Literary Sciense
Vol. 9, Issue 15, Spring & Summer 2019 (pp.193-229)
DOI: 10.22091/jls.2019.3438.1150

سال ۹، شمارهٔ ۱۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۲۹-۱۹۳)

مقایسه عناصر اجرایی در نقالی و تعزیه‌خوانی

سمانه کیانی‌بیدگلی[۱]
دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم

اقدس فاتحی[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۷)

چکیده

نقالی شاهنامه و تعزیه‌خوانی از هنرهای بومی ایران هستند که از دیرباز تاکنون طرفداران بسیاری داشته‌اند. این دو هنر، عناصر اصلی نمایش را یکجا به روی صحنه می‌برند و گزارشی هنرمندانه و موسیقایی از جدال‌های تاریخی - مذهبی و پهلوانی ارائه می‌کنند. جستار حاضر با شیوه توصیفی- مقایسه‌ای، دو هنر نقالی و تعزیه‌خوانی را از دید عناصر اجرایی مورد سنجش قرار می‌دهد. دو هنر مذکور دارای شباهت‌هایی همچون: تقسیم دوگانهٔ آواها یعنی: ۱. «آواهای مختلف نقال در نمایش» و ۲. «تقسیم بازیگران تعزیه به دو دستهٔ مخالف‌خوان‌و موافق‌خوان»، «ایجاد جریان موضوعی واحد در زمینهٔ ستیز حق و باطل و خیر و شر» و «همچنین نگاشتن نمایش صحنه در نسخه و طومار» است. از سوی دیگر، تعداد بازیگر، چهرهٔ ظاهری بازیگران، داشتن لباس مخصوص و موسیقی میان‌متن از وجوه افتراق بین دو هنر نقالی و تعزیه است. یافته‌های پژوهش این انگاره را نیز سامان می‌دهد که تعزیه، گونه‌ای منشعب از هنر نقالی است. اما نمایش تعزیه به واسطه جریان یافتن آیین و مذهب در جوهرهٔ آن، در میان مردم بیشتر جلوه یافته و صورت ساخته پرداختهٔ آن، روند رو به رشدی را طی کرده‌است و نسبت به نقالی، نمود شکوهمندتری را در عناصر اجرایی داشته‌است.

واژه‌های کلیدی: نقالی، تعزیه، عناصر اجرایی، نمایش.

[۱]. **Email**: kiani.4139@gmail.com
[۲]. **Email**: fatehiaghdas34@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

Literary Sciense
Vol. 9, Issue 15, Spring & Summer 2019 (pp.193-229)
DOI: 10.22091/jls.2019.3438.1150

سال ۹، شمارهٔ ۱۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۲۹-۱۹۳)

A comparison of Elements in Performing Naqqali (Iranian Dramatic Storytelling) and Ta'zieh (Shi'ites Passion play/ Condolence Theater)

Samaneh Kiani Bidgoli[1]
Master student of Persian Language and literature of Qom University

Aghdas Fatehi[2]
Professor assistant of Persian language and literature department of Qom Unvrsity

(Received: 2018/7/27; Accepted: 2019/5/17)

Abstract

Naqqali of Shah-nameh (Persian: "Book of Kings", celebrated work of the epic poet Ferdowsi) and Ta'zieh Khani (which signifies Ta'zieh Drama/ A Ta'zieh production) are considered to be as indigenous arts of Iran which have been widely popular ever since the ancient times. These two kinds of art bring the main elements of a play to the stage all at once and render an artistic and musical report of the historical, religious and heroic battles. The present study is conducted in a descriptive-comparative manner, evaluating the arts of Naqqali & Ta'zieh in terms of performing elements. The two aforementioned arts have similarities such as the dual division of voices, i.e. 1. The various voices of Naqqal (reciter/storyteller) through the drama and 2. division of the actors of Ta'zieh into protagonists & antagonists, generating a unified thematic current regarding the clash of Right & Wrong and Good & Evil, and also scripting the scenes in manuscripts & scrolls. On the other hand, the number of actors, their appearance, wearing special outfits, and Incidental music are considered to be the differences of the two arts. Findings of the study also indicates that Ta'zieh is derived from Naqqali.Ta'zieh Drama, however, has grown in popularity through the flow of religion in its essence, and its final outcome has been improving steadily, and has got a more magnificent display regarding the performing elements compared to Naqqali.

Keywords: Naqqali, Ta'zieh, Performing Elements, Play, Drama.

[1]. **Email**: kiani.4139@gmail.com
[2]. **Email**: fatehiaghdas34@gmail.com (Responsile Author)

۱. مقدمه

نقالی و تعزیه‌خوانی، در واقع دو گونه از هنرهای مردمی‌اند که به نظر می‌رسد از ریشه‌ای واحد سر بر آورده‌اند. تعزیه‌خوانی را می‌توان‌برداشتی از نقالی دانست که خود، تاریخچه‌اش به گذشته‌های دور بازمی‌گردد؛ به دورانی که در آن «گوسانان» برای اجرای نقالی پیوسته از جایی به جای دیگر رفته، سرودها و آوازهای محبوب مردم را بر زبان می‌راندند و آواز خود را با سازهایی نظیر: چنگ، بربط، رود و امثال آن همراه می‌ساختند. کهن‌ترین مأخذی که نام گوسان در آن آمده، نوشته‌ای است به صورت دو تکهٔ کوچک که «به کتابت مانوی [زبان و خط پارتی مانوی] است و هنینگ آن را بازسازی کرده و متأخرتر از قرن چهارم و پنجم میلادی نیست» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ : ۳۲). به دلیل اهمیّت این نوشته و مدرک در مبحث مقالهٔ حاضر، بر اساس حرف نویسی بویس، ما، خود آن قطعه متن مکشوفهٔ پارتی مانوی را در اینجا قرائت کرده و به صورت ذیل به آوا نویسی (= تلفظ کلمات و عبارات) آورده‌ایم:

Č aωāγōn gōsān kē husēnagān šahrdārān ud kawān hunar wifrāsēd ud wxad ēw-iz nē kard.

ترجمهٔ فارسی : همچون گوسانی که ارزش‌مندی شهریاران و هنر کَوان (= قهرمانان، پهلوانان، غولان)، را پُر آوازه می‌دارد و خود نیز هیچ [کاری] نمی‌کند.

به نظر می‌آید که قطعهٔ فوق، دربرگیرندهٔ چند نکتهٔ حائز اهمیّت دربارهٔ گوسان است: نخست آنکه این طبقهٔ گوسانان بوده‌اند که روایات حماسی و قهرمانی را به خاطر می‌سپرده و سپس آن را بازگو می‌کرده‌اند. دیگر آنکه در این سندِ دورهٔ اشکانی، به صراحت از وظیفه و نقشِ حرفه‌ای که گوسانان در جامعهٔ ایران باستان برعهده‌داشته‌اند، یاد شده‌است. سوم آنکه موضوعات و مضامین روایات گوسانان، عمدتاً کلان‌کردارها و کارکیایی‌های شهریاران و پهلوانان بوده‌است. «گوسانان داستان‌های حماسی و عاشقانهٔ ایرانی را به یاد داشته‌اند و آنها را همراه با ساز می‌خواندند. برخی گوسانان مانند باربد (=پهلبد) و نکیسا به دربار راه یافته و در مدح خسروپرویز اشعاری می‌سرودند» (تفضّلی، ۱۳۷۶ : ۳۱۱).

پژوهشگران زبان، ادبیّات و فرهنگ ایران باستان، در آثار خود تلویحاً، کلمه «نقّالی» رایج در عهد اسلامی را معادلی برای واژهٔ «گوسانی» می‌دانند. ادبیّات شفاهی «در دوره پارتیان اشکانی همانند ادوار دیگر پیش از اسلام توسط قصه‌گویان و نقالان افسانه‌ها سینه به سینه نقل می‌شده‌است. گروهی از این نقّالان، گوسان نام داشته‌اند. اینان شاعران و موسیقی‌دانان دوره‌گردی بودند که داستان‌ها را خصوصاً به شعر نقل می‌کرده‌اند« (همان: ۷۶-۷۵).

«اوستاییان نوعی ادبیّات روایی سرگرم‌کننده داشته‌اند و معقول آن است آن را به شکل نظمی که به آواز خوانده می‌شده، در نظر آوریم» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۵۰). دو هنر نقالی و تعزیه‌خوانی که در واقع گزارشی هنرمندانه و موسیقایی از جدال‌های تاریخی، مذهبی و پهلوانی بوده، همواره از سوی مردم مورد پذیرش و از جانب حاکمان جامعه نیز حمایت می‌شده‌است. چگونگی به اجرا درآمدن این هنرها با عناصر و اتحاد ارکانِ سازندهٔ آن بی‌ارتباط نیست. هریک از ارکان نمایش می‌تواند در تسخیر اندیشهٔ تماشاگران و تسلط بر آن مؤثر باشد. نحوهٔ اجرای این هنرها وابستگی تام به هرآن چیزی داردکه با احساسات مردم قابلیت درآمیختگی داشته‌باشد. در حقیقت، هنرهای مزبور که همهٔ عناصر اصلی نمایش را به طور یک‌جا بر روی صحنه می‌برند، تنها در همگامی با اتحاد عناصر تشکیل دهندهٔ اجرایی‌شان است‌که به عنوان هنرهای پیشرو در ایران مطرح می‌شوند. این پژوهش به بررسی و تحلیل استقرائی ارکان و عناصر اجرایی در نقالی و تعزیه‌خوانی و مقایسهٔ آن دو، و همچنین مغایرت‌های آنها در خلال بررسی هم‌ریشگی آنها می‌پردازد.

۱-۱. بیان مسئله

دو هنر نقالی و تعزیه‌خوانی جزو نمایش‌های آیینی ایران به شمار می‌روند. تعزیه‌خوانی و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن، به نوعی ازگونهٔ نمایشی نقالی وام یافته و به طور خاص برداشتی از نقالی است. دربارهٔ این مسأله که مقولهٔ تعزیه از نظر ریشه و اصل به نحوی به سنّت گوسانی در جوامع کهن بازمی‌گردد، علل بسیاری وجود دارد. یکی آنکه بنابر تحقیق یکی از ایران‌شناسان، از فحوایِ عبارتِ «گوسان‌های ندبه‌کننده» که در یک اثر مکتوب کهن به نام «تواریخ ایّام گرجی» به کار رفته‌است، رابطهٔ بینِ «مَگُسَنی» (=گوسانی)

و نوحه‌گری تأیید می‌شود. علاوه برآن، عبارت مگسنی گرجی که مفهوم آن به گوسانِ ارمنی نزدیک است علاوه بر خنیاگران و سرگرم کنندگان، شامل خوانندگان مراثی نیزمی‌شده‌است (همان: ۴۴). در خصوص این نکته که تعزیه برداشتی از هنر نقالی بوده نیز می‌توان گفت که تعزیه، خود به لحاظ ساختار هندسی و شاکله و برخی از مقولات مشترک و همسانش با نقالی، به نظر می‌رسد که به احتمال قوی از نقّالی‌های کهن، الگو گرفته باشد. در حقیقت یک ارتباط زنجیروار فی‌مابین این هنرها وجود داشته‌است. چنانکه پیش‌تر اشاره شد، واژهٔ برابر نهادهٔ «نقّالی»، دست کم در بهری از دورهٔ ادبیات ایران پیش از اسلام، «گوسانی» بوده‌است. تعزیه با الهام‌گرفتن از الگوی نقّالی و به نوعی با الهام گرفتن و دخیل ساختن شماری از عناصر اجرایی نقالی و نیز به سبب تقلید و تکرار چارچوب‌های کاربردی نقالی و گسترده‌تر ساختن آن، به شکل و صورت‌های وسیع‌تری رواج یافته و در نهایت هم از نظر قوّت بخشیدن به مؤلفه‌ها و عناصر اجرایی‌اش، بیش از نقالی، مورد اقبال عامهٔ مردم قرار گرفته‌است. به نظر می‌آید به لحاظ وجود برخی جنبه‌های مشترک پر رنگ در این دو هنر، هر دوی آنها در اصل، شاخه‌ای از هنر شکوهمند گوسانی در ایران باستان بوده‌اند. امروزه دیگر این یک نکتهٔ اثبات شده‌است که پیشینه نقّالی عصر شاهنامه و برشمردن پهلوانی‌ها و کارهای برجستهٔ خدایان و شهریاران کهن به روایات شفاهی و مکتوب گوسانان و هنر ناقلان حماسه‌ها در ایران باستان می‌رسد. تعزیه نیز از آنجا که در ایران پیش از اسلام سابقه داشته‌است، به عنوان یکی از زیرشاخه‌های هنر نقّالی (=گوسانی) مطرح می‌شود؛ [نمونه‌اش مرثیه سرایی پرورش یافته و عالی بستور نوجوان بر سر بی تن پدرش زریر در حماسهٔ شاخص ایادگار زریران] که اتفاقاً مری بویس در کتاب گوسان پارتی، این نمونهٔ فاخر سوگواری و نوحهٔ شاهزاده را بر سر جنازهٔ پدر که فوق‌العاده حزین و تکان دهنده است، جزو «گوسانی‌های طبقات غیر حرفه‌ای در هنر خنیاگری» (همان: ۶۷ – ۶۵) دانسته‌است. هنر تعزیه پیشینه‌اش به چنین نمونه‌های فخیم و استوار ادبی می‌رسد؛ هرچند این هنر در عصر صفوی نشو و نما یافته و به طور کلی در قرن‌های بعد در بستر زمان به اوج توسعه و تکامل خود رسیده باشد. نقالی و تعزیه در برههٔ بلند مدتی از تاریخ

فرهنگی، اجتماعی و ادبی ایران رواج بسیار گسترده‌ای داشته‌اند. ارکان و عناصر سازنده این دو هنر، با وجود هم‌ریشگی، تفاوت‌های آشکاری نیز با یکدیگر دارند. این جستار برآن است که به این پرسش‌های اساسی مقدر پاسخ دهد:

۱. آیا ارکان و عناصر سازندهٔ این دو هنر، در تداوم خویش، رویهٔ یکسانی را در پیش گرفته‌اند و یا با وجود همریشگی آنها، تفاوت‌هایی هم دارند؟

۲. نمود شکوهمند عناصر اجرایی در کدام یک از حوزه‌های این هنرها بیشتر جلوه‌گر شده‌است؟

۱-۲. هدف و ضرورت تحقیق

نقالی و تعزیه همواره به عنوان متعالی‌ترین جلوه‌های نمایشی در ساحت هنرهای مردم‌پسند پدیدار شده‌اند. اساسِ شکلِ اجرایی نمایش‌های ایرانی، دو هنر نقالی و تعزیه بوده‌است.

در مقالاتی که مرتبط با این دو حوزهٔ نمایشی نگاشته شده، به صورت کلی و پراکنده به معرفی زوایایی از عناصر اجرایی پرداخته‌شده‌است؛ اما تاکنون هیچ پژوهش جداگانه‌ای که مستقلاً به مقایسهٔ عناصر اجرایی این دو هنر به طور یکجا اختصاص یافته باشد، صورت نگرفته‌است. در این راستا پژوهش حاضر می‌کوشد عناصر اجرایی را در هر یک از دو حوزه هنر نقالی و تعزیه، به صورت منسجمی نشان دهد و از راه قیاس، داده‌ها، تفاوت‌ها و مشابهت‌های آن را بررسی کرده و مورد تحلیل قرار دهد. تلاش نگارندگان مقالهٔ حاضر برآن بوده است که یافته‌هایی را در زمینهٔ بررسی و مقایسهٔ عناصر اجرایی در نمایش نقالی شاهنامه و تعزیه‌خوانی مذهبی به دست داده، و نیز با استفاده از نمودارها، وجوه اشتراک و افتراق این دو هنر را مشخص کنند.

۱-۳. پیشینه تحقیق

در حوزهٔ مطالعات تازه دربارهٔ نقالی، سازمان میراث فرهنگی، پژوهشی در زمینه نقالی دارد. دربارهٔ نقالی، آثاری‌همچون: «نمایش در ایران» (۱۳۴۴)، «هنر نقالی در ایران» (۱۳۹۰)

نگاشته شده‌است. همچنین مقالاتی از سجاد آیدنلو (۱۳۸۸ و ۱۳۹۰)، محمّدرضا راشدمحصل (۱۳۹۱) و دیگر پژوهشگران نیز، وجود دارد.

در حوزهٔ هنرِ تعزیه نیز محتواها و مفاهیمی در کتاب‌های «تعزیه و تعزیه‌خوانی»، «تعزیه در ایران» (۱۳۸۰)، «ققنوس» (۱۳۸۱) و جز آن نگاشته شده‌است. همچنین در مقالاتی چون: «تعزیه، انفجار نشانه‌ها» از محمود عزیزی و دیگران (۱۳۹۵)، «نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه» از سهیلی و مهاجرپور (۱۳۹۲)، «موسیقی دستگاهی بستری مناسب برای شکل‌گیری تعزیهٔ ایرانی» از عبدالحسین مختاباد (۱۳۹۵) و نیز در آثاری از پیتر چلکوسکی (۱۳۷۰)، فرح یگانه (۱۳۸۷) و لیلا تقوی (۱۳۹۶)، نکات مهمّی دربارهٔ سیر این هنر و تاریخچهٔ آن آورده شده‌است.

۲ . مفهوم‌ها و تعاریف پایه در حوزهٔ عناصر اجرایی نقالی و تعزیه

پیش از ورود به بحث در پیرامون مقایسهٔ عناصر اجرایی در نقالی و تعزیه، ابتدا به طور مختصر به تعریف عناصر اجرایی، نقالی و تعزیه خوانی می‌پردازیم.

۲-۱. عناصر اجرایی نمایش

به طور کُلی نمایش به عنوان نظامی منسجم، شامل اجزا و عناصری است‌که «در ارتباطِ نزدیکِ ساختاری با هم هستند» (طالبیان، ۱۳۸۹: ۴۸). این عناصر به مثابه چیزی هستند که «عناصر مستند پیش از خود را ضعیف می‌کند و به دنبال نوعی از واقعگرایی از طریق عناصر اجرایی و دراماتیک کردن آن است» (رجب‌زاده طهماسبی و سقطچی، ۱۳۹۳: ۴۱). عناصر اجرایی نمایش عبارتند از: فضا سازی و طراحی صحنه، محتوا و متن نمایش، بازیگر صحنه، لباس بازیگر، ابزار و آلات صحنه، موسیقی صحنه و چند عنصر دیگر. هر یک از این عناصر، ویژگی خاصی دارند که روی‌هم‌رفته به صورت «یک مجموعه همسان و واحد عمل می‌کنند و هنگامی که یکی از این عناصر از بین برود یا سست شود، در این سیستم خلل وارد خواهد شد» (طالبیان، ۱۳۸۹: ۴۸). از همین رو، در این پژوهش به واکاوی عناصر

اجرایی در دو هنر نقالی و تعزیه پرداخته شده و میزان تفاوت این مشخصه‌ها در دو هنر بررسی می‌شود.

۲-۲. ماهیت و پیشینهٔ هنر نقالی

نقالی در لغت از ریشه عربی نقل به معنای «بسیار نقل کنندهٔ داستان، قصه‌گوی» (اتابکی، ۱۳۸۰: ذیل النقال) گرفته شده‌است. در میان انواع نثر فارسی، یکی از موفق‌ترین انواع نثر خطابی است. «نقال کسی است که در قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی و گذرگاه‌ها، داستانی حماسی و پهلوانی را با شیوه‌ای خاص بازگو می‌کند و در پایان نقالی هم با دورزدن در میان تماشاچیان و حاضران، پولی از آنها می‌گرفته‌است. زبان نقالان بسیار ساده و بی‌آرایش وگفتاری و محاوره‌ای و برای مردم کوچه و بازار بوده‌است. در کتاب‌های گذشته، از نقالان با عنوان قاص یاد شده‌است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۲۶۲). نقالی که نوعی قصه و داستان گفتاری است، در میان همهٔ اقوام و ملل جهان متداول بوده و در روزگاران کهن، داستان‌گویان و قصه‌سرایان که غالباً شاعر بودند، داستان‌های منظوم را همراه با نواختن ساز در کوی و برزن و یا در دربارها و در حضور پادشاهان و بزرگان می‌خواندند که این خود نوعی اجرای نمایش بوده است.

در اصطلاح عام، نقالی به معنای ذکرِ «رویدادی است در قالب داستان که یکی (نقال) برای دیگران (تماشاگران) تعریف می‌کند، به منظور سرگرم کردن و جذب آنها و تأثیر گذاشتن در آنها از طریق هنر روایتگری (نقالی) خود» (نجم، ۱۳۹۰: ۲۱). درگذشتهٔ فرهنگی ایران، نقالی ژانرِ مردم پسندی بوده که در معنای گستردهٔ خود، علاوه بر بیان داستان‌های حماسی و پهلوانی، گاه نیز بازگفتنِ هنرمندانهٔ داستان‌های تاریخی، عاشقانه و غنایی و دینی را هم در برمی‌گرفته‌است. نقال با بیان حکایات دلنشین و جذاب درصدد برانگیختن هیجانات شنوندگان برمی‌آید. هنر نقالی خود، در واقع به مددِ نوعی از بازیگری که برخوردار از «لطف بیان، حرکات و حالات القاکننده و نمایشی» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۶۰) بوده، حتی قابلیت آن را داشته‌است که متناسب با خواست، سلیقه و نیازهای فردی و اجتماعی مخاطب در ازمنهٔ مختلف، در جهت به بار نشستن رویدادهای تسلسل‌وار داستان

در برابر جمع، خود را تطبیق دهد و تا امروز هم آثار متفاوتی را در زمینه‌های هنری و فرهنگی، به ویژه در عرصه نمایش و تئاتر ارائه کرده‌است. «این هنر امکانی توانا و تأثیرگذار برای انتقال فرهنگ، هنر و آموزش‌های ضروری زندگی به طور غیر مستقیم نیز بوده است» (همان). ردپای نقالی را می‌توان در دو مقطع تاریخی قبل و بعد از اسلام پی گرفت. شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد خنیاگری حرفه‌ای در ایران، حتی «در پیش از دوره اشکانی نیز وجود داشته است» (عناصری، ۱۳۶۶: ۳۳۶– ۳۳۵).

پیشینهٔ این هنر به زمان‌های بسیار دور می‌رسد؛ زمانی که خنیاگرانی به نام گوسان «داستان‌های پهلوانی وگاهی حماسی و عشقی را به صورت نمایشی همراه با بازی‌ها و بیشتر به نظم نقل می‌کردند» (راشدمحصل، ۱۳۹۱: ۱۱). طبقهٔ گوسان در دورهٔ پارتیان اشکانی از موقعیت و نقش خاصی برخوردار بوده‌است. گوسان بنا به‌گفتهٔ مری بویس و فارمر، «واژه‌ای پارتی است و گوسانان، نواها و آوازهای عامیانه را برمی‌خوانده‌اند. پارتی‌ها نقش مهمی در نگاهداری سنّت‌های ملی ایران ایفا کرده‌اند» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۳۳ـ۳۲). گوسانان با هدف «ایجاد شور و هیجان، عواطف و احساسات انسانی را در روح و جان مردم زنده می‌کرده‌اند» (زرشناس، ۱۳۸۴: ۴۹). این گروه در واقع، «اولین شاعران ایرانی در دوران قبل از اسلام» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۶۲) بوده‌اند.

ریشهٔ نقالی شاهنامه به «سنتِ زندهٔ شفاهی و نقل سینه به سینهٔ راویان داستان‌های حماسی در روزگاران بسی کهن‌تر از عصر شاهنامه بازمی‌گردد. راویان شفاهی داستان‌های باستان، به نقل‌های شفاهی متواتری که در افواه مردم می‌گشته‌است، متوسّل می‌شدند. عامهٔ مردمان به قصه‌های نقالان که نسل به نسل با ذوق و سلیقه‌های گوناگون ادا می‌شد، گوش فرا می‌داده‌اند. گوسانانِ ایران پیش از اسلام، نسل‌های پیشین و باستانیِ راویان و نقالان عصر شاهنامه‌ها و پس از آن بوده‌اند. گوسانان، نقش اصلی را در تغییر و تحول شخصیّت‌های ماورایی و اساطیری کهن به شهریاران زمینی با تشخص مردمانگی ایفا کرده‌اند» (فاتحی، ۱۳۹۶: ۲۲۰ـ ۲۱۹). این گوسانان «به مدد نبوغ خود و با افزودن شاخ و برگ‌هایی به افسانه‌های کهن و یا با برکاستن پیرایه‌هایی از آن داستان‌ها، به بازتولید

روایات تازه‌تری دست می‌زدند و نحوهٔ ارائهٔ این بازآفرینی‌ها، عمدتاً در قالب شعر، و همراه با موسیقی و نواختن ساز بوده است» (همان، ۱۳۹۵: ۴۰). با ظهور اسلام، صورت جدیدتری از نقل و داستان‌پردازیِ گوسانی، یعنی نقالی پدید آمد؛ گونه‌ای که «به طور راضی‌کننده‌ای منطبق با آیین‌های جدید بود» (نصری اشرفی، ۱۳۸۵: ۶۵). اولین مدرک ما از نقالی این دوره، «متعلق به قرن سوم هجری است» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۶۱). روند رو به رشد هنر نقالی در دوران پس از اسلام امتداد یافته و در عصر صفوی چنان به اوج خود رسیده است‌که اغلب پژوهشگران «عصر صفوی را هنگام پیدایی و گسترش نقالی دانسته‌اند» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۹) و این بیشتر به سبب آن است که «تأسیس قهوه‌خانه‌ها در دوران صفویه، زمینه مساعدی برای رشد و توسعه ادبیات شفاهی در ایران ایجاد کرد» (نجم، ۱۳۹۰: ۸۳). البته رشد این هنر، پس از صفویان در دوران قاجار نیز «بر اساس شرایط اجتماعی و احساسات ملی به عالی‌ترین شکل خود دست یافت» (نصری اشرفی، ۱۳۸۵: ۷۹).

۲-۳. تعزیه و تاریخچهٔ آن

تعزیه «تنها نمایش بومی جهان اسلام» (خاکی، ۱۳۷۰: ۲۵۴) است. از میان انواع نمایش «این نمایشِ ایرانیِ تعزیه بوده‌است که در رواج دین اسلام و مذهب شیعه همت گماشته» (مختاباد، ۱۳۹۵: ۱۱۵) و در این زمینه، نقش و تأثیر بسزایی داشته‌است. تعزیه «با قانونمندی‌های بسیار پیچیده‌ای است که دامنه و بُرد آن از هر برداشت و مفهوم ممکن از واژه نمایش فراتر می‌رود» (اسماعیلی، ۱۳۷۰: ۲۲۳). «نمایش آیینی به قول میرچا الیاده به دوباره‌نمایی یک واقعه روحانی که در گذشته روی داده، می‌پردازد» (یگانه، ۱۳۸۷: ۱۸۵). تعزیه که خود نمایشی است آیینی، در اصطلاح «به نمایشی مذهبی اطلاق می‌شود با آداب و رسوم و سنّت‌هایی خاص که برخلاف معنی لغوی‌اش، غم‌انگیز بودن شرط حتمی آن نیست و ممکن است گاهی خنده‌آور نیز باشد» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۳). «هنر تعزیه اساساً از اسطوره‌ها و داستان‌های اصیل ایرانی مایه گرفته، محدود به عهد اسلامی نیست» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۷). تحقیق در ادبیّات ایران پیش از اسلام نیز آثار برجسته‌ای را در زمینهٔ تعزیه نشان می‌دهد. در منظومه اَیادگار زریران که یکی از نمونه‌های اعلای حماسه‌های منظوم دورهٔ

باستان به شمار می‌آید، «بستور، یادگار (=پسر) زریر در صحنهٔ نبرد میان هیونان (=تورانیـان) و ایرانیان، بر تن بی سر پدر مرثیه‌سرایی می‌کند» (فاتحی، ۱۳۹۵: ۳۷۰). در ایادگـار زریـران این جملات بستور را می‌توان بهترین مویه و زیباترین سوگ قلمداد کرد:

halā dārūg! gyān ozad kē amwašt?
u-t abēzag tan aspān xwast pad pāy …u-t xāk ō grīw nišast...bē nūn čiy ōn kunēm (Jamasp Asana,1969:12).

اَلا ای درخت! جان افکنده‌ات را که گرفت؟ تن پاکیزهٔ تو را اسبان خستند... و تو را خاک بر گریبان نشسته است. [بگوی] که اکنون چه کنم؟

بدین‌ترتیب، «این کتاب [را که] سوگنامه‌ای است در رثای پهلـوان جـان‌باختـه جنـگ ایران و توران، می‌توان یکی از کهن‌ترین نمایشنامه‌های تعزیه محسـوب کـرد. موضـوع ایـن نامهٔ حماسی، مرگ نامهٔ زریر و اندوه‌نامهٔ بستور است» (راشد محصل، ۱۳۶۷: ۴۶۲؛ فـاتحی، ۱۳۹۵: ۲۹ و ماهیار نوابی، ۱۳۷۸: ۷). گذشته از این ریشه‌های اسطوره‌ای و تـاریخی، مقـارن با «اوایل سده ۴ هجری، معزالدوله اولین نمایه‌های عزاداری شیعیان را به صورت رسـمی آغـاز نمود» (زندی، ۱۳۸۸: ۱۳۱). پس از دیلمیان، «سلاطین شـیعی مـذهب فـاطمی مصـر و علویـان طبرستان مراسم تعزیه را اشاعه دادند»(همایونی، ۱۳۸۰: ۵۸) و «با روی کار آمدن صفویان سیر تکاملی تعزیه شتاب بیشتری به خود گرفت» (زندی، ۱۳۸۸: ۱۳۱). پـس از انقـراض صـفویان، تعزیه «در نتیجهٔ علاقه‌مندی نادرشاه بـه دوسـتی ایـران و عثمـانی، رو بـه افـول نهـاد» (بیضـایی، ۱۳۴۴: ۱۲۶) تا آنکه سیر گسترش آن هنـر در دوره قاجـار «بـه دلیـل حمایـت شـاهان و طبقـه مرفه جدید بازرگان دامنه‌دارتر شد» (رنجبر، ۱۳۹۰: ۱). این هنر در طول یکصـد و پنجـاه سـال سلطنت قاجاریان در ایران، و مخصوصاً در دورهٔ ناصرالدین شاه به اوج شـکوه و توسـعهٔ خـود رسید. پس از روند مترقیّانه رشد تعزیه در عصر قاجار، زمینه‌های سقوط تعزیه در عصر پهلـوی دامنگیر این‌حوزه از نمایش شد و ایـن امـر در نتیجهٔ «پدیـدار شـدن وسـایل و سـرگرمی‌هـای جدید از جمله نمایش‌های شاد» (همایونی، ۱۳۹۱: ۵۰) حادث گشت.

۳. ارکان و عناصر اجرایی نقالی و تعزیه

اقبال عمومی نسبت به هنرهای نقالی و تعزیه‌خوانی و پذیرش آن از سوی مـردم و نیـز

حمایت آن از سوی شاهان، بستگی تام به ارکان و عناصر سازنده و پردازندهٔ آن که عناوین آنها در ذیل آمده، داشته‌است:

۳-۱. محتوا و متن در نمایش‌های نقالی و تعزیه

متن نمایش «یکی از پایه‌های سه‌گانه ادبیات است که بالغ بر ۲۵۰۰ سال قدمت تاریخی دارد» (خوشبین، ۲۰۱۲). صحنه نمایش به واسطهٔ وجود متن نمایش پرورده می‌شود. در هنر نقالی، متن نمایش در دفتری دستنویس به نام «طومار» ثبت می‌شود که «اندازه و ابعاد محدود و ثابتی ندارد. نثر طومارها آمیخته به شعر است» (نجم، ۱۳۹۰: ۳۰۴ ـ ۳۰۱). این متن‌ها «از روی شاهنامه (داستان‌های اصیل و الحاقی آن) و منظومه‌های پهلوانی پس از فردوسی، و همچنین پاره‌ای از اشارات منابع تاریخی درباره موضوعات ملی و پهلوانی و طومارهای نقالان پیشین و نیز اندوخته‌های ذهنی نقالان برساخته و نگاشته شده که خود آمیزه‌ای از خوانده‌ها و شنیده‌های آنها و همراه با قوه خیال‌پردازی ایشان است»(آیدنلو، ۱۳۹۰: ۲). قالب اشعار نقالی در «بحر طویل بوده و ساده و بی‌تکلف به نظر می‌رسد که در آن، فضای عروضی لازم برای بیان مطلب فراهم است» (جعفری، ۱۳۸۷: ۱۱۵). طومارهای نقالی آکنده از عبارت‌پردازی‌هایی است که به مثابه «چاشنی‌ها، شاخ و برگ‌ها، قراردادها و تکیه کلام‌های خاص نقالان است» (نجم، ۱۳۹۰: ۳۰۱). طومارها به جهت عواملی همچون: «تغییر و تصرّف در روایات منابع پیشین، الگوبرداری از داستان‌های شاهنامه، منظومه‌های پهلوانی و منابع تاریخی برای ساختن روایات جدید، تکمیل نواقص و روشن کردن مبهمات داستانی ادب پهلوانی ایران و موارد دیگر حاصل می‌شود» (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۱). این گزاره‌ها مخصوص زبان نقالان است و بسته به اینکه نقال در کجای نقل قرار دارد، صورت‌های متنوعی به خود می‌گیرد؛ چنانکه «نقال در پایان نقل، به تکرار جمله والسلام می‌پردازد و یا زمانی که می‌خواهد داستان‌هایی را با مفاصلی به هم متصل کند، از تعابیری چون: شنو، گوش کن، این‌جا بدار، به ره بمان، فراموش کن» (قائمی، ۱۳۹۵: ۱۲۲ـ۱۲۱) بهره می‌گیرد.

در مقابلِ نقالی، «متن نمایش تعزیه درکاغذ بلندی به عرض ۱۰ سانتیمتر ثبت می‌شود که علاوه بر گفتارهای هر تعزیه‌خوان، کاری که باید در صحنه انجام بگیرد نیز، در آن نگاشته شده است» (همایونی، بی‌تا: ۶۳). نام این کاغذِبلند، «نسخه» است. «مبنای گفتگوهای تعزیه بر شعر است، یعنی متن آن از شعر ساخته و پرداخته شده» (مجیدی‌خامنه، ۱۳۸۰: ۳۷) و واژه‌ها و کلمات آن، «ترکیبی است از واژگان ادبی و کلمه‌ها و الفاظ گفتاری در زبان رایج و متداولِ» (شهیدی، ۱۳۷۸: ۳۸) زبانِ عامهٔ مردم که لزوماً «از ارزش‌های فنّی، ادبی و وزنی چندانی برخوردارنیست» (اسماعیلی، ۱۳۷۰: ۲۳۳) و با آنکه از حیث زبان «ساده، روشن و بی‌تکلّف است، اما گاهی کلمات شکسته، عامیانه و مبتذل نیز در آن یافت می‌شود و حتی در بعضی اشعار به آداب و رسوم و اخلاق و رفتار طبقات مختلف جامعه اشاراتی می‌گردد» (شهیدی: ۱۳۷۸: 39 – 38). در نسخه وداع آخر امام حسین (علیه‌السلام) از زبان عمان سامانی، حضرت زینب با این الفاظ مورد خطاب قرار گرفته‌است:

«هر چه باشد تو علی را دختری ماده شیرا کی کم از شیر نری؟»

(عمان سامانی، بی‌تا: ۲۷).

در نسخه‌های تعزیه، استفاده از زبان عامیانهٔ امروزین هم خودنمایی می‌کند؛ چنانکه از زبان امام در مجلس شهادت امام آمده: ستم‌کش عمه‌ات زینب نشانَد روی دامانش (صالحی‌راد، ۱۳۸۰: ۳۷۶) و این نشان از آن دارد که از دیرباز، عبارات‌عامیانه و کوچه‌بازاری در متن تعزیه‌ها نمود قابل توجهی‌داشته است. مهم‌ترین دلیل انتخاب زبان شعری برای تعزیه، «حضور شخصیّت‌هایی است که الگوهای خیر و شر به شمار می‌آیند و با توجه به اعتقادات عامهٔ مردم تصور نمی‌شود که [آن الگوها] بتوانند به زبان عادی سخن بگویند» (طاووسی و دیگران، ۱۳۸۶: ۳ – ۴). اما در هنر نقالی طومارها، نثری آمیخته به شعر فاخر (فی‌المثل ابیات شاهنامه) دارند؛ حال‌آنکه نسخه‌های تعزیه اشعاری موزون‌اند که محتوای بیشتر آنها مورد پسند مردم عامی کوچه و بازار بوده و رنگ مفاهیم اجتماعی به خود گرفته‌است.

۳-۲. فضاسازی و طراحی صحنه نمایش

فضاسازی از بدو پیدایش نمایش، یکی از عوامل و عناصر اصلی نمایش بوده که هدفش «ایجاد و خلق فضا و محیطی همگون با سبک و شیوه اجرای نمایش است و به طور عمده از دو مرحله اساسی تفکر و اجرا تشکیل می‌شود» (علیاری، ۱۳۹۵: ۲ - ۳). لازم به ذکر است «عامل فضاسازیِ نمایش در برخی از دوره‌های تاریخی مانند قرن‌های ۱۷ و ۱۸ میلادی، از تمام عناصر اجرایی پیشی گرفته» (سرسنگی، ۱۳۹۲: ۶۴) و با جریان نمایش همراه شده است. در فضاسازی صحنه، سه جریان اصلی «ابزار»، «لباس» و «موسیقی» اهمیت بسیاری دارد.

۳-۲-۱. نمون‌ها و ابزارهای صحنه نقالی و تعزیه

همانند دیگر ادوات فضاسازی، «ابزارها و نمون‌های صحنه، مهم‌ترین عواملی است که در پیشبرد هدف اصلی داستان نقش دارد» (ذوقی، ۱۳۹۲) و فضای فیزیکی مطلوبی را «با در نظر گرفتن موضوع، زمان، مکان، سبک و شیوهٔ متناسب با نمایش» (تاریخچه، سیر پیدایش، تحول و تطور صحنه‌پردازی در دوره مختلف تئاتر، ۱۳۹۴) ایجاد می‌نماید. فضاسازی در عرصهٔ تک نفره نقالی معمولاً با بهره‌گیری از نمون‌های آوایی، حرکتی و تقطیعی صورت می‌گیرد. در واقع، نقالان «با بهره‌گیری از افکت‌های صوتی، به فضاسازی و توصیف و تجسم زمان و مکان می‌پردازند و با شبیه‌سازی و تقلید صدا (از جنس مخالف و موجودات خارق‌العاده‌گرفته تا جانوران و پرندگان) و آهنگ دادن به صدا، تجسّم تاریکی شب و طلوع خورشید، وکوبش امواج دریا» (نجم، ۱۳۹۰: ۳۷۸ - ۳۷۶) به فضاسازی زمان و مکان دیگری ـ جز زمان و مکان حاضرـ دست می‌زنند. درکنار نمون‌های آوایی «نمون‌های حرکتی و اجرایی نقال، برخاسته از نیازها و احساساتی است که تاریخ، در پیش روی نقالان قرار داده» (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۵: ۷۹). این‌نمون‌ها در جریان نقل «به شکل وقفه‌هایی در صحبت و کش دادن مطلب، گاه فریاد کشیدن و گاهی لرزاندن صدا، و مخصوصاً به هم کوفتن دست‌ها و همچنین پا بر زمین زدن‌ها» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۸۰ - ۷۹) و مانند آن نمود می‌یابد. گذشته از این دست حرکات، نقال با قطع یکباره نقل به دلایل گوناگون،

برشی در کلام ایجاد نموده و از نمون‌های تقطیعی بهره می‌گیرد. در واقع با استفاده از حرکات ابداعی و خلاقانه مثل: نگاه‌های میخکوب‌کننده و تأثیرگذار، پرسش‌های تأکیدی و گرفتن تأیید جمع، تماشاگران را در هیجانی مطبوع قرار می‌دهد. البته این‌گونه از نمون‌ها بیشتر در مناسبات مختلف، جهت ایجاد فضای انتظار و همچنین، تأثیر بیشتر جریان نقل به کار می‌رود. درکنار این نمون‌ها، ریسمان و چوبدستی از ابزارهای صحنه‌ای نقال هستند که پایان دورهٔ شاگردی نقال را به نمایش می‌گذارند (نجم: ۱۳۹۰: ۳۹۰ - ۳۰۰).

در مقابل، در هنر تعزیه، نمون‌های حرکتی، تکمیل‌کنندهٔ فضای صحنه است و گذشته از آن، اشکال دیگری از نمون‌ها در اینجا جلوه‌گر می‌شود که بیشتر از منظر نشانه‌شناختی حائز اهمیت‌اند؛ چنان‌که «یک لگن آب نشانهٔ رود فرات و یک شاخه درخت نشانگر نخلستان است» (چلکوسکی، ۱۳۷۰: ۲۱۶). «انگشتر عقیق [نشانه] چشمه زاینده» (مجیدی خامنه، ۱۳۸۰: ۳۸)، «چند عدد نی علامت نیزار و بیشهٔ شیر، و یک صندلی نمایانگر دربار یزید یا معاویه» (بلوکباشی، ۱۳۶۷: ۶۰۳)، «پرنده نماد روح پاک امام (ع) و سر بریده‌ای که قرآن می‌خواند، نماد ادامهٔ حیات روح ائمه» (زندی، ۱۳۸۸: ۱۳۵) علیهم‌السلام است. درکنار این نمون‌های سمبلیک، ابزارها و آلات فضای تعزیه شامل: زره، سپر، شمشیر، علم، طناب، کلاهخود، گرز، زنجیر، تبرزین، چماق، تیر و کمان، تیغ، کبوتر، کارد، عصا، گلیم (همایونی، ۱۳۸۰: ۲۵۲-۲۲۹) متناسب با مجالس مختلف در صحنه‌های گوناگون به کار گرفته می‌شود.

اما شکل فضاسازی، با نمون‌ها و ابزارهای به‌کار رفته در هر یک از دو هنر نقالی و تعزیه‌خوانی، تفاوتی اساسی با یکدیگر دارد و آن خود، محصول فضای اصلی، نوع اجرا و همچنین حضور بازیگر نقال است. در واقع به واسطه آنکه در نقالی، محوریت نمایش روی یک فرد می‌چرخد، خلاقیّت در فضاسازی آن بیشتر به چشم می‌خورد، حال آنکه میزان خلاقیّت در تعزیه، به صورت بهره‌گیری از هر یک از نمون‌های سمبلیکِ خاصِ این نمایش، جلوه‌گر می‌شود. علاوه بر آن، تعداد شخصیّت‌های شبیه‌خوانی که در نمایش تعزیه ایفای نقش‌های مختلفی را بر عهده دارند، در چهارگروه «اولیا خوانان، اشقیا خوانان، نعش

خوان‌ها و دیگر تعزیه خوان‌ها تقسیم می‌شوند. اولیا خوان‌ها، شبیه‌خوانانی هستند که عهده‌دار نقش اولیا و مظلومان می‌شوند. اشقیا خوان‌ها نقش دشمنان و مخالفان امام و اهل‌بیت را برعهده می‌گیرند. نعش خوان‌ها اما فاقد هرگونه دیالوگ هستند و تنها با حضور فیزیکی در تعزیه به بهتر برگزار شدن آن یاری می‌کنند» (رنجبر، ۱۳۹۰: ۳-۲).

۳-۲-۲. پوشش در نمایش‌های نقالی و تعزیه

لباس‌ها در صحنه نمایش، علاوه بر نشان دادن شخصیّت‌های اصلی، «می‌توانند زمان و مکان نمایش را مشخص کنند و به سرعت به ما بگویند کُنش در چه جایی و چه شرایط تاریخی یا اجتماعی صورت پذیرفته‌است» (گلشن، ۱۳۹۴: ۷۴). در هنر نقالی، پوشش نقالان عبارت است از «پیراهن سفید، قبا، نعلبند بلند، جلیقه، چاروق، رشمه و تعلیمی» (رازی، ۱۳۹۰: ۲۱). رعایت پوشش در نقالی، عنصری لازم برای اجرای نمایش نیست؛ اما جذابیّت کار نقالی در گرو آن است که لباس نقال با پوشش تماشاگران متفاوت باشد. یکی از نقالان‌گفته: «لباس پوشیدن در نقالی را، من، باب کردم. نقال باید با تماشاچی تفاوت داشته باشد» (گردآفرید، ۱۳۸۲: ۱۵). در مقابل، در هنر شبیه‌خوانی، «لباس هر شبیه، شناختن شخصیّت‌های نمایش را برای تماشاگران آسان‌تر می‌کند» (چلکوسکی، ۱۳۷۰: ۲۱۷). لباس در تعزیه، انواع خاصی را شامل می‌شود؛ اما از آن‌جا که «شبیه‌خوانان باید از جامه‌هایی استفاده کنند که با نقش و چهره آنان متناسب باشد، نمی‌توان یک تقسیم‌بندی کلی و دقیق [ازآن] ارائه داد» (همایونی، ۱۳۸۰: ۴۲۷). در این میان آنچه از اهمیّت فراوان برخوردار است، رنگ البسه در شبیه‌خوانی است که معمولاً در رنگ‌های سبز، قرمز، سفید، سیاه و زرد و آبی نمایش داده می‌شود.

رنگ سبز در نمایش تعزیه، نشانه‌ای از رستاخیز و صعود روحانی به عالم بالاست و «در شال و عمامه سبز امام حسین علیه‌السلام و قبای ابریشمی شانه زری و سبز رنگ پیامبران و ائمه نمود می‌یابد. در مقابل، رنگ قرمز نیز به گونه دیگری در نمایش تعزیه جلوه‌گر می‌شود؛ چنان که شمر از پر کلاه تا چکمه پایش یکسره سرخ‌پوش است» (تقوی، ۱۳۹۶: ۶۹)؛ اما «در سایر نقش‌ها این قرمزی می‌شکند و این کار به وسیله تغییر رنگ پر کلاهخود

یا شال کمر صورت می‌پذیرد؛ مثل حارث که شال و پر سیاه استفاده می‌کند و یا غلامان خونخواره که شال و پر سیاه و بعضاً زرد دارند. در کنار دو رنگ سبز و قرمز، سیاه و سفید نیز از رنگ‌های مهم در نمایش تعزیه هستند. رنگ سفید در نمایش تعزیه، گاهی در شکل لباس اولیاخوانان و لباس جنگجویان مؤالف‌خوان و یا ملائکه و جبرئیل ظاهر می‌شود و آن زمانی است که مؤالف‌خوان به لحظه شهادت نزدیک می‌گردد، [در این حالت] وجه پاکی و سفیدی آن بیشتر می‌شود و این پاکی و رهایی [از اسباب و تعلقات دنیوی] را تنها می‌توان با رنگ سفید مشخص نمود» (کریمی علویجه، ۱۳۹۱). در تقابل با سفیدی، رنگ سیاه در دو گونهٔ نسبی میان مؤالف‌خوانان و مخالف‌خوانان جلوه‌گر می‌شود؛ بدین صورت‌که «در کنار زنان مؤالف‌خوان، کودکان نیز ـ اعم از دختر بچه و پسر بچه ـ لباس بلند و سیاه به تن می‌کنند» (تقوی، ۱۳۹۶: ۶۷) و در مقابل، مخالف‌خوانان نیز «هر قدر به لحظه جنایت و شقاوت نزدیک‌تر می‌شوند، طیف رنگ لباس‌هایشان به سمت سیاهی می‌رود تا معنی شقاوت و سیاه‌دلی در نظر بیننده مجسم گردد» (کریمی علویجه، ۱۳۹۱). با توجه به محتوای مذکور، لزوم یا عدم لزوم پوشش خاص بازیگران هریک از عرصه‌های نمایش، شاخصهٔ تفاوت دو هنر است. در هنر نقالی، داشتن پوشش خاص الزامی نیست، حال آنکه در نمایش تعزیه، نه تنها رنگ لباس بلکه شکل و بافت آن نیز، نشانهٔ تیپ و نقش هر بازیگر است که بواسطهٔ آن، تماشاگران جریان روایت را آسان‌تر به ذهن می‌سپارند.

۳-۲-۳. موسیقی در نمایش‌های نقالی و تعزیه

موسیقی، در دو هنر نقالی و تعزیه در سه شکل «پیشخوانی»، «گفتگو» و «تقطیعی و میان متنی» نمود دارد. «موسیقی به عنوان یکی از عناصر اصلی هنرهای دراماتیک به حساب می‌آید» (مختاباد، ۱۳۹۵: ۱۱۵). موسیقی باید «دارای ریتم، دینامیک و رنگ صوتی بسیار ویژه‌ای باشد» (وجدانی، ۱۳۹۶) تا به عنوان یکی از ارکان اصلی نمایش، جذابیتی در اثر پدید آورد. عنصر موسیقی در هنر نقالی از دیرباز جایگاه خاصی داشته‌است و دلیل این مدعا آن است که، گوسان‌ها همراه با نواختن ساز به سرودن قصه‌های موزون و آهنگین خود پرداخته و افسانه‌ها و اسطوره‌ها و نیز سایرحکایت‌های عامیانه را نقل می‌کرده‌اند. در

این هنر، «پیشخوانی عموماً توسط وردست مرشد یا نقال به صورت قطعه‌ای آوازی اجرا می‌شد تا دوستدران نقالی گردآیند یا آماده شنیدن شوند» (شهریاری، ۱۳۶۵: ۵۰). موسیقی گفتگو، وابسته به توناژ نقال و لحن پر فراز و فرود اوست و اینکه «نقال می‌داند در کجای داستان سه‌گاه بخواند، کجا همایون، شور، ابوعطا، عراق، ماهور یا چهارگاه راسته» (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۵: ۷۷). در کنار این گونه‌های موسیقی، موسیقی میان متنی نیز که چند سالی است در کشور ما رواج یافته و بیشتر با سازهایی چون «دف، عود، نی همراه است» (بهروزی، ۱۳۹۶)، رنگ و لعاب دیگری به دنیای نقالی می‌دهد و با آنکه در نقالی، الزامی در نواختن موسیقی نیست، «موسیقی، ضمن تجسم صحنه‌ها، به تهییج و تحریک مردم می‌پردازد» (عناصری، ۱۳۶۶: ۵۰). موسیقی مذهبی در تعزیه نیز «یکی از عناصر جدایی‌ناپذیر آن به شمار می‌آید. موسیقی دستگاهی یا آوازی، زمینهٔ اصلی اجرای تعزیه است. حفظ موسیقی دستگاهی، توانسته است بستری مناسب برای شکل‌گیری و حفظ نمایش ایرانی تعزیه باشد» (مختاباد، ۱۳۹۵ : ۱۱۵). پیشخوانی در هنر تعزیه «به صورت گروهی و گاهی نیز توسط شخصی واحد» (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۴۲) و به منظور «آگاه ساختن مردم و گرد آمدن آنها و برای القای فضای واقعه و ایجاد حالت آمادگی در تماشاگر خوانده می‌شده‌است» (ملک‌مطیعی، ۱۳۷۸: ۱۸۵). البته گاهی اوقات، در تعزیه «به جای پیشخوانی با نواختن برخی از سازها مانند: شیپور، طبل، دهل، کرنا، سرنا، نی‌لبک، نی، قره‌نی، نقاره و سنج، تماشاگران را برای شنیدن و دیدن شبیه‌خوانی آماده» (رنجبر، ۱۳۹۰: ۵) می‌کرده‌اند؛ هر چند که لزوماً «موسیقیِ سازی ارتباط زیادی با متن تعزیه ندارد» (مختاباد، ۱۳۹۵ : ۱۱۵). در کنار پیشخوانی، موسیقی گفتگو «در دو صورتِ بیان غمناک آوازی در دستگاه‌های معین موسیقی ایرانی که مظلوم‌خوان‌ها به کار می‌بردند که آن خود، بازمانده‌ای از نقالی مذهبی است؛ و اما نحوهٔ بیانی که در آن غلو شده باشد و پر طمطراق ادا شود و پر از تحرک و شکوه باشد را، اشقیا در تعزیه‌خوانی به کار می‌برده‌اند و این، بازمانده‌ای از نقالی حماسی است» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۲۶). موسیقی گفتگو، همواره در تعزیه مورد توجه قرار می‌گرفته‌است. از این رو لازم بود که «هر شخصی (= نقشی)، پیوسته

آواز خود را در پرده مخصوصی از موسیقی بخواند» (یاسمی، ۱۳۵۲: ۱۲۴). گذشته از این اَشکال، موسیقی تقطیعی نیز در صحنه نمایش تعزیه جریان دارد و معمولاً «با ایجاد حسی مناسب، فضای دلخواه صحنه بعدی را ایجاد می‌کند» (ملک مطیعی، ۱۳۷۸: ۱۸۶)؛ چنان که اگر «صحنه بعدی، صحنه اسارت خاندان نبوت باشد، موسیقی غم‌انگیز می‌گردد و یا اگر مربوط به قیام علیه کفار و ظالمین باشد، [موسیقی] مهیج [می‌شود]» (همان: ۱۸۶). از جمله ابزارهای این گونه از موسیقی که پای اصلی نمایش تعزیه است، «شیپور و نی و قره نی، طبل و دهل و کرنا و سنج» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۵۷) است که «نقشی بیش از یک پُر کننده خلأ» (همایونی، بی‌تا: ۲۷) را دارد و «به نسبت احتیاج هر صحنه، تقویت‌کننده و گاه بیان‌کنندهٔ حس کلی صحنه» (ملک‌مطیعی، ۱۳۷۸: ۱۸۷) است. بدین‌ترتیب، میزان به کارگیری موسیقی در دو هنر نقالی و تعزیه در دو شکل گوناگون است؛ چنانکه به کارگیری موسیقی تقطیعی در تعزیه عنصری لازم و حتمی است که حذف آن موجب از میان رفتن شکل واقعی مجلس تعزیه می‌شود؛ حال آنکه موسیقی میان متنی نقالی قابل حذف است و می‌توان نقل را خارج از محدودهٔ موسیقایی آن نیز برگزار نمود.

۳-۳. قدرت حافظه و بداهه‌سازی در نمایش‌های نقالی و تعزیه

بداهه‌سازی به منظور «ایجاد و خلق هر عمل یا هر گونه واکنش لحظه‌ای در پاسخ به محرک‌های محیطی و احساسات درونی» (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۳) شکل می‌گیرد و با هدفِ داشتنِ «حضور واقعی در کار» (خاکی، ۱۳۷۸: ۶۹)، به شکلی ناگهانی از سوی بازیگر اجرا می‌شود. از آن‌جا که هنر نقالی گاه با «کمبود اسناد دقیق و اشارات جزئی» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۴۴) روبه‌رو است، لازم است نقال برای نمایش خلاقیّت خود به «وقایع جاری روزانه هم التفات داشته باشد و به اصطلاح بر متن داستان‌ها بیفزاید و حاشیه برود» (عناصری، ۱۳۶۶: ۴۸) و با بهره‌گیری از «داستان‌ها، اشعار، لطیفه‌ها، گریزهای مذهبی، حاشیه‌روی‌ها و بدیهه‌سازی‌ها در بن مایه نقل خود، روساختی تازه ایجاد نماید تا افزون بر طوماری که [در دست و حافظه] خود دارد، به خلق مطالبی در لحظه نیز بپردازد» (نجم، ۱۳۹۰: ۳۰۴). در مقابل، در هنر تعزیه که معمولاً بنا بر فرهنگ و اعتقادات مردم پدید می‌آید، بداهه‌گویی محصول «ممارست و

تجربه در تعزیه‌ها» (همایونی، ۱۳۸۰: ۳۰۲) است و بر اساس نیاز، شرایط و موقعیت به وجود می‌آید؛ بی‌آنکه در متن داستان دخل و تصرفی ایجاد شود. بدین‌ترتیب ارتجال و بداهه‌گویی در نقالی به صِرفِ ساخت بن‌مایه‌های جدید و ایجاد شکاف در داستان، برای جذاب کردن داستان شکل می‌گیرد؛ حال آنکه در تعزیه، بداهه‌گویی در اثر تمرین و تجربه و بر اساس موقعیت حادث می‌شود؛ تا جایی که می‌توان گفت انعکاسِ رسوم اجتماعی و فرهنگی امروزی در تعزیه‌ها، بر اثر همین بداهه‌خوانی‌ها شکل گرفته‌است.

۳-٤. وقفه و سکوت در نمایش‌های نقالی و تعزیه

سکوت نشانه‌ای پر معنا و مفهومی غایب است که «معنای دلبخواهی، قراردادی و نمادین دارد و می‌تواند ایجاد معنا کردن به واسطه هیچ نگفتن، را القا کند. عنصر سکوت در هنر نقالی معمولاً به مثابه بخشی از کلام است که در شکل‌گیری روایت ایفای نقش می‌کند» (صادقی‌اصفهانی، ۱۳۸۷: ۱۷۷ – ۱۶۷) و آن زمانی است که «در برخی از جملات، فعل جمله حذف می‌شد و نقال به جای آن، عمل مربوطه را نمایش می‌دهد» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۵۲). البته گاه نیز برای نمایش محمل‌هایی همچون: «بیان پند و اندرز، درک مفاهیم و معانی و تقویت نقطهٔ اوج داستان» (سراجی، ۱۳۸۶: ۶۷) و با هدف «تجسم دقیق‌تر و برانگیختن حاضران به تأمل بیشتر» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۵۲)، وقفه‌هایی در کلام نقالان پدید می‌آمده‌است. در مقابل، در تعزیه «سکوت محصول حذف‌هایی است که به صورت یک قرارداد، ظاهر می‌گردند و گاهی نیز سکوت صرفاً بر پایهٔ انتظارات مشترکی است که میان شبیه و تماشاچی حاصل می‌شود. البته در کنار این نوع شاخه‌های سکوت، سکوت‌های لحظه‌ای صحنه، در صورت حضور تعداد زیادی از افراد» (صادقی‌اصفهانی، ۱۳۸۷: ۱۷۶ – ۱۷۴) ظاهر می‌شود و آن در مواقعی است که تعزیه‌گردان مردم را به دقیقه‌ای سکوت‌فرا می‌خوانند. چنان که پیداست این عنصر سکوت، در دو هنر نقالی و تعزیه‌خوانی به صورت یکسان و مشابه مورد استفاده قرار می‌گیرد و بیشتر در موقعیت احترام به مجلس و آماده‌سازی مجلس برای اجراست. گاهی نیز سکوت در تعزیه با بهره‌گیری از حذف‌های میان صحنه‌ای جهت عدم رنجش تماشاگر پدید می‌آید؛ حال آنکه این نوع سکوت در نقالی نمودی ندارد.

۳-۵. بازیگر در نمایش‌های نقالی و تعزیه

بازیگری نمایشی است با قاعده که در دنیایی خاص شکل می‌گیرد و «بازیگر مرکزی‌ترین عامل در زمره عوامل خلق تئاتر (نمایش) است» (سرسنگی، ۱۳۹۲: ۵۸). بازیگر باید از اصول اولیه‌ای چون: فن بیان، حس و حرکت و اجزای دیگری برخوردار باشد تا بتواند به میدان بازیگری قدم بگذارد. در هنر نقالی، «نقال پیش از آنکه یک روایتگر بیانی باشد، بازیگر است؛ بازیگری با ویژگی‌های بازی در یک درام شرقی و ایرانی» (سراجی، ۱۳۸۶: ۶۶). او، تنها با بهره‌گیری از «فصاحت و خوش‌صدایی» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۵۰) و «بنا بر تجربه و مهارت، می‌داند که کجا باید از پرسوناژها فاصله بگیرد، صرفاً به نقل بپردازد، بازی نکند و یا آنکه درکجا بازی کند» (نجم، ۱۳۹۰: ۲۹۲) و «با تأکید حسّی و عملی بر آناتِ نمایشی، موقعیت‌ها و دیالوگ‌های مهم ویژهٔ نقل را تجسم عینی بخشد» (سراجی، ۱۳۸۶: ۶۷). در مقابل، در هنر تعزیه، «بازیگر تنها حامل پیام است و خود در نقش خاصی ظاهر نشده‌است» (چلکوسکی، ۱۳۷۰: ۲۱۶). یعنی در نمایش تعزیه، بازیگر «خود را به کاراکتر نزدیک نمی‌کند، بلکه فقط شبیه‌سازی می‌کند» (گفتگو با بازیگران: ملغمه شیرینی از تئاتر (مسعود حجازی مهر)، ۱۳۸۳: ۷۶). آنچه در انتخاب بازیگران تعزیه مهم تلقی می‌شود آن است که «شکل و شمایل هر شبیه با شکل و شمایل فرضی شخصیّت اصلی، هماهنگی کامل» (اسماعیلی، ۱۳۷۰: ۲۳۰) داشته و در حد اعلای واقع‌نمایی باشد تا در ذهن مردم باورپذیر شود. بدین‌ترتیب گذشته از تعداد بازیگران که در دو هنر نقالی و تعزیه تفاوت فاحشی با یکدیگر دارند، چهره و بُعد فیزیکی بازیگر نیز در تعزیه اهمیّت بسیاری دارد؛ تا آن‌جا که اگر کسی تمام ویژگی‌های اولیاخوان را داشته باشد، اما چهره‌اش تداعی‌گرِ چهرهٔ فرضیِ معصومین نباشد، برای اجرا انتخاب نخواهد شد؛ در حالی که در هنر نقالی، نقال به صرفِ داشتن فنّ بیان می‌تواند به نقالی بپردازد.

۳-۶. تماشاگر در نمایش‌های نقالی و تعزیه

«حیاتی‌ترین موضوع در عرصه نمایش، رابطه بازیگر و تماشاگر است؛ چراکه بازیگر و تماشاگر در فضایی خالی، جوهر تئاتر (نمایش) را تشکیل می‌دهند» (سرسنگی، ۱۳۹۲: ۴۹).

بدین‌ترتیب «تماشاگر در حوزه نمایش یکی از عناصری است که نمایش با حضور او معنا می‌یابد و شکل می‌گیرد» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹ و ۱۳۹۰: ۱۱۸). در هنر نقالی تماشاگر با جریان روایت همراه است تا جایی که بدون حضور فعال او، مجلس یا برگزار نمی‌شود و یا از رونق و گرمای آن کاسته می‌شود. در مقابل در هنر تعزیه، «شبکه‌ای از روابط اجتماعی و شناختی میان مثلث بازیگر، تماشاگر و جهان هستی متبلور می‌شود» (هاشم‌پور، ۱۳۹۲: ۲۱) و تصویری هم از فضای فرهنگ عامیانه و سنّتی ایرانی به هرحال در تعزیه به نمایش گذاشته می‌شود. در این حوزه از هنر، «بازیگران خود تماشاگرند و تماشاگران نیز خود بازیگر» (همان: ۲۱) و معمولاً گویی «تماشاگران در لحظات خاصی از اجرای مناسکی فراخوانده می‌شوند تا با نشان دادن واکنش‌هایی معترضانه همچون: فریاد، گریه و هواداری از گروهی در تعاملی آیینی مشارکت جویند» (یگانه، ۱۳۸۷: ۱۸۳). بدین‌ترتیب با آنکه در دو هنر نقالی و تعزیه تماشاگر عنصری اساسی است، اما در هنر تعزیه تماشاگر، گویی همراه با شبیه‌خوانان وارد اجرا می‌شود و به جای ارتباطی دورادور، به صورت مشارکتی با آنها رابطه برقرار می‌کند و حتی «با نحوه نشستن و ایستادن خود به صحنه شکل می‌دهد» (رهبرنیا و داوری، ۱۳۹۶: ۲۳).

۳-۷. دوران زدن در نمایش‌های نقالی و تعزیه

دوران زدن یکی از مواضع ایجاد بُرش در کلام است که با اجرا شدن آن در زمانی خاص، «هر کس به اندازه وُسع خود انعام می‌دهد» (موسوی و دیگران، ۱۳۸۶: ۶۷). در هنر نقالی این رسم معمولاً «میانه کار و در اوج تعلیق، و وقتی که تماشاگران کاملاً مجذوب نقل شده‌اند» (نجم، ۱۳۹۰: ۱۸۶) و یا در «پایان مجلس نقل» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۵۴) انجام می‌شود. این رسم از آنچنان اهمیتی برخوردار بوده است که فی‌المثل در داستان‌هایی همچون داستان رستم و سهراب، گاهی مردم «با دادن پیشکش (پول، گاو، گوسفند و...) به نقال، از او می‌خواستند حال که روایت داستان در اختیار اوست، به نوعی سهراب را زنده نگه دارد» (همان: ۴۱). در مقابل در هنر تعزیه، این رسم با بیان جملاتی چون: «ابوالفضل فرصت بده... ابوالفضل نگهدار باشه» (همایونی، ۱۳۸۰: ۱۵۲) از سوی تعزیه‌گردان انجام می‌شد و به

محض «برخاستن صدای طبل و شیپور، مردم به پول دادن دعوت می‌شدند» (همان: ۵۲). بدین‌ترتیب در هر دو هنر، رسمِ دوران زدن، بی هیچ اجباری در پرداخت انعام صورت می‌گرفته‌است، تنها با این تفاوت که در نقالی، نقال می‌تواند بر حسب میزان و مبلغ انعامی که برای عوض کردن شکل نهایی و پایان داستان از سوی تماشاگران پرداخت می‌شده‌است، روایت را تغییر دهد؛ حال آنکه در تعزیه، اصل بر امانتداری و صحت بازگو کردن روایت است و نمی‌توان تغییری در آن ایجاد نمود.

۴. تعزیه‌خوانی، برداشتی از هنر نقالی

دو هنر نقالی و تعزیه نمادهایی از هنرهای دورهٔ اسلامی‌هستند. حلقه اتصال این دو هنر را می‌توان در باورهای سنّتی وآیینی بس کهن پی‌گرفت که همه چیز در آن «از طریق تکرار حرکات رمزی و نمادین بیان می‌شود. مقصود از این باورها، کرداری مثالی است‌که نیاکان یا خدایان در آغاز تاریخ انجام داده‌اند تا به نوعی پیش پا افتاده‌ترین اعمال را وجود شناختی کنند (مجللی، ۱۳۹۲: ۲ـ۱). از میان این دو نمایش آیینی‌کهن که از بطن نمادها برآمده و بالیده‌اند، تعزیه مرهون هنر نقالی و به نوعی صورت تحول یافتهٔ آن است و این بدان سبب است که با ورود اسلام به ایران و مقبولیت مذهب تشیّع در قرن‌های بعدی و انعکاس باورها و اعتقادات در فرهنگ مردم، شخصیّت‌های مقدس و محبوب دینی و مذهبی، جایگزین قهرمانان اساطیری کهنِ ادبیات حماسی شدند. بدین‌ترتیب، تعزیه و شبیه‌خوانی به نوعی جانشین هنر نمایشیِ نقل روایات اسطوره‌ایِ سنّت کهن گوسانی و نقالی گردید. تعزیه و شبیه‌خوانی در واقع تداوم حیات ادب حماسی در لوای اعتقادات دینی و مذهبی عامهٔ مردم بوده‌است. بدین‌سان نقالیِ ادب حماسی، خود را در جهت همسویی با دین و مذهب و آیین و مناسک جدید تطبیق می‌دهد، در قالب تعزیه، کسوتی نو به بر می‌کند و در این جامه نمودِ تازه‌ای می‌یابد.

۵. بررسی و تحلیلِ تفاوت‌های عناصر اجراییِ نقالی و تعزیه در مقایسه با یکدیگر

در خلال تعاریفی که در این جستار، از نقالی و تعزیه‌خوانی به عمل آمد، مشخص

گردید که تعزیه، روایت گونه‌ای وابسته به نقالی بوده و پیوند عمیقی با نقالی دارد. در میان این دو هنر تشابهات و همچنین وجوه افتراق بسیاری وجود دارد که از جمله موارد مشابه این دو، می‌توان به تقسیم دوگانه آوای نقال و همچنین بازیگران تعزیه به دو دستهٔ مخالف‌خوان و موافق‌خوان، ایجاد جریان موضوعی واحد در زمینه ستیز حق و باطل و خیر و شر و نگاشتن چگونگی نمایش صحنه در متن‌های نسخه و طومار اشاره کرد. از سوی دیگر این دو هنر، در میزان کیفیت و نوع بهره‌گیری از هریک از اقسامِ عناصر اجرایی، تفاوت‌های کلیدی با یکدیگر دارند؛ به طوری که می‌توان آنها را دو گونهٔ نمایشی مجزا از یکدیگردانست؛ چنان که:

الف) نقال، بازیگری هزار نقش است که ظاهرِ فیزیکی او تأثیری در جریان نقالی‌اش ندارد؛ درحالی‌که در تعزیه، چهرهٔ بازیگران و فیزیکِ آنان برای باورپذیرتر کردن نقششان در برابر حضار و مخاطبان، بسیار حائز اهمیت است.

ب) در هنر نقالی، «لباس» عنصری لازم و حتمی جهت اجرای نمایش نیست؛ حال‌آنکه در تعزیه، پوشش خاص بازیگر امری ضروری است و در تشخیص دادن و بازشناختن هر نقش توسط حاضران و تماشاگران کمک شایانی می‌کند.

ج) در نمایش نقالی، نقال می‌تواند جهت جذاب‌تر کردن داستان، شکافی در داستان ایجاد نموده و بداهه‌گویی کند؛ حال آنکه در تعزیه معمولاً از عنصر بداهه برای سرودن ابیاتی صرفاً در جهت مضمونی خاص بهره گرفته‌می‌شود.

د) در هنر نقالی حالات تماشاگران با روایت پیوند نمی‌خورد؛ در صورتی‌که در هنر تعزیه، تماشاگر با شبیه‌خوانان وارد اجرا شده و حتی ناله‌ها و اشک‌های تماشاگران، خود، بخشی از مجلس تعزیه محسوب می‌شود.

ه) در نمایش نقالی، موسیقیِ میان‌متنی، لزوم آنچنانی ندارد؛ درحالی‌که اگر موسیقی تقطیعی از تعزیه که نمایشی آوازی است جدا شود، دیگر شکل و صورتی از آن باقی نخواهد ماند.

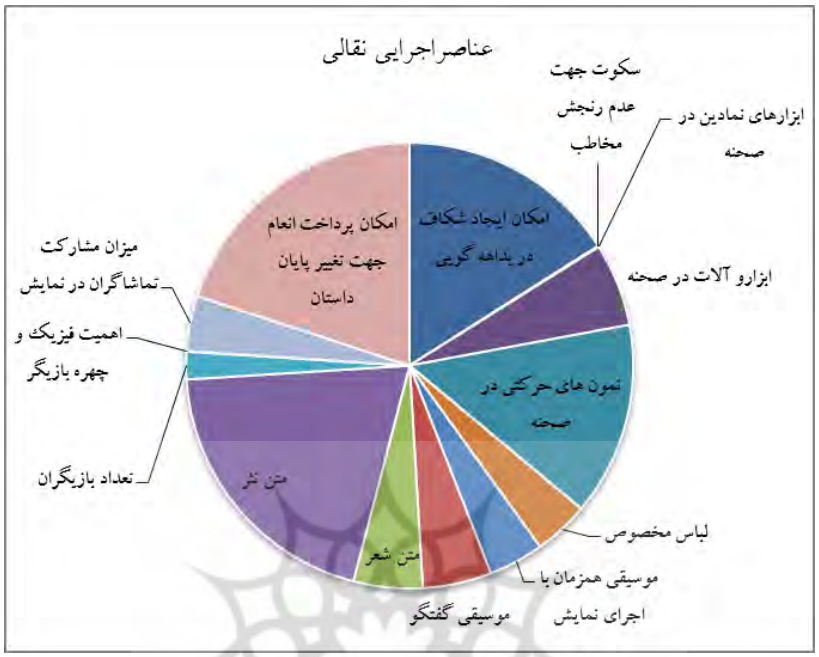
و) در هنر نقالی، رسم دوران زدن گاهی به ازای تغییرِ انتهای داستان صورت

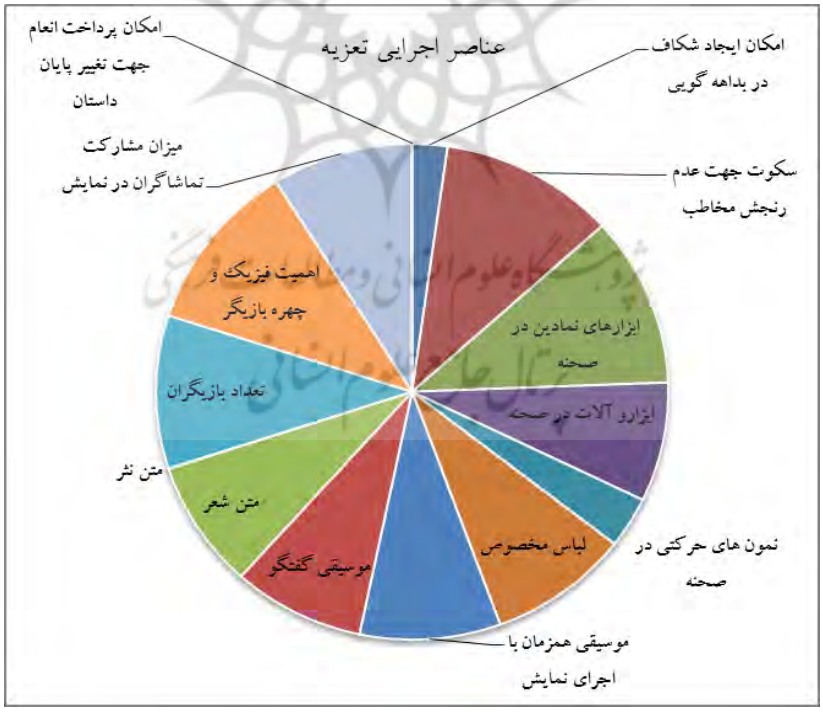
می‌گیرد؛ حال آنکه در تعزیه، اصل بر امانتداری در بیان روایت و صحیح بودن آن است و با پرداخت انعام نمی‌توان تغییری در آن ایجاد نمود.

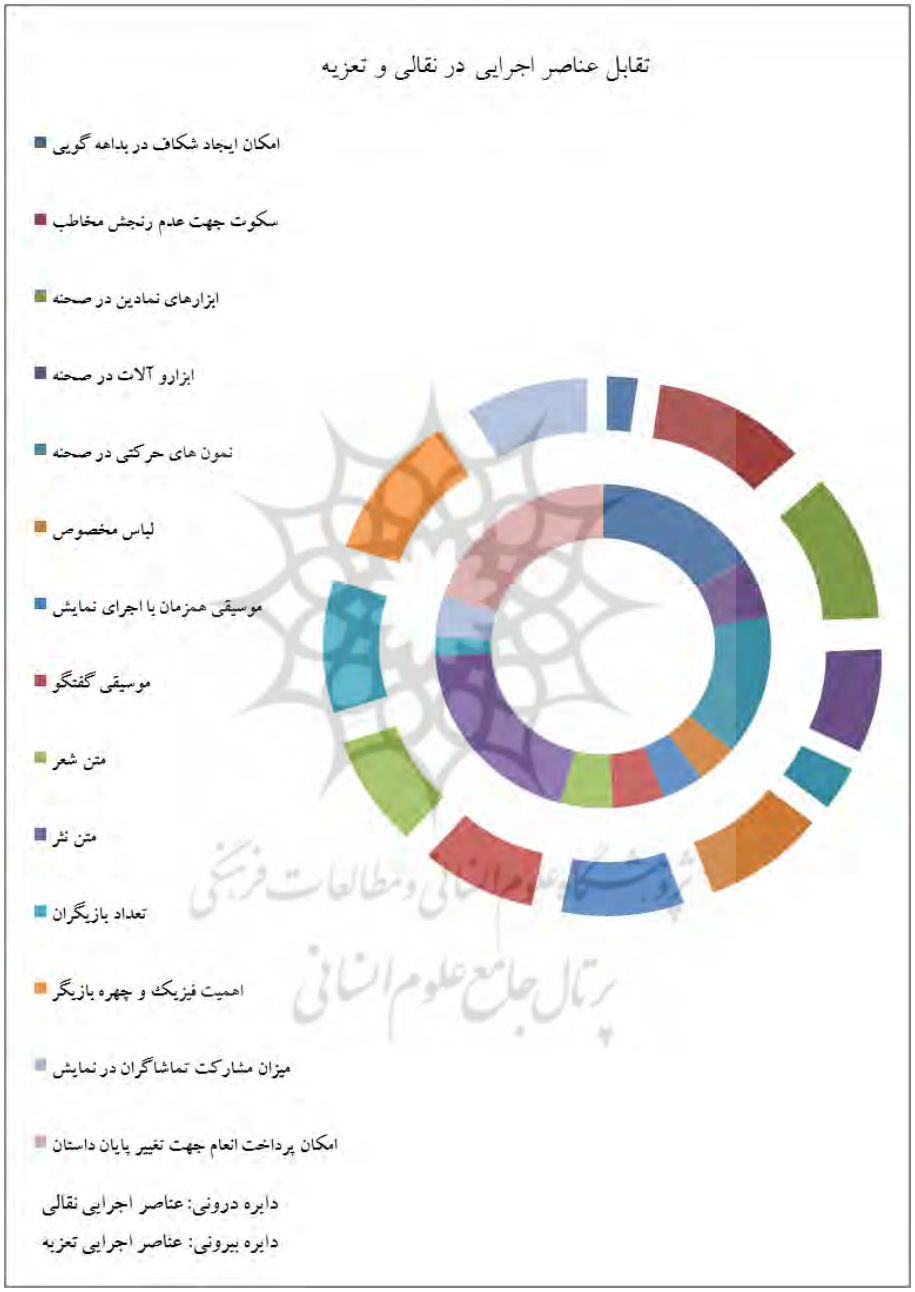
۶. نمودارهای تحلیل داده‌ها در نقالی و تعزیه‌خوانی

در این تحقیق، پارامترهای عناصر اجرایی در دو حوزه نقالی و تعزیه، به صورت جزء به جزء روی محتوا داده کاوی صورت گرفته و بر اساس مقیاس‌های کم، متوسط و زیاد، پارامترهای موجود در هر یک از این دو هنر کُد گذاری شده و سرانجام، کُدها در قالب نمودارهای حجمی درآمده و به صورت ذیل نمایش داده شده است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی


عناصراجرایی نقالی
سکوت جهت
عدم رنجش
مخاطب
ابزارهای نمادین در
صحنه
امکان ایجاد شکاف
در بداهه گویی
ابزارو آلات در صحنه
نمون های حرکتی در
صحنه
لباس مخصوص
موسیقی همزمان با
اجرای نمایش
موسیقی گفتگو
متن شعر
متن نثر
تعداد بازیگران
اهمیت فیزیک و
چهره بازیگر
میزان مشارکت
تماشاگران در نمایش
امکان پرداخت انعام
جهت تغییر پایان
داستان


عناصر اجرایی تعزیه
امکان پرداخت انعام
جهت تغییر پایان
داستان
میزان مشارکت
تماشاگران در نمایش
امکان ایجاد شکاف
در بداهه گویی
سکوت جهت عدم
رنجش مخاطب
اهمیت فیزیک و
چهره بازیگر
ابزارهای نمادین در
صحنه
تعداد بازیگران
ابزارو آلات در صحنه
متن نثر
متن شعر
نمون های حرکتی در
صحنه
موسیقی گفتگو
لباس مخصوص
موسیقی همزمان با
اجرای نمایش


تقابل عناصر اجرایی در نقالی و تعزیه
امکان ایجاد شکاف در بداهه گویی
سکوت جهت عدم رنجش مخاطب
ابزارهای نمادین در صحنه
ابزارو آلات در صحنه
نمون های حرکتی در صحنه
لباس مخصوص
موسیقی همزمان با اجرای نمایش
موسیقی گفتگو
متن شعر
متن نثر
تعداد بازیگران
اهمیت فیزیک و چهره بازیگر
میزان مشارکت تماشاگران در نمایش
امکان پرداخت انعام جهت تغییر پایان داستان
دایره درونی: عناصر اجرایی نقالی
دایره بیرونی: عناصر اجرایی تعزیه

نتیجه‌گیری

نقالی و تعزیه دو هنر آیینی هستند که از دیرباز در ایران از جایگاهی بس فاخر و ممتازی برخوردار بوده‌اند. نقالی ژانری محبوب در میان مردم بوده‌است. نقالی در معنای وسیع‌تر خود، علاوه بر بیان داستان‌های حماسی و پهلوانی، گاهی به بازگفتن هنرمندانهٔ داستان‌های تاریخی، عاشقانه، غنایی و دینی نیز می‌پردازد؛ در مقابل تعزیه با قانونمندی‌های بسیار پیچیده، به دوباره‌نمایی یک واقعه روحانی که در گذشته رخ داده می‌پردازد. عناصر اجرایی این دو هنر تفاوت بارزی با یکدیگر دارند. نقال برای جذاب‌تر کردن روایت خود، به سبب‌آشنایی بیشتر با روایات مختلف، در جریان نقل خود از آن سود می‌جوید. متن نقال اغلب نثری آمیخته به شعر است. نقال معمولاً با بداهه‌گویی در داستان شکاف ایجاد نموده و با بهره‌گیری از دیالوگ‌های تکراری‌اش، چند داستان را به یک‌باره برای تماشاگر به هم متصل می‌کند. میزانسن و فضای صحنه نیز در این هنر، از خلاقیت بیشتری برخوردار است، چراکه نقال به عنوان تک بازیگر عرصهٔ نقالی با حرکات ابداعی و قراردادی به فضاسازی صحنه می‌پردازد و بدون آنکه لباس یا موسیقی میان‌متنی در ساختار هنرش تأثیری داشته باشد، به اجرای نمایش دست می‌زند. البته در این میان، تماشاگر نیز با جریان روایت نقال همراه می‌شود و حتی گاهی با پرداخت انعام، درصدد تغییر داستان برمی‌آید. این درحالی است که در تعزیه، انبان ذهن شبیه‌خوان مثل نقال لزوماً مملو ازآگاهی‌های گوناگون نیست؛ لذا شکافی در داستان ایجاد نمی‌شود و جریان تاریخی بدون هیچ‌گونه تحریفی روایت می‌شود. در تعزیه، گاه تماشاگر خود را میان صحنه می‌اندازد و با نشان دادن واکنش‌هایی معترضانه مانند: گریه و ناله، با شبیه‌خوان همراه می‌شود. خلاقیّت در میزانسن و فضای صحنه این نمایش، با نقالی کاملاً متفاوت است و بیشتر در گرو بهره‌گیری از اشیاء نمادین، فیزیک مناسب و چهرهٔ ظاهری شبیه‌خوان و وقفه‌های کلام او، پوشش متناسب با نقش و موسیقی تقطیعی نمود می‌یابد. بدین‌ترتیب می‌توان گفت: تعزیه به واسطهٔ بهره‌گیری بیشتر از عناصر اجرایی، نسبت به نقالی پرورش یافته‌تر به نظر می‌رسد و با بکارگیری مؤلفه‌های بیشتری از عناصر اجرایی، صورت شکوهمندتری به خود می‌گیرد.

منابع و مآخذ

۱. آیدنلو، سجاد.(۱۳۸۸). «مقدمه‌ای بر نقالی در ایران». **پژوهش‌های ادب عرفانی**. شماره ۱۲. صص: ۶۴- ۳۵.

۲. ــــــــــــ .(۱۳۹۰). «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی». شعر پژوهی. شماره ۷. صص: ۲۸- ۱.

۳. اتابکی، پرویز.(۱۳۸۰). **فرهنگ جامع کاربردی فرزان**. جلد چهارم. تهران: بی‌نا.

۴. اسماعیلی، حسین.(۱۳۷۰). «درآمدی بر نمون شناسی تعزیه». **ایران نامه**. شماره ۳۴. صص: ۲۵۳- ۲۲۳.

۵. بلوکباشی، علی.(۱۳۸۲). «تأملی بر کارکردهای روان ـ اجتماعی تعزیه‌خوانی». **اطلاعات، ۱۰ اسفند ۱۳۸۲**. ۱. ص ۶.

۶. بهروزی، الهام.(۱۳۹۶). «شاهنامه با موسیقی رنگ و لعاب دیگری دارد». **بامداد ۲٤**. مصاحبه با بامداد جنوب. ۲۲ خرداد.

۷. بویس، مری و فارمر، هنری جورج.(۱۳۶۸). **دو گفتار در بارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران**. ترجمه بهزاد باشی. چاپ اول. تهران: آگاه.

۸. بیضایی، بهرام.(۱۳۴۴). **نمایش در ایران**. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

۹. وجدانی، مهدی. (۱۳۹۶). وبسایت تخصصی. آخرین بازنگری ۱۳۹۶
<http://www.persianpersia.com/art and culture>

۱۰. تفضّلی، احمد.(۱۳۷۶). **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**. به کوشش ژاله آموزگار. چاپ اول. تهران: سخن.

۱۱. تقوی، لیلا.(۱۳۹۶). «هنرهای نمایشی؛ قراردادهای ویژهٔ رنگ در نمایش‌آیینی تعزیه». **رشد آموزش هنر**. شماره ۴۸. صص: ۶۹- ۶۴.

۱۲. جعفری (قنواتی)، محمد.(۱۳۸۷). «تئاتر گوشه‌هایی از هنر نقالی». **هنر**. شماره ۷۷. صص: ۱۲۷-۱۰۷.

۱۳. چلکوسکی، پیتر.(۱۳۷۰). «هنگامی که نه زمان زمان است و نه مکان مکان» (تعزیه امام حسین). **ایران نامه**. شماره ۳۴. صص:۲۲۲- ۲۱۲.

۱۴. حاجی ملاعلی، علی (محمّدرضا).(۱۳۹۰). «از بداهه‌پردازی تا اجرا». **نامه، هنرهای نمایشی و موسیقی**. شماره ۲. صص: ۳۸- ۲۱.

۱۵. حسینی مهر، ناصر.(۱۳۸۹ و ۱۳۹۰). «تماشاگر تئاتر کیست». **نمایش**. شماره ۳۹. صص: ۱۲۱ –۱۱۸.

۱۶. خاکی، رضا.(۱۳۷۰). «تعزیه‌ها و تعزیه نامه‌ها». **ایران نامه**. شماره ۳۴. صص: ۲۶۳ ـ ۲۵۴.

۱۷. خاکی، محمّدرضا.(۱۳۷۸). «بداهه‌سازی در تئاتر». **هنر**. شماره ۴۲. صص: ۷۱- ۶۶.

۱۸. خوشبین، مهران.(۲۰۱۲). مکتوب. وبلاگ شخصی.آخرین بازنگری
<http://shekspir.blogfa.com/post/۱۵>۲۰۱۲ /۶/ ۲۰

۱۹. ذوقی، مریم. (۱۳۹۲). مکتوب. وبلاگ تخصصی. (آخرین بازنگری ۳۰ خرداد ۱۳۹۲).
<http://silvertheatr.blogfa.com/post/۶>

۲۰. رازی، فریده. (۱۳۹۰). **نقالی و روحوضی**. چاپ اول. تهران: مرکز.

۲۱. راشد محصّل، محمّدرضا.(۱۳۹۱). «سنّت قصه‌پردازی و موقعیت گوسان‌ها در نقل روایات پهلوانی». **پژوهشنامه ادب حماسی**. شماره ۱۴. صص: ۲۲-۹.

۲۲. راشد محصل، محمّدتقی.(۱۳۶۷). «دربارهٔ حماسهٔ زریر». **فرهنگ**. کتاب دوم و سوم. صص: ۴۹۴-۴۷۵.

۲۳. رجب‌زاده طهماسبی، علی و سقطچی، امین.(۱۳۹۳). «شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن». **رادیو و تلویزیون**. شماره ۲۵. صص: ۵۸- ۳۳.

۲۴. رستگار فسایی، منصور.(۱۳۸۰). **انواع نثر فارسی**. چاپ اول. تهران: سمت.

۲۵. رنجبر، مهدی. (۱۳۹۰). «جستاری بر عناصر دیداری و شنیداری در نمایش تعزیه». **روابط عمومی سازمان تبلیغات اسلامی. صص: ۸- ۱.**

۲۶. رهبرنیا، زهرا و داوری، روشنک.(۱۳۹۶). «بررسی تعزیه و هنر اجرا، پرفورمنس آرت با تأکید بر تعامل با مخاطب». **باغ نظر**. شماره ۴۹. صص: ۳۰- ۱۹.

۲۷. زرشناس، زهره.(۱۳۸۴). **میراث ادبی روایی در ایران باستان**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۲۸. زندی، میثم.(۱۳۸۸). **چیدمان صحنه با رویکردی بر نظریه‌های میرهولد، بروک، گروتفسکی**. چاپ اول. تهران: پژوهشگران دانشگاهی.

۲۹. سراجی، محسن.(۱۳۸۶). «نقال بازیگر هزار نقش و تماشاگر هنرمند». **نمایش**. شماره ۹۳ و ۹۴. صص: ۶۷- ۶۶.

۳۰. سرسنگی، مجید.(۱۳۹۲). **محیط تئاتری و رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی**. تهران: افراز.

۳۱. شهریاری، خسرو.(۱۳۶۵). **کتاب نمایش- فرهنگ واژه‌ها اصطلاح‌ها سبک‌ها و جریان‌های نمایشی**. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.

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

۳۳. ــــــــــــــ .(۱۳۷۸). «نسخه‌های تعزیه، اسنادی مهم نسخه‌های تألیفی و تلفیقی و نگاهی به کتاب مجالس تعزیه». **تئاتر**. شماره ۲۰ و ۲۱. صص: ۸۶ – ۳۵.

۳۴. صادقی‌اصفهانی، لیلا.(۱۳۸۷). «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبان شناسی تقاطع سکوت در تعامل اجتماعی و سکوت روایی». **پژوهش‌های زبان شناسی تطبیقی**. شماره ۱. صص: ۱۸۳-۱۶۳.

۳۵. صالحی‌راد، حسن.(۱۳۸۰). **مجالس تعزیه**. جلد اول. تهران: سروش.

۳۶. طالبیان، حامد.(۱۳۸۹). «عناصر اجرایی هنر نمایش». **رشد آموزش هنر**. شماره ۲۳. صص:۵۰-۴۸.

۳۷. طاووسی، محمود، عزیزی، محمود، لزگی حبیب الله و ناصربخت، محمدحسین. (۱۳۸۶). «شعر کهن پارسی در مجالس تعزیه». **دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)**. شماره ۴۹. صص: ۱۸- ۱.

۳۸. علیاری، فریدون.(۱۳۹۵). **طراحی صحنه از تفکر تا اجرا**. چاپ چهارم. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.

۳۹. عمان سامانی، میرزا نوراله چهارمحالی اصفهانی. (بی‌تا). **گنجینه‌الاسرار**. به کوشش آزاده لاری. بی‌جا: بی‌نا.

٤٠. عناصری، جابر.(۱۳۶۶). **نمایش و نیایش در ایران**. چاپ اول. تهران: جهاد دانشگاهی.

۴۱. فاتحی، اقدس.(۱۳۹۵). **نبشته من این نامه پهلوی**؛ بررسی و تحلیل شخصیّت‌های برجسته اساطیری ایران باستان بر پایهٔ متن‌های ادبیات اوستایی، فارسی میانه (پهلوی) و شاهنامه فردوسی. چاپ اول. تهران: فارسیران.

۴۲. ــــــــــــــ(۱۳۹۶). «علل دگردیسی ریشه‌های اساطیری شخصیّت سودابه در داستان سیاوش شاهنامه». **فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی**. شماره ۴۸. صص: ۲۴۲- ۱۹۷.

۴۳. قائمی، فرزاد.(۱۳۹۵). «بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی دایره‌ای در حماسه‌های شفاهی بنیاد». **کهن‌نامه ادب پارسی**. شماره ۴. صص: ۱۳۲- ۱۰۱.

۴۴. کریمی علویجه، امیر حسین.(۱۳۹۱). مکتوب. وبلاگ شخصی. آخرین بازنگری ۳ خرداد ۱۳۹۱<http://salam۱۷.blogfa.com/post/۳۰۰۰.>

۴۵. گردآفرید.(۱۳۸۲). «بخش اجتماعی، نام‌آوران عرصه نقالی، شاهنامه‌خوانی، پرده‌خوانی». **فردوسی**. شماره ۷. صص: ۱۵- ۱۴.

۴۶. حجازی مهر، مسعود.(۱۳۸۳). «گفتگو با بازیگران ملغمه شیرینی از تئاتر و تعزیه». **هفت**. شماره ۱۲. صص: ۷۷- ۷۶.

۴۷. گلشن، گلناز. (۱۳۹۴). «جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک در تئاتر قرن بیستم با نگرشی بر آثار کارگردانان مطرح این سده». **تئاتر**. شماره ۶۱. صص: ۹۲- ۷۱.

۴۸. ماهیارنوابی، یحیی.(۱۳۸۷). **یادگار زریران**؛ متن پهلوی با آوانوشت، ترجمه فارسی، فهرست واژه‌ها و یادداشت‌ها. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

۴۹. مجللی، اسماعیل.(۱۳۹۲). «آیین و نمایش‌های آیینی وسنّتی». **حوزه هنری استان مرکزی**. صص: ۲-۱.

۵۰. مجیدی خامنه، فریده.(۱۳۸۰). «تعزیه و تعزیه‌خوانی در ایران». **گلستان قرآن**. شماره ۶۳. صص: ۴۱- ۳۷.

۵۱. مختاباد، عبدالحسین.(۱۳۹۵). «موسیقی دستگاهی، بستری مناسب برای شکل گیری تعزیهٔ ایرانی». **فصلنامهٔ علمی- پژوهشی تئاتر**. شماره ۶۵. صص: ۱۳۰-۱۱۴.

۵۲. ملک مطیعی، کتایون.(۱۳۷۸). «پژوهش در قلمرو موسیقی تعزیه». هنر. شماره ۴۲. صص:۱۸۹ -۱۶۹.

۵۳. موسوی، سید هاشم، رفیعی مقدم،هما، کاسانی، عباسی، هوشنگ، طالقانی، محمود و نژادبخش، اصغر.(۱۳۸۶). **نمایش‌ها و بازی‌های سنتی گیلان**. چاپ اول. رشت: فرهنگ ایلیا.

۵۴. تاریخچه، سیر پیدایش، تحول و تطور صحنه پردازی در دوره مختلف تئاتر. (۱۳۹۴). آخرین بازنگری ۱۶ تیر ۱۳۹۴. http://ir.ecieco.org/news-6218.aspx

۵۵. میرصادقی، میمنت.(۱۳۸۵). **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**؛ فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن. چاپ سوم. تهران: کتاب مهناز.

۵۶. نجم، سهیلا.(۱۳۹۰). **هنر نقالی در ایران.** چاپ اول. تهران: نشر آثار هنری‌متن.

۵۷. نصری اشرفی، جهانگیر.(۱۳۸۱). **ققنوس**؛ پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها، گوشه‌ها و مرثیه‌ها در تعزیه نواحی ایران. چاپ اول. تهران: سوره مهر.

۵۸. ـــــــــــــــــــ .(۱۳۸۵).**گوسان پارسی؛ بررسی نقل‌های موسیقایی ایران**. چاپ اول. تهران: سوره مهر.

۵۹. هاشم‌پور، نرگس.(۱۳۹۲). «استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران زن». کیمیای هنر. شماره ۹. صص: ۲۶- ۱۹.

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

۶۱. ـــــــــــــــ .(بی‌تا). **تعزیه و تعزیه خوانی**. بی‌جا: جشن هنر.

۶۲. ـــــــــــــــ .(۱۳۹۱). **گفتارها و گفتگوهایی درباره تعزیه**. چاپ اول. شیراز: نوید شیراز.

۶۳. یاسمی، رشید.(۱۳۵۲). **ادبیات معاصر**. چاپ دوم. تهران: ابن‌سینا.

۶۴. یگانه، فرح.(۱۳۸۷). «تعزیه به مثابه رویداد تئاتری». ترجمهٔ رضا پرچی‌زاده. **تئاتر**. شماره ۴۱. صص: ۱۸۷- ۱۷۶.

Jamasp Asana, D.J.M. (1996). The Pahlavi Texts. Vols 1 and 2. with an introduction by Bahram Gore Anklesaria and a preface by M. Nawabi. Tehran: Iranian Culture Foundation

References:

A History of evolution, development and the stage development in different stages of theater. (2015). Last revised July 16, 2015. http://ir.ecieco.org/news-6218.aspx

Aliari, Fereydoon. (2016). *Designing a scene from thought to execution*. Ed 4. Tehran: Textbook Publishing Company.

Anāsori, Jāber. (1987). *the Ceremonies in Iran*. Tehran: University Jihad.

Atabaki, Parviz. (2001). *Farzān's applied dictionary*. Vol 4. Tehran: [not mentioned].

Aydinlo, Sajjad. (2009). An Introduction to Performing Naqqali (Iranian Dramatic Storytelling) and Narratives in Iran. *Researches on Mystical Literature (Gowhar-i-Guya)*, 12, 35-64

_____. (2011). Characteristics of Narrations and Naqali Scrolls in dramatic storytelling. *Journal of Poetry Research (Boostan Adab),* 7, 1-28

Bayezai, Bahram. (1964). *Show in Iran*. Tehran: Rowshangarān Va Motāle'at-e- Zanān.

Behroozi, Elham. (2017). Shahnameh has an excellent quality with music. *An Interview with Bāmdād –e-Jonoub*. June.

Blockbāshi, Ali. (2003).a study on the Psychosocial Functions of Taziyyah. *Ettela'āt*, 1, 6

Boyce, Mary. Farmer, Henry George. (1989). *Two Speeches on Iranian minstrel and Music*. Behzad Bāshi, (Trans.). Tehran: Agāh.

Chalkovsky, Peter. (1991). When neither the time is the time nor the place of the place (Ta'zieh of Imam Hussein). *Iran Nameh*, 34, 212-222

Esmaeili, Hussein. (1991). An Introduction to Ta'zieh Semiotics. *Iran Nāme,* 34, 223- 253

Fatehi, Aqdas. (2016). *Nebešte Man īn Nāmeye Pahlavi; A Survey and Analysis of the Distinguished Mythological Characters in Ancient Iran Based on the Avestan, Middle Persian (Pahlavi) Texts; and Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: Fārsirān.

_____. (2017). Transformation of Sudabeh's Character in Siyavash Story of Shahnameh. *Journal of Mytho - Mystical Literature*, 13/ 48, 197-242

Ghaemi, Farzad. (2016). A Study of Storytelling - Narrative Traditions and Circular Narrative Structure in the Foundation of Oral Epics. *Classical Literature*, 4, 101-132

Golshan, Golnaz. (2015). the position of clothing in the promotion of dramatic action in Twentieth-Century theater with a look at the works of the directors of this century. *Theater*, 61, 71-92

Gordāfarid. (2003). The famous Naqqals (Iranian Dramatic Storytellers in performing acts based on the stories of Shahnameh). *Ferdowsi*. 7, 14-15

Haji Mollaali, Ali (Muhammad Reza). (2011). From Improvisation to Execution. Nameh, *performing arts and music*, 2, 21-38

Hashempour, Narges. (2013). Performance Aesthetics in Ta'zieh and Female Audiences. *Rarity of Art*, 9, 19

Hejazi Mehr, Masoud. (2004). Talking to the actors about the sweetness of theater and ta'zieh. *Haft* 12, 76-77

Homayouni, Sadegh. (2001). *Ta'zieh in Iran*. Print 2. Shiraz: Navid Shiraz.

_____. (n.d.) .*Ta'ziyah and the performing of Ta'ziyyah.* Not mntioned: Jashne Honar.

_____. (1391). *Speeches and Talks on Ta'ziyeh*. Shiraz: Navid Shiraz.

Hosseini Mehr, Nasser. (2010& 2011). "Who is the theater spectator?. *The Show*. 39, 121 - 118

Ja'fari (Qanawati), Muhammad. (2008). Theater as an aspect of narrative Art. *Art*, 77, 127-107

Jamasp Asana, D.J.M. (1996). The Pahlavi Texts. Vols 1 and 2. with an introduction by Bahram Gore Anklesaria and a preface by M. Nawabi. Tehran: Iranian Culture Foundation.

Karimi Alavijeh, Amir Hossein. (2012). Written. Personal weblog. Last revised June 3, 2011> 3000.blogfa.com/post/17 <http: // salam17.blogfa.com/post/3000>

Khaki, Muhammad Reza. (1999). Improvising in the Theater. *Art*, 42, 66-71

Khaki, Reza. (1991). the art of Ta'zijah and Ta'zijah scrolls. *Iran Nameh*. 34. 254-263

Khoshbin, Mehran. (2012). Written. Personal Blog. Last updated 20/6/2012> 15 <http://shekspir.blogfa.com/post/

Māhiyār Navvābi, Yahyā. (2008). *Zarīrān Ayādgār (reminder); Pahlavi text with transcript, Persian translation, word list and notes*. Print 2. Tehran: Asatir.

Majidi Khameneh, Farideh. (2001). the art of ta'ziyah and ta'aziyah performing in Iran. *Golestan-e- Quran*, 63, 37-41

Malik Mutiie, Katayoun. (1999). Research in the Territory of Ta'ziyeh Music. *Art*, 42, 169 -189

Mirsadeghi, Meymanat. (2006). *Glossary of Poetry Art - Detailed Dictionary of the Terms of Poetry and its Styles and Schools*. Print 3. Tehran: Mahnaz Book.

Mojallali, Esmaeil. (2013). Ritual and Virtual Popular Rituals. *(Art District) Howzeh Honariy-e- Ostane Markazi*, 1-2

Mokhtabad, Abdolhossein. (2016). Instrumental music, an appropriate context for the formation of Iranian Ta'ziyah. *Theater, Scientific Research*, 65, 114-130

Mousavi, Sayyed Hashem. Others. (2007). *Guilan traditional shows and games*. Rasht: Farhang-e- Ilia.

Najm, Soheila. (2011). *Narrative Art in Iran*. Tehran: artistic works press (Nashr-e- Asar-e-Honariye matn).

Nasri Ashrafi, Jahangir. (2002). *Phoenix; Readings, Noises, Corners, and Requiems in the Ta'zieh of Iran*. Tehran: Surah Mehr.

_____. (2006). *Gosān Parsi; A Review of Iranian Music Quotes*. Tehran: Surah Mehr.

Omman Sāmāni, Mirza Nourollah Chaharmahali Isfahani. (n.d.). *The Treasures of the mysteries (Al – asrār)*. Azadeh Lari (Ed.). Not mentioned: not mentioned

Rahbarnia, Zahra. Davari, Roshanak. (1992). Study of Performing Arts and Performance, Performance Art with Emphasis on Audience Interaction. *Garden view*, 49, 19-30

Rajabzadeh Tahmasebi, Ali and Seghtchi, Amin. (2014). Implementation in the TV Documentary of its Features and Capabilities. Radio and TV, 25, 33-58

Ranjbar, Mehdi. (2011). A Look at the Visual and Audible Elements in the Taziyya Show. *Public Relations of Islamic Advertising Organization*. 1-8

Rāshed Mohassel, Muhammad Taghi. (1988). About Zarīr's epic. *Culture, the second and third books*. 475-494

Rāshed, Mohassel, Muhammad Reza. (2012). the tradition of Storytelling and the Position of the Gusans in Telling the Pahlavi Narratives. *Epic Literature Review*, 14, 9-22

Rastgār Fasaei, Mansour. (2001). *All Types of Persian prose*. Tehran: Samt.

Razi, Farideh. (2011). *The Performing Naqqali and Plays on Platform"Narrative and emotional*. Tehran: Markaz.

Sadeghi-Esfahani, Leila. (2008). Silent discourse discourse from the Linguistic Perspective - Interaction of Silence in Social Interaction and Narrative Silence. *Comparative Linguistics Research*. 1, 163- 183

Salehi Rad, Hassan. (2001).*Mourning tabernacles (The professional narrating of the tragedies of Karbala)*. Vol 1. Tehran: Soroush.

Sarsangi, Majid. (2013). *Theatrical environment and the relationship of actor and spectator in religious play*. Tehran: Afraz.

Seraji, Mohsen. (2007). the Talent of a Thousand Actors and Artist Spectators. *the show*, 93, 94. 66-67

Shahidi, Enayatollah. (2001). *A Study in Ta'ziyyah and Ta'zijah performing from the Beginning to the End of the Qajar dynasty in Tehran*. Tehran: Office of Cultural Research in cooperation with UNESCO National Commission in Iran.

_____. (1999). Ta'ziyyah Versions, Important Documents of Compiled and Compiled Manuscripts and a Look at the Book of Ta'ziyyah. *Theater*. 20, 21, 35-86

Shahriari, Khosrow. (1986). *the book Culture Dictionary Words The terms Styles and Streams. First Edition*. Tehran: Amir Kabir.

Tafazeli, Ahmad. (1997). *History of pre-Islamic Iranian literature*. Jaleh Amoozgar (ed.). Tehran: Sokhan.

Talibian, Hamed. (2010). the Performing Arts Elements. *The growth of art education*. 23, 48-50

Taqavi, Leila. (2017). the Performing Arts; the Conditions of Special Color in Taizi'in Theatrical Performance. *the growth of art education*, 48, 64-69

Tāwoosi, Mahmoud. Others (2007). The Function of classical Persian Poetry in Ta'ziyyahs. *Faculty of Literature and Humanities (University of Isfahan),* 49, 1- 18

Vojdani, Mehdi. (2017). Specialized website. Last updated 1396/2017 <http://www.persianpersia.com/art and culture>

Yāsami, Rashid, Gholamreza. (1973). *Contemporary literature*. Print 2. Tehran: Ibn –e- Sina.

Yeganeh, Farah. (2008). Ta'ziyeh as a theatrical event. Reza Perchizadeh (Trans.). *Theater*, 41, 177-187

Zandi, Maysam. (2009). *Stage Layout with an Approach to Theories of Mihrold, Brooke, Grotowski*. Tehran: University researchers.

Zarshenās, Zohreh. (2005). *Narrative literary tradition in ancient Iran*. Tehran: Office of Cultural Researches.

Zowghi, Maryam. (2013). Written. Specialized blog. (Last revised 30 June 2013). > 6 <http://silvertheatr.blogfa.com/post/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی