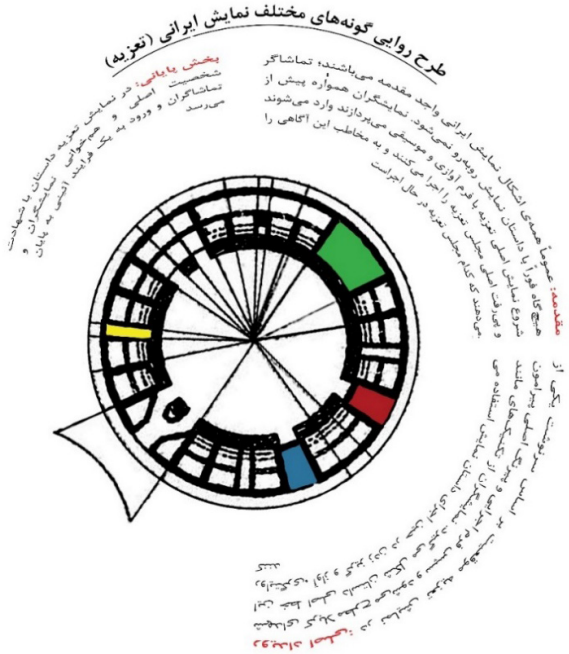
در بیشتر تعاریفی که از پیرنگ ارائه شد، تأکید بر چگونگی تنظیم «وقایع، حوادث، رخدادها یا رویدادها» است. «واقعه یا رخداد یا رویداد» آن چیزی است که اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را در یک «فعل یا کنش» خلاصه کرد. هر روایتی به نقلِ مجموعه‌ای از رخدادها و کنش‌ها می‌پردازد. نظم و ترتیب ارائه این رخدادها و کنش‌ها بر عهدهٔ پیرنگ یا طرح اثر است؛ به سخن دیگر پیوند حادثه‌ها با یکدیگر در قالب یک بافت معنی‌دار، پیرنگ یا طرح نامیده می‌شود. «پیرنگ داستان، ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهایی است که داستان را تشکیل می‌دهند» (پرین، ۱۳۸۷: ۲۰). از این منظر رویدادها و وقایع نسبت به داستان تاریخی (حوادث شکل‌گرفته در ۱۰ محرم سال ۶۱ هجری) موجز شده و به فراخور مضمون روایت در طرح روایی تعزیه‌ها جانمایی شده‌اند؛ به‌طورکلی در چیدمان و تنظیم طرح روایی و پیرنگ هرکدام از تعزیه‌ها از اسلوب‌هایی روایی متنوعی بهره گرفته شده است. بدین‌سان که گاه رویدادها برحسب تسلسل زمانی و برحسب نظم گاهشمارانهٔ داستان تاریخی روایت می‌شوند، گاهی در طرح روایی برخی رویدادها حذف می‌گردد و تسلسل آن‌ها نسبت به داستان تاریخی موجزتر می‌شود. این ترتیب و توالی و چیدمان رویدادها و حذف و اضافه کردن آن‌ها به شکل‌گیری طرح‌روایی یا پیرنگ تعزیه‌ها در بستر زمان منتهی می‌شود و مخاطب بر اساس مواجهه با این ترتیب و توالی رویدادها (Event) می‌تواند در بستر حوادث شکل‌گرفته در رویداد تاریخی عاشورا ارتباط برقرار کند. ژنت توالی رویدادها در طرح‌روایی را «محتوای روایی» معرفی می‌کند (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۶). ترتیب و توالی رویدادها و سطوح روایت در نمایش آئینی تعزیه و در عموم تعزیه‌های حضرت‌خوانی نظیر تعزیه حضرت مسلم؛ تعزیه حضرت حر؛ تعزیه حضرت قاسم؛ تعزیه حضرت علی‌اکبر؛ تعزیه حضرت عباس و تعزیه امام حسین (ع) از یک الگوی کلی تبعیت می‌کند و در هرکدام از تعزیه‌های عنوان‌شده به فراخور رویدادهای اصلی، این موتیف‌ها باکمی تغییر قابل‌مشاهده هستند. موتیف پیشخوانی یکی از مهم‌ترین موتیف‌های تعزیه به شمار می‌رود که البته در تعزیه‌ها و شبیه‌های امروزی اغلب حذف شده و در چند تعزیه اصلی دیده می‌شود. این موتیف افتتاحیه تعزیه و پیش‌درآمدی برای ورود به داستان است و کل داستان و یا روایت نمایش را به‌صورت خلاصه بیان می‌کند. در این موتیف شبیه‌خوان‌ها بدون در نظر گرفتن نقش‌هایشان در فرایند اجرای تعزیه، اطلاعات کلی از فضای کلی تعزیه را به مخاطب ارائه می‌دهند به‌نحوی‌که مخاطب را برای ورود به داستان اصلی تعزیه آماده کنند. در رویداد پیشخوانی گروه اصلی تعزیه‌خوان‌ها مبتنی بر قرارداد آوازی تعزیه به‌مثابه یک محرک شنیداری قوی مخاطب را تحت تأثیر قرار

می‌دهند و شروع به خواندن آوازهای آهنگی مبتنی بر مقدمه یا پیش‌درآمدی برای ورود به فرایند تعزیه می‌کنند که این مقدمه یا پیش‌درآمد بر اساس الگوی ترتیب توالی رویدادهای اصلی تعزیه انتخاب شده است. به‌جز موتیف پیش‌خوانی، موتیف‌های اصلی که به شکل‌گیری طرح روایی تعزیه‌نامه منتهی شده‌اند عبارت‌اند از: ۱. مقدمه؛ ۲. اعلام؛ ۳. خطابه؛ ۴. تشریفات؛ ۵. پیش‌خوانی؛ ۶. اذن گرفتن؛ ۷. وداع با امام و خویشاوندان؛ ۹. سوگواری خویشاوندان؛ ۱۰. عزیمت به جنگ؛ ۱۱. شهادت؛ ۱۲ نوحه‌سرایی؛ ۱۳. تشییع جنازه؛ ۱۴. اختتامیه. البته شایان ذکر است که رویدادها و موتیف‌های دیگری نیز وجود دارند که برای هر تعزیه خاص به شکل منحصربه‌فرد آن تعزیه قابل‌مشاهده هستند؛ برای مثال موتیف پشیمانی در تعزیه حر یا موتیف سرگردانی در کوفه یا غریبی مسلم در تعزیه حضرت مسلم قابل‌مشاهده هستند.

در یک دسته‌بندی کلان‌تر می‌توان طرح روایی گونه‌های مختلف نمایش ایرانی نظیر تعزیه را به سه بخش اصلی مقدمه، رویداد اصلی و بخش پایانی یا مؤخره تقسیم کرد.

مقدمه: عموماً همه‌ی اشکال نمایش ایرانی واجد مقدمه هستند؛ تماشاگر هیچ‌گاه فوراً با داستان نمایش روبه‌رو نمی‌شود. نمایشگران همواره پیش از شروع نمایش اصلی تعزیه با فرم آوازی و موسیقی وارد می‌شوند و پی‌رفت اصلی مجلس تعزیه را اجرا می‌کنند و به مخاطب این آگاهی را می‌دهند که کدام مجلس تعزیه در حال اجراست.

رویداد اصلی: در نمایش تعزیه موقعیت بر اساس سرنوشت یکی از شهدای کربلا مطرح می‌شود و سپس فرم اجرایی و پیرنگ اصلی پیرامون این خط اصلی داستان شکل می‌گیرد. نمایشگران از تکنیک‌هایی مانند روایتگری، آواز و گریز زدن در حین اجرای داستان



نمایش استفاده می‌کنند.

بخش پایانی: در نمایش تعزیه، داستان با شهادت شخصیت اصلی و هم‌خوانی نمایشگران و تماشاگران و ورود به یک فرایند آئینی به پایان می‌رسد.

همچنین در یک دسته‌بندی ساختاری دیگر این‌گونه‌ی نمایشی در طی حیات خود و تغییر و تحول‌ها در بستر زمان‌های مختلف ازنظر ساختار نمایشی چهار شکل ذیل را تجربه کرده است: ۱. جدلی (شبیه ارسطویی)؛ ۲. مرثیه گونه (شبه ایستا)؛ ۳. نمایش در نمایش؛ ۴. گوشه (قصه قصه) (فتحعلی بیگی، ۱۳۹۶: ۴۰-۵۲)

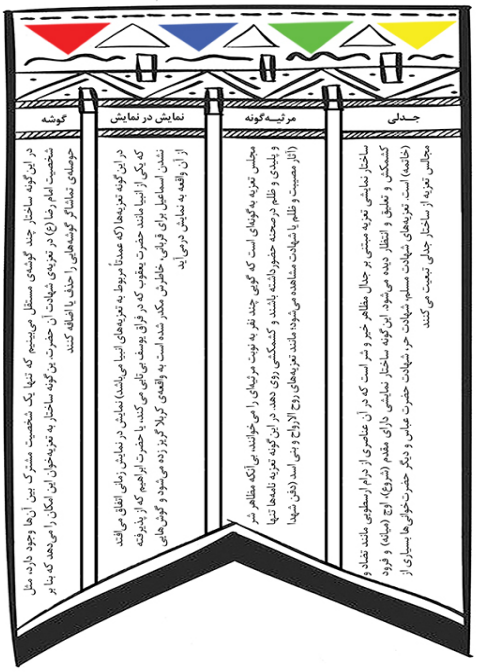
ساختار جدلی: ساختار نمایشی تعزیه، مبتنی بر جدال مظاهر خیر و شر است که در آن عناصری از درام ارسطویی مانند تضاد و کشمکش و تعلیق و انتظار دیده می‌شود. این‌گونه ساختار نمایشی دارای مقدم (شروع)، اوج (میانه) و فرود (خاتمه) است. تعزیه‌های شهادت مسلم، شهادت حر، شهادت حضرت عباس و دیگر حضرت‌خوانی‌های بسیاری از مجالس تعزیه از ساختار جدلی تبعیت می‌کنند. شایان ذکر است که تعلیق در ساختار تعزیه بر اساس چگونگی شکل‌گیری حوادث و آوردن گوشه‌ها و موتیف‌های اصلی صورت می‌پذیرد ولی در ساختار ارسطویی مبنای شکل‌گیری تعلیق، چرایی و ارائه تدریجی اطلاعات است (همان: ۴۵).

ساختار مرثیه‌گونه: مرثیه را در لغت به معنی «گریستن بر مرده و ذکر محامد وی» یا نوحه‌سرایی (شعری که به یاد مرده و در ذکر محاسن او و تأسف از مرگ وی گویند) معنی کرده‌اند. ساختار مجلس تعزیه به‌گونه‌ای است که گویی چند نفر به‌نوبت مرثیه‌ای را می‌خوانند، بی‌آنکه مظاهر شر و پلیدی و ظلم در صحنه حضور داشته باشند و کشمکشی روی دهد. در این‌گونه تعزیه‌نامه‌ها فقط آثار مصیبت و ظلم یا شهادت مشاهده می‌شود؛ مانند تعزیه‌های روح‌الارواح و بنی اسد (دفن شهدا). این ساختار به دلیل نبود نیروی مخالف، کشمکش و تعلیق مشابه ساختار ایستاست بی‌آنکه تم معنایی در آن حذف شده باشد (همان).

نمایش در نمایش: در این‌گونه تعزیه‌ها (که عمدتاً مربوط به تعزیه‌های انبیا است) نمایش در نمایش زمانی اتفاق می‌افتد که یکی از انبیا مانند حضرت یعقوب در فراق یوسف بی‌تابی می‌کند یا حضرت ابراهیم که از پذیرفته نشدن اسماعیل برای قربانی، خاطرش مکدر شده است به واقعه‌ی کربلا گریز زده می‌شود (برای آگاهی بیشتر ر.ک: نوروزی و شاطری (۱۳۹۸). و گوشه‌هایی از آن واقعه به نمایش درمی‌آید. گریز به کربلا، اصطلاحاً به روشی گفته می‌شود که در آن به بهانه‌ی مشابهت امری یا واقعه‌ای در تعزیه‌ی اول با صحنه‌ای از وقایع کربلا زمینه‌های گریز زدن فراهم می‌شود. (همان: ۴۶)

ساختار گوشه‌گوشه: در این‌گونه ساختار چند گوشه‌ی مستقل می‌بینیم که فقط یک شخصیت مشترک بین آن‌ها وجود دارد، مثل شخصیت امام رضا (ع) در تعزیه‌ی شهادت آن حضرت. در این تعزیه که شرح رفتن آن حضرت از مدینه به خراسان است، شاهد چند

ساختار نمایشی از نظر بستر زمان‌های مختلف



معجزه از آن حضرت هستیم که در قالب تعزیه‌های کوتاه آمده و تنها عامل ارتباط بین آنها شخصیت امام رضا (ع) است. این ساختار به تعزیه‌خوان این امکان را می‌دهد که بنا بر حوصله‌ی تماشاگر گوشه‌هایی را حذف یا اضافه کند. یادآوری این نکته ضروری است که ممکن است در بعضی مجالس تعزیه ویژگی‌های چندگانه‌ی نمایشی به کار گرفته شده باشد. چنانکه مجلس تعزیه‌ی شهادت امام حسین (ع) ضمن داشتن ویژگی‌های ساختار جدلی، ویژگی ساختار گوشه‌گوشه مثل گوشه‌ی زعفر جنی، درویش و سلطان قیس را هم دارد (همان:۵۲).

ویژگی‌های طرح روایی نمایش تعزیه را می‌توان به شرح زیر عنوان کرد:

۱ـ معمولاً یک رویداد محور اصلی روایت است و بقیه‌ی رویدادها خطوط فرعی روایت محسوب می‌شوند؛

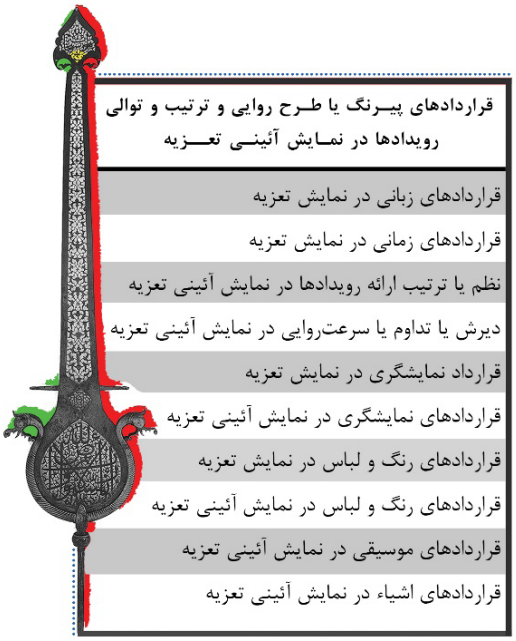
۲ـ در پیشبرد طرح داستانی و ترتیب و توالی رخدادها در نمایش تعزیه عموماً بسیاری از رویدادها، روایت می‌شوند و ازاین‌رو کمتر شاهد شکل‌گیری موقعیت‌های دراماتیک در این‌گونه از نمایش آئینی هستیم؛

۳ـ طرح داستانی در نمایش آئینی تعزیه از روند گاهشمارانه تبعیت نمی‌کند و می‌توان با استفاده از تمهیدات زمان نظیر گریز زدن، اجرای هم‌زمان چند رویداد، تعلیق و تعویق رویدادها، بازگشت‌زمانی (Analeps) و پیشواززمانی (Proleps) ترتیب و توالی رویدادها را در طرح داستانی جابه‌جا کرد؛

۴ـ از طریق روایت رویدادها و تأکیدات روایی می‌توان فضای بصری و وجوه دیداری

موقعیت‌ها را برای تماشاگران به تصویر کشید؛

با توجه به توضیحات ارائه‌شده می‌توان این‌گونه استنباط کرد که شاکله اصلی و عناصر ساختاری تشکیل‌دهنده نمایش ایرانی تعزیه عبارت‌اند از: طرح‌داستانی تعزیه؛



اشخاص بازی در تعزیه؛ مشارکت و ارتباط نمایشگران با تماشاگران و تعامل نمایشگران با محیط و مکان اجرا. گفتنی است که مهم‌ترین عامل در پرداخت این چهار شاخص، ارتباط تعاملی مخاطب با اجرای تعزیه است.

قراردادهای زبانی در نمایش تعزیه

بنا بر نظر بیشتر صاحب‌نظران حوزه نمایش‌های سنتی ایرانی، تعزیه تنها گونه‌ی نمایش ایرانی است که از متن مکتوب برخوردار بوده است؛ زبان در نمایش تعزیه عموماً ساده و بدون پیچیدگی است. زبان استفاده‌شده در اجرای تعزیه به دو نوع کلی تقسیم می‌شود: نخست زبان اجرای آوازی است که معمولاً اکثر موافق‌خوان‌ها با این زبان حرف می‌زنند و نوع دیگر زبان اشتلم‌خوانی است که مخالف خوان‌ها با آن سخن می‌گویند. همچنین به علت ماهیت روایی این نمایش و تبعیت از متن از پیش تعیین‌شده (نسخه) و آشنا برای مخاطب، رویدادها پی‌درپی رخ می‌دهند و قابل پیش‌بینی هستند و معمولاً ذوق و قریحه و خلاقیت آنی و در لحظه‌ی نمایشگران در استفاده از گوشه‌های آوازی و کنش‌های جسمانی مبتنی بر جنگ وابسته‌اند. زبان شبیه‌نامه‌ها را از دو منظر موضوعی و مضمونی می‌توان دسته‌بندی کرد.

۱- تقسیمات موضوعی

مجالس تعزیه ازنظر موضوع به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف) داستان‌ها و قصه‌های تاریخی و مذهبی

تعزیه‌هایی که موضوع آنها قصه‌ها و داستان‌های مربوط به زندگانی انبیا و اولیا به‌ویژه وقایع کربلا و مصائب خاندان پیغمبر است.

ب) افسانه‌ها و اساطیر

تعزیه‌هایی که موضوع آن‌ها برآمده و ملهم از برخی افسانه‌های تاریخی، مذهبی، ملی و گهگاه اسطوره‌ای است، مانند شست بستن دیو، لیلی و مجنون، خسرو و جمشید، منصور حلاج و... .

ج) اعتقادات و آداب‌ورسوم

موضوع این تعزیه‌ها اغلب مبتنی بر اعتقادات و باورها و آداب‌ورسوم مذهبی، مانند روح‌الارواح، پسر فروش، زوار غریب، شاه مغرب و صحرای محشر و... است.

۲- تقسیمات مضمونی

شبیه‌نامه‌ها را ازلحاظ مضامین نمایشی می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

الف) تعزیه‌های غم‌انگیز

مضمون اغلب تعزیه‌نامه‌ها جنگ بین حق و باطل و جدال بین خیر و شر است که مهم‌ترین جلوه‌اش مضمون شهادت است. یکی دیگر از مضامینی که موجب ساخته و پرداخته شدن بسیاری از مجالس تعزیه شده از اثبات حقانیت ائمه‌ی شیعه به‌ویژه جانشین علی ابن ابی‌طالب (ع) از طریق معجزات آن‌هاست. دیگر مضمون عمده‌ای که در برخی مجالس به چشم می‌خورد اهمیت و ثواب عزاداری برای امام حسین (ع) است. عشق، ایثار، جوانمردی، گذشت، ظلم‌ستیزی، صبر و بردباری، مبارزه با نفس، توبه و نوع‌دوستی از دیگر مضامین به‌کاررفته در این دسته از تعزیه‌نامه‌ها است.

ب) شبیه مضحک و شادی‌آور

مقصود شبیه‌نامه‌هایی است که در آن جنبه‌های نمایشی شادی‌آور (طنز کلامی و مضحکه‌ی عملی در اجرا) وسعت یافته و تبدیل به نمایشی‌شده است که بیشتر جنبه تفننی و سرگرم‌کنندگی و عبرت‌آموزی دارد تا آئینی و حزن‌انگیز بودن؛ هرچند این قبیل تعزیه‌نامه‌ها ازنظر ساختار نمایشی و شیوه اجرا تابع قراردادهای تعزیه سنتی هستند. مجالس شبیه خروج مختار، سمندان دیو، مالیات گرفتن معین البکا و... درزمینه‌ی شبیه مضحک محسوب می‌شوند.

ج) تعزیه‌های حماسی و عاشقانه و اخلاقی

تعزیه‌های حماسی و عاشقانه و اخلاقی مانند تعزیه یوسف و زلیخا، عاشق شدن دختر پادشاه ختن به علی‌اکبر، انوشیروان و آذرنوش بانو، هشام و علقمه، دختر هندی، مرد و نامرد از این‌گونه‌اند.

قراردادهای زمانی در نمایش تعزیه

در نمایش‌های ایرانی، زمان، تابع اصولی قراردادی است. این قراردادها حاکم بر روابط

میان زمان نمایشی و زمان واقعی است. به‌گونه‌ای که زمان نمایشی (زمان دراماتیک) نسبت به زمان واقعی (زمان فیزیکی) حالت‌های مختلفی را به خود می‌گیرد. گاه چند دقیقه از رویدادهای نمایشی، گسترش‌یافته و به‌اندازه‌ی چند ساعت درزمانی واقعی به طول می‌انجامد؛ گاه رویدادهای نمایش به‌اندازه زمان واقعی بوده و بالاخره ممکن است، چند روز، ماه، سال یا حتی قرن در یک نمایش فشرده‌شده و در یکی دو ساعت از زمانی واقعی خلاصه شود. ازاین‌رو، در نمایش‌های ایرانی زمان دایره‌ای است گسترده که از ازل تا ابد را در برمی‌گیرد و اشخاص بازی در این حیطه قادرند، وقایع و رویدادهایی را از گذشته تابه‌حال و از حال تا به آینده، جداجدا و حتی در کنار یکدیگر به نمایش درآورند (سقایان، ۱۳۹۹: ۵۳)؛ درنتیجه، می‌توان گفت زمان عامل ساختار دهندهٔ هر روایت است. اگر زمان در روایت وجود نداشته باشد، کنشی اتفاق نخواهد افتاد و درنتیجه داستانی شکل نخواهد گرفت؛ زیرا یکی از سازه‌های اصلی هر روایتی، کنش یا اتفاق است که خود مبتنی بر حرکت و زمان است؛ ازاین‌رو وجود زمان، شرط لازم برای شکل‌گیری هر روایتی به‌حساب می‌آید، اما باید به این نکته توجه کرد که «زمان برای روایت شرطی لازم است؛ ولی کافی نیست. روایت‌مندی علاوه بر زمان‌مندی به علیّت‌مندی نیز نیازمند است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۹). ازآنجاکه نسبت بین ترتیب چیدمان رویدادها در طرح متن، با ترتیب زمانی وقوع آن رویدادها در داستان تاریخی متغیر است، می‌توان در ترتیب زمانی ارائهٔ رویدادها در طرح متن نسبت به داستان تاریخی، به اشکال متنوعی دخل و تصرف کرد. یکی از مسائل مهمی که ژنت به آن پرداخت، پیامدهای ضمنی رابطهٔ نامتوازن میان زمان داستان تاریخی و زمان طرح متن است که به گسست زمانی یا زمان‌پریشی منجر می‌شود.

> در روایت دو نوع زمان داریم: زمان چیزی که نقل می‌شود و زمان روایت. کار این ثنویت تنها آن نیست که همهٔ تحریف‌های زمانی رایج در روایت‌ها را امکان‌پذیر سازد (سه سال از زندگی قهرمان در دو جمله از یک رمان یا در چند نما از یک مونتاژ «تکرار محور» یا بسایندی در فیلم خلاصه می‌شود و از این قبیل). کار اساسی‌ترش این است که از ما می‌خواهد در نظر داشته باشیم یکی از کارکردهای روایت ابداع یک طرح‌وارهٔ زمانی برحسب یک طرح‌وارهٔ زمانی دیگراست (مکوئیلان به نقل از متز، ۱۳۸۸: ۱۴۳_۱۴۲).

با توجه به اهمیت موضوع زمان در متون روایی تعزیه می‌توان گفت که زمان ابزاری روایی است که معین‌البکاء به کمک آن و بر اساس تغییراتی که در نظم خطی زمانی ایجاد می‌کند، طرح روایی تعزیه را سامان می‌دهد. معین‌البکاء با در نظر داشتن اصولی مانند رعایت اصل معناداری و علیت کنش‌ها که رابطهٔ مستقیمی با ترتیب زمانی آنها دارد ترتیب ارائهٔ وقایع و کنش‌ها در داستان تاریخی را گزینش می‌کند و به این صورت بهترین زمان‌مندی را برای طرح روایی تعزیه برمی‌گزیند. البته این طرح روایی در بستر

زمـان از یـک ترتیـب و توالـی مرسـوم تبعیـت می‌کنـد و تغییـرات کلان در طـرح تعزیه‌نامه‌هـا در بسـتر زمـان بـه اوج رسـیدن تعزیـه تاکنـون مشـاهده نمی‌شـود و عمـوم تعزیه‌هـا از همـان الگـوی سـاختاری گذشـتگان تبعیـت می‌کنـد. دربـارهٔ زمان‌منـدی متـن روایـی میـان «زمـان داسـتان (داسـتان تاریخـی)» و «زمـان متـن (طـرح)» می‌تـوان از دو مفهـوم زمانـی «نظـم یـا ترتیـب» و «دیـرش یـا سـرعت روایـی» بهـره بـرد.

۱- نظم ارائه رویدادها در نمایش آئینی تعزیه

«نظـم یـا ترتیـب» عبـارت اسـت از رابطـهٔ زمانـی بیـن توالـی رویدادهـا در «داسـتان تاریخـی» و ترتیـب ارائـهٔ آن‌هـا در «طـرح متـن». ممکـن اسـت راوی رخدادهـا را بـه همـان ترتیبـی کـه در «داسـتان تاریخـی» اتفـاق افتاده‌انـد، ارائـه دهـد؛ یعنـی می‌تـوان رویدادهـا را بـر اسـاس نظـم تقویمـی چیدمـان کـرد یـا این‌کـه راوی می‌توانـد رخدادهـا را بـدون رعایـت نظـم تقویمـی، پس‌وپیـش کنـد. عمومـاً ترتیـب ارائـهٔ رویدادهـا در «طـرح روایـی تعزیه‌نامه‌هـا» از نظمـی گاهشـمارانه مبتنـی بـر داسـتان تاریخـی تبعیـت می‌کنـد و صرفـاً بـه حـذف کـردن برخـی از رویدادهـای داسـتان تاریخـی در طـرح روایـی تعزیـه نامه‌هـا بسـنده شـده اسـت. بـرای مثـال عمـوم تعزیه‌نامه‌هـا وقایـع روز عاشـورا تـا بـه شـهادت رسـیدن یـاران حضـرت را روایـت می‌کننـد و مسـیر رسـیدن از مدینـه بـه کربـلا و رویدادهـای بـه وقـوع پیوسـته در روزهـای قبـل و بعـد از روز عاشـورا در معـدود تعزیه‌هایـی همچـون مجلـس حجه‌الـوداع یـا مجلـس ورود بـه مدینـه، وقایـع قبـل و بعـد از عاشـورا نیـز روایـت می‌شـود.

۲- دیرش یا سرعت‌روایی در نمایش آئینی تعزیه

«آهنـگ و سـرعت ارائـه‌ی رویدادهـا و موقعیت‌هـا را به‌اصطـلاح سـرعت‌روایت می‌نامنـد» (پرینـس، ۱۳۹۱: ۵۷). بـر اسـاس مفهـوم دیـرش یـا سـرعت‌روایی، ارتبـاط میـان میـزانِ زمانـی کـه رخدادهـا بـرای روی دادنشـان در «داسـتان تاریخـی» نیـاز دارنـد بـا مقـدار یـا حجمـی از «طـرح متـن» کـه بـه آن‌هـا اختصـاص داده شـده اسـت، بررسـی می‌شـود. به‌طورکلـی، سـرعت‌روایی زمـانِ «داسـتان تاریخـی» بـا سـرعت‌روایی زمـانِ «طـرح متـن» نامتـوازن اسـت؛ بـرای مثـال هفـت سـال از زندگـی شـخصیتی می‌توانـد در کمتـر از نیـم سـاعت روایـت شـود. (قاسـمی پـور، ۱۳۸۷: ۱۳۵) همان‌طـور کـه گفتـه شـد زمـان در «داسـتان تاریخـی» وقایـع عاشـورا گاهشـمارانه اسـت، ولـی در «طرح‌روایـی تعزیه‌هـا، زمـان می‌توانـد بـا حـذف کـردن تعـدادی از رخدادهـای مربـوط بـه داسـتان تاریخـی عاشـورا فشـرده شـود». همچنیـن گفتنـی اسـت کـه از نظـر تاریخـی نیـز بعضـی از شـخصیت‌های کـه در تعزیه‌نامه‌هـا بـه آنهـا تأکیـد شـده اسـت، اصـلاً در واقعـه عاشـورا حضـور فیزیکـی نداشـتند و بـه علـت ذوق و قریحـه‌ی تعزیه‌نامـه نویس‌هـا بـه متـن تعزیـه اضافـه شـده‌اند. بـرای نمونـه در تعزیـه حضـرت علی‌اکبـر و در رویـداد وداع حضـرت بـا ام لیـلا بـر اسـاس نقـل اکثـر مقاتل‌نویسـان و مورخـان حضـرت ام لیـلا (مادرحضـرت علی‌اکبـر) اصـلاً در کربـلا حضـور نداشـته اسـت، امـا همیـن رویـداد یکـی از موتیف‌هـای اصلـی و اثرگـذار تعزیـه حضـرت علی‌اکبـر بـه شـمار مـی‌رود.

قراردادهای زمانی در نمایش آئینی تعزیه به شرح زیر است:

ـ در نمایش آئینی تعزیه، گریز زدن به زمان‌های گذشته یا آینده در هر جای نمایش امکان‌پذیر است؛ برای مثال گریز زدن در تعزیه امام حسین و نجات قیس پادشاه هندوستان از شیر درنده ازجمله مصادیق گریز زدن در تعزیه‌ها به شمار می‌رود.

ـ رعایت زمان تاریخی در نمایش آئینی تعزیه الزامی نیست.

ـ جهش سریع زمانی به دلیل شکل صحنه و پیکربندی مکانی در نمایش آئینی تعزیه امکان‌پذیر است.

ـ در نمایش آئینی تعزیه، اجرای هم‌زمان صحنه‌های گوناگون امکان‌پذیر است.

قرارداد نمایشگری در نمایش تعزیه

در تعزیه، بازیگری به شکل مرسوم آن مشاهده نمی‌شود و ما با بازیگری که شخصیت مدنظر نمایشنامه را از منظر روانشناسی، جنسیت، سن، شغل، جایگاه اجتماعی و مواردی ازاین‌دست بازنمایی کند، مواجه نیستیم بلکه با اجراگری مواجه هستیم که وجه‌های نمایشگر و شخصیت واقعی خود را در هم تنیده است. نمایشگر یا شبیه‌خوان قصد شخصیت‌پردازی ندارد بلکه با استفاده از کلام آوازی، پوشش و رفتار نمادین سعی در تشبیه کردن خود به نقشی دارد که در اجرا پذیرفته است. شبیه‌ها در یکی از دو رویکرد کلان‌محور اجرایی تعزیه جای می‌گیرند. آن‌ها یا سفید مطلق (نماینده گروه خیر) هستند یا سیاه مطلق (نماینده گروه شر). اولیا جمع ولی است و ولی بنده‌ی مقرب درگاه باری‌تعالی است و اشقیا جمع شقی است و شقی به معنی بدبخت؛ در این تقسیم‌بندی بیشتر معنای مجازی اشقیا یعنی جانیان و سنگدلان مدنظر است.

کلام و آواز خوش مختص اولیاخوانان (گروه خیر) و کلام پرخاشگر، خشن و پراشتلم مختص اشقیاخوانان (گروه شر)؛ صورت زیبا مختص اولیاخوانان و صورت زمخت، مختص اشقیاخوانان؛ حرکات آرام، با طمأنینه مختص اولیاخوانان و حرکت‌های سریع، خشن و پرهیجان، مختص اشقیاخوانان؛ رنگ سبز، سفید، آبی سیاه برای اولیاخوانان و رنگ سرخ، طلایی و پر زرق‌وبرق برای اشقیاخوانان است. همچنین جایگاه اولیاخوانان روی سکو و جایگاه اشقیا محیطِ دور سکو است و این دو گروه به اشکال مختلف از یکدیگر متمایز و جدا می‌شوند و همواره به لحاظ صوری، حرکتی و کلامی با هم تقابل دارند. اشخاص سفید تمام حسنات را دارا هستند و اشخاص سیاه تمام شرارت‌ها و کاستی‌ها را دارند و به‌جز چند استثناء نظیر شخصیت حر در تعزیه حر و شخصیت فرنگی در تعزیه بازار شام، بدون تغییر و تحول هستند.

قراردادهای نمایشگری در نمایش آئینی تعزیه به شرح زیر است:

ـ اشخاص بازی تعزیه از قبل شناخته شده بوده، با ویژگی‌های ثابت در تعزیه‌ها تکرار می‌شوند.

ـ اشخاص بازی تعزیه از طریق نشانه‌های ظاهری و سایر عناصر قابل تمیز و

تشـــخیص‌اند.

ـ اشخاص بازی تعزیه، ویژگی‌های اغراق‌شده‌ای دارند.

ـ نیروهای غیبی شخصیت‌های خیالی و جانوران به شکل عینی به صحنه می‌آیند.

ـ رعایت ویژگی‌های تاریخی برای شخصیت‌های حقیقی الزامی نیست.

ـ نمایشگران از رفتار غیرواقع‌گرایانه و اغراق‌آمیز استفاده می‌کنند.

ـ جدا شدن نمایشگران از نقش در حین اجرای تعزیه به سهولت امکان‌پذیر است.

ـ برقراری ارتباط با تماشاگر به سهولت امکان‌پذیر است.

ـ استفاده از «نمایش در نمایش» یا «بازی در بازی» امکان‌پذیر است.

قراردادهای رنگ و لباس در نمایش تعزیه

در هنـر شـبیه‌خوانی (تعزیـه)، لبـاس و رنگ‌بنـدی آن نقـش مهمـی در تفکیـک شـخصیت‌ها و انتقـال مفاهیـم دارد. رنگ‌هـا دارای نظـام نشانه‌شـناختی هسـتند؛ به‌طورمعمـول، رنگ‌هـای سـیاه، قرمـز و نارنجـی بـرای مخالف‌خوانـان و رنگ‌هـای سـفید، سـبز و آبـی بـرای موافق‌خوانـان اسـتفاده می‌شـوند. روانشناسـی رنگ‌هـا در تعزیـه بی‌نظیـر اسـت و هـر رنـگ معـرف روحیـات و کـردار اشـخاص اسـت.

رنگ سبز

- معانی: رنگ اولیا، نیکان، اسلام، معانی عرفانی، جاودانگی و بهشت.
- کاربردها:
  - عَلَم‌ها و بیرق‌های اردوگاه امام حسین (ع)
  - در دستان سردارانی مانند حضرت عباس (ع) در رزمگاه
  - شاخه‌های سبز نشانی از بهشت
  - شال و عمامه سبز امام حسین (ع)
  - قبای ابریشمی شانه زری و سبزرنگ پیامبران و ائمه (ع)
  - خیمه سبز مخصوص امام (ع)

رنگ سفید

- معانی: وجود مطلق، پاکی، پیراستگی و رنگ خاص اهل‌بیت (ع).
- کاربردها:
  - لباس اولیا و مؤالف‌خوانان
  - قبای امام (ع)
  - لباس جنگجویان موافق
  - لباس ملائکه و جبرئیل
  - پر سفید بر کلاه خُودِ حُر پس از پیوستن به اردوگاه امام
  - کفن سفید رزمندگان و شهدای کربلا

رنگ سیاه

- معانی: ویژه اولیا و اهل‌بیت (ع) و نشان عزاداری.
- کاربردها:
  - بخش‌هایی از لباس اولیا (عبا، شال، عمامه امام (ع))
  - لباس زنانِ مؤالف (پیراهن سرتاسری، مقنعه، روبنده)
  - لباس کودکان (دختر و پسر)
  - لباس زعفر جنی
  - علم‌های سیاه و بیرق‌های سیاه ویژه بشیر و نذیر
  - خیمه اولیا
  - اسب‌های سیاه یا ابلق برای اشقیا

رنگ آبی

- معانی: ویژه اهل‌بیت (ع)، دریادلی، ازخودگذشتگی و یادآور سقایی حضرت عباس (ع).
- کاربردها:
  - پوشش حضرت عباس (ع)
  - آبی روشن در لباس ملائکه
  - نیلی در لباس زعفر جنی یا رنگ خیمه‌های اولیا

رنگ زرد

- معانی: قناعت، خرسندی، درخشندگی، دانش، تردید، پریشانی و زیانکاری.
- کاربردها:
  - رنگ اختصاصی حُر (نماد تردید و پریشانی قبل از توبه)
  - نعلین زرد امام (ع) و اولیا
  - کاه ریخته شده بر زمین (نماد خشکی و بی‌آبی)

رنگ سرخ

- معانی: خون، خطر، شهوت، ستمگری، خشم، شادی، سرخوشی، جهاد و شهادت‌طلبی.
- کاربردها:
  - رنگ اشقیا و مخالف‌خوانان (لباس، پر کلاه، بازوبند، سربند)
  - شمر (از پر کلاه تا چکمه)
  - کاخ‌های اشقیا (بیرق‌ها و کتیبه‌ها)
  - لباس سرداران مخالف‌خوان
  - شیطان (یکسره سرخ)
  - پیشانی‌بند سرخ سربازان اولیا (به معنای شهادت‌طلبی)
  - لکه‌های خون بر صورت یا کفن (نشان دادن جراحت)

قراردادهای رنگ و لباس در نمایش آئینی تعزیه به شرح زیر است:

ـ طبق قراردادهای خاص و ثابت و بر اساس نقش، در تعزیه‌ها تکرار می‌شود.

ـ زمان و مکان خاصی را القا نمی‌کند.

ـ تا حدودی هویت نقش‌ها را معرفی می‌کند.

ـ نقش مهمی در طراحی دیداری نمایش آئینی تعزیه ایفا می‌کند.

ـ خارج از قرارداد خود معنا نمی‌دهد.

قراردادهای استفاده از موسیقی در نمایش آئینی تعزیه

در تعزیه، بافت موسیقی یا ملودی‌های مُقطع یا پیوسته، ترکیب ملودی‌ها، وزن و هارمونی ویژه و نوع سازبندی آن به‌علاوه‌ی ریتم و تمپوی خاص و به‌خصوص استفاده از دستگاه‌های موسیقی ایرانی مشتمل بر پیش‌درآمدها، تصانیف، رِنگ‌ها و ردیف‌های آوازی با گوشه‌های مختلف در طرحی که از تغییرات و ترکیبات ملودی‌ها پدید می‌آید، تأثیر بسزایی در ایجاد و تقویت حالت و فضای نمایش ایفا می‌نماید. سازبندی نیز در تعزیه به‌گونه‌ای است که به شکلی متناسب، از انواع سازهای بادی، سیمی و کوبه‌ای استفاده می‌شود. سازهای بادی مانند نی، قره‌نی، سرنا، کرنا، نی‌لبک و شیپور؛ سازه‌های سیمی مانند تار، سه‌تار، سنتور، چنگ و سازهای کوبه‌ای مانند طبل، کوس، دهل و سنج به تناسب در صحنه‌های مختلف استفاده می‌شوند. ترکیب عوامل فوق در شبیه‌خوانی‌ها در لحظات حساس و اوج صحنه‌ها، حالتی القایی از حس صحنه‌ها را به وجود می‌آورد. آواز در نمایش آئینی تعزیه قواعد و قراردادهای خود را داراست. نمایشگران در تعزیه با قراردادهای خاصی از آواز استفاده می‌کنند. اولین نکته در مورد استفاده از آواز در تعزیه، دسته‌بندی نقش‌ها در رابطه با شیوه‌های گفتاری است. به شکلی که اولیا تماماً اشعار خود را با آواز می‌خوانند و اشقیا شعرهای خود را با آهنگ، اشتلم و پرخاش و با صدای بلند ادا می‌کنند. این امر سبب می‌شد، ضمن ایجاد فضایی غیرواقع‌گرایانه تضاد معناداری میان اشخاص بازی پدید آید، یعنی اولیا صدای آسمانی و غیرخاکی و اشقیا صدایی معمولی و این‌جهانی دارند (سقایان، ۱۳۹۹: ۱۸۲-۱۸۴).

قراردادهای موسیقی در نمایش آئینی تعزیه به شرح زیر است:

ـ موسیقی و آواز عناصری جدایی‌ناپذیر از نمایش آئینی تعزیه هستند.

ـ به‌صورت زنده در مقابل دید تماشاگران اجرا می‌شود.

ـ با ایجاد حالت و جوّ در نمایش آئینی تعزیه، حسّ کلی صحنه را بر اساس موقعیت‌ها تقویت و منتقل می‌کند.

ـ طبق قراردادهای خاصی توسط نمایشگران استفاده می‌شود.

ـ ضمن یاری نمایشگران، خلأها و وقفه‌های صحنه‌ای را پر می‌کند.

قراردادهای استفاده از اشیا در نمایش آئینی تعزیه

اشیا در معرفی سرشت شخصیت (بال‌ها: ملائک؛ صورتک: جن‌ها؛ شاخ: نشانه دیو)؛

جنسیت شخصیت (روسری، روبند و پیراهن بلند ویژه زنان)؛ حرفه شخصیت (چوبدستی ویژه چوپان، کشکول و تبرزین برای درویش) و ویژگی‌های فردی شخصیت (ویژگی‌های جنگندگی، فرماندهی سپاه امام و آب‌رسان بودن اهل‌بیت حضرت عباس (ع) با خود و زره، علم بر دوش و مشک آب نشان داده می‌شود) نقش دارد. اشیا در تعزیه به سه گروه تقسیم می‌شوند: ۱. اشیا واقعی نظیر شمشیر، سپر، گهواره؛ ۲. اشیا تزیینی نظیر پنجه، علم، کتل، بیرق؛ ۳. اشیا نمادین نظیر تشت، شاخه درخت.

قراردادهای اشیا در نمایش آئینی تعزیه به شرح زیر است:

ـ استفاده‌ی محدود و اندک از ابزار و اشیای صحنه.

ـ سبکی و قابلیت حمل.

ـ اشغال فضای اندک.

ـ کاربردهای چند نقشی و چندگانه در نمایش آئینی تعزیه.

ـ استفاده صحنه‌ای واقعی و نمادین از اشیا در نمایش آئینی تعزیه.

ـ معرفی پاره‌ای از خصوصیات اشخاص نمایش.

نتیجه‌گیری

هدف اصلی این پژوهش تبیین قراردادهای تئاتری در نمایش آئینی تعزیه و مطالعه شیوه‌ها، روش‌ها و شاخص‌های اجرایی آن در فرایند تولید این گونه‌های نمایشی، به منظور افزایش آگاهی، درک و شناخت «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» از ظرفیت‌های اجرایی و اهمیت قراردادهای نمایشی در نمایش آئینی تعزیه است.

این مقاله ضمن تعریف قراردادهای هنری و قراردادهای نمایشی و تبیین شاخصه‌ها، شیوه‌ها و انواع تکنیک‌های مختلف آن به بررسی چگونگی استفاده از این قراردادها در اشکال مختلف نمایش ایرانی پرداخته و تصریح می‌کند که آشنایی و فراگیری قراردادهای نمایشی همچون قراردادهای پیرنگ یا طرح روایی و ترتیب و توالی رویدادها در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای نمایشگری در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای زمانی در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای اشیا در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای مکان و صحنه‌آرایی در نمایش آئینی تعزیه، ارتباط متقابل و مشارکت فعال نمایشگران با تماشاگران در نمایش آئینی تعزیه، قراردادهای لباس و رنگ در نمایش آئینی تعزیه و قراردادهای موسیقی و آواز در نمایش آئینی تعزیه می‌تواند موجب افزایش شناخت نمایشگران از ظرفیت‌های اجرایی قراردادهای نمایشی در اشکال مختلف نمایش آئینی تعزیه شود.

در انتها می‌توان این‌گونه استنباط کرد که تبیین شاخصه‌ها، شیوه‌ها و فراگیری تکنیک‌های اجرایی انواع قراردادهای نمایش‌ها نقش مؤثری در افزایش ادراک و آگاهی نمایشگران در فرایند اجرایی نمایش‌های آئینی تعزیه دارند.

کتابنامه

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). *نمایش در دوره قاجار*. تهران: مولی.

اسفندیاری، جواد. (۱۳۹۶). *تأثیر قواعد اجرایی تقلید در نگارش نمایشنامه‌های الهام‌گرفته از نمایش‌های سنتی در ۱۳۷۰ هجری شمسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده سینما و تئاتر.

اسماعیلی، حسین. (۱۳۸۹). *تشنه در میقاتگه: متن و متن‌شناسی تعزیه (مجموعه لیتن)*. تهران: معین .

اورلی، هولتن. (۱۳۸۸). *تئاتر آیینه طبیعت*. ترجمه محبوبه مهاجر. تهران: سروش.

البرزی، هادی و بهزادمقدم، سهیلا. (۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی رنگ در تعزیه». *مدیریت رسانه*. ش ۱۶. صص ۶۳-۷۰.

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

بیضایی، بهرام. (۱۳۸۷). *نمایش در ایران*. چاپ ششم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی*. ترجمه محمد شهبا. تهران: مینوی‌خرد.

پهلوان، کیوان. (۱۳۹۷). *فرهنگ تعزیه در جهان ایرانی*. تهران: آرون.

جعفری، سمیه. (۱۳۹۲). *بداهه‌پردازی و فرایند آن در کار دو کارگردان ایرانی: مسعود دلخواه، حمیدپورآذری*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

چلکوفسکی، پیتر. (۱۳۶۷). *نیایش و نمایش در ایران*. تهران: نشر وزارت فرهنگ و آموزش عالی، فرهنگی.

حامد سقایان، مهدی. (۱۳۷۷). *قراردادهای تئاتری در نمایش‌های سنتی ایران با تأکید بر تعزیه و روحوضی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

حسامی، حسن. (۱۳۹۳). *شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی در آثار علی نصیریان*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه هنر و معماری.

رفیعی، مجتبی. (۱۳۹۰). *مفهوم فضا در نمایش سنتی ایران با تأکید بر تعزیه و تخت‌حوضی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

ریکور، پل. (۱۳۸۳). *زندگی در دنیای متن*. ترجمه بابک احمدی. تهران: انتشارات مرکز.

سراجی، محسن. (۱۳۸۹). *نظریه‌ی نمایش سیاه‌بازی*. تهران: قطره.

شکنر، ریچارد. (۱۳۸۶). *نظریه‌ی اجرا*. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سمت.

صالح‌پور، اردشیر. (۱۳۹۰). *گرامافون و نمایش، تاریخ تحلیلی تقلید و مضحکه در ایران*. تهران: نمایش.

عرب امیری، محسن. (۱۳۹۳). *تأثیر تکنیک‌های اجرایی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی در آثار میرزا آقا تبریزی، کمال‌الوزاره محمودی و حسن مقدم*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

عناصر، جابر. (۱۳۸۵). «کاربرد رنگ‌ها در تعزیه». *روزنامه ایران*. ش ۳۵۹۱.

فتحعلی‌بیگی، داوود. (۱۳۹۶). *آشنایی با مبانی شبیه‌خوانی*. تهران: سوره مهر.

فهیمی‌فر، علی‌اصغر و عباسی، رضا. (۱۳۹۹). «نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی، با تأکید بر سیاه‌بازی». *فصلنامه تئاتر*. ش ۸۲. صص ۵۱-۷۳.

قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *نقد ادبی*. ش ۲.

کیانی، حسین. (۱۳۸۲). *پژوهشی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی؛ پروژه عملی بقال‌بازی در حضور*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

محسنیان راد، مهدی. (۱۳۷۴). *ارتباط شناسی*. چاپ دوم. تهران: سروش.

محمد، معین. (۱۳۸۷). *فرهنگ معین*. جلد اول. تهران: امیرکبیر.

مک‌کویلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمه محمد فتاح. تهران: مینوی‌خرد.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

ناصربخت، محمدحسین. (۱۳۷۱). «پرده‌های درویشی». *فصلنامه هنر*. ش ۳۵. صص ۱۰۲-۱۱۴.

نعمت‌طاووسی، مریم. (۱۳۹۲). *فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران*. تهران: دایره.

نوروزی، حامد و شاطری، مفید. (۱۳۹۸). «تداعی؛ ترفندی روایی- نمایشی برای متادرام گریز در تعزیه». *فنون ادبی*. ش ۲۶. صص ۱۷-۳۴.

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