

Phenomenology of the concept of space and place in the ritual-traditional display of taziye

Sara Allahyari 

Ph.D. In Comparative and Analytical History of Islamic Art, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 8 Feb 2023, Accepted: 3 Jun 2023)

Taziye is one of the relatively ancient religious traditions and national-religious customs and introduces a part of the long-standing religious identity of the Iranian people. Undoubtedly, this phenomenon, like other cultural phenomena, has emerged under the influence of cultural contexts, conditions and capacities, and socio-historical needs and necessities, has grown and evolved, and has survived. Is. Taziye as a ritual performance with a long history, the new method of which was formed from Safavid and became popular in Qajar, has always tried to interact with the general audience to convey concepts and be more effective. The multiplicity of components, variety of forms, dense semantic layers, symbolic aspect and, as a result, the high interpretability of this ritual have made researchers inevitably use various study approaches to explore its various dimensions. Accordingly, the main issue of the research is what the two-way relationship between the audience and the atmosphere of condolence. Does the place of condolence have an effect on conveying its themes and its relation to the audience? For this purpose, this research has been done by descriptive-comparative method and collection of documents by library method.

Keywords:

space, taziye, phenomenology, drama, ritual and traditional.

Introduction:

The phenomenon of ritual has never been separated from the show because the ritual itself is the show, and in fact, the origin of the show is the ritual. The most common theory about the origin of the theater is that the theater was born and transformed from the heart of the myth of religion. Before the era of writing and among

primitive societies, the ritual was a form of knowledge and a means to record events, rituals, customs and the history of nations. A ritual-traditional show, unlike a protest, a cultural or ideological theater that wants to convince its audience about a case or cases, never seeks to inject a fixed idea or propagandize. Rather, it represents the mysterious values of the supernatural and wants to free the viewer from his limitations and certainties and free him from his limited consciousness. It is not possible to perform religious performances without a place. It should also be added that there is no audience in the traditional sense of the ritual, but the audience is a partner. On the other hand, the actor is a performer who must perform them due to the need to perform disciplined actions and speech. The participant in the ritual-traditional drama has full concentration until his intellectual awareness has learned that the ritual theater is not a place for explanation. Instead, it is a place of contemplation and refinement. The way of performing and the position of the audience in the ritual-traditional show are circular or field. The performance is enclosed between the audience (participants) and the audience around. The main question of this research is as follows: in what context and place should ta'ziye be created in order to develop a perceptive relationship with the audience, and what is the relationship between the audience and Ta'ziye? Objectives of the study The purpose of this research is to identify the position of the audience in the process of giving meaning to Ta'ziye and the relationship between the performer and the audience, as well as the two-way relationship that is formed between the place of Ta'ziye and the audience and makes the audience's life experience different. So, the approach to analyzing this ritual and traditional ceremony is phenomenology. This means

Citation: Allahyari, Sara (2023). Phenomenology of the concept of space and place in the ritual-traditional display of taziye, *Journal of Two-Quarterly Journal of Visual Arts Studies*, 1(1-2), 129-137. (in Persian)

DOI: <https://doi.org/10.22111/jart.2023.44777.1029>



that it acts as an intercession between the place of Ta'zīyeh and the audience.

Method

This is a qualitative study that uses the phenomenology of space to analyze the space in Ta'zīyeh. In this research, with a close look at Ta'zīyeh and the role of the audience in it, the space and two-way communication between the audience and the audience are investigated.

Discussion and review

The audience is a very necessary and important part of Ta'zīyeh. Sometimes there is a transition between the audience and the actor, and the audience completes the dramatic action. A two-way communication between the actor and the audience creates a common space, and meaning occurs. The issue of interaction and communication of the audience in Ta'zīyeh was brought up by Peter Brook in the past years when he observed the performance of a Ta'zīyeh in a village in Khorasan. He considered it as full participation in the performance, which was related to an event in the past thousand years, but it was as if happening today. In Ta'zīyeh, the audience is also present in the work. Like the characters of the play, they go with the characters in the plain of Karbala and may represent the forces surrounding Imam Hussain and his followers. They can also visualize the atmosphere of sorrow and sadness there with their laments and sadness. Spectators can play the role of witnesses of past events and thus judge the incident and react against it. For example, reacting to murderers and enemies and throwing stones at them. The various roles that the audience has during the performance of Ta'zīyeh show their complex position

during Ta'zīyeh.

Conclusion

The audience of simulation reading during the performance of Ta'zīyeh is not only a passive element and separate from the performance, but in this way, a platform is provided to become an active agent and experience a diverse range of participation. In other words, the audience reveals both their absence and their presence in the simile reading situation. In simulating, the boundaries of subjectivity and objectivity are drawn, and in moments, any dichotomy between the two disappears. In the process of simulating-reading-watching, the audience is removed from the situation by being present and placed in an interactive context with the performers in a constructive and complementary position of the performance. In other words, the audience tries to experience simulating reading; an experience that is formed in one moment with his absence and in another moment with his presence. In general, there is a two-way communication between the audience and Ta'zīyeh, who participate in the evolution of the work, and the atmosphere of Ta'zīyeh is created through this medium. As a result, it can be acknowledged that the performing form of Ta'zīyeh, with a field scene that takes the distance between the audience and the performer, is of great importance. Also, this type of performance cannot be the same as stage performances, where there is a fourth wall between the stage and the audience, because it is this being in the field that creates collective participation, and it is this collective participation that completes the performance. By expressing his feelings comfortably in the space, the audience actually completes a part of the performance as a performer in the whole work.

پدیدارشناسی مفهوم فضا در نمایش آیینی - سنتی تعزیه

سارا اللهیاری*

دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۳/۱۳)



۱۳۱

صفحات ۱۲۹-۱۳۷ (مقاله پژوهشی)
مطالعات هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر و معماری، تابستان ۱۴۰۳

چکیده

تعزیه، از سنت‌های آیینی و رسوم ملی-مذهبی نسبتاً کهن و معترف بخشی از هویت دینی دیرپای مردم ایران است. بی‌شک، این پدیده مانند سایر پدیده‌های فرهنگی، تحت تأثیر زمینه‌ها، شرایط و ظرفیت‌های فرهنگی و نیازها و ضرورت‌های اجتماعی-تاریخی پا به عرصه وجود نهاده، رشد و تطور یافته و دوام و بقا پیدا کرده است. تعزیه به‌عنوان اجرایی آیینی با قدمتی طولانی که شیوه نوین آن از صفویه شکل گرفت و در قاجاریه رواج یافت، همواره سعی در تعامل با مخاطب عام برای انتقال مفاهیم و تأثیرگذاری بیشتر داشته است. کثرت مؤلفه‌ها، تنوع اشکال، لایه‌های معنایی مترکم، وجهه نمادین و در نتیجه، قابلیت تفسیرپذیری بالای این آیین موجب شده است تا محققان به‌ناچار برای کاوش در ابعاد مختلف آن از رویکردهای مطالعاتی متعددی بهره گیرند. بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش این است که چه ارتباط دوسویه‌ای میان مخاطب و فضای تعزیه برقرار است. همچنین مکان تعزیه چه تأثیری در انتقال مضامین آن و ارتباطش با مخاطبان دارد. هدف در این پژوهش آن است تا نقش مخاطب در اجرا و همچنین ارتباط بین مخاطب و اجراگر را مورد بررسی قرار دهد. روش این پژوهش توصیفی-تطبیقی و گردآوری اسناد، با شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است. در نتیجه‌گیری باید اذعان داشت که مخاطب شبیه‌خوانی در جریان اجرای تعزیه، نه تنها عنصری منفعل و جدای از اجرا نیست، بلکه از این طریق بستری فراهم می‌شود که به فاعل کنش‌مند تبدیل شده و طیف متنوعی از مشارکت را تجربه کند.

واژه‌های کلیدی

فضا، تعزیه، پدیدارشناسی، نمایش، آیینی و سنتی.

DOI: <https://doi.org/10.22111/jart.2023.44777.1029>

استناد: اللهیاری، سارا (۱۴۰۲). پدیدارشناسی مفهوم فضا در نمایش آیینی-سنتی تعزیه، دو فصلنامه علمی-تخصصی «مطالعات هنرهای تجسمی»، دوره اول، بهار و تابستان، صفحات

۱۲۹-۱۳۷.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۵۱۶۲۵۸، E-mail: saraallahyari2@gmail.com



فصل کاشت یا برداشت، اجرا می‌شد» (باری، ۱۳۷۹، ۶۳).
اجرای نمایش‌های آیینی بدون مکان امکان‌پذیر نیست. «به عبارت دیگر مکان صحنه‌ای، فضایی است که دارای قابلیت تبدیل یکپارچه و همزمان به صحنه و جای تماشاگران را داشته باشد. چنین دریافتی از مکان صحنه‌ای، به‌عنوان فضای اجرا قابل‌بسط است و می‌تواند همه فضاها را عمومی و خصوصی، شهری یا روستایی، بسته یا باز و بالاخره موقتی یا دائمی برای اجرای انواع نمایش‌های دراماتیک، لیریک^۲ و رقص‌نگارانه را شامل شود. تنها شرط ضروری برای تبدیل هر یک از فضاها یادشده به فضا یا مکان اجرا، امکان‌پذیر بودن اختصاص بخش‌هایی از آن‌ها به‌جای بازی برای بازیگران و جای حضور و تماشا برای تماشاگران است» (خاکی، ۱۳۸۴، ۱۶۴).

در نمایش‌های آیینی، اجرا باید در نقطه‌ای پاک و مقدس که فقط برای آن آماده، آراسته و پاکیزه کرده‌اند، عرضه شود. یکی از ویژگی‌های نمایش آیینی علاوه بر ستایش ایزد یا ایزدان، ادای احترام به قدیسیان و ارواح طیبه در گذشته است؛ از همین‌رو نگاه آیین همواره برای ارج‌نهادن به گذشته و تأثیر دستاوردهای آن است. «درست است که آیین و نمایش آیینی-سنتی، هنری است متعلق به همه و برای همه و با شرکت همه، اما بی‌وساطت حضور و زندگی بازیگر هیچ خلاقیتی به انجام نمی‌رسد و اگر بپذیریم که نمایش آیینی ثمره و وحدت و اشتراک تماشاگر، مجری و نیروی ماورالطبیعه است، باید گفت زمینه‌ساز تفاهم تماشاگر و نیروی جادویی مافوق، کسی جز مجری یا بازیگر نمی‌تواند باشد» (باری، ۱۳۷۹، ۶۸). همچنین باید افزود که در نمایش آیینی-سنتی، تماشاگر به معنای رایج وجود ندارد، بلکه تماشاگر یک شریک است و از سوی دیگر بازیگر هم یک گزارنده است که به‌دلیل لزوم انجام کردار و گفتار نظم‌یافته، باید آن‌ها را انجام دهد.

شریک نمایش آیینی-سنتی دارای تمرکز کامل است تا هوشیاری عقلی وی آموخته است که تئاتر آیینی جای توضیح و تشریح نیست؛ بلکه مکان تأمل و تعمق و تهذیب است. نحوه اجرا و جایگاه تماشاگران در نمایش آیینی-سنتی دایره‌ای یا میدانی است. اجرا محصور در میان جایگاه تماشاگران (شرکا) است و تماشاگران در اطراف. «نمایش آیینی-سنتی در هر مقطع از تاریخ تئاتر، از بطن نمادها و طرز تفکر نمادگرایانه بیرون آمده است. نمادها، آیین مناسب را تعمیق می‌بخشند. آن‌ها را روشن، واضح و نمایشی می‌سازند؛ حال‌وهوای آن‌ها را نمایشی کرده و بر زیبایی و گیرایی آن‌ها به میزان فراوانی می‌افزایند، آیین-مناسک نیز به نوبه خود بر نمادها تأثیری مثبت دارند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳، ۲۷۸).

ویژگی دیگر نمایش‌های آیینی تماشاخانه‌مدور و محصور در میان تماشاگران است. معمولاً دایره‌ای است در میان دایره‌ای بزرگتر که جایگاه تماشاگران شکل طبیعی و واقعی تماشای ماجرای حلقه‌زدن در اطراف آن بوده است. هنگامی که در گذرگاه، کوچه و خیابان و میدان حادثه‌ای رخ می‌دهد، به‌طور طبیعی مردم گرد آن حلقه می‌زنند. اینگونه تماشاخانه‌ها با نگاه به همین شکل اجرایی بنا شده‌اند که باعث نزدیکی و صمیمیت بیشتر بین دو گروه اجراکنندگان

در فرهنگ‌های موجود، آیین^۱ چنین معنی شده است: رسم، روش، ادب، معمول، متداول، مرسوم، شیوه، آهنگ، صفت، کردار، اندازه، حد، عدد، شمار قاعده، نظم، فطرت، سیرت، رسم، طبع، عادت، دیدن، خلق، خصلت، خو، خوی، منش، آداب‌دانی یا حفظ ظاهر یا حرکات و رفتار. آیین از بدو خلقت انسان با او همراه بوده است، «بدون شک آیین‌های شرک‌آلود که به‌وسیله انسان‌های ما قبل تاریخ ابداع شده، در بحبوحه خوف و بیم انسان‌های نخستین، از آثار و مظاهر طبیعت ولادت یافته است. آنچه انسان ابتدایی نمی‌توانست درک کند، چنین می‌پنداشت که حاصل عزم یا عمل نیرویی روحی یا ارواحی خاموش است. وی پیوسته روشنایی و گرمی را خواستار بود. از اینجاست که نخستین مذهب خورشیدپرستی و پرستش ماه را آغاز کرد و قربانی‌ها و نذورات برای خورشید مقرر داشت و هنگام غروب خورشید، دعای خسوف و وحشت و هنگام طلوع آن (خورشید) نیایش آغاز کرد و نمادهایی از برای خورشید در روی اشیا حک کرده و آن‌ها را به طرح روح خورشید، استوار کرد. سمبولی نیز از برای ماه فراهم ساخت، زیرا آن قرص اسرارآمیز نیز شب‌های تاریک وی را روشنایی می‌بخشید» (الیاده، ۱۳۹۴، ۱۷۳).
در این روند تکامل آیین، متوجه می‌شویم که هر چیزی معنای خاص خود را دارد و باید در زمان و مکان خاص خود انجام شود و همچنین آیین برای تعادل روحی و آرامش انسان نیازی ضروری و حیاتی است و اساساً این پدیده به جهت معنی‌کردن هستی و ایجاد تعادل روحی در انسان پدیدار می‌شود و به‌آرامی نقش خود را در زندگی انسان تاکنون ایفا کرده است.

پدیده آیین، از نمایش هیچگاه جدا نبوده است؛ زیرا آیین فی‌الذات نمایش است و به اعتباری خاستگاه نمایش، آیین است. رایج‌ترین نظریه درباره خاستگاه تئاتر بر آن است که تئاتر از دل اسطوره آیین به در آمده و متحول شده است. پیش از دوران نوشتاری و در میان جوامع ابتدایی، آیین شکلی از معرفت و وسیله‌ای برای ضبط وقایع، مقدسات، آداب و تاریخ اقوام بود. نمایش آیینی-سنتی بر خلاف تئاتر اعتراض، فرهنگی یا ایدئولوژیک^۳ که می‌خواهد در مورد یا مواردی تماشاگر خود را متقاعد سازد، ابداً در پی تزیق کردن فکری ثابت یا تبلیغی نیست؛ بلکه نمایش‌دهنده ارزش‌های رازگونه ماورالطبیعه است و می‌خواهد پیش از هر چیز تماشاگر را از قید و قطعیت‌هایش برهاند و او را از قید آگاهی‌های محدودش رها سازد. «در مراسم نمایش آیینی-سنتی، همه‌چیز از طریق تکرار حرکات رمزی و نمادین بیان می‌شود، از طریق تکرار، شرکت‌کننده از خود فراتر می‌رود و به چیزی ورای خود می‌پیوندد. هرگز مراسم وقت و بی‌وقت اجرا نمی‌شود؛ بلکه هنگامی صورت می‌گرفت که ارتباطی بین انسان و طبیعت دست می‌داد. درست زمانی که فکر انسان به‌نحوی از خود فراتر می‌رفت و به طبیعت و نیروهای آن متوجه می‌شد. در غروب، یا مرز روز و شب، وقتی که به اعتقاد ساحران نیروهای مرموز طبیعت از همیشه بیدارترند. از آنجا که بسیاری از این مراسم در ارتباط با تولد و مرگ یا معیشت انسان و مهار کردن نیروهای رامنشدنی طبیعت است. اغلب در فصل‌هایی خاص چون



و بینندگان خواهد شد و همین‌طور موجب استفاده هرچه‌بیشتر و بهتر از مکان دکور، نور، لباس و ابزار صحنه در نمایش آیینی متأثر از زبان نامیدن آیین، به‌صورت نمادین و نشانه‌ای ارائه می‌شوند. اکثر پژوهش‌ها در حوزه مکان در تعزیه بیشتر توصیفی است. پرسش اصلی این پژوهش بدین شرح است که تعزیه در چه بستر و چه مکانی باید ایجاد شود تا رابطه ادراکی را با مخاطب ایجاد کند و در ادامه چه ارتباطی بین مخاطب و تعزیه وجود دارد. هدف این

پژوهش شناسایی جایگاه مخاطب در پروسه معنی‌دهی به تعزیه و ارتباط اجراگر و مخاطب، همچنین ارتباط دوسویه‌ای است که میان مکان تعزیه و مخاطب شکل می‌گیرد و تجربه زیستی مخاطب را به‌گونه‌ای متفاوت رقم می‌زند. پس رویکرد تحلیل این مراسم آیینی و سنتی، پدیدارشناسی است. بدین معنا که به حیث التفاتی^۵ میان مکان تعزیه و مخاطب می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

تعزیه از جنبه‌های مختلفی توسط پژوهشگران ایرانی و غیر ایرانی در کتاب‌ها و مقالات مورد بررسی قرار گرفته است. در میان صاحب‌نظران ایرانی، جابر عنصری، یعقوب آژند، علی بلوکباشی و عنایت شهیدی و بسیاری دیگر نوشته‌اند؛ اما تقریباً همگی از دیدگاه اعتقادی و سنتی به این نمایش آیینی نگاه کرده یا در جزئیات به مطالعه نمادها و نشانه‌ها، دستگاه‌های موسیقی، رنگ‌ها، انواع ادبی و نکاتی از این دست پرداخته‌اند که البته درست و به‌جا بوده است. برخی متخصصان تئاتر نیز به تأثیرات یا تفاوت‌های تئاتر ارسطویی یا تئاتر پُست‌مدرن با اجرای تعزیه توجه نشان داده‌اند. پیام فروتن (۱۳۸۶) در تعزیه و تئاتر معاصر به الگوبرداری غربی‌ها از اصول تعزیه و رویکردهای جدید تئاتر غربی می‌پردازد، ساختار تعزیه را با هنرهای جدید همانند چیدمان، مینیمال و مفهومی مقایسه می‌کند و در نهایت تعزیه را هنری به‌شدت امروزی و مفهومی و معناگرا می‌داند.

نرگس هاشم‌پور در مقاله «استتیک^۶ پرفورمنس^۷ در تعزیه و تماشاگران زن» (۱۳۹۲) زیبایی‌شناسی و شیوه اجرا و تعامل ذهنی با تماشاگر را در تعزیه بررسی می‌کند و در نهایت با تمرکز بر تماشاگران زن، رابطه ایجادشده را عامل هویت‌سازی و تثبیت نقش اجتماعی زنان می‌داند؛ اما تعامل عملی در آن مطرح نمی‌شود. مرضیه زارع‌زاده و زهرا رهبرنیا (۱۳۸۸) در «تعاملات مشترک میان آفرینندگان و مخاطبان نخل ماتم» تعامل و مشارکت مخاطب و آفریننده نخل‌گردانی را مطالعه می‌کنند، اما فقط مبحث تعامل و ارتباط مخاطب با اثر و بررسی یک آیین مذهبی با موضوع این پژوهش دارای نقاط اشتراک است. از مقالات نزدیک به موضوع پژوهش، نوشتار نغمه ثمینی (۱۳۸۶) «نظام‌های روایتی در متون تعزیه» است که در آن به رابطه میان اثر، مخاطب و مؤلف از دیدگاه روایت‌گری پرداخته و آن را در تعزیه و تئاتر غربی به‌صورت تطبیقی بررسی می‌کند و نقش مخاطب را در اجرای تعزیه بسیار قوی می‌داند. مقاله «مقایسه نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه» نوشته عطاالله کوپال و مریم محرابی (۱۳۹۲) نیز به بررسی تأثیر این هنر بر مخاطبان در دو جامعه روستایی و شهری می‌پردازد و نشان می‌دهد که نگرش مخاطبان شهری و روستایی در مواجهه با تعزیه چه تفاوت‌هایی دارد و در قسمتی به تعامل ذهنی با افراد اشاره دارد، اما به پدیدارشناسی مفهوم فضا در تعزیه پرداخته نشده است. این پژوهش به شیوه توصیفی-تطبیقی است و در بخش‌هایی برای درک بهتر، از نظر تاریخی به مطالعه موضوع پرداخته و نمونه آورده می‌شود.

تعزیه پیش از اسلام

معنای تعزیه در لغت با معنای آن در اصطلاح که به‌عنوان گونه‌ای از نمایش ایرانی است، گرچه نزدیک، اما کمی متفاوت است. «تعزیه، مصدر متعددی از باب تفعله و تفعیل، از ماده عزاست و در لغت به معنی سوگواری و عزاداری به یادبود عزیزان درگذشته و در اصطلاح به نوعی نمایش مذهبی آداب و رسوم خاص اطلاق می‌شود که غم‌انگیزبودن در آن شرط حتمی نیست و گاهی ممکن است خنده‌آور و شادی‌بخش باشد» (مصطفوی، ۱۳۹۱، ۱۲۹). درباره شکل‌گیری، خاستگاه و پیشینه تعزیه نظریات متعددی وجود دارد. محققان، بعضی از آن‌ها را به آیین‌های پیش از اسلام نسبت دادند، بعضی فراتر رفته و ریشه‌های آن را در عزاداری‌های مسیحیان بر رنج‌های مسیح یا در مصر یافتند و عده‌ای نیز معتقدند که تعزیه مولود تشیع و فرهنگ عاشورایی است. در ادامه با ذکر نمونه‌ها و اسنادی، به بررسی آن نظریات پرداخته می‌شود.

پوررضائیان درباره سابقه تعزیه در جهان و نمایش‌های ایرانی پیش از اسلام می‌گوید: «سابقه تعزیه به معنای نمایش مصیبت، در مصر باستان به بیش از ۱۹ قرن پیش از میلاد مسیح می‌رسد. در اروپا به دوران حاکمیت کلیسا در قرون وسطی (۱۴۵۳-۱۴۷۶م) ریشه می‌کشد که در آن تعزیه‌های عیسوی با هدف یادکرد مصائب حضرت مسیح اجرا می‌شدند. تعزیه به‌مثابه یک آیین نمایشی یا غیرکریلایی، در ایران قدمتی حداقل هزارساله دارد و از آن برای پاسداشت یاد قهرمانان غیرمعصوم، اما محبوب و مقتولی مانند زبیر، سیاوش، شروین و ایرج استفاده می‌شده است» (پوررضائیان، ۱۳۹۱، ۲۰۱-۲۰۳). همچنین او معتقد است که با توجه به تعزیه‌هایی که در ایران باستان بوده است، تعزیه صرفاً نمایش به‌وجودآمده پس از اسلام نیست و آنچه در ایران پس از اسلام و به‌ویژه ایران شیعی درباره تعزیه اتفاق افتاده، صرفاً بازگشت به آن است.

«آل بویه مذهب شیعه داشتند. آن‌ها برای گرمی‌داشتن یاد مظلومیت خاندان پیامبر(ص) و سیدالشهدا(ع) در دهه اول محرم، عزاداری‌های ساده را در بغداد و مابقی بلاد ایران رواج داده‌اند و از این نقطه جغرافیایی-تاریخی که بازگشت به تعزیه در ایران کهن رواج داشت، دوباره آغاز شد. این بازگشت را من بازگشت اول به تعزیه نام نهادم» (پوررضائیان، ۱۳۹۱، ۲۰۵).

میرشکاری (۱۳۸۸) قدمت نمایش مصیبت در ایران را چنین ذکر می‌کند: «بنا به اسناد و مدارک موجود، کهن‌ترین زمینه‌های شناخته‌شده و مستند این مراسم را در فرهنگ سومریان داریم. سومریان که قومی غیرسامی‌اند، از داخل فلات ایران، از سرزمین‌های کوهستانی واقع در شرق میان رودان (کوه‌های زاگرس) مهاجرت





کردند و در بخش‌های جنوبی آن ساکن شدند. آن‌ها در حدود پنج هزار سال پیش، تمدن پیشرفته‌ای را پدید آوردند. مراسم آیینی سومریان به چهار شاخه اصلی تقسیم می‌شد که هر چهار شاخه، صورت‌هایی از نمایش آیینی داشتند:

- مراسم آیینی ازدواج مقدس
 - مراسم نمایشی مصیبت
 - مراسم نمایش آیینی جستن و بازآوردن
 - مراسم نمایش آیینی راه بی‌بازگشت
- وی در ادامه درباره منشأ مراسم ماه محرم در جهان ایرانی چنین می‌گوید:

مراسمی که در ماه محرم برگزار می‌شود، دو منشأ دارد:
۱- رخداد شهادت امام حسین(ع) و یارانش در کربلا و در کنار فرات.

۲- آیین‌ها و مراسمی که در ایران، در سرزمین‌های زیر تأثیر حوزه فرهنگ ایرانی معمول بوده است» (میرشکاری، ۱۳۸۸، ۱۷-۱۸). وی همچنین معتقد است: «فرهنگ سرزمین‌های ایرانی به لحاظ پیشینه و زمینه‌های خاص آیینی که داشت و در فضای شرایط خاص آن روزگار، این رخداد را پذیرا شد. چنین بود که در صیقل زمینه‌های عاطفی، انسانی و آیینی، سوگ یاد‌های ایرانی از جمله سوگ سیاوش که هنوز زنده و جاری بود، رخداد بزرگ کربلا چنان بازتابی یافت که جهانی شد و همه زمانی و ماندگار و دیرپا. رخداد عظیم انسانی کربلا، در گذر از منشور فرهنگ ایرانی، طیف رنگین مراسم محرم را پدید آورد. این مراسم آیینی که در شرایط سیاسی- اجتماعی و در زمینه‌های فرهنگ ایران آن روزگار و به مرور زمان شکل گرفت، نقطه کانونی درخشان شد که در همه دوره‌های بعد بر سیر تاریخ این سرزمین اثر گذاشت. نمونه آشکار این واقعیت در مقابله دیلمیان با حکومت خلیفه‌های عباسی، در نهضت سربداران، در شکل‌گیری حکومت ملی صفویان، که بار دیگر ایران در مقابل شکل جدید حکومت خلیفه‌ای در عثمانی ایستاد و مانع سلطه آن بر سرزمین‌های ایرانی شد، در نهضت مشروطیت و سرانجام در روزهای جوشش انقلاب در سال ۱۳۵۷ رخ نمود. در همه این رخدادها، پیشاهنگان و رهبران از وجه آیینی محرم برای پیشبرد اهداف خود و پیروزی جنبش‌ها بهره گرفتند» (همان، ۱۵-۱۷).

تعزیه پس از اسلام

تعزیه را به معنای نمایش شبیه‌خوانی نیز می‌گویند که شبیه‌ها همان اشخاصی هستند که به‌عنوان بازیگر نمایش تعزیه را اجرا می‌کنند. در این باره پوررضائیان می‌گوید:

«در دوره سلجوقیان (۷۰۰-۴۲۹ ه.ق) مراسم عزاداری برای سیدالشهدا از نظر شکلی توسعه یافت و به شبیه‌خوانی تبدیل شد تا ما را مواجه سازد:

شبیه به چه واقعه‌ای؟

شبیه به چه کسی؟

شبیه به چه شیئی؟

در این دوره بایستی هر واقعه نمایشی شبیه به یکی از واقعه‌های عاشورا و هر شخص حاضر بر صحنه شبیه به یکی از افراد حاضر در کربلا و بالاخره هر شیء مراسم، مشابه به یکی از ابزار حاضر در

میدان کربلا می‌بود تا به مراسم راه یابد. بدین ترتیب اشیا و اشخاص و روخدادهای موجود در کربلا یکی از دیگری گزیده یا ساخته می‌شدند و به مردم عرضه می‌شدند» (پوررضائیان، ۱۳۹۱، ۲۰۵).

«یک تشت آب و چند ساقه گیاه نشان‌دهنده دجله و نخلستان است» (بیضایی، ۱۳۸۷، ۱۸۷).

بازگشت اسب بی‌سوار از قدیم در ادبیات فارسی نشان‌دهنده مرگ سوار است. کبوتری به فضا پرواز می‌دهند که هم معرف روح امام باشد و هم نمایش‌دهنده کبوترهایی که خبر قتل امام را بردند» (همان، ۱۴۱).

«یعقوب آژند تعزیه را حاصل نمایشی ترشدن روضه‌خوانی (نوعی از نقالی مذهبی که در دوران صفوی شکل گرفت) و دسته‌گردانی و به‌هم‌پیوستن آن‌ها در دوره زندیه می‌داند» (آژند، ۱۳۸۵، ۸۷).

حسین اسماعیلی نیز تعزیه را چنین تعریف می‌کند: «تعزیه همچون کرداری جمعی و ثوابمند، بازسازی تمثیلی و ادواری شهادت امام حسین و پیامدهای آن در برابر توده‌های مردم است» (اسماعیلی، ۱۳۸۹، ۴۲).

او در ادامه در توضیح این ویژگی‌ها می‌افزاید: «کرداری جمعی است چون برآیند تلاش شمار قابل توجهی از مردم است، در سرشت خود نیروهای ستیزه‌گر را به نمایش می‌گذارد و حضور بینندگان را می‌طلبد که شرکت در آن را فریضه می‌دانند؛ بنابراین همراهی و پذیرش گروهی در ذات اوست. بازسازی تمثیلی است نه بازسازی حقیقی. این بازسازی دارای قرارداد و رمزهای تدوین شده و تغییرناپذیر است. ادواری است و تابع گاه‌شماری ویژه که اگرچه می‌توان از آن فاصله گرفت، اما اجرت اصلی آن در زمانی معین غالب است. شهادت امام حسین(ع) همچون مصایب دلخراش موجودی قدیسانه، پاک، مشروع و توانمند موضوع اصلی تعزیه است، اگر موضوعات دیگری نیز افزوده آید، پیوند با موضوع اصلی شرط نخستین است. پیامدهای شهادت‌های امام، تأویل همه رویدادهایی را که در تعزیه مطرح می‌شود و تفسیر سرنوشت بشری را فراهم می‌آورد» (اسماعیلی، ۱۳۸۹، ۴۱-۴۳).

در یک تعریف ساده، تعزیه نوعی نمایش مردمی-مذهبی است که با بهره‌گیری‌های گاه حرفه‌ای از موسیقی، نمایشنامه‌های منظوم و بازیگرهای ویژه اجرا می‌شود. «هدف از اجرای تعزیه، گرامیداشت یاد شهیدان قیام کربلا در سال ۶۱ هجری قمری است. بن‌مایه یا مضمون داستانی متون تعزیه، عموماً از رخدادها مرتبط با قیام خونبار امام حسین(ع) در کربلا گرفته می‌شود. این واقعه عظیم در تاریخ اسلام که نموداری از تلاشی بزرگ در راه ترویج حق است، مایه پرداخت و پیدایش تعزیه شده است. این نوع نمایش مذهبی که از دیرباز در میان شیعیان رواج داشته، در تاریخ هنرهای نمایشی ایران اسلامی با نام‌های سوگنامه، تعبیه، شبیه‌خوانی، نمایش شیعه و حتی اپراترژیک هم خوانده شده است» (پوررضائیان، ۱۳۹۱، ۲۰۱).

همچنین بیضایی معتقد است که «شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایشی بوده است در اصل بر پایه روایات مربوط به زندگی و مسائل خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، اما به‌زودی گسترش یافت و همه جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ

توده را شامل شد» (بیضایی، ۱۳۸۷، ۱۱۳-۱۱۴)؛ اما اینکه نمایش مصیبت به شکل تعزیه تا به امروز همواره نزد مخاطبان خود محبوب بوده و دوام آورده، بی دلیل نیست. اسکویی درباره موفقیت تعزیه و اسرار آن، چنین می گوید: «نکته کاملاً قابل توجه در همه اظهار نظرها، شگفتی بینندگان از اجراهای موفق، جاذب مؤثر بر اجرای تعزیه است، نه متون تعزیه نامه، چه بسا بر متنها ایرادهای ادبی و فنی فراوان وارد باشد» (اسکویی، ۱۳۷۸، ۸۹).

اسرار جاذبه تعزیه

آنچه امروز برای ما مهم، بلکه واجب است، کشف اسرار اجرایی این نمایشها بالطبع فرهنگ و هنر امروز است. با توجه و تأکید بر چنین هدفی، اختصاراً جوانب مختلف اجراها را مورد بررسی قرار می دهیم: «- انگیز؛ باطنی مجریان تعزیه، به دعوت مردم به مبارزه علیه غاصبان با طرح برخورد حق با باطل، خیر با شر، و جانبازی و پایداری بوده است.

- تعزیه از لحاظ شکل اجرایی به استناد اسناد منقن ارائه شده، ریشه در اسطورهها و آیینهای این مرز و بوم داشته، پس با روان تماشاگرانش آشنا بوده است.

- تعزیه نامهها واقعههایی منسوب به خاندان پیامبر و آل مطهر او بوده است که مردم ایران در طی اجرای چند ساله آنها، سخت معتقد و پیرو آنها بوده اند.

- مجریان و تماشاگران، معتقد به خدای یگانه، پیرو حضرت محمد(ص) و بالخصوص آل علی(ع) بوده اند؛ بنابراین از صمیم قلب خواهان موفقیت اجراها بوده اند.

- تعزیه مبلغ شیعی گری، وحدت شیعیان در راه مبارزه با دشمنان دین و میهن و استحکامبخش حکومت شیعه بوده است. به زبان دیگر منعکس کننده اندیشهها، خواستها، آرزوها، یعنی درحقیقت برقرارکننده ارتباطهای واقعی همه جانبه، و کنش و واکنشهای خلاق میان مجریان و تماشاگران بوده است.

- توده تماشاگران، نه تنها وقایع و حوادث نمایشی را باور داشت، بلکه برای مجریان، بازیگران، البسه و حتی وسایل نمایشی شخصیتهای مثبت، تا سرحد حقیقت ارزش و احترام قائل بوده است.

- گریه آشکار و حتی تظاهر به آن نشانه اعتقاد بیشتر به دین و علاقه به ائمه اطهار، بوده است.

- نمایش از لحاظ اقتصادی مشکلی نداشت و بودجه آن به وسیله امنای حکومت، سرمایه داران و بازرگانان شهرها و بخشهای داوطلبانه تأمین می شد.

- حضور در اماکن نمایشی و تماشای تعزیه، به شرط اعتقاد به دین و شعائر شیعی، شفا بخش دردها، گره گشای مشکلات، وسیله کسب ثواب برای دنیا و آخرت بود و تماشاگران برای استفاضه از این مواهب، هفتهها منتظر فرارسیدن روزهای اجرا بوده اند.

- ایمان به خدا، اعتقادات مذهبی، میهن پرستی، ذوق، هنر دوستی، هنرمندی، استعداد و شایستگیهای معنوی و اخلاقی مجریان، بالخصوص استادان، در تأثیر همه جانبه تعزیه دخالت شایانی داشته است» (اسکویی، ۱۳۷۸، ۱۱۳-۱۱۵).

پدیدارشناسی مفهوم فضا و مکان در تعزیه

راجع به فضا دو نوع نگاه وجود دارد. می توان فضا را Space یعنی به عبارتی مکان صحنه ای که دارای قابلیت تبدیل یکپارچه و همزمان به صحنه و جای تماشاگران در نظر بگیریم، یا Atmo-sphere یا به عبارتی ساحت و فضای ذهنی قرار دهیم. فضا در این پژوهش به عنوان ترجمه واژه Space در نظر گرفته شده است. فضا و مکانی که در آن رخدادی به نام تعزیه واقع می شود. پدیدارشناسی این مطلب را بیان می کند که هر پدیده علاوه بر دلالت صریح، دلالت ضمنی نیز دارد. هوسرل پدیدارشناس غرب این مطلب را بیان می کند. «به گفته او در صورتی می توان به سرچشمه های معرفت آدمی پی برد که نحوه ظهور جهان در ذهن وی معلوم شود. او در این زمینه از واژه یونانی Phaino بهره گرفت. به گمان وی فاینو همین ظهور و حضور را در ذهن قابل درک می کند و معنای جهان وقتی قابل فهم می شود که آن را در ذیل واژه پدیده^۸ مورد توجه قرار دهیم. در واقع هوسرل می گفت هدف پدیدارشناسی^۹ چیزی نیست، جز اثبات این مطلب که جهان عبارت است از تجربه ای که ما در آن زندگی می کنیم. این جهان وقتی به عین ترجمه شد، معنای شسته رفته پیدا می کند و ابژه^{۱۰} نام می گیرد. هدف اصلی هوسرل این است که ما به مناسبت میان انسان و جهان پی ببریم. یعنی بتوانیم ماهیت و معنای این پیوند را پیش از اینکه آنها را به سوژه^{۱۱} و ابژه ترجمه کنیم، درک کنیم. درواقع هوسرل بیشتر در اینجا بر واژه مناسبت و پیوند تأکید می کند» (ضیمران، ۱۳۸۰، ۶۸). هوسرل می گوید: «آگاهی همچون پلی است که راه میان ذهن و عین، جهان درون و جهان بیرون را هموار می کند؛ بنابراین هر چیزی که در جهان خارج استقرار دارد، بدون وجود آگاهی من شناسنده، امکان فهم و دریافت نمی یابد. یعنی برای شناخت باید از آگاهی و دستگاه شعوری ذهن شروع کنیم و به امور خارج (ابژه) سیر کنیم» (ضیمران، ۱۳۸۳، ۷۳)؛ از این رو می توان گفت که آگاهی وقتی مطرح می شود که مراد آگاهی به چیزی و کسی است. بر این پایه این فراگرد هم شامل آگاه بودن است که همان نوئسیس^{۱۲} مورد بحث هوسرل است و هم متضمن موضوع و متعلق آگاهی است که هوسرل از آن به عنوان نوئما^{۱۳} یاد می کند؛ بنابراین نوئما به آنچه مورد تعقل و ادراک قرار می گیرد، اطلاق می شود و نوئسیس به فعالیت شناختی تبدیل می شود. به گفته او، در هر کنش تعقلی سه عامل عمده وجود دارد که همزمان با هم تحقق می یابد. یکی نوئسیس، دیگر نوئما و سوم داده های حسی. «هوسرل در زمینه تبیین آگاهی از اصطلاح حیث التفاتی بهره می گیرد. وی گونه ای ارتباط و پیوند ضروری را میان آگاهی به معنای نوئسیس و موضوع آن نوئما برقرار کرد و آن را حیث التفاتی نام داد. به گفته او همیشه ذهن آدمی آهنگ چیزی دارد و پدیده ای را مراد می کند و این جهت مندی ذهن و آگاهی به حیث التفاتی معروف است» (ضیمران، ۱۳۸۰، ۷۴). پدیدارشناسی به طور خلاصه در پی آن است تا از مرحله شناخت عینیات و ظواهر در گذشته و به فهم هستی ماهوی پدیدهها نائل آید. پدیدارشناسی می کوشد تا ثابت کند شناخت از معنا تشکیل شده و به همین جهت نمی توان آن را به آسانی تشخیص داد. وظیفه اصلی پدیدارشناسی، رسیدن به گوهره اصلی و ذات اشیا است؛ برای مثال تعزیه یک دلالت صریح^{۱۴} دارد، یک دلالت ضمنی^{۱۵}. «دلالت



صریح آن رخدادی است که در نظر گوینده پیام که همان مجری تعزیه است، می‌باشد. دلالت ضمنی آن امری است موکول به تجربه و دریافت مخاطب» (سجودی، ۱۳۹۰، ۷۱). دلالت صریح در تعزیه معطوف به گوینده و اجراکننده است، اما در این پژوهش سعی بر این است که درباره دلالت ضمنی که معطوف به مخاطب است، کار شود. به همین دلیل از پدیدارشناسی در این پژوهش استفاده شده است. پدیدارشناسی ترجمه‌ای از Phenomenon که خود آن از لفظ یونانی Phaino به معنای فانوس آمده است. یعنی آن پدیداری که به‌مثابه یک فانوس و تجلی و درخشش است. درحقیقت تعزیه فانوسی است در نگاه مخاطب. یک ابژه آگاهی است که در ذهن مخاطب معنی پیدا می‌کند و از طرف دیگر مخاطب در مقابل تعزیه معنا پیدا می‌کند. در حوزه تفکر اسلامی سوژه و ابژه مقیس‌اند. درحقیقت مکان و فضا در تعزیه ابژه و سوژه، ذهن مخاطب است. ذهن مخاطب به‌عنوان سوژه و تعزیه به‌عنوان ابژه مقیس‌اند. به عبارتی رابطه عرضی دارند و یکی بدون دیگری معنایی ندارد و امکان‌پذیر نیست. این امر سبب مشارکت تماشاگر در اجرا می‌شود.

نقش مخاطب در تعزیه

در تعزیه تماشاگر یک بخش کاملاً ضروری و مهم است. در

موقعی جابه‌جایی میان تماشاگر و بازیگر رخ می‌دهد و تماشاگران عمل دراماتیک را کامل می‌کنند. یک ارتباط دو سویه میان بازیگر و تماشاگر، فضایی مشترک ایجاد می‌کند و معنا رخ می‌دهد. «مسئله تعامل و ارتباط مخاطب در تعزیه را پیتر بروک در سال‌های گذشته، هنگام مشاهده اجرای یک تعزیه در روستایی در خراسان مطرح کرد و آن را مشارکت کامل در اجرایی دانست که مربوط به اتفاقی در هزار سال گذشته بود، اما مانند آن بود که همین امروز به وقوع می‌پیوسته است» (رهبری‌نیا و داوری، ۱۳۹۵، ۲۲). در تعزیه، تماشاگران نیز همانند شخصیت‌های نمایش در اثر وجود دارد، با شخصیت‌ها در دشت کربلا می‌رود و ممکن است نماینده نیروهای پیرامون امام حسین و پیروانش شود. همچنین می‌توانند فضای اندوه و غم آنجا با زاری‌ها و اندوهش تجسم بخشند. تماشاگران می‌توانند نقش شاهدان وقایع گذشته را ایفا کنند و از این طریق در مورد حادثه قضاوت کرده و علیه آن واکنش دهند؛ برای مثال واکنش به قاتلان و دشمنان و پرتاب سنگ به آن‌ها (Shahriari, 2006, 159). نقش‌های گوناگونی که تماشاگران در حین اجرای تعزیه دارند، جایگاه پیچیده آن‌ها را در حین تعزیه نشان می‌دهد.

نتیجه

ارتباطی دوسویه بین مخاطب و تعزیه برقرار است که در تکامل اثر مشارکت دارند و فضای تعزیه به این واسطه خلق می‌شود. در نتیجه می‌توان اذعان داشت که شکل اجرایی تعزیه، با صحنه‌ای میدانی که فاصله مخاطب و اجراگر را گرفته، از اهمیت زیادی برخوردار است. همچنین این گونه اجرا نمی‌تواند همانند اجراهای صحنه‌ای که دیوار چهارم میان صحنه و تماشاگران برقرار است، باشد؛ زیرا همین میدانی بودن است که مشارکت جمعی ایجاد می‌کند و همین مشارکت جمعی است که اجرا را کامل می‌کند. تماشاگر با ابراز احساسات خود به شکل راحت در فضا، در واقع بخشی از اجرا را به‌عنوان اجراگر در کل کار کامل می‌کند.

مخاطب شبیه‌خوانی در جریان اجرای تعزیه، نه‌تنها عنصری منفعل و جدای از اجرا نیست، بلکه از این طریق بستری فراهم می‌شود که به فاعل کنش‌مند تبدیل شده و طیف متنوعی از مشارکت را تجربه کند. به سخن دیگر، مخاطب در موقعیت شبیه‌خوانی، هم غیاب و هم حضور خود را آشکار می‌کند. در شبیه‌خوانی مرزهای سوژگی‌تبیته و ابژگی‌تبیته برچیده شده و در لحظاتی هرگونه دوانگاری میان این دو از بین می‌رود. مخاطب در فرایند شبیه‌خوانی تماشا به‌واسطه حضور از موقعیت خارج شده و در بستری تعاملی با اجراگران در موضع سازنده و تکمیل‌کننده اجرا قرار می‌گیرد؛ به عبارتی، مخاطب در شبیه‌خوانی دست به تجربه می‌زند؛ تجربه‌ای که در لحظه‌ای با غیاب او و در لحظه‌ای دیگر با حضور او شکل می‌گیرد؛ به‌طور کل

فهرست منابع

- آزند، یعقوب (۱۳۸۵)، *نمایش در دوره صفوی*، تهران: فرهنگستان هنر.
 الیاده، میرچا (۱۳۹۴)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، چاپ پنجم، تهران: سروش.
 اسکویی، مصطفی (۱۳۷۸)، *سیری در تاریخ تئاتر ایران*، تهران: اناهیتا اسکویی.
 اسماعیلی، حسین (۱۳۸۹)، *تشنه در میقاتگه: متن و متن‌شناسی تعزیه (مجموعه لیتن)*، تهران: معین.
 بیضایی، بهرام (۱۳۸۷)، *نمایش در ایران*، تهران: روشنگران.
 پوررضائیان، مهدی (۱۳۹۱)، *نویسش در نمایش*، تهران: کتاب نیستان.
 ثمنی، نغمه (۱۳۸۶)، *نظام‌های روایتی در متون تعزیه*، مجموعه مقالات *نمایش، تهران: فرهنگستان هنر*، صفحه ۱۰۶.
 خاکی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *بررسی و بازشناسی مکان صحنه‌ای در نمایش‌های سنتی ایرانی، فصلنامه تئاتر*، شماره ۳۹، صفحه ۱۶۴-۱۷۵.
 رهبری‌نیا، زهرا؛ داوری، روشنگر (۱۳۹۵)، *بررسی تعزیه و هنر اجرا با تأکید بر تعامل با مخاطب*، تهران: *باغ نظر*، سال چهاردهم، شماره ۴۹، صفحه ۱۹-۳۰.

پی‌نوشت‌ها

1. Religion.
2. Ideological.
3. Lyric.
4. Bilinear.
5. Intentionality.
6. Static.
7. Performance.
8. Phenomenon.
9. Phenomenology.
10. Object.
11. Subject.
12. Noesis.
13. Noema.
14. Straight.
15. Implied.

زارع‌زاده، مرضیه؛ رهبر نیاززهر (۱۳۸۸)، تعاملات مشترک میان آفرینندگان و مخاطبان نخل ماتم، تهران: نشریه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۱، صفحه ۴۳-۵۸.

سجودی، فرزانه (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: علم. ضیمران، محمد (۱۳۸۰)، اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم، چاپ اول، تهران: هرمس.

فروتن، پیام (۱۳۸۶)، تعزیه و تئاتر معاصر در کتاب گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات همایش به کوشش عسگر ابراهیمی، تهران: فرهنگستان هنر.

کوپال، عطاالله، محرابی، مریم (۱۳۹۲)، مقایسه نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه، تهران: فصلنامه تئاتر، شماره ۵۲، صفحه ۴۵. مصطفوی، خشایار (۱۳۹۱)، زایش درام ایرانی، تهران: افراز.

میرشکاری، محمد (۱۳۸۸)، تعزیه و آیین‌های عاشورایی، تهران: نمایش. ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی، چاپ اول، تهران: سمت.

هاشم پور، نرگس (۱۳۹۲)، استتیک و پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران زن، تهران: کیمیای هنر، شماره ۹

یاری، منوچهر (۱۳۷۹)، ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

Shahriari, Kh, (2006), *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziyeh Theatre*, Ph. D. Thesis in School of Media, Film and Theatre. Kensington: University of New South Wales.

