

چیستی شبیه‌خوانی: مطالعه موردی مجلس شبیه‌خوانی حر

عضو هیئت علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری (نویسنده مسئول)
maryamnemattavousi@yahoo.com

مریم نعمت طاوسی

پذیرش مقاله: ۹۴/۰۸/۲۴

دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۱۲

فصلنامه تخصصی

پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

شاپا چاپی: ۱۷۰۹-۲۵۳۸

دوره اول، سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۵

چکیده: «شبیه‌خوانی» از جمله میراث فرهنگی گرانقدری است که درباره نسبت آن با نمایش، آیین و بازی بسیار سخن رفته است. شمار زیادی از پژوهشگران در این نظریه‌پردازی‌ها، تعاریف ارائه شده در حوزه آیین، بازی و به ویژه نمایش را فراگیر انگاشته و تفاوت‌های فرهنگی ملت‌ها را نادیده گرفته‌اند. نوشتار حاضر تلاشی در مسیر واکاوی نظرات ارائه شده با در نظر داشتن نگاه متفاوت فرهنگ شرق نسبت به فرهنگ غرب در مقوله‌های یاد شده است. بدین منظور؛ نخست مفاهیم نمایش، آیین و بازی بازخوانی شده‌اند. پس از بررسی و نقد مفهومی دیدگاه‌های شاخص در خصوص شبیه‌خوانی، تلاش شده تا روشن شود که شبیه‌خوانی به عنوان یک نمایش بومی با بازی همخوانی ندارد، اما از نظر کارکرد با آیین نسبتی نزدیک دارد و از جمله می‌توان به اجراهای نمایشی اشاره داشت که بهترین و موثرین بهره‌گیری را از آیین کرده‌اند. همچنین شبیه‌خوانی توانسته است با به کار بستن عناصر نمایشی در چارچوب ارزش‌های فرهنگی ایرانی، نظام نمایشی صحنه‌ای یگانه‌ای را شکل دهد.

واژگان کلیدی: شبیه‌خوانی، قراردادهای نمایشی، نمایش صحنه‌ای، آیین نمایشی.

مقدمه

زمانی که سخن از چیستی شبیه‌خوانی، به میان می‌آید، منظور یافتن جایگاه شبیه‌خوانی در میان آن گروه از هنرهاست که ارائه شدن آن‌ها مستلزم بهره‌برداری هم‌زمان از دو بعد مکان و زمان است. در این خصوص، بسیار سخنان گفته شده است که با نگاهی فراگیر به دیدگاه‌های ارائه شده پیرامون شبیه‌خوانی، چند گرایش بارز را می‌توان شناسایی کرد؛ نخست گروهی که وجه بازی را در شبیه‌خوانی پررنگ می‌بینند، مانند بلوکباشی. وی شبیه‌خوانی را آیینی مذهبی-عبادی یا یک بازی آیینی-نمایشی و صورتی ترکیبی از هنر کهن داستان‌سرایی و نقالی و سنت روضه‌خوانی و نوحه‌سرایی در ایران می‌داند (بلوکباشی، ۱۳۸۰، ۳۰).

گروه دیگری که وجه آیینی شبیه‌خوانی را پررنگ‌ترین وجه آن می‌دانند، مانند بیمن (۱۳۶۷). وی معتقد است که نمی‌توان بر این نکته که شبیه‌خوانی یک نمایش یا حتی مجموعه‌ای از (عناصر) نمایش نیست، چندان تأکید کرد، بلکه باید گفت که شبیه‌خوانی سنتی نمایشی است که موجودیت زنده خود را داراست. مهم‌ترین دلایل وی در اثبات این که نمی‌توان شبیه‌خوانی را نمایش صحنه‌ای پنداشت؛ عبارتند از:

۱- نمایش شبیه‌خوانی سراسر از شعر و غالباً ابیات تشکیل شده است که تا حدود زیادی با تمام سنن تئاتر غربی در تضاد است،

۲- ارتباط میان تماشاگر و بازیگر در شبیه‌خوانی در میان سنن نمایشی جهان بی‌نظیر است. در نهایت بیمن شبیه‌خوانی را آیینی که با نوعی واکنش عاطفی مشترک و مقاومت‌ناپذیری کل جامعه را در برمی‌گیرد، همسان می‌داند. وی از شأن آستانه‌ای تماشاگر در مقام اجراگر-بیننده که به عنوان بخشی از کنش نمایشی هم در زمان حال و هم در زمان گذشته حضور دارد و مناسب درگیر شدن شدید او با آیین است، یاد می‌کند (بیمن، ۱۳۶۷، ۴۹-۴۶).

سرانجام گروهی که وجه نمایشی (تئاتری) شبیه‌خوانی را پررنگ‌تر از وجوه دیگرش می‌دانند و باور دارند که شبیه‌خوانی در اجرا از نظام نمایش یگانه‌ای بهره‌برداری می‌کند که برخاسته از بستر فرهنگی ایرانی است؛ از جمله این پژوهشگران چلکووسکی است. وی بر این باور است که شبیه‌خوانی نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن ریشه در سنن مذهبی دارد. وی به روشنی ذکر می‌کند که ایران تنها کشور اسلامی است که نمایش را پرورنده است (چلکووسکی، ۱۳۶۷، ۱۲-۷).

واکوی دیدگاه‌های ارائه شده به منظور دستیابی به درکی ژرف از این میراث فرهنگی ارزشمند، تمرکز اصلی پژوهش حاضر است. به همین منظور در این پژوهش درستی استناد به تعاریف فراگیر در مقوله فرهنگ، به طور مشخص شبیه‌خوانی، به چالش گرفته می‌شود.

چهار چوب نظری

زمانی که سخن از بازی به میان می‌آید، با دو واژه‌ی بازی^۱ و گیم^۲ روبه‌رو می‌شویم. بیشتر پژوهشگران مطالعات گیم/بازی بر این باورند که گیم‌ها را می‌توان به عنوان زیرگروه بازی دید. ماهیت مبهم، دگرگون‌شونده و ناسازه مفهوم بازی چنان به گستردگی پذیرفته شده است که عمده نظریه‌پردازان بازی‌هایی که در خصوص ارائه تعریفی از بازی ساخته و پرداخته شده، به سادگی به فهم در نمی‌آیند. بسیاری از پژوهشگران بازی را با رویکردی انسان‌شناسانه واکاوی کرده‌اند. کسانی چون جان هویتزینگا (۱۹۵۵، ۱)^۳، جورج باتسون (۲۰۰۰، ۱۸۱)^۴، اروینگ گافمن (۱۹۷۴، ۸)^۵ و برایان بوید (۲۰۰۹، ۸۵)^۶ بر این نکته اتفاق نظر دارند که بازی فعالیتی پیشانسانی و جهانی است. بازی با آیین تنیده شده است و از دید فرمی با بازآمیزی و تکرار خلاقانه مشخص می‌شود. در بازی افراد و توجه اجتماعی متمرکز، جذب و ساماندهی می‌شود. با به‌کارگیری اشیاء خیال‌پردازی را راهنمایی می‌کند و احتمالاً نقشی بنیادین در تکامل فرهنگ دارد.

هویتزینگا بازی را عنصر فرهنگی می‌داند. از دید وی بازی پدیده‌ای پیشانسانی و در واقع گهواره‌ی فرهنگ انسان است (۱۹۵۵، ۱). برخی از هنرها برخاسته از بازی و بازی کردن هستند، از آن جمله‌اند هنرهای موسیقایی، ادبیات و درام (نمایش). «بازی» هم‌آمیزی و گونه‌گونی ویژه‌ای را نمایان می‌کند؛ خیال‌پردازی را برمی‌انگیزد و توجه را به خود معطوف می‌کند. تفاوت بازی با وجوه دیگر زندگی روزمره، اجتماعی بودن آن است؛ از پیش، عینی یا ذهنی، آگاهانه یا به طور طبیعی خط‌کشی می‌کند. بازی با آیین‌های مذهبی چنان درهم‌آمیخته است که گاه غیرقابل‌تمیز می‌نمایند. از آنجایی که بازی سرچشمه‌ی آیین است، پس از بازی و آیین، هنر، علم و نظم اجتماعی جریان یافته است (پیشین، ۵).

جورج باتسون بازی را خاستگاه ممکن گفت‌وگوی نمادین به طور کلی می‌داند؛ به باور وی تحول بازی می‌تواند گامی مهم در تحول ارتباطات باشد (۲۰۰۰، ۱۸۱). اما وی بازی را عنوان یا اسم یک کردار یا کنش نمی‌داند، بلکه آن را نام چهارچوبی برای یک کنش می‌داند (۱۹۷۹، ۱۳۹). نظر اروینگ گافمن چیزی به جز توضیح نظام‌مند و پالوده‌ی نظر باتسون از مفهوم چهارچوب در خصوص واقعیات چندگانه و لایه‌های تفسیرپذیر زندگی اجتماعی انسان نیست. گافمن چنین استدلال می‌کند که ما دارای قراردادهای اجتماعی و مشترک هستیم، چهارچوب‌هایی که موقعیت‌ها را تعریف می‌کند و توجه کردن یا نکردن به موضوعات، چگونگی تفسیر رویدادها و چگونگی به درستی عمل کردن یا از خود

1. Play
2. Game
3. Johan Huizinga
4. George Bateson
5. Erving Goffman
6. Bryan Boyd

واکنش نشان دادن در موقعیت‌ها را سامان می‌دهند. در فعل و انفعال رفتارها و تفاسیر شرکت‌کنندگان، شرکت‌کنندگان چهارچوب درست موقعیت را تشخیص می‌دهند، بر سر آن توافق می‌کنند و آن را به وجود می‌آورند. چهارچوب‌ها می‌توانند لایه‌بندی شده باشند یا عمل کنند. گافمن لایه‌های ثانویه را «کلیدها»^۱ می‌نامد، مجموعه‌ای قرارداد که بدان وسیله فعالیتی مشخص که در چهارچوب اولیه معنادار است، به الگوی این فعالیت دگرسان تبدیل می‌شود اما شرکت‌کنندگان آن را چیزی کاملاً متفاوت دریافت می‌کنند (۱۹۷۴، ۴۳). «باوراندن»^۲ - تقلید یا بازاجرای فعالیتی که آن را از کارکرد و پیامد معمولش جدا می‌کند - یکی از بنیادی‌ترین کلیدهاست و سه گونه‌ی باوراندن عبارتند از بازیگوشی اجتماعی (همان، ۴۸)، خیال‌پردازی یا در خیال فرو رفتن به عنوان بازی خیالی فردی (همان، ۵۲) و نگارش متن نمایشی که همه‌ی تجارب ثبت‌شده‌ی فردی را رده‌بندی می‌کند و به طور نیابتی در دسترس شرکت‌کننده قرار می‌دهد (همان، ۵۳).

برایان بوید (۲۰۰۹، ۸۵) بر این باور است که هنر به عنوان بازی شناختی بهتر فهمیده می‌شود، مجموعه‌ای فعالیت که برای جلب توجه انسان طراحی شده است. با بهره‌گیری از گرایش ما به اطلاعات پربار و الگومند، بازی می‌تواند توجه ما را به خود جلب کند. مزیت هنر در این است که درک و فهم ما را برای تشخیص الگو و بهره‌برداری خلاقانه از اندیشه‌ها و رفتارهای نو پرورش می‌دهد (همان، ۱۵۵). به طور ضمنی در آرای این اندیشمندان می‌توان دید که بازی به طور موقت کارکرد معمول و پیامدهای وابسته به رفتارها و ارتباطات انسانی را بی‌اثر می‌کند. می‌توانیم در بازی چیزهایی را بگوییم یا عمل کنیم که پیامدی برای ما نداشته باشد.

فعالیت دیگر که در تعاریف شبیه‌خوانی بسیار بدان ارجاع داده شده، آیین است. آیین موضوعی گسترده و پیچیده است، ایستا نیست و به شکلی فزاینده در طی تاریخ انسان در فرهنگ‌های گونه‌گون نمودهای متفاوتی می‌یابد. ویژگی‌های اصلی آن عبارت است از بهره‌برداری از روند اجرای ثابت در زمان مشخص و همبستگی آن با کیشی نایزدی یا دینی الهی. هر آیین از مجموعه‌ای کنش شکل گرفته که این کنش‌ها معمولاً معنایی نمادین دارند و کیش یا سنت اجتماعی اجرای آن‌ها را تجویز می‌کند. اهداف اجرای آیین‌ها گونه‌گون و بی‌شمار است: می‌تواند در راستای برآوردن نیازهای روحی، استحکام پیوندهای اجتماعی، نمایش احترام یا فرمانبرداری، پذیرش اجتماع یا تایید یک واقعه و غیره باشد. نکته مهم در خصوص آیین آن است که کنش‌ها و معنای نمادین آن‌ها از سوی اجراگران به اختیار برگزیده نشده است یا برخاسته از منطق یا ضرورت نیستند، بلکه از سوی نیرویی بیرونی به آن‌ها تحمیل شده یا آن که به طور ناخودآگاه از سنت‌های اجتماعی به ارث برده شده‌اند (گریمر، ۱۹۹۴، ۲۴).

1. Key

2. Make-believe

برپایی آیین‌ها در گذشته و حال مستلزم به کارگیری ژست‌ها و واژگان مشخص، از برخواندن متن-های ثابت، اجرای موسیقی، آواز یا پایکوبی، دسته‌روی، به‌کارگیری اشیا خاص، بر تن کردن تن‌پوش‌های مشخص، خوردن و نوشیدن غذای ویژه و غیره است (نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۲، ۲۶-۲۵). بیشتر موارد برشمرده‌شده در اجرای نمایشی هم به کار گرفته می‌شود. بدین ترتیب در بیشتر آیین‌ها عناصر نمایشی به کار بسته می‌شوند، اما اصطلاح آیین نمایشی در بردارنده ویژگی دیگری هم هست.

گویا این اصطلاح نخستین بار از سوی مصرشناسان برای تبیین شماری از متون مذهبی مصری نگاشته شده بر پایروس و یا حک شده بر دیوار معابد ابداع شد. این اندیشمندان در توضیح درام در آیین‌های دینی مصری، این متن‌ها را با عنوان متن‌های نمایشی برچسب زدند. محتوای این متن‌ها، در بیشتر بخش‌ها، بر اعمال مشخصی که از سوی ایزد(ان) در زمان نخستین اجرا می‌شدند، متمرکز بود و چنین باوری وجود داشت که در بردارنده مواد و مصالح یادبود بازنمایش رویدادهای کیهانی آغازین با هدف نگهداری و ادامه‌ی زندگی نظم کیهانی بود. محتوای این متن‌ها برپایه‌ی اسطوره و هدف آن‌ها در بازنمایش و نه آموزش یا اندیشه‌ورزی بود و به هیچ عنوان در این متن‌ها تلاشی برای توضیح رفتار انسان، بد یا خوب دیده نمی‌شد (میخائیل، ۱۹۸۴، ۲۰-۱۹).

برابری واژگان Drama, Theatre, Play، که یکی از معانی این واژگان نمایش است، نه تنها در زبان فارسی دشوار است، بلکه خود این واژگان در زبان مبدا هم گاه به مفاهیمی مشترک اطلاق می‌شود. این هم‌پوشانی در خصوص واژه Drama و Play بیشتر رخ می‌نماید. در فرهنگ ادبی کادن آورده شده است که، نمایش^۲ در مفهومی کلی به هر اثری که به منظور اجرا روی صحنه، از سوی بازیگر آفریده شود، گفته می‌شود و در اطلاقی ویژه، نمایش جدی را دراما می‌گویند (کادن، ۱۹۹۸، ۲۰۲).

از نظر فرهنگ وبستر، Drama به شعر یا نثری که به قصد بازگویی زندگی یک شخصیت یا داستانی آفریده شده باشد، اطلاق می‌شود. از ویژگی‌های چنین قطعه‌ای این است که غالباً این قصه به واسطه‌ی کنش و گفت و گوی طراحی شده بازگفته و برای ارائه در تئاتر ساخته و پرداخته می‌شود (۱۹۹۷، زیر واژه Drama).

دکتر ناظرزاده مفاهیمی را که Drama بر آن اطلاق می‌شود، چنین برشمرده است: نمایشنامه با تعاریفی منطبق بر فرهنگ وبستر، نمایشنامه‌ی جدی، دراما همراه با حرف تعریف به معنای هنر نمایش یا نمایش و پدید آوردن تئاتر، مجموعه‌ای از نمایشنامه‌هایی که تصنیف شده‌اند. وی همچنین Play را برابر نواختن سازی موسیقایی، نمایش و نمایش‌پذیری، نمایشگری، نمایش و نمایش‌نامه که در این وجه

۱. این واژه برابر drama و یا تماشاخانه آورده می‌شود. معنی نخست در سطور پیش رو توضیح داده خواهد شد.

برابر دراما است، آورده است (۱۳۸۳، ۳۹-۳۰).^۱

مارتین اسلین، نظریه پرداز تئاتر، بر وجه نوشتاری نمایش (Drama) تأکیدی ندارد، بلکه آن را کنشی تقلیدی می‌داند که به منظور بازنمایی رفتار بشری آفریده می‌شود. تأکید و تکیه وی بر کنش است. به باور وی عنصری که نمایش را می‌سازد، دقیقاً در بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و عبارت است از کنش یا عملکردی که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورنده‌ی اثر را به طور کامل محقق می‌سازد. وی در ادامه، تئاتر را نمایش صحنه‌ای^۲ می‌خواند که به باور وی از نیمه‌ی قرن بیستم به بعد فقط یکی از اشکال بیان نمایشی آن هم به طور نسبتاً فرعی است (اسلین، ۱۳۶۱، ۱۳-۱۱).

بازی، آیین، گیم و ورزش، از جمله فعالیت‌هایی هستند که با نمایش (تئاتر) ارتباط دارند. به باور شکنر، رابطه‌ی میان این فعالیت‌ها، رابطه‌ی عمودی یا خاستگاهی، از هر یک به سوی دیگری یا دیگران نیست، بلکه رابطه‌ی افقی است (شکنر، ۱۳۸۶، ۲۲). گاهی هم آیین‌ها، بازی‌ها، گیم‌ها، ورزش‌ها و گونه‌های زیبایی‌شناختی (نمایش، رقص و موسیقی) چنان درهم تنیده می‌شوند که نامیدن این فعالیت با نام هنر ناممکن به نظر می‌رسد. کاربرد رایج در زبان انگلیسی که گوینده را به چنین کاری وامی‌دارد، خود نشان‌دهنده نوعی تعصب قوم‌محورانه (غربی) است (همان، ۲۴).

پرسش و روش

اصلی‌ترین پرسش این نوشتار عبارت است از این که آیا برای یافتن جایگاه شبیه‌خوانی در میان هنرها می‌توان به تعاریف فراگیر استناد کرد یا بایستی تفاوت‌های فرهنگی را در صدق کردن یا نکردن تعاریف ارائه شده در نظر داشت. بدین منظور نسبت شبیه‌خوانی با بازی‌گیم، آیین و نمایش سنجیده خواهد شد، تا روشن شود فارغ از هنجارهای منطقه‌ای، شبیه‌خوانی چه همخوانی‌ها یا ناهمخوانی‌هایی با فعالیت‌های یاد شده دارد.

نسبت شبیه‌خوانی و بازی

شبیه‌خوانی اجرایی است که در چهارچوب‌های نمایشی از پیش تعریف شده و غیرقابل تخطی، از سوی گروهی از دین‌باوران به اجرا در می‌آید. در به اجرا در آمدن هر مجلس شبیه‌خوانی، هدف یا اهدافی نهفته است که یکی از اهداف مهم آن پالایش روحی در راستای باورهای شیعی است. بی‌گمان برپایی هر شبیه‌خوانی از بازخورد افراد جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، متأثر می‌شود و چه بسا که همان بازخوردها بتوانند به عنوان عوامل مهارکننده در برپایی شبیه‌خوانی عمل کنند. بدین ترتیب در عین

۱. یکی دیگر از برابرنهادی‌های این واژه بازی است که به طور مفصل پیش از این درباره آن توضیح داده شد.

وجود عنصر اختیار در برپایی هر مجلس، عوامل بازدارنده یا مشوق نیرومند در پس هر اجرا حضور دارد. گفت‌وگو پیرامون نسبت شبیه‌خوانی و بازی، گفت‌وگویی دشوار است و این دشواری ناشی از دیدگاه‌هایی است که پیرامون بازی طرح شده است. در دیدگاه‌های تبارشناسانه، بازی خاستگاه آیین و برخی از هنرها از جمله نمایش ذکر شده است. اگر بخواهیم دقیق‌تر باشیم، چنین به نظر می‌رسد که میان گیم، به عنوان یک «بازی رسمی و عمومی» یا «بازی مدون» و شبیه‌خوانی عناصر مشترک بیشتری می‌توان یافت تا بازی (play) به عنوان «بازی تفریحی».

شکر در جدول اجرا عناصر مشترک میان این فعالیت‌ها را چنین برشمرده است: ۱. ترتیب‌بندی ویژه زمانی، ۲. قائل بودن ارزشی ویژه برای اشیا، ۳. غیرمولد بودن (از نگاه تولید کالا)، ۴. پایبندی به قواعد، ۵. جذابیت داشتن برای دیگران، ۶. داشتن مخاطب، ۷. اتکا به خود، ۸. فراتر رفتن از خود، ۹. تکمیل-شدگی، ۱۰. اجرای گروهی، ۱۱. واقعیت نمادین، ۱۲. اتکا به متن {متن‌مندی} (همان، ۳۶). سه ویژگی نخست میان بازی، گیم و شبیه‌خوانی مشترک است. گیم و شبیه‌خوانی غالباً در مکانی ویژه برپا می‌شوند، آنها متکی به قواعدی به عنوان چهارچوب کلی‌اند، برای تماشاگران جذابیت دارند، تکمیل می‌شوند و به صورت گروهی اجرا می‌شوند. حال آن که برپایی بازی نیازمند مکانی ویژه نیست، متکی به قواعد درونی است، برای تماشاگر جذابیت ندارد، فارغ از تکمیل‌شدگی است و لزوماً به صورت گروهی برپا نمی‌شود.

نسبت شبیه‌خوانی و آیین

رویکرد اسلین (۱۳۶۱، ۲۸) نسبت به آیین و رابطه آن با نمایش تا حدی می‌تواند درک نسبت آیین و شبیه‌خوانی سودمند باشد. به باور وی از نظر تاریخی، نمایش و مذهب پیوند بسیار نزدیکی با یکدیگر داشته‌اند و هر دو، ریشه مشترکی در آیین‌ها و شعایر مذهبی دارند. او نمایش و مذهب را نتیجه تجربه جمعی همراه با پشتوانه سه‌جانبه بازخورد بازیگر به تماشاگر و تماشاگر به تماشاگر می‌داند. حتی گامی به جلو می‌نهد و عنوان می‌کند که می‌توان به مراسم آیینی به عنوان رویدادی نمایشی (تئاتری) و به نمایش (تئاتر) به عنوان مراسمی آیینی نگریست. آنگاه ویژگی‌های همسان آیین و نمایش را چنین برمی‌شمرد:

۱. جنبه نمایشی مراسم آیینی در این واقعیت متجلی است که تمامی این نوع مراسم ماهیت بازنمایانه (تقلیدی) دارد و مراسم آیینی از کنشی با ماهیت بسیار نمادین و استعاری شکل یافته است،
۲. همچنان که نمایش در زمان حال ازلی و ابدی جریان دارد، عین همین موضوع در مورد مراسم آیینی نیز صدق می‌کند. مراسم آیینی به وسیله شرکت دادن حضار در وقایع و مفاهیمی که ابدی و بنابراین بی‌نهایت قابل تکرارند، بعد زمان را از میان بر می‌دارد،

۳. هدف مراسم آیینی، همانند نمایش عبارت است از دست یافتن به مرحله‌ی آگاهی بالاتر، دریافت روشن‌بینی چشمگیر در مورد هستی و بازسازی توش و توان انسان برای رو در رو شدن با جهان. با بهره‌گیری از واژگان نمایشی، هدف‌های مشترک این دو را چنین می‌توان برشمرد: دست یافتن به پالایش و تزکیه که اصطلاح‌های معادل مذهبی آن، ارتباط، روشنگری و اشراق است (همان، ۳۰-۲۹).

هنر نمایش به دلیل بهره‌گیری از رابطه‌ی بی‌واسطه میان آفرینشگر و مخاطب در زمان آفرینش اثر هنری، در میان هنرها ارتباط یگانه‌ای با مخاطبان خود برقرار می‌کند و از همین روست که اجرای زنده به لحاظ تاثیرگذاری قابل‌جایگزینی با همتایان الکترونی خود نیست. پس از هر اجرای زنده که بی‌شک یگانه است، تنها خاطره و تأثیری از آن باقی می‌ماند. هرچه که نمایش از کارکرد آیین بیشتر بهره بجوید، خاطره و تأثیر و میل به تکرار چنین تجربه‌ای در نزد مخاطب پررنگ‌تر می‌شود و شاید به همین دلیل است که هنرمندان تئاتر در صددند تا دوباره آیین را در تئاتر پررنگ نمایند. شکندر به منظور تمایز آیین از نمایش ضمن ارائه نمودار (۱) در توضیح این نمودار می‌نویسد (شکنر، ۱۳۸۶، ۲۲۵-۲۲۴):

آیین یا نمایش نامیدن یک اجرای خاص عمدتاً به زمینه و کارکرد بستگی دارد. محلی که اجرا در آن صورت می‌گیرد، افرادی که آن را انجام می‌دهند و شرایطی که تحت آن اجرا صورت می‌گیرد، نمایش یا آیین نامیده شدن اجرا را مشخص می‌سازد. اگر هدف اجرا ایجاد دگرگونی-یعنی سودمند واقع شدن- باشد، آنگاه به احتمال فراوان سایر ویژگی‌های ذیل عنوان سودمندی نیز حاضر خواهند بود و اجرا بدل به آیین می‌شود. عکس این مطلب نیز در مورد سرگرمی و خصوصیات که ذیل این عنوان قرار می‌گیرند صادق است. با این حال، هیچ اجرایی سودمند محض یا سرگرمی محض نیست. این مورد پیچیده‌ای است چرا که فرد می‌تواند به اجراهای خاص از زوایای مختلف نگاه کند، تغییر نظرگاه باعث تغییر نحوه طبقه‌بندی می‌شود.

تنها با نگاهی به نمودار شماره (۱) درمی‌یابیم، همچنان که شکنر نیز معترف است، نمی‌توانیم خط و مرزی روشن میان نمایش (تئاتر) و آیین رسم کنیم، چرا که اگر باور در محدوده زمانی کوتاه نسبت به واقعی بودن آن چه که در صحنه رخ می‌دهد، وجود نداشته باشد، تماشاگران چگونه می‌توانند از اجرا لذت ببرند؟ اگر اجراگران در لحظه لحظه اجرا هشیار باشند، دیگر بازی‌ای دیدنی ارایه نخواهند کرد، آن‌ها هم باید اجازه دهند تا قدری نقش تسخیرشان کند و....

بدین ترتیب است که در هر نمایشی (تئاتری) از قراردادهای آیینی بهره جسته می‌شود و در هر آیینی از ابزارهای نمایش. در شبیه‌خوانی بیش از هر نظام نمایشی دیگری، این دو به راستی قابل تفکیک از هم نیستند و هر یک به تمامی در خدمت دیگری درآمده است. به تأسی از اسلین که می‌نویسد، در مراسم آیینی و اجرای یک نمایش، جامعه‌ای کوچک هویت خویش را مستقیماً تجربه و

تصدیق می‌کند (اسلین، ۱۳۶۱، ۳۱)، در خصوص شبیه‌خوانی می‌توان نوشت که در هر مجلس شبیه‌خوانی گروه اجراگران و تماشاگران، همانند جامعه‌ای کوچک باورهای دینی خویش را مستقیماً تجربه و تصدیق می‌کنند.

نسبت شبیه‌خوانی و نمایش (تئاتر)

بسیاری از پژوهشگران که نظر برجسته‌ترین آن‌ها در سطور آتی مورد نقد و بررسی قرار خواهد گرفت، شبیه‌خوانی را نمایش (تئاتر) نمی‌دانند، از جمله ویرث. وی باور دارد که شبیه‌خوانی به دلیل آن که در آن دلالت پیش از عمل می‌آید و واقعه‌ای غیردراماتیک به نمایش گذاشته می‌شود، نسبتی با نمایش ندارد. به تعبیر وی شبیه‌خوانی هیچ علاقه‌ای به ترجمان دقیق ماجرا نشان نمی‌دهد و از این امتیاز که تماشاگران از ماجرا آگاهی دارند، سود می‌برد و بر این آگاهی تأکید می‌ورزد (ویرث، ۱۳۶۷، ۶۷):

تناقض شبیه‌خوانی در این است که ضمن این که در اساس واقعه‌ای حماسی و غیرنمایشی را نمایش می‌دهد، موجد یک سبک بازی نمایشی و حماسی می‌شود. این نمایش نه بر شخصیت که بر نقش متمرکز است و بیش از آن که در ارتباط با خویش (همدردی) یا دیگر شبیه‌خوانان (تأثیر متقابل نمایشی) باشد، سعی در ایجاد رابطه با تماشاگران دارد.

نکته اساسی در این اظهار نظر آن است که پژوهشگر نمایش را چگونه تعریف می‌کند. اگر منظور تقابل دو نیروی نیک و بد در قالب شخصیت محوری^۱ و نیروی متخاصم^۲ است، همچنان که کادن یا وبستر می‌نویسند، به نظر نمی‌آید که این تقابل در مضامینی که شبیه‌خوانی سعی در بازنمایی آن‌ها دارد، حضور نداشته باشد؛ اما به نظر می‌رسد که ویرث نظر به الگو و ساختاری دارد که در چارچوب آن تقابل دو نیرو صورت می‌گیرد. اگر الگو و ساختار نمایشی را یگانه‌الگویی که ارسطو آن را در فن شعر تعریف و ثبت کرده است و حتی در تئاتر روایی برشت هم وجود دارد بدانیم^۳، باید اذعان کرد که نهایتاً گریزی از آن نیست؛ شبیه‌خوانی را نمی‌توان تئاتر یا دست‌کم نمایشی سازگار با ساختار ارسطویی دانست. بدین ترتیب نمایش (تئاتر) در سراسر جهان محدود به اجراهایی صحنه‌ای می‌شود که سازگار با رویکردهای فرهنگی غرب است. در چنین رویکردی، بروز مصداق پدیده‌ای فرهنگی محدود به پیروی از

۱. واژه Protagonist: کسی که نمایش درباره اوست، محیط را آشفته می‌کند، به بحران پنهان دامن می‌زند و آن را آشکار می‌کند. گرچه اشخاص بازی در تعزیه‌نامه منطبق با چارچوب یک شخصیت نمایشی تعریف نمی‌شوند، اما حر به دلیل تحول و بازشناختی که در طی رویدادهای نمایش پیدا می‌کند، ویژگی‌های برجسته یک شخصیت نمایشی را دارد.

۲. واژه Antagonist: فرد، گروه یا نیرویی که در برابر شخصیت محوری قرار می‌گیرد.

۳. در ساختار ارسطویی یا اوگهای پنج بزنگاه ستیزه، پیچیدگی، بحران، فرود و پایان جریان پیشرونده و اوج‌گیرنده را در طرح داستانی شکل می‌دهند. در حالی که در ساختار برشتی سخنی از حذف بزنگاه‌های یادشده نیست، بلکه سخت از چیده‌مانی از بزنگاه‌های فوق در طرح است که در پی ارائه روندی پرشتاب و اوج‌گیرنده در طرح نمایشی نیست (برای مطالعه بیشتر بنگرید به درآمدی به فرهاد ناظرزاده (۱۳۸۳). درآمدی به نمایشنامه‌شناسی، تهران: صص ۱۷۹-۲۰۰).

الگوی ارائه شده از سوی صاحبان یک فرهنگ شده است.

نادرستی این رویکرد در عرصه هنر با مثالی روشن می‌شود. در حیطه هنرهای تجسمی، نگارگری ایرانی، به راستی بی‌همتا است. در این هنر نه از ژرف‌نگاری نشانی است و نه از واقع‌نمایی. در یک اثر ممکن است چندین نقش زده شده باشد و از نظر فن و اجرا به راستی متفاوت از کلیه آثار تاریخ هنر غربی است. اما آیا به صرف وجود چنین تفاوت‌های بنیادینی می‌توان ادعا کرد که نگارگری، نقاشی نیست؟ آیا به دلیل وجود هویت و نگاه شرقی در این آثار می‌توان در رده‌بندی هنرهای تجسمی آن‌ها را نادیده گرفت؟

نکته دیگر آگاهی تماشاگران از داستان در شبیه‌خوانی است که به باور ویرث مانع از آن می‌شود تا شبیه‌خوانی را نمایش بدانیم (۱۳۷۶، ۵۹). مگر نه آن که همچنان که دورنمات می‌نویسد، برپادارندگان تراژدی‌های یونانی هم از آگاهی تماشاگران خود نسبت به داستان نمایشی سود می‌جستند؟ وی می‌نویسد (دورنمات، ۱۳۷۹، ۴۸):

تماشاگر می‌داند که داستان نمایشی درباره چیست. لذا کنجکاو و دقت او بیشتر بر نحوه اجرا متمرکز می‌شد تا داستان نمایش. وحدت‌های سه‌گانه ادراکی کلی از موضوع نمایش و تئاتر مذهبی مبتنی بر اساطیر را طلب می‌کرد.

دورنمات در همان جا گامی به جلو می‌نهد و عنوان می‌کند که تراژدی یونانی تنها بدین علت امکان وجود یافت که نیازی به ساختن زمینه تاریخی خود نداشت، چون این زمینه تاریخی-اسطوره‌های هر نمایش-شناخته شده بودند و این اسطوره‌ها همگانی و جزیی از مذهب بودند (همان، ۴۸). به همین روال نمی‌توان پیش‌آگاهی تماشاگر نسبت به داستان و نقشی را که آن در نمایش بازی می‌کند، دلیلی بر آن که شبیه‌خوانی نسبتی با نمایش ندارد دانست.

به نظر بسیاری از پژوهشگران مانند بیمن (۱۳۶۷، ۴۹)، شدت درگیری تماشاگر با اجرا در شبیه-خوانی نقطه قوت آن است، در واقع آمال بسیاری از اهل نمایش در قرن بیستم پدید آوردن درگیری تماشاگر با اجراست، از جمله این کسان برشت است که به گفته دکتر ممنون نتوانست به نظام نمایشی‌ای که در نظر داشت دست یابد (ممنون، ۱۳۶۷، ۲۱۷-۲۱۶). حال آن که شبیه‌خوانی از پیش واجد چهارچوب این نظام بود. علت این ناکامی آن است که مضمون تئاتر غرب را نمی‌توان در قالب تئاتر روایتی که خاستگاه شرقی دارد و ویژه نمایش‌های آیینی و مذهبی است ارائه نمود. در اساس، چهارچوب نظام نمایشی روایتی را نمی‌توان برای نمایش‌هایی که به انسان معمولی و نیازها، مسایل جهانی و اجتماعی می‌پردازد به کار بست.

در نگاهی فراگیر، عناصر تشکیل‌دهنده یک اجرای نمایشی چنین برشمرده شده‌اند:

۱- متن واقعه یا نمایشنامه‌ی نوشته شده یا انتقال سینه به سینه از گروهی به گروه دیگر،

- ۲- گروه اجراکنندگان مشتمل بر بازیگران، کارگردان، طراح صحنه، طراح لباس، گروه فنی و غیره.
- ۳- تماشاگران،
- ۴- محل اجرا: تماشاخانه که محلی ثابت است، جهت اجرای نمایش یا هر مکانی دیگر که به مناسبتی خاص و بنا بر ضرورت‌های گوناگون برای این منظور مورد استفاده قرار می‌گیرد،
- ۵- اندیشه، فکر و پیامی موجود در متن نمایش‌نامه،
- ۶- منظور یا هدف که می‌تواند دینی (در ستایش و بزرگداشت اولیای دین)، سیاسی (تبلیغ شیوه‌ای خاص از نظام حکومتی)، آموزشی (دادن اطلاعاتی در زمینه‌هایی معین)، درمانی (درمانی برای برخی از ناهنجاری‌های روانی) یا بر اساس نظریه پلایش ارسطو یا پسیکودرام مورنو، تفریحی یا موارد دیگر باشد (مکی، ۱۳۶۶، ۱۴-۱۵).
- در خصوص شبیه‌خوانی، برابر نخستین عنصر می‌توان شبیه‌نامه یا تعزیه‌نامه را نام برد. در دومین، برابری گروه شبیه‌خوانان را در پیش رو داریم که به فراخور سبک و سیاق اجرایی نمایش برخی از پیشه‌ها در آن حضور ندارند. برای نمونه می‌توان به نورپرداز اشاره کرد که به طور سنتی در شبیه‌خوانی حضور ندارد چرا که در این نظام نمایشی ویژگی‌های نوری تعریف نشده است. روشن است که مردمی به تماشای شبیه‌خوانی می‌نشینند، و محل برپایی شبیه‌خوانی، سکویی دایم یا موقت است. برپایی تکیه‌هایی موقت یا دایم برای اجرای شبیه‌خوانی از زمان قاجار در ایران متداول شد که اوج آن را در تکیه دولت می‌توان مشاهده کرد. در تمامی مجالس شبیه‌خوانی به فراخور واقعه یا قصه‌ی اجرا، پیام و اندیشه‌ای طرح می‌شود. به طور خاص در آن دسته از مجالسی که پیرامون واقعه کربلا هستند، دادخواهی پیام محوری نمایش است. سرانجام در خصوص هدف شبیه‌خوانی می‌توان آن را ستایش و بزرگداشت اولیای دین دانست و گاهی سرگرمی هم می‌تواند هدف باشد.

بررسی موردی: مجلس شبیه‌خوانی حر

بر خلاف دیگر نمایش‌های سنتی ایرانی، اجرگران مجالس شبیه‌خوانی همواره مجالس را بر پایه نسخ نگاشته‌شده برپا می‌کردند و بداهه‌پردازی نقشی در این نمایش نداشت. برای هر متن شبیه‌خوانی دو گونه نسخه نگاشته می‌شد: یکی سرنسخه که نسخه اصلی بود و نوبت شبیه‌خوانان را تعیین می‌کرد. این نسخه در دست معین‌الباکا یا تعزیه‌گردان بود. دیگر نسخه‌های جداگانه‌ای بود که برای هر نقش تهیه می‌شد که بدان نسخه فرعی گفته می‌شد. این نسخه‌ها را در دفترچه‌هایی می‌نگاشتند که به آن بیاض می‌گفتند. افزون بر گفتار هر نقش در یک نسخه هم اسباب و لوازم مجلس را می‌نوشتند (همایونی، ۱۳۶۸، ۶۳). برای مثال در آغاز متن چاپی مجلس حر آمده است: با فهرست شانزده نسخه که شامل نام پانزده اجراگرا است، شانزدهمین عنوان به فهرست وسایل و اسباب اختصاص دارد (صالحی راد، ۱۳۸۰،

ج ۱، ۵۵۰). بعدها پژوهشگران نمایش ترتیب نقش‌ها را مانند نمایش‌نامه‌های مرسوم کنار هم قرار دادند.^۱

مجلس شهادت حر، به دلیل بهره‌گیری از شخصت محوری‌ای که به خاندان رسالت تعلق ندارد، شبیه‌نامه‌ای متفاوت است. این تعزیه‌نامه در جُنگ‌ها و مجموعه‌های کهن مانند جُنگ خوتسکو که از قدیمی‌ترین مجموعه‌های تعزیه است یا مجموعه لیتن و مجموعه آستان قدس رضوی سه یا چهار مجلس مستقل را در بر می‌گرفت که بعدها در جریان تکوین با حذف حواشی و گفت‌وگوهای تکراری در قالب یک مجلس به نام مجلس شهادت حر تنظیم شده است (شهیدی، ۱۳۸۰، ۲۶۶).

گروه اجراکنندگان در هر مجلس شبیه‌خوانی محدودتر از تئاترهای غربی است و گاه عناوینی متفاوت دارند. برای مثال معین‌البکا در برپایی مجالس شبیه‌خوانی وظایف کارگردان را به دوش دارد. با این تفاوت که به خلاف کارگردان غربی که پس از شروع اجرا نقش او تقریباً به پایان می‌رسد، معین‌البکا همواره در کنار گروه اجراگران حاضر است و گاه به وقت نیاز، در روند اجرا ممکن است مداخله هم بکند (بیضایی، ۱۳۷۹، ۱۳۵). تن‌پوش‌ها و صحنه‌آرایی در شبیه‌خوانی از قراردادهای از پیش تعریف شده پیروی می‌کنند. بنابراین در این گروه نیازی به طراح صحنه یا طراح لباس نیست. برای مثال تن‌پوش‌ها در بردارنده اجزایی همسان‌اند: لباده، جلیقه، عمامه، شال و پاپوش بلند. تنها رنگ و نوع پارچه است که در هر نقش‌پوش بر پایه ویژگی‌های شخصیت صاحب تن‌پوش برگزیده می‌شود. در اشقیای رنگ قرمز و پارچه‌ها نفیس غالب است و در اولیا رنگ سفید و سبز و پارچه ساده. در این میان حر که از همان ابتدای مجلس دستخوش تردید است، تن‌پوش زرد بر تن می‌کند (نعمت طاوسی، ۱۳۹۲، ۴۳).

حضور تماشاگر برای ساخت بازنمایی و نمایش در هر مجلس شبیه‌خوانی از اهمیت بسیار برخوردار است. مجلس شهادت حر یکی از مجالسی است که تماشاگران بسیاری را جذب می‌کند. شاید یکی از دلایل آن تاثیرگذاری شخصیت، رفتار و اخلاق حر بر قشر پهلوانان و لوطیان شهرها، به ویژه در شهر تهران باشد. این گروه به حضرت عباس(ع) و حر به سبب برخورداری از نشانه‌های والای پهلوانی و صفات جوانمردی و ایثارگری ارادت و اخلاص بسیار می‌ورزند. آنان به هنگام پیمان بستن به حضرت عباس(ع) و به کمربند حر سوگند می‌خورند. قسم نخوردن به خود حر ظاهراً به سبب آن است که وی به خاندان رسالت تعلق ندارد و قسم خوردن به کمربند حر به دلیل آن است که این کمربند نماد مقدسی است، نماد این واقعیت است که حر به خدمت به امام حسین(ع) کمر بسته بود (شهیدی، ۱۳۸۰، ۶۵۱-۶۵۰).

۱. در دوران تئاتر الیزابتین هم نمایشنامه‌ها به همین گونه در دسترس بازیگران قرار می‌گرفته است. برای مطالعه بیشتر بنگرید به *مطالعات تئاتر* (۱۳۹۵). روبرت لیچ، برگردان مریم نعمت طاوسی، نشر قطره، فصل مطالعات تاریخی.

اختصاص بنا یا محلی ثابت یا موقت در طی روزهای مشخصی از سال برای برپایی شبیه‌خوانی به دیرینگی شکل‌گیری شبیه‌خوانی است. از نخستین بناهایی که در آن این مجالس برپا شدند تکیه‌ها و حسینیه‌ها بودند. اما تنها در تکیه‌ها سکویی برای اجرای شبیه‌خوانی ساخته می‌شد. با تحول ساختاری سوگواری‌های ماه محرم، عناصر معماری مشخص و تعریف شده‌تری به تکیه‌ها افزوده شد تا این مکان‌ها در هماهنگی با قواعد اجرایی شبیه‌خوانی‌ها باشند. بهترین و شناخته‌ترین نمونه‌های تکیه‌هایی از این دست در دوران قاجار ساخته شده‌اند (نعمت طاوسی، ۱۳۸۷، ۷۳-۷۲).

در ساختار تکیه‌های دوران قاجار سکویی در وسط به بلندی نیم تا یک متر قرار داشت. دو ردیف پلکان دو یا سه‌تایی در دو سوی سکو برای بالا و پایین رفتن تعبیه شده بود. دورتادور سکو گذرگاهی محیط بر آن بود برای تاختن اسب‌ها و جنگ و جدال (بیضایی، ۱۳۷۹، ۱۲۴). در چند دهه اخیر معدود تکیه‌هایی مختص اجرای شبیه‌خوانی در ایران ساخته شده‌اند که تکیه قودجان از توابع خوانسار از آن جمله است. در این تکیه، نوآوری‌هایی در معماری صحنه در تناسب با نیاز مجالس شبیه‌خوانی انجام شده است. از آن جمله می‌توان از افزودن راهرویی زیرزمینی از صورت‌خانه (محل تعویض تن‌پوش) به سکو، به منظور حضور ناگهانی اجراگران یاد کرد که البته با روح قراردادهای اجرایی شبیه‌خوانی که گریز از واقع‌نمایی است هم‌خوانی ندارد (نعمت طاوسی، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰-۱۳۷۹).

تاکید بر مفهوم شهید و شهادت هدف اصلی شبیه‌خوانی از ابتدا تا به امروز بوده است. در کنار این مفهوم اهداف دیگری که در برپایی هر مجلس شبیه‌خوانی دنبال می‌شود، عبارت است از تقویت و تحکیم همبستگی مومنان، تقویت احساسات مذهبی، برکت‌بخشی در ابعاد مادی و معنوی و گذر از آشوب و رسیدن به تعادل در تماشاگران و اجراگران (آقاعباسی، ۱۳۹۱، ۶۶). در مجلس شبیه‌خوانی شهادت حر، سفر درونی حر سوی نیکان، در بستر کشمکش حر با خود شکل می‌گیرد. این کشمکش می‌تواند برای بسیاری از تماشاگران آشنا باشد. اتخاذ هر تصمیمی می‌تواند در درون آدمیان آشوب‌زا باشد، و تنها هم‌سوایی با نیکان می‌تواند آرامش به بار آورد. از این رو می‌توان یکی از اهداف این مجلس را، اطمینان‌بخشی به تماشاگران دانست که در صورت هم‌سو شدن با نیکان به نیک‌بختی ابدی دست خواهند یافت.

مجالس شبیه‌خوانی در عین استقلال شکلی و محتوایی از پیوستگی برخوردارند. از همین رو، پیام مجلس شهادت حر جدای از روح کلی حاکم بر دیگر نسخه‌هایی که پیرامون واقعه کربلا نگاشته شده، نیست. اما ظرایف نهفته در متن تماشاگران را متوجه اشارات دیگری نیز می‌کند. سراینده نسخه شهادت حر در توصیف ابن زیاد از کلمات و اصطلاحات فاخر استفاده کرده است، بدین ترتیب به طور پوشیده به حاضران مجلس فهمانده است که اعیان و اشرافی که در میان تماشاگران حاضرند با ابن زیاد در طرفداری از بیداد و ستمگری همسانی‌های بسیار دارند (شهیدی، ۱۳۸۰، ۲۶۶). بدین ترتیب

سراینده متن میان رخداد کربلا و عصر و زمان برپایی مجلس توازی برقرار کرده است و با اشاره به بیدادی که بر امام و یارانش رفته است، بیدادگران زمانه را به تماشاگران آشکار می‌کند.

نتیجه‌گیری

همچنان که روشن است اگر نخواهیم تفاوت‌های فرهنگی میان ملل را بپذیریم و در عرصه هنرهای نمایشی به کارکرد، الگو و ساختار نمایشی یگانه ارسطویی پایبند باشیم، نسبت میان شبیه‌خوانی و آیین پررنگ‌تر از نسبت میان شبیه‌خوانی و هنر نمایش خواهد بود و یا شاید هم همچون برخی از دوستداران این نمایش آن را سبک نمایشی توصیف کنیم. اما واقعیت این است که دیرزمانی است که تفاوت‌های فرهنگی و تحولات هنری عوامل موثری در ارائه تعریف هنر و رده‌بندی گونه‌های هنری به شمار نمی‌آیند. همچنان که زمانی در تعریف هنر، بازنمایی و زیبایی مد نظر بود، بعدها فرانمایی جای بازنمایی را گرفت و سرانجام فرم معنادار جای هر دو را، تا بدانجا که بود و نبود عنصر زیبایی در اثر هنری پرسش-برانگیز نشد.

در خصوص یافتن جایگاه شبیه‌خوانی در عرصه هنرهای نمایشی نیز نمی‌توانیم هنجارهای فرهنگ منطقه‌ای-فرهنگ غرب- را که جهان‌شمول هم نیستند، هنجار قرار دهیم. با تکیه بر آنچه که آمد می‌توان نوشت که شبیه‌خوانی نمایش بومی ایرانی با رویکردی آیینی است که نظام نمایشی ویژه خود را داراست. به همین دلیل است که با فعالیت‌های دیگری که نمایش با آن‌ها اشتراکاتی دارد، مانند گیم، دارای اشتراکاتی است.

شبیه‌خوانی نمایشی با هویت شرقی است که خاستگاه آن ایران است که در نتیجه قراردادهای کلی حاکم بر آن همساز و هماهنگ با ویژگی‌های بومی ساخته و پرداخته شده است. این نمایش برای نمایشی ساختن (دراماتیزه کردن) قصه و شیوه‌های ساماندهی عناصر دیداری و شنیداری از نظام نمایشی‌ای بهره می‌جوید که لزوماً برابر با نظام نمایشی ارسطویی یا برشتی نیست.

منابع

- آقاعباسی، یدالله (۱۳۹۱). *دانش‌نامه نمایش ایرانی، جستارهایی در فرهنگ و بوטיפقای نمایش ایرانی*. تهران: قطره اسلین، مارتین (۱۳۶۱). *نمایش چیست*، برگردان شیرین تعاونی، تهران: نشر آگاه.
- بیضایی، بهار (۱۳۷۹). *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات روشنگران.
- بیمن، ویلیام (۱۳۶۷). «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه»، گردآورنده پتر چلکووسکی، *تعزیه هنر بومی و پیشرو ایران (مجموعه مقالات)*، برگردان داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، صص. ۴۵-۵۷.
- چلکووسکی، پتر (۱۳۶۷). «تعزیه هنر بومی و پیشرو ایران (مجموعه مقالات)»، گردآورنده پتر چلکووسکی، برگردان داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، صص. ۷-۲۵.
- دورنمات، فردریش (۱۳۷۹). *مسائل تئاتر، نما کتاب ویژه تئاتر*، برگردان احسان نوروزی، تهران: انتشارات واحد فوق‌برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، صص. ۱۰۵-۱۱۸.
- صالحی‌راد، حسن (۱۳۸۰). *مجالس تعزیه*، ج ۱، تهران: سروش
- شکندر، ریچارد (۱۳۸۶). *نظریه اجرا*، برگردان مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت.
- شهیدی، عنایت‌الله، با همکاری علی بلوکباشی (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- مکی، ابراهیم (۱۳۶۶). *شناخت عوامل نمایش*، ج ۱، تهران: انتشارات سروش.
- ممنون، پرویز (۱۳۶۷). «تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب»، گردآورنده پتر چلکووسکی، برگردان داوود حاتمی، *تعزیه هنر بومی و پیشرو ایران (مجموعه مقالات)*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، صص. ۲۱۰-۲۲۹.
- ناظرزاده، فرهاد (۱۳۸۳). *درآمدی به نمایش‌نامه‌نویسی*، تهران: سمت.
- نعمت طاوسی، مریم (۱۳۸۰-۱۳۷۹). *تعزیه در قودجان*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷). «بازیابی پیشینه بنای تکیه با کاربری محل اجرای نمایش دینی»، *نامه پژوهشگاه*، ش ۲۴ و ۲۴، صص. ۶۷، ۷۴.
- _____ (۱۳۹۲). *فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران*، تهران: دایره.
- ویرث، آندره زیچ (۱۳۶۷). «جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه»، گردآورنده پتر چلکووسکی، *تعزیه هنر بومی و پیشرو ایران (مجموعه مقالات)*، برگردان داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، صص. ۵۸-۷۰.
- همایونی، صادق (۱۳۶۸). *تعزیه در ایران*، شیراز: انتشارات نوید.
- Bateson, G. (1979). *Mind and Nature: A Necessary Unity*, New York: Dutton.
- _____ (2000). "Theory of Play and Fantasy", *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, London: University of Chicago Press, pp. 33-37.
- Boyd, B. (2009). *On the Origin of Stories, Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, London: Belknap Press.
- Cudden, J.A.(1984). *A Dictionary of Literary Terms*, U.S.A: Penguin Books.
- Guffman E. (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Evanston, San Francisco: Harper&Row.
- Huizinga, J. (1955). *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*, Boston: Beacon Press.
- Grimes, Ronald (1994). *The Beginning of Ritual Studies*, South Carolina: University of South Caroline Press.
- Mikhail, L. B. (1984). "The Egyptology Approach to Drama", *Ancient Egypt*, no. I, pp. 19-26.

جدول ۱

سودمندی آیین	←-----→	سرگرمی تئاتر (نمایش)
محوریت نتایج و ثمرات		محوریت تفریح
در پیوند با یک دیگری غایب		تنها برای افراد حاضر در محل
زمان نمادین		تأکید بر زمان حال
اجراکننده تسخیر شده در حالت خلسه		اجراکننده می داند مشغول انجام چه کاری است
تماشاگران مشارکت می کنند		تماشاگران نگاه می کنند
تماشاگران باور می کنند		تماشاگران درک و تحسین می کنند
جلوی نقد جمعی گرفته می شود		از نقد استقبال می شود
خلاقیت جمعی		خلاقیت فردی