

Association, a narrative-dramatic trick for “goriz” (breakout) metadrama in Ta’zie

Hamed Norouzi*
Mofid Shateri**

Abstract

Ta’zie, in the word, means mourning and to hold mourning ceremony for remembrance of deaths and in term refers to a kind of ritual show based on Karbala event and the martyrdom of Emams and other religious events and historical, mythologic and slangy tales and stories (Mazandaran; 1389: 101). Some researchers seek the routes of Ta’zie in pre-Islam Irainian religions, like Masaeb e Mitra, Soug e Siavash and Yadegare Zariran (refer to: Yar e Shater, 1384: 127-129) and some in mythological religion of Mesopotomia, Anatolia and Egypt (refer to:the same:130-135). The first signs of today's Ta’zie may be found in fourth and fifth century AH. From Safavieh, performance of Ta’zie becomes in a current way (Aslani, 1384:20). Ta’zie is a kind of dramatic literature in Iran which belongs to narrative form of folk literature (Gobino, 1369: 169) and so with regards to dramatic form of Ta’zie and its executive restrictions it seems that linear narration method is the most popular and sensible way to perform Ta’zie; but «in some versions of Ta’zie, there are some gooshe that are beyond original Ta’zie and to somehow show other events» (Mirshekar, 1388: 190) where happens in somewhere else. This «somewhere else» is often Karbala. So this out of main drama scenes that predicted for connecting the theme of Ta’zie to martyrdom of Imam Hossein is called «goriz to Karbala desert», Gooshe or Ta’zie (Fathalibeigi, 1370:231). This secondary Tazie can be known as an equivalent of metadrama in drama. «Metadrama is a drama in drama ... it can shift the audience from one drama to the other and to the deeper space» (Mirshekar, 1388: 89). Some researchers believe that this disrupting in narrative discourse in Tazie is exclusive, without introduction (short) and sudden; but according to article writers, shifting of scene method and creating goriz (breakout) metadrama lie in innovative using of association trick. Association in word means to call one another (Dad, 1383:123) and in psychology means mental solidarity between two or several imagination or feeling or memory that the presence of one causes stimulating the another (Pashaie, 1369:257). Association rules can be summarized in resemblance, contiguity, contrast (Pournamdarian et.al, 1388:2) and the causation (Pour Afkari; 1373: 123) . These narrations usually happens in religous non-Ashoraie ShabihKhani, it is not clear that from when the goriz become popular in Shabihkhani (Ashourpour, 1389: 334); but the general style of goriz is almost similar in all Tazies.

* Assistant Professor of Persian language and literature, University of Birjand, Birjand, Iran
hd_noruzi@birjand.ac.ir

** Assistant Professor of Geography, University of Birjand, Birjand, Iran

Received: 05/02/2017

Accepted: 07/10/2018



This means that in every proper situation that there are both necessary tools for association and the narrative process prepares audience's mind for narration, the poet associates the whole or a part of the scene of Karbala for player and following it the audiences using an internal or external factor. Association factor will be the elements of drama, if it is external; but it should be noted that verbal narratives have an important role in scenery of Ta'zie; because the scene space is more presented by player's description; The external factors of association in extensive or compound form (singular or structural). Sometimes the association occurs for a Shabihe in mental form. This association occurs just in context and in dialog or soliloquy forms. In addition to all these facilities, in Ta'zie sometimes players perform the associated events for audience. Sometimes they narrate it through expression. But these methods are exemplary of metadrama in Ta'zie; but with expressive and dramatic methods, respectively.

In different Ta'zie the poet first tries to find a similarity point in terms of subject, character and scene and then uses the same similarity and to conduct the scene to Karbala and Imam Hossein's martyrdom using association trick. Different kinds of association are used in Ta'zie. Following species can be enumerated for association: 1- single associations (Ta'zie of Imam Reza's martyrdom: water; Ta'zie of Imam Zein Ol Abedin martyrdom: butcher, Ta'zie of Holy Masoumeh's death: water). 2- Compound association (Ta'zie of Imam Reza's martyrdom: relation of sister-brother kinship; Ta'zie of Esmaiel's sacrificing; Ta'zie of Hamze's martyrdom: the lifeless body of no-shade martyr in sunshine; Ta'zie of Omarebn Abd Vad: sending of Imam Ali to the battlefield by prophet and ...); 3- Association with abstract association factor (Ta'zie of Imam Reza's martyrdom: death in roam; Ta'zie of Abdolah ebn AbdolMotaleb: death in roam); 4- Association with lexical factor (Ta'zie of Imam Reza's martyrdom: Hossein's name; Ta'zie of throwing of Yousof in pit: Hossein's name; Ta'zie of curse of parents); 5- Association based on proximity rule (Ta'zie of Imam Reza's martyrdom: water); 6- Association based on resemblance rule (Ta'zie of Esmaiel's sacrificing, Ta'zie of throwing of Yousof in pit ; Ta'zie of Habil and Qabil ; Ta'zie of Mousa and Feron; Ta'zie of Emam Mousa Kazem's martyrdom); 7- Association based on contrast rule (Ta'zie of Amrobn Qazve Ahad; Ta'zie of the birth of holy Mousa; Ta'zie of Safein and Lailatol Harir war); 8- Association with mental factor (Ta'zie of Emam Reza's martyrdom: salutation to Emam Hossein's holy shrine when martyrdom; Ta'zie of throwing of Yousof in pit; Ta'zie of Emam Ja'efar Sadeq's martyrdom).

Key words: Ta'zie, goriz (breakout), Association, Narrative, Metadrama

References

- Aghaie Meybodi, Forough (1392). "In advance to the study of the story and narrative research", *Old letters of Persian literary cultural studies and human science institute*, 4th year, No.2, summer, Pp.1-19
- Amin, Hassan (1390). Dramatic arts in Iran and Islam: historical references of Ta'ezie, *Hafez* No.88, November, Pp.59-66
- Anasori, Jaber (1363). "Ta'ezie methodology", *drama, old times*, No.1, fall, Pp.4-15.
- Arasteh, Reza (1348). *Psychology process in west*, Tehran: Dekhoda.

-
- Asabargar, Artour (1380). *Story in folk culture, Media and everyday life*, Mohammad Reza Livari (trans.), Tehran: *Andisheh institute in the office of Sima general research*.
 - Ashour Pour, Sadeq (1389). *Iranian shows: Ta'ezie*, Tehran: Mehr Soreh.
 - Aslani, Mohammad Reza (1384). "Ta'ezie ritual shows of Iran" Azma, August and September (1392). Repeat and Association; Nezami stylist characteristics in Khosro and Shirin poems. *Persian Prose and Discipline Special Stylistics Quarterly (literary spring)*, 6th year, No. 2, successively 20, summer, Pp.363-381.
 - Bektash, Maile & Farrokh Ghaffari (1383). *Iranian theater* (three Ta'ezie meeting), Tehran: *Qatreh*.
 - Bemen, Viliam (1389). *Cultural aspect of dramatic contracts in Iranian Ta'ezie, in Ta'ezie: ritual and show in Iran*, Peter Chelkoski (editor), Davoud Hatami (trans.), Tehran: Samt.
 - Dad, Sima (1383). *Literary idioms dictionary*, Tehran: *Morvarid*.
 - *Escape to Karbala desert in other Ta'ezie* (1363B). Enghelab University, No.41 August, Pp.73-75.
 - ----- (1363D). Enghelab University, No.43, Desember Pp.73-73.
 - ----- (1363J). Enghelab University, No.42, November, Pp.72-73.
 - ----- (1363A). Enghelab University, No.40 September, Pp.78-79.
 - Esmaili, Hossein (1389). *Thirsty in Rendezvous*, Tehran: Moien.
 - Fathali Beigi, Davoud (1370). "Goosheh in Ta'ezie", *Theater Quarterly*, No.11 & 12, Pp.229-272.
 - Feroid, Zigmond (1392). *Dream interpretation*, Shiva Roygarian (trns.), Orghonoon, No.22, fall, Pp.1-74.
 - Foroughi, Mohammad Ali (1389). *Wisdom progress in Europe*, Tehran:Hermes.
 - Gobino, Zhozeph Kont (1369). *Theater in Iran*, Jalal Sattari trans, theater quarterly, No.11 & 12, fall and winter, Pp.165-203.
 - Homayouni, Sadegh & Mahmoud Sobhani (1382). "Ta'ezie (or resemblance)", *Great Islamic Encyclopedia*, 7th vol, Tehran: *great Islamic encyclopedia organization*, Pp.511-519.
 - Homayouni, Sadegh (1386). "Ta'ezie national and religious art", *Ketab Mah (Art)*, November and December Pp.52-60.
 - Jokar, Najaf & Naser, Jabbari (1389). "Masnavi literature link in Association and Allegory basics", *Literary and Language Journal in Shahid Bahonar University of Kerman*, new period, No. 28 (successively 25), Pp.51-73
 - Kaden, J. A. (1380). *Interpretation and literature culture*, Kazem Firouzmand translationTehran:Shadgan.
 - Kharazmi, Hamid Reza (1394). "Symmetry relationship and meaning Association and its evolution", *Literary and Rhetorical Research Quarterly*, 4th year, No.13, winter, Pp.57-75.
 - Mahmoudi, Mohammad Ali and Hashem Sadeghi (1388). "Associating and the story of mind process", *Literary Research*, 6th year, No.24, Pp.129-144.
 - Mazandarani, Hadi (1389). "Social and spiritual Ta'ezie need", *Pouya Encyclopedia*, No.19, December, Pp.101-106.
 - Mir Shekar, Farid (1388). "Metadrama in Ta'ezie", *Scenes, New period*, summer, No.67, Pp.89-92.
 - Mofid, Mohammad Ibn Mohammad (1388). *Ershad*, Hassan Mousavi Mojab (trans.), Qom: Sorour.

-
- Mohandes Pour, Farhad (1390). *Femininity and the story in thousand and one nights*, Tehran: Ney.
 - Nazerzadeh Kermani, Farhad (1368). "The constituent elements in art show", *Andishe Soroush*, 1st time, February, No.12, Pp.22-23.
 - Okhovat, Ahmad (1371). *Satire Semantics*, Tehran: Farda.
 - Pashaie, A. (1369). *New Thought Encyclopedia*, Tehran: Maziar.
 - Pour Afkari, Nosrat ol-Lah (1372). *General psychological psychiatry encyclopedia*, 2 vols, Tehran: Farhang Moaser.
 - Pour Namdarian, Taqi & Nahid Tehrani Sabet (1388). Association exquisite techniques, *Literary Arts*, University of Esfahan, 1st year, No.1, fall and winter, Pp.1-12.
 - Safi Pirlojeh, Hossein (1391). "Narration in folk and new Persian stories", *Literary Critics Quarterly* 5th year, No.19, fall, Pp.77-102.
 - Salehi Rad, Hossein (1389). *Ta'ezie meeting*, 2nd vol, Tehran: Soroush.
 - Shahid, Enayat Ol lah (1384). "Evolution and change in literature and tease music", in *ta'ezie: Prayer and Show in Iran*, Peter Chelkosky gathering, Davoud Hatami Translation, Tehran: Samt.
 - ----- (1382). "What is Ta'ezie", *Theater Quarterly*, No. 34 & 35, spring and summer. Pp.147-180.
 - Shekarkhan, Hossein, et al (1392). *Psychology schools and its interpretation*, 2 vols, Tehran: *The organization of study and editing of human science university books (Samt) and human science research and development center*.
 - Shir zhian, Farideh (1381). *The place of traditional show in Iranian contemporary theater*, Tehran: An.
 - Tavakkoli, Hamid Reza (1391). *Poetics of story in Masnavi*, Tehran: Morvarid.
 - ----- (1383). "Association, stories of Molana", *Literary Studies and Researches*, fall and winter, p. 34, Pp.9-38.
 - Tolan, Michael Je (1383). *Critically- linguistic introduction toward story*, Abolfazl Horri (trans.), Tehran: Farabi cinematic foundation.
 - Vahidian Kamyar, Tqi (1383). *Exquisite from Aesthetics viewpoint*, Tehran, *The organization of preparation and editing of the university of human sciences book (Samt)*.
 - Vireth, Anderzich (1384). "The aspect of Ta'ezie cognitive", in *Ta'ezie: Prayer and Show in Iran*, Peter Chelosky gathering.
 - Voodourth, Robert Seshenz (1348). *Psychology Schools*, Gholam Reza Bahrami transl, Tehran: University of Tehran.
 - Yar Shater, Esfahan (1384). "Ta'ezie and mourning ritual before Islam", in *Ta'ezie, prayer and show in Iran*, Peter Chelkoski, davoud Hatami trans, Tehran: Samt.
 - Yeganeh, Farah (1387). "Ta'ezie like theater event", Reza Parchi Zadeh (trans.), *Art and architecture*, No.41, spring, Pp.176-187.
 - Yokobsen, Roman (1380). *Metaphor and Allowed Poles*, Kourosh Safari (trans.), *Structuralism, post structuralism and literal studies*, trying by Farzan Sojoudi, Tehran: Art center.
 - Yong, Karl Gostav (1379). *Memories, dreams and thoughts*, Parvin Faramarzi (trans.), 3rd ed., Mashhad: Astan Qods Razavi.

تداعی؛ ترفندی روایی - نمایشی برای متادرام گریز در تعزیه

حامد نوروزی* و مفید شاطری**

چکیده

تعزیه گونه‌ای نمایش آیینی است که با هدف روایت وقایع تاریخی - مذهبی، به‌ویژه فجایع عاشورا و شهادت امامان اجرا می‌شود. اهمیت حادثه عاشورا در تعزیه تا حدی است که در اغلب تعزیه‌های غیرعاشورایی، شاعر پرده‌هایی فرعی خلق می‌کند تا از طریق آن بخش‌هایی از حوادث کربلا را نیز روایت کند. به این پرده‌های فرعی، گریز (گریز به صحرای کربلا) گفته می‌شود. گریزها همواره با اخلال در روایت خطی داستان (روایت‌گردانی) همراه‌اند؛ بنابراین شاعر باید به نحوی آنها را در تعزیه اصلی جای دهد. در این مقاله، شیوه گنجاندن گریزها در تعزیه اصلی بررسی شده است. به عقیده نگارندگان، گریز از تعزیه اصلی بر پایه ترفند روایی - نمایشی تداعی انجام می‌شود که نتیجه یادآوری یک صورت یا مفهوم ذهنی است. برای بررسی این فرایند از مفاهیم روان‌شناسی مرتبط با تداعی استفاده شد و انواع، قواعد و عوامل تداعی در گریزها بررسی شد. از سوی دیگر، با توجه به اینکه گریز نوعی متادرام به شمار می‌رود، گریزها به دو نوع بیانی و نمایشی تقسیم شدند.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، گریز، تداعی، روایت، متادرام

۱. مقدمه

تعزیه در لغت به معنی سوگواری و برپا داشتن مراسم عزاداری به یادبود درگذشتگان است و در اصطلاح به نوعی نمایش آیینی بر اساس واقعه کربلا و شهادت امامان و وقایع دیگر مذهبی و قصه‌ها و داستان‌های تاریخی و اساطیری و عامیانه اطلاق می‌شود (مازندرانی، ۱۳۸۹: ۱۰۱). روشن نیست تعزیه دقیقاً از چه زمانی در ایران اجرا می‌شده است. برخی از پژوهشگران ریشه‌های تعزیه را در آیین‌های ایرانی پیش از اسلام، مانند مصائب میترا، سوگ سیاوش و یادگار زیران می‌دانند (ر.ک. یارشاطر، ۱۳۸۴: ۱۲۷-۱۲۹). برخی نیز سرچشمه تعزیه را در آیین‌های اساطیری بین‌النهرین و آناتولی و مصر می‌جویند (ر.ک.: همان: ۱۳۰-۱۳۵)؛ اما شاید اولین نشانه‌های صورت امروزی تعزیه را بتوان در «قرن‌های چهارم و پنجم قمری یافت. در آن زمان رویدادهای کربلا را به صورت صامت بازسازی می‌کردند؛ اما از دوره صفویه اجرای تعزیه به صورت کنونی درآمد» (اصلانی، ۱۳۸۴: ۲۰). تعزیه تأثیر فراوانی از نقالی نیز پذیرفته است و برخی از پژوهشگران کلیت تعزیه را برآمده از

hd_noruzi@birjand.ac.ir

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (مسئول مکاتبات)

mshateri@birjand.ac.ir

** استادیار گروه جغرافیا، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۱۱/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۱۵

نقالی می‌دانند؛ شیر ژیان (۱۳۸۱: ۶۹) شباهت‌های فراوانی میان تعزیه و نقالی برمی‌شمارد که برخی از آنها عبارت است از: تکیه بر عنصر روایتگری، سبک بازی غلوآمیز، بیان آوازی و پرطمطراق و عصای دست معین‌الکاء. گفتنی است گزارش‌هایی از اجرای این نوع از نمایش در کشورها و نواحی دیگر مانند هند، جزایر دریای کارئیب و اندونزی نیز موجود است (همایونی و دیگران، ۱۳۸۲: ۵۱۱). برای تعزیه ارکانی از قبیل شعر، موسیقی، نماد و جز آن برشمرده‌اند. اما بی‌تردید یکی از مهم‌ترین ارکان تعزیه، گونه‌ای از نمایش، «روایت» است؛ زیرا در تعزیه همواره رویدادی مذهبی-تاریخی، به شیوه‌ی روایی اجرا می‌شود.

از روایت، تعاریف متعددی ارائه و برای بررسی آن راهکارهای بسیاری پیشنهاد شده است (آقایی میبیدی، ۱۳۹۲: ۱-۱۹). شاید بتوان در عبارتی کوتاه روایت را این‌گونه تعریف و بررسی کرد: «مجموعه‌ای از رخدادها که از نظر منطقی و گاه‌شمارانه به هم ربط دارند و بازیگران آنها پدید می‌آیند یا از سر می‌گذرانند» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۲). چنین زمانی و ترتیب قرارگرفتن رویدادها یکی از مهم‌ترین عناصر روایات است. آسابرگر معتقد است که روایت‌ها لزوماً در چهارچوب یا طی دوره‌ی زمانی صورت می‌گیرند. بسیاری از قصه‌ها، رمان‌ها و حکایت‌ها از نظر ساختار خطی‌اند؛ یعنی رویداد الف به ب می‌انجامد؛ رویداد ب به پ و به همین ترتیب تا انتهای داستان (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۹). به عبارت دیگر در ساختار روایی همواره توالی ترتیب داده‌شده‌ی رویدادها و تدریج تاریخی و گونه‌ای خط سیر داستانی برنامه‌ریزی‌شده و سازمان‌یافته ضرورت دارد (Fowler, 1991: 158).

این ویژگی در گونه‌های روایی عامیانه و کهن کاربرد گسترده‌ای دارد. تعزیه یکی از گونه‌های ادبیات نمایشی در ایران است که به گونه‌های روایی ادبیات عامه تعلق دارد (گوبینو، ۱۳۶۹: ۱۶۹) و به همین دلیل و با توجه به نمایشی بودن تعزیه و محدودیت‌های اجرایی آن به نظر می‌رسد شیوه‌ی روایت خطی، رایج‌ترین و معقول‌ترین راه برای اجرای تعزیه است؛ اما در برخی تعزیه‌ها روایت خطی بر هم می‌خورد، شخصیت‌های داستان دیگرگون و مکان و زمان داستان به جای دیگری منتقل می‌شود. این رویداد در روایت‌شناسی، روایتگردانی^۱ نامیده می‌شود. «در نسخه‌های تعزیه گوشه‌هایی وجود دارد که از تعزیه اصلی خارج‌اند و به شکلی، اتفاق دیگری را نشان می‌دهند» (میرشکار، ۱۳۸۸: ۹۰) که در جای دیگری روی می‌دهد. این «جای دیگر»، بیشتر کربلاست. این صحنه‌های خارج از نمایش اصلی که برای پیوند موضوع تعزیه با شهادت امام حسین پیش‌بینی شده است، «گریز به صحرای کربلا»، گوشه یا تعزیه فرعی نامیده می‌شود (فتحعلی بیگی، ۱۳۷۰: ۲۳۱). این تعزیه‌های فرعی را می‌توان معادل متادرام^۲ در نمایشنامه دانست. «متادرام یک اجرای طراحی‌شده توسط شخصیت‌هایی است که خودشان واقعاً در حال اجرای نمایشنامه هستند. به عبارت دیگر یک نمایش در نمایش است ... متادرام این توانایی را به نمایشنامه‌نویس می‌دهد که مخاطبان را از یک نمایشنامه به نمایشنامه دیگر و فضایی عمیق‌تر انتقال دهد» (همان: ۸۹).

در پژوهش‌های انجام‌شده روشن نیست که شیوه هنری انتقال از یک تعزیه به تعزیه دیگر چیست. فتحعلی بیگی (۱۳۷۰: ۲۳۱) ارتباط گوشه با تعزیه اصلی را از طرق مختلفی مانند روال داستان، همخوانی با موضوع و شخصیت‌ها می‌داند؛ اما روشن نکرده است چگونه روال داستان یا موضوع می‌تواند گریز یا گوشه را شکل دهد. برخی از پژوهشگران نیز چنین اخلاقی در گفتمان روایی را امری دفعی، بی‌مقدمه و ناگهانی در نظر گرفته‌اند؛ برای مثال عاشورپور (۱۳۸۹: ۳۳۴) می‌نویسد: «سرایندگان تعزیه ... گاه مضمونی قرآنی یا روایتی تاریخی را موضوع اصلی و آغازین نسخه سروده خویش قرار می‌دهند و در پایان موضوع بدون رعایت وحدت زمان و شکستن آن یکباره به وصف واقعه کربلا و به دیگر موضوعات آن می‌پردازد». اما ارتباط این پرده‌ها و داستان‌ها به هیچ‌وجه یکباره و برخلاف قواعد هنری نمایش و روایت‌شناسی نیست و اگر این‌گونه

^۱ . digression

^۲ . meta drama

باشد، ارتباط دادن دو پرده مختلف بدون هیچ مقدمه و ترفند هنری، نشان از خام‌دستی سراینده تعزیه و ذوق ناسالم وی دارد. هدف در این مقاله این است که با بررسی گریزها و استفاده از یافته‌های روایت‌شناسی، شیوه ارتباط و انتقال صحنه‌ها و خلق متادرام گریز در هنر شبیه‌خوانی را دریابیم. به نظر نگارندگان مقاله، شیوه انتقال صحنه‌ها و خلق متادرام گریز که همراه اخلال در گفتمان روایی تعزیه است، در استفاده خلاقانه از ترفند «تداعی»^۱ نهفته است. برای این امر نخست مفاهیم نظری مرتبط (تداعی و روایت‌گردانی) توضیح داده می‌شود، سپس نمونه‌های گریز به صحرای کربلا بررسی خواهد شد.

۱.۱. پیشینه پژوهش

تاکنون درباره گریز در تعزیه و بررسی علمی آن هیچ پژوهشی انجام نشده است؛ تنها در ۴ شماره نشریه دانشگاه انقلاب از مهر تا دی ۱۳۶۳ به روایت بسیار مختصر چند گریز در تعزیه پرداخته است (گریز به صحرای کربلا در تعزیه‌های دیگر، ۱۳۶۳ الف، ب، ج، د). عاشورپور (۱۳۸۹: ۳۳۳) نیز در کتاب خود چندصفحه‌ای را به گزارش برخی از گریزها اختصاص داده است. میرشکار (۱۳۸۸) به وجود گریز در تعزیه و شباهت آن به متادرام اشاره کرده است. درباره تداعی در روایت تحقیقاتی انجام شده است، از جمله محمودی و دیگران (۱۳۸۸) درباره «داستان جریان سیال ذهن»؛ توکلی (۱۳۸۳) درباره «روایت قصه در مثنوی»؛ (امیرمشهدی و طاهری، ۱۳۹۲: ۳۶۳) «درباره تداعی و تکرار در آثار نظامی» و (جوکار و جابری، ۱۳۸۹: ۵۲) درباره «تداعی در آثار حافظ، خاقانی و مولوی».

۲. تداعی، تجربه و تصوّر

تداعی^۲ در لغت به معنی یکدیگر را خواندن است (داد، ۱۳۸۳: ۱۲۳) و در روان‌شناسی به معنی همبستگی ذهنی بین دو یا چند تصوّر یا حس یا خاطره به گونه‌ای که حضور یکی موجب تحریک آن دیگری شود (پاشایی، ۱۳۶۹: ۲۵۷). ارسطو، هابز^۳ (۱۵۸۸-۱۶۷۹)، لاک^۴ (۱۶۳۲-۱۷۰۴)، برکلی^۵ (۱۶۸۵-۱۷۵۳)، هیوم^۶ (۱۷۱۱-۱۷۷۶)، هارتلی^۷ (۱۷۰۷-۱۷۵۷) (واضع مکتب تداعی‌گرایی^۸) از جمله فیلسوفانی هستند که می‌توان بحث تداعی را در آثارشان پی‌گیری کرد (Boring, 1950: 202-203). فروید (۱۳۸۲ و ۱۳۹۲) و یونگ (۱۳۷۹) نیز این مفهوم را در روان‌کاوی بسیار گسترش دادند. «حامیان نظریه تداعی توجه زیادی به تجربه و تأثیر آن در شکل‌گیری تصوّرات داشتند» (آراسته، ۱۳۴۸: ۵۲). تصوّرات، تجربه ذهنی هستند که ما در غیاب شیء محرک داریم و معادل امروزی این اصطلاح «تصویر ذهنی» است؛ مانند سرخی، سبزی، رنج و شادی که شخص به یاد می‌آورد یا تخیل می‌کند. تصور ذهنی بسیط، محصول یک حس است و حس نیز در اثر تجربه یک عامل خارجی ایجاد می‌شود. در مرحله بعد، تصوّرات ساده با هم پیوند می‌خورند و تصوّرات مرکب را شکل می‌دهند (فروغی، ۱۳۸۹: ۹۸-۹۹ و Schultz, 2015: 29).

۲.۱. عوامل و قواعد تداعی

پس از شکل‌گیری تصوّرات در ذهن انسان، تجربه‌های روزمره علاوه بر افزودن به این تصوّرات، کار مهم دیگری نیز انجام می‌دهند و آن تداعی و فراخوانی تصوّرات مشابه قبلی است. البته تداعی لزوماً به‌واسطه عامل خارجی انجام نمی‌شود؛ بلکه عامل تداعی می‌تواند ذهنی نیز باشد. برای مثال وقتی با دیدن یک شیء به یاد خاطره‌ای می‌افتیم که مربوط به آن شیء بوده است، تداعی توسط عامل خارجی انجام شده است؛ اما هنگامی که با یادآوری خاطرات یا فکر کردن به موردی خاص به

1. association

2. association

3. Hobbes

4. Locke

5. Berkeley

6. Hume

7. Hartley

8. associationism

یاد خاطرات و موارد مشابه می‌افتیم، عامل تداعی داخلی است (محمودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۳۱).

به گفته هارتلی «احساس‌هایی که تأثیرشان بر ذهن دقیقاً در یک زمان یا در لحظات متوالی نزدیک به هم شکل گرفته باشند، یکدیگر را تداعی می‌کنند؛ برای مثال اگر احساس‌های a, b, c و ... به صورت همزمان یا متوالی برای ذهن حاصل شده باشند، تصورات مربوط به آن احساس‌ها، یعنی تصورات A, B, C و ... چنان قدرتی به دست می‌آورند که هر یک از احساس‌های a, b, c و ... هنگامی که به تنهایی مجدداً احساس شوند، قادر خواهند بود سایر تصورات A, B, C و غیره را نیز تداعی کنند» (Klein, 1970: 628). گاهی نیز بازنمایی جرئی از یک ساختار موجب بازنمایی ساختاری می‌شود که خود بخشی از آن بوده است (کادن، ۱۳۸۰: ۴۲). گاهی نیز کل یک ساختار در شبکه‌ای از تداعی‌ها کل یک ساختار مشابه را تداعی می‌کند. به همین دلیل است که برخی تداعی را به واژگانی و موضوعی تقسیم کرده‌اند (جوکار و جابری، ۱۳۸۹: ۵۹).

تداعی تابع قواعدی است. ارسطو در پاسخ این سؤال که اگر «الف» برای فرد تداعی‌کننده «ب» باشد، رابطه بین الف و ب چیست؟ گفته بود که این ارتباط گاهی مشابهت، گاهی تضاد و زمانی هم مجاورت است (وودورث، ۱۳۴۸: ۶۳) و بدین ترتیب او برای اولین بار به قوانین تداعی اشاره کرده است. برکلی، هیوم، هارتلی و جیمز میل اساسی‌ترین قانون تداعی را مجاورت می‌دانند (شکرکن و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۳۶). طبق این قاعده هرگاه دو امر با هم یا در پی هم در ذهن عارض شوند بعدها بازگشت یکی از آنها در نفس سبب بازگشت دیگری می‌شود. یونگ (۱۳۷۹: ۴۰۶) نیز تداعی را به معنی ارتباط تصورات، ادراکات و ... طبق تشابه، تضاد و استقلال علی می‌داند. یاکوبسن تحت تأثیر سوسور تداعی را مبتنی بر تشابه و مجاورت می‌داند. نتیجه این دو عامل، قطب‌های استعاری و مجازی در زبان است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۴) و یاکوبسن، (۱۳۸۰: ۹۷)؛ بنابراین می‌توان قوانین تداعی را در شباهت^۱، مجاورت^۲، تضاد^۳ (پورنامداریان و دیگران، ۱۳۸۸: ۲) و رابطه علت و معلولی^۴ (پورافکاری، ۱۳۷۳: ۱۲۳) خلاصه کرد.

۳. تداعی و روایتگردانی؛ اخلال در سیر خطی روایت

تداعی با توجه به کارکرد خود که فراخوانی تصویر ذهنی دیگر در زمان حال است، امکان دارد در جریان مستقیم تفکر و سیر خطی آن اخلال ایجاد کند. روایت نیز به‌مثابه مجموعه‌ای از رخداد‌های مرتبط منطقی و گاه‌شمارانه، بی‌تردید محصول تفکر است. بنابراین تداعی ممکن است در روایت‌های خطی، اخلال ایجاد کند و سبب روایت‌گردانی شود. مقصود از روایت‌گردانی تغییر موضوع روایت است و تغییر موضوع روایت لزوماً از تغییر گفتمان بنیاد صحنه (موقعیت مکانی داستان) مایه می‌گیرد که خود معمولاً با جایگزینی عوامل صحنه (شخصیت‌های داستان) همراه است؛ به دیگر سخن روایت‌گردانی اصولاً از نوسان روایت میان خطوط داستانی موازی به دست می‌آید (پیرلوجه، ۱۳۹۱: ۸۱). یکی از معمول‌ترین شیوه‌ها در روایت مدرن برای روایت‌گردانی، استفاده از تداعی است؛ برای مثال تداعی در روایت جریان سیال ذهن^۵ و روایت سوررئال^۶ کاربرد گسترده دارد؛ اما تداعی در روایت‌های عامیانه و سنتی نقش چندانی ندارد؛ زیرا اصولاً روایت‌گردانی در روایت‌های سنتی بسیار دشوار است. همین ناممکنی گریز بود که خود را در وحدت‌های سه‌گانه ارسطو درباب تراژدی بازمی‌نمایاند که مقصود از آن وحدت موضوع، وحدت زمان و وحدت مکان است (داد، ۱۳۸۳: ۵۱۶). البته در ادبیات کهن و عامیانه نیز استثناهایی وجود دارد؛ برای مثال شیوه روایت هزار و یک شب که مبتنی بر گسست (ر.ک. مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۸۲) و مثنوی معنوی که مبتنی بر چندآوایی و درونه‌سازی داستان در داستان است (ر.ک. توکلی، ۱۳۹۱: ۵۹) با شیوه مرسوم تفاوت دارد؛ اما می‌توان گفت اغلب

1. resemblance

2. contiguity

3. contrast

4. causation

5. stream of consciousness

6. surreal

روایت‌های عامیانه تک‌صدایی و تک‌بعدی اند (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴).

۴. گریز به صحرای کربلا از طریق تداعی

برخلاف بسیاری از انواع روایت سنتی در تعزیه برای روایت‌گردانی (گریز به صحرای کربلا) از تداعی استفاده می‌شود. این روایت‌گردانی‌ها معمولاً در شبیه‌خوانی‌های غیرعاشورایی^۱ دینی رخ می‌دهد (برای آگاهی از انواع تقسیم‌بندی‌های تعزیه ر.ک. عاشورپور، ۱۳۸۹: ۱۵۹-۱۷۰ و امین، ۱۳۹۰: ۶۶ و همایونی، ۱۳۸۶: ۵۵ و عناصری، ۱۳۶۳: ۸). روشن نیست که گریز در شبیه‌خوانی از چه دوره‌ای رایج شده است (عاشورپور، ۱۳۸۹: ۳۳۴)؛ اما شیوه کلی گریز تقریباً در همه تعزیه‌ها یکسان است. بدین معنی که در موقعیتی مناسب که هم ابزارهای لازم برای تداعی وجود دارد و هم روند روایت، ذهن مخاطب را برای روایت‌گردانی آماده ساخته، شاعر با استفاده از یک عامل تداعی‌کننده درونی یا بیرونی، تمام یا بخشی از صحنه کربلا را برای شبیه‌خوان و در پی آن مخاطبان تداعی می‌کند.

عامل تداعی، اگر بیرونی باشد، از عناصر نمایش است؛ زیرا شبیه‌خوانی که نوعی نمایش یا تئاتر است، بسیاری از عناصر هنر نمایش را دارد (برای نظرهای مخالف و موافق در این زمینه ر.ک: عاشورپور، ۱۳۸۹: ۱۸۷-۱۹۴ و یگانه، ۱۳۸۷: ۱۷۶-۱۸۷). به صورت کلی عناصر هنر نمایش عبارت‌اند از: ۱. متن (نمایشنامه)؛ ۲. بازیگر؛ ۳. چهره‌پردازی و لباس؛ ۴. صحنه‌آرایی و نورپردازی؛ ۵. کارگردانی؛ ۶. تماشاگر؛ ۷. تماشاخانه؛ ۸. تهیه‌کنندگی (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۲۲). از سوی دیگر شبیه‌خوانی عناصری افزون بر تئاتر نیز دارد؛ از جمله موسیقی (شهیدی، ۱۳۸۲: ۱۵۷). از این میان آنچه می‌تواند به کار روایت‌گردانی از طریق تداعی بیاید متن (شامل گفتگوها، رویدادها، تک‌گویی‌ها و ...)، بازیگر (چهره بازیگران، فیزیک و پوشش آنها و ...) و لوازم صحنه (شامل ابزارها و صحنه‌پردازی و ...) هستند. باید توجه داشت روایات زبانی نقش بسیار مهمی در صحنه‌پردازی تعزیه دارند؛ زیرا فضای صحنه بیشتر از طریق توصیفات شبیه‌خوانان ارائه می‌شود؛ حتی دیالوگ نیز که عنصری میمیک به شمار می‌رود و داستان را به سوی «صحنه‌ای شدن» می‌برد، گاهی در تعزیه جنبه نمایشی ندارد و بیشتر به نوعی متن خوانی، تک‌گویی یا بیان اندیشه با صدای بلند و بدون مخاطبی خاص شبیه است (ویرث، ۱۳۸۴: ۵۴) و گاهی نیز با هدف واقع‌نمایی بیشتر از لوازم و پوشش‌های غیرمعمول استفاده می‌شود. برای مثال در برخی از تعزیه‌ها مانند «شیر و فضا» تعزیه‌خوان از لباس حیوانات استفاده می‌کرده است. حتی گاهی نیز از شیر زنده در این‌گونه تعزیه‌ها استفاده می‌شد (شهیدی، ۱۳۸۴: ۷۶).

عوامل بیرونی تداعی می‌تواند به صورت بسیط یا مرکب (منفرد یا ساختاری) سبب تداعی شوند. گاهی نیز تداعی به صورت ذهنی برای یک شبیه رخ می‌دهد. این‌گونه تداعی تنها در متن و به صورت دیالوگ یا تک‌گویی بروز می‌یابد. قوانین تداعی نیز می‌تواند شامل شباهت، مجاورت و تضاد باشد. علاوه بر همه این امکانات، در تعزیه گاهی شبیه‌خوانان رویداد تداعی شده را برای مخاطب اجرا می‌کنند؛ گاهی نیز آن را صرفاً از طریق بیان روایت می‌کنند. هر دوی این شیوه‌ها مصداق متادرام در تعزیه است؛ اما به ترتیب با دو شیوه نمایشی و بیانی. در ادامه مقاله گریزهای موجود در تعزیه‌های غیرعاشورایی، از دیدگاه‌های مختلف مانند عامل تداعی، قاعده تداعی، منفرد یا ساختاری بودن تداعی و در دو بخش متادرام بیانی و نمایشی بررسی می‌شود.

۴. ۱. متادرام بیانی

تعزیه شهادت امام رضا

در این تعزیه گریزهای متعددی به کربلا مشاهده می‌شود.

^۱ تعزیه‌های غیرعاشورایی نسبت به تعزیه‌های عاشورایی کم هستند: «اگرچه نمایشنامه‌هایی مانند عروسی قریش و ملکه سبا جنبه مزاح و شادی داشته‌اند، تقریباً نود و نه درصد مجالس، غمبار و حزن‌آور است و به همین دلیل به تعزیه معروف شده است و چون عمده‌ترین موضوع تعزیه، فاجعه شهادت امام حسین در کربلاست، تعزیه بیشتر به فرهنگ‌های شیعی اختصاص دارد» (امین، ۱۳۹۰: ۵۹).

۱. در راه خراسان، امام باغبانی را می‌بیند و از او طلب انگور می‌کند. باغبان پاسخ می‌دهد:

گمان من عنب در خواب دیدی چو بودی تشنه، خواب آب دیدی
(صالحی راد، ۱۳۸۹: ۲/ ۳۳۴)

زیرا فصل انگور گذشته است. امام به درگاه خداوند دعا می‌کند و باغ پر از انگور می‌شود. در اینجا جبرئیل می‌خواند:

باز یادم آمد ای اهل عزا از حسین و واقعات کربلا
اندر این وادی شه عالی‌نسب مرغ روحش کرده خواهش بر عنب
خالق عالم ز لطف بی‌کران سبز گردانید کل بوستان
(همانجا)

در این صحنه عامل تداعی تشنگی و قاعده تداعی تضاد است. گویی جبرئیل در مقام مقایسه این دو رویداد است: امام تشنه شده و خداوند برای رفع تشنگی ایشان انگور به باغ می‌نشانند؛ امام حسین(ع) و یاران ایشان نیز تشنه بودند؛ پس چرا در وادی کربلا خداوند برای رفع تشنگی ایشان معجزه‌ای نکرد؟

۲. امام با صیادی صحبت می‌کند تا آهوئی را که شکار کرده است، رها کند. صیاد از امام می‌خواهد که ضامن آهو شود و امام نیز می‌پذیرد. سپس امام آهو را خطاب قرار می‌دهند:

از این آهو به یاد آمد حسینم به یاد کودکانش، شور و شینم
دو چشم این غزال نیک‌منظر به یادم آورد چشمان اکبر
(همانجا)

در این صحنه عامل تداعی آهوئ اسیر است؛ عامل تداعی امری منفرد است که بر اساس شباهت، کلیت صحنه عاشورا را تداعی می‌کند: اسارت آهو تداعی‌کننده اسارت اهل بیت امام حسین(ع) است، ترس و لرز آهو، تداعی‌کننده شور و شین کودکان حسین است و چشمان زیبای آهو، تداعی‌کننده چشمان زیبای علی اکبر است.

۳. در صحنه‌ای امام از مجلس مأمون به تشییع مرد سلمانی غریبی در دماوند می‌رود. امام در پایان صحنه می‌خواند:

ای فلک ظلم فراوان بر غریبان تا به کی باشم اندر بوتۀ هجران گدازان تا به کی
(همان: ۳۴۰)

اباصلت ادامه می‌دهد:

ای امام بی‌معین غربت چنین سخت است، سخت پس چه آمد بر حسین و اهل بیت اطهرش

و امام در پاسخ می‌فرماید:

آری! آری! گر حسین ببریده شد سر از تنش بود بر بالین او محنت‌کشیده خواهرش

(همان: ۳۴۲)

در این صحنه، عامل تداعی و حلقه ارتباط میان رویدادهای سه‌گانه (مرگ سلمانی، حضور امام در توس و رویداد کربلا) غربت و تنهایی است که خواننده به ترتیب از اولین رویداد به آخرین رویداد منتقل می‌شود. عامل تداعی کاملاً انتزاعی است و تنها اشاراتی به آن می‌شود.

۴. زمانی که امام انگور مسموم را خورده و زهر، جگرشان را می‌سوزاند، ایشان دچار تشنگی شده‌اند و از اباصلت طلب

آب می‌کند:

خشکیده حلقم از سوزش زهر آب شهادت به‌رم بی‌اور

اباصلت در پاسخ ایشان گریزی بسیار کوتاه به رویداد کربلا نیز می‌زند:

بستان ز من آب ای شاه مضطر
از جسد پاکت ییادی بی‌اور
قربان رویت ای شاه مضطر
آه از غریبی، خدا، داد از غریبی
(همان: ۳۴۸)

در ادامه همین صحنه هنگامی که امام محمد تقی بر بالین پدر حاضر می‌شود، به امام می‌گوید: «لبت از تشنگی تبخال بسته» (همان: ۳۴۹) و اما در پاسخ می‌فرماید: «چه سازم ای پسر با حال خسته» (همانجا). در ادامه گفت‌وگو آمده است:

محمد تقی: بنوش این آب را ای شاه غمناک
اما رضا: نوشم آب، بابا ریز بر خاک
محمد تقی: چرا ریزی به خاک ای نور عینم؟
به یاد آمد لب خشک حسینم
(همان: ۳۴۲)

در این صحنه، عامل تداعی آب است و تشنگی و قاعده تداعی، مجاورت و مشابَهت.

تعزیه غزوه احد

در این تعزیه هنگامی که شمشیر علی (ع) می‌شکند و خداوند ذوالفقار را به او ارزانی می‌دارد، جبرئیل خطاب به پیامبر می‌خواند:

علی گر در این جنگ تیغش شکست
ولی کربلا در شط علقمه
چه غم؟ باشدش در بدن هر دو دست
ابوالفضل العباس با همه
نه دستش بیفتد به جنگ و نزاع
نه شمشیر دارد نه دست دفاع
(نادعلی زاده، ۱۳۹۰: ۴۵)

در این صحنه شکستن شمشیر علی (ع) و بی‌دفاع ماندن او، برای جبرئیل تداعی‌کننده بی‌دفاعی حضرت ابوالفضل در کنار شط علقمه است. عامل خارجی تداعی، شمشیر و تداعی از نوع مرکب و قاعده آن تضاد است.

تعزیه ذبح اسماعیل (زمینه دربند سر)

پیش از این، میرشکار (۱۳۸۸: ۶۷) بخش‌هایی از این تعزیه را به عنوان متادرام بررسی کرده است. در این تعزیه، پس از اینکه خنجر به امر خداوند گلوی اسماعیل را نمی‌برد، جبرئیل بر ابراهیم نازل می‌شود و می‌گوید: «مکش مکش که برایش فدا مقرر شد/ مکش مکش که قبول خدای اکبر شد» (صالحی‌راد، ۱۳۸۹: ۳۵/۲). ابراهیم از جبرئیل می‌پرسد:

قربانی من مگر نفرموده قبول؟
از غصه مرا نموده افگار و ملول
(همانجا)

و جبرئیل در پاسخ می‌گوید:

قربانی تو قبول شد نزد خدا
هفتاد و دو تن هم‌ره و یاران حسین
اکنون بشنو واقعه کرب و بلا
قربانی حق شوند و قربان حسین
(همانجا)

سپس ابراهیم از ماجرای کربلا و واقعه عاشورا می‌پرسد و جبرئیل از میان دو انگشت حوادث را به او می‌نماید. نمایش و روایت از میان دو انگشت، جزء قراردادهای بازنمایی خاص تعزیه است. این نوع بازنمایی به نمایش تعزیه امکان می‌دهد تا به تأثیری منحصر به فرد بر تماشاگر دست یابد؛ تأثیری که نه تنها از نظر عاطفی ارضاکنده است، باعث تقویت دینی، عقیدتی و جهانی تشیع نیز می‌گردد (بیمن، ۱۳۸۹: ۵۱):

ابراهیم: بگو به من که کجا هست دشت کرب و بلا
جبرئیل: بیا میان دو انگشت من نظاره نما
ابراهیم: چه لشکری است! بگو آن چه ازدحام بود
جبرئیل: تمام از پی قتل همان امام بود
(همانجا)

این مکالمه با معرفی فرزندان شهید امام (علی اکبر، علی اصغر)، حضرت عباس و قاسم به پایان می‌رسد. در مجلس تعزیه، زمینه روستای سرخنگ در خراسان جنوبی که به شبیه عید قربان معروف است، ابتدای تعزیه نیز با گریز به کربلا آغاز می‌شود. پیشخوانی این مجلس به قرار زیر است:

ذبح اسماعیل یاران خوب خاطر خواه شد
گوسفندی کشته گشت او ذبیح الله شد
ای فلک کمتر جفا، به آل مصطفی
بهر اکبرش چرا، نیامد این فدا

این پیشخوانی به صورتی روشن تداعی مرکب بر اساس شباهت را در این صحنه باز می‌نماید. عوامل تداعی متعدد هستند: قربانی در راه رضای خدا (البته با دو شیوه متفاوت) عنصر مشترک است. ابراهیم و امام حسین هر دو در یک جایگاه (قربانی کننده) قرار دارند. قربانی‌ها نیز جایگاهی مشابه دارند؛ اسماعیل از یک سو و فرزندان و یاران امام از سوی دیگر. از سوی دیگر با روایت حوادث کربلا از میان دو انگشت جبرئیل، نوعی متادرام شکل می‌گیرد. در پایان این مجلس انتقال از این مجلس به مجلس شهادت حضرت علی اکبر را جبرئیل روایت می‌کند:

خطاب من به شما جمله ذاکران یکسر
بیاورید به مجلس شهادت اکبر

تعزیه شهادت حضرت حمزه

در این تعزیه، جبرئیل در صحنه‌ای که پیامبر خاتم (ص) بر بالین عموی بزرگوارشان حضرت حمزه نوحه‌سرای می‌کند، این اشعار را می‌خواند:

شیعیان پیغمبر آن بیداد را باور نداشت
بر سر نعش عمویش غیر چشم تر نداشت
رنج برد از دیدن نعش عمو بی سایه‌بان
او خبر از کربلا و کشته دیگر نداشت
جسم فرزندش به روی خاک گرم کربلا
وقت مردن آب غیر از دشنه و خنجر نداشت
ماند جسمش تا سه روز از بعد قتلش بی کفن
سایه‌بان جز تیغ تیز لشکر کافر نداشت
(صالحی راد، ۱۳۸۹: ۹۰/۱)

در این صحنه با نوعی تداعی مرکب بر اساس شباهت مواجهیم. عامل تداعی پیکر بی‌جان حمزه، عموی شهید پیامبر، است که بی‌سایه‌بان در زیر آفتاب رها شده است. دیدن ساختار این صحنه برای جبرئیل تداعی کننده پیکرهای شهدای کربلا، به‌ویژه امام حسین است که سه روز، بی‌سایه‌بان زیر آفتاب داغ کربلا رها شده بودند.

شبیه عمرو بن عبدود

در این شبیه، جبرئیل در صحنه حفر خندق، چنین می‌خواند:

یــــاد آمــــدم از کــــربلا
آن ســــرزمین پــــربلا
ســــرها شــــود از تــــن جــــدا
خــــندق کــــنید بــــا صــــد نــــوا
(همان، ۹۹)

در این صحنه عامل تداعی خارجی کردن خندق است؛ زیرا در روایات آمده است پس از اینکه حُر راه کاروان امام را سد می‌کند، برای حفظ امنیت خیمه‌ها «امام دستور می‌دهند در پشت خیمه‌ها خندقی حفر کنند و خیمه‌ها را نزدیک به هم بزنند» (مفید، ۱۳۸۸: ۹۷).

تعزیه طوفان نوح

در این تعزیه پس از فرونشستن طوفان در گفت‌وگویی که بین نوح و سام انجام می‌شود، نوح شکوه می‌کند که امروز غمی در دل دارد؛ زیرا در این روز حادثه عاشورا رخ می‌دهد؛ بنابراین نوح از خداوند درخواست می‌کند که راز آن غم را برایش بیان کند؛ سپس جبرئیل برای نوح بیان می‌کند:

باشد آن را وضع و پایانی دگر
غرقه خواهد گشت اندر خون حسین
(نادعلی زاده، ۱۳۹۰: ۵۷)

نوح عاشوراست طوفانی دگر!
در زمین کربلا با شور و شین

در ادامه فردی خوانی بین نوح و جبرئیل صورت می‌گیرد:

جبرئیل: کن نظر لحظه شهادت او ...
جبرئیل: در تلاطم فتاد عرش برین
رفت ز یادم دگر این موج و آب
غرقه اشک است به یاد حسین
(همانجا)

نوح: جبرئیل غم حسین برگو
نوح: خیمه‌ها را زدند آتش کین
نوح: قلب من از داغ حسین شد کباب
کشتی نوح است پر از شور و شین

آنچه در مرحله نخست تعزیه طوفان نوح را به حوادث کربلا پیوند می‌زند، یکسانی روز واقعه است. در این مرحله با نوعی تداعی ذهنی مواجه‌ایم؛ به عبارت دیگر تاریخ رویداد اول، رویداد دوم را به واسطه شباهت، در ذهن تداعی می‌کند. اما در گام دوم، تداعی‌ها فراتر ازین می‌رود: در زمان نوح اگر با طوفان و غرقه شدن در آب سر و کار داریم، در کربلا با طوفان مصائب و غرقه شدن در خون روبه‌رویم؛ بنابراین خود طوفان و آب و غرق شدن، همگی عوامل تداعی هستند. سپس با روایت جبرئیل، متادرام گریز و حوادث عاشورا شکل می‌گیرد.

تعزیه تولد حضرت موسی

در این تعزیه دو بار گریز به صحرای کربلا دیده می‌شود:

۱. پس از اینکه یوکابد، موسی را به آب می‌اندازد، غم دوری فرزند بر دلش می‌نشیند و فغان و زاری می‌کند. پس جبرئیل بر او نازل می‌شود و آیات زیر را می‌خواند:

شد روان در جنگ قوم اشقیا
دست‌ها برداشت سوی آسمان
شبه جد اطهرم پیغمبر است ...
سوی معشوق ازل پرواز کرد
(نادعلی زاده، ۱۳۹۰: ۸۶)

آه از آن ساعت که شبه مصطفی
زاده زهرا به چشم خون‌فشان
کای خدا این نور چشم اکبر است
بار دیگر رفت و جنگ آغاز کرد

در این پرده، دل‌کنند یوکابد از موسی، برای جبرئیل تداعی‌کننده دل‌کنند حسین (ع) و ام‌لیلا از جوانشان علی‌اکبر است. در اینجا با نوعی تداعی مرکب خارجی بر اساس شباهت مواجه هستیم.

۲. در بخش انتهایی این تعزیه صحنه آزمایش موسی (ع) است. جبرئیل برای نجات موسی دست وی را به طرف آتش می‌برد و در همین حال می‌خواند:

مرا از علی‌اصغر آمد به یاد
که بی‌جان شود طفلی از تشنگی
به تیر سه شعبه بر او داد آب
(نادعلی زاده، ۱۳۹۰: ۹۵)

فلک! از جفاها و جور تو داد
کجا باشد این رسم آزادگی
ز کین حرمه داد بر او جواب

روشن است که در این صحنه، دیدن طفلی خرد که آزمون و آزار قرار می‌گیرد، برای جبرئیل طفل خردسال امام، علی‌اصغر، را تداعی می‌کند که با تیر حرمه به شهادت رسید؛ اما در اینجا جبرئیل اذن نجات موسی را داشت و در صحرای کربلا چنین اذنی به او داده نشده بود. بنابراین تداعی مرکب و خارجی است و قاعده آن بر اساس شباهت و تضاد، هر دو پایه‌ریزی شده است.

تعزیه عبدالله بن عبدالمطلب

در این تعزیه هنگامی که عبدالله بن عبدالمطلب در غربت از دنیا می‌رود و ابولهب از این اتفاق شادی می‌کند، جبرئیل می‌خواند:

شیعیان آرید یاد از چهار فرزند دگر
از مدینه جانب کرب و بلا کرده سفر
جعفر و عبدالله و عثمان و عباس رشید
گشته دور از چشم مادر همچنان نور از بصر
(نادعلی‌زاده، نامه تعزیه: ۱۴۹)

در این صحنه، مرگ عبدالله در غربت، شهادت چهار برادر، فرزندان ام‌البنین را در کربلا برای جبرئیل تداعی می‌کند که نوعی تداعی مرکب است. عامل تداعی مرگ در غربت و اساس آن شباهت و به صورت مرکب و خارجی است.

تعزیه شهادت امام زین العابدین

در این تعزیه گریز به صحرای کربلا دو بار روی داده است:

۱. در جریان مکالمه امام زین العابدین با قصاب که نقل‌های مسجل تاریخی است، امام سجاد خطاب به وی می‌گوید:

جزای خیر ای قصاب، گیری از خدای خویش
خداوندت کند مشمول الطاف و رضای خویش
ولی قصاب دشت کربلا شمر ستمگر
جدا بنمود حلقوم حسین را تشنه از پیکر
(نادعلی‌زاده، نامه تعزیه: ۲۰۹)

در این صحنه، دیدن شخص قصاب، برای زین العابدین تداعی‌گر قصاب کربلاست که گلوی امام حسین (ع) را برید. تداعی از نوع منفرد و براساس شباهت است.

۲. در صحنه‌انتهایی مجلس که سر امام بر بالین فرزندشان امام باقر(ع) است، امام سجاد می‌گوید:

چه خوش باشد به وقت دادن جان
پسر گیرد سر بابا به دامان
ولی در کربلا رسم دگر بود
سر اکبر به دامان پدر بود
(نادعلی‌زاده، نامه تعزیه: ۲۱۷)

در این صحنه، تصویر پسری که سر پدر محترمش را بر دامان گرفته است، تداعی‌گر صحنه‌ای از کربلاست که پدر (امام حسین) سر فرزند شهیدش را در هنگام شهادت بر دامان گرفته است. آن‌گونه که به نظر می‌رسد تداعی ذهنی، مرکب و بر اساس تضاد است؛ زیرا امام این تصویر را در خارج نمی‌بینند؛ بلکه خود ایشان جزئی از این صحنه است و قاعدتاً باید این صحنه در ذهن ایشان تجسم شود. اما بخشی از این تصویر نیز در خارج وجود دارد.

تعزیه شهادت امام جعفر صادق(ع)

در این تعزیه پس از اینکه امام صادق (ع) مسموم شده‌اند، با نوحه‌خوانی ایشان به ختم مجلس نزدیک می‌شویم:

می‌سوزم و در تب و تابم
از زهر جفا بی‌تابم
تشنه یک جرعه آبم
یا جدا یا حسین
قربان حلق تشنه‌ات
یا عطشان کربلا
(نادعلی‌زاده، نامه تعزیه: ۲۳۷)

در این صحنه نوعی تداعی ذهنی و منفرد روی داده است. امام صادق که جگرشان از زهر دشمن می‌سوزد، احساس تشنگی می‌کنند. تشنگی برای ایشان تداعی‌کننده تشنگی امام حسین در کربلاست.

تعزیه هابیل و قابیل

در این تعزیه آدم در فراق از دست دادن فرزندش هابیل بی‌تابی می‌کند و می‌خواند:

شعله از آه جگر بر چرخ گردون می‌زنم
در فراق نوجوانم سر به هامون می‌زنم
(همان، ۱۳۹۰: ۳۰۱)

جبرئیل برای آرامش دادن به حضرت آدم، به بیان رویدادهای کربلا می‌پردازد:

صبر بنما آدم اندر داغ فرزند جوان
کن نظر از بین انگشتان من دشت بلا
چون خداوند دو عالم هست یار صابران
تا ببینی طاقت و صبر حسین در کربلا
(همانجا)

سپس میان آدم و جبرئیل مکالمه‌ای جاری می‌شود که از طریق آن حوادثی که آدم از میان دو انگشت جبرئیل می‌بیند، برای مخاطب مکشوف می‌شود:

آدم: کیستند آن نوجوانان جبرئیل
آدم: کیست اندر موج خون دارد شنا
جبرئیل: جان‌نثاران در ره رب جلیل
جبرئیل: آن حسین باشد شهید کربلا
(همانجا)

در این صحنه عامل تداعی، آه و فغان آدم در فراق فرزند است که برای جبرئیل تداعی‌کننده فراق امام حسین از فرزندان و یارانش است. تداعی، خارجی، مرکب و بر اساس شباهت است. شبیه‌خوانان با روایت رویدادهایی که از میان دو انگشت جبرئیل قابل مشاهده است، نوعی متادرام را شکل داده‌اند.

تعزیه موسی و فرعون

در این تعزیه هنگامی که موسی به سرزمین مصر وارد می‌شود، قبطیان او را آزار می‌هند و اذیت می‌کنند و به او سنگ می‌زنند. موسی شکوه سر می‌دهد و جبرئیل او را به صبر دعوت می‌کند:

از چـه ای موسی کلیم الله
پس نظر کن بر آن غریب وحید
جسم مجروح بال لب عطشان
سنگ بارد ز هر طرف به سرش
و در ادامه فردی خوانی موسی و جبرئیل ادامه می‌یابد:
موسی: جبرئیل کیست این عبد خدا
جبرئیل: او حسین باشد عزیز مصطفی
(نادعلی زاده، نامه تعزیه: ۳۳۶)

در این صحنه زخمی شدن موسی در اثر پرتاب سنگ دشمنان و سپس گلایه‌ها و شکوه او به درگاه خدا برای جبرئیل تداعی‌کننده واقعه کربلاست که امام حسین (ع) به همین گونه با پرتاب سنگ و تیر زخمی شد، اما گلایه‌ای به خدا نبرد. تداعی، خارجی، مرکب و بر اساس شباهت و تضاد است. پس جبرئیل با نشان دادن مصائب کربلا از یکسو موسی را آرام می‌کند و از سوی دیگر نوعی متادرام شکل می‌دهد.

تعزیه شهادت امام موسی کاظم (ع)

در آخرین صحنه وداع امام موسی کاظم و فرزندانش امام رضا (ع)، جبرئیل این ابیات را می‌خواند:

آه از آن دم که حسین جانب میدان می‌رفت
زینبش داشت به لب ناله مهلاً مهلاً
سوی جانانه به رفر ف شده از شوق سوار
با دل غم زده و با لب عطشان می‌رفت
وز قفا سینه‌زنان موی پریشان می‌رفت
از تن زینب و اطفال حزین جان می‌رفت
(همان: ۵۰۵)

در این صحنه وداع امام با فرزندشان و غمی که بر چهره ایشان نشسته، تداعی گر وداع اهل بیت امام حسین با ایشان است در واقعه کربلا. تداعی از نوع مرکب، خارجی و بر اساس شباهت است.

تعزیه عاق والدین

جبرئیل در این مجلس، حروف مقطعه «کهیعض» را برای پیامبر رمزگشایی می‌کند:

ای رسول کردگار عالمین	شرح این آیه بود شأن حسین
کاف باشد کربلای پربلا	بر حسین رسد رنج و عنا
مرکز این کاف خنجر می‌شود	کربلا زین کاف محشر می‌شود

(اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۲۲۰)

در این صحنه‌ها عامل تداعی صرفاً واژگانی است. در مرحله نخست، تنها واج کاف برای جبرئیل تداعی‌کننده کربلاست. سپس جبرئیل، کاف را به خنجر ارتباط می‌دهد (شاید به دلیل نزدیکی واج‌های ک و خ) و از این طریق فاجعه بریده شدن سر حضرت را تداعی می‌کند.

تعزیه آتش نمرود

در این تعزیه هنگامی که نمرود به سوی آسمان تیر پرتاب می‌کند، می‌خواند:

یک آرزوست نسازد اگر مرا نومید	اگر خدای بخواهد شود به تیر شهید
-------------------------------	---------------------------------

(نادعلی‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۵)

سپس جبرئیل می‌خواند:

امید بسته به لطف خدای خود نمرود	شده‌ست حکم ز پروردگار حی و دود
برو به جانب دریا تو مرغ ماهی‌خوار	ز قعر موج تو یک ماهی این زمان بردار
رها نما به مسیر خدنگ او ناگاه	که بنده‌ام نشود ناامید زین درگاه

(همانجا)

سپس نمرود اشعاری می‌خواند که نشان از شادی اوست در کشتن خدا؛ اما جبرئیل که با یک تداعی، کربلا را به یاد آورده، داستانی نقل می‌کند: شب عاشورا، ساربانان برای ربودن بند زیر جامه حضرت بر پیکر بی‌جان حاضر می‌شود و دست بر بدن حضرت می‌زند؛ ناگاه:

گشت ظاهر ناگهان امری شگفت	دست خونین حسین، دستش گرفت
یعنی ای ظالم نگردی ناامید	کن رها بند سراویل پلید
ای لعین پست از مذهب بری	کن برون ز انگشت من انگشتی

(همان: ۲۶)

عامل تداعی در این صحنه تا حد زیادی ذهنی و ساختاری و قاعده تداعی شباهت است. «ناامید نکردن دیگری، حتی انسان ناپاک» رویدادی است که در هر دو صحنه رخ داده و عامل تداعی شده است.

تعزیه حضرت عبدالعظیم حسنی

در صحنه پایانی این مجلس هنگامی که حضرت عبدالعظیم حسنی، شهید می‌شود جاسوس می‌گوید:

ای غلامان زشت لثیم	به گودال افتاد عبدالعظیم
--------------------	--------------------------

(همان: ۱۱۸)

سپس در ابیات پایانی این صحنه حماد، از یاران حضرت، با فاصله چند بیت می‌گوید:

شیعیان آمد به یادم باز با شور و نوا
مهدی زهرا بیبا
چون حسین افتاد در گودال دشت کربلا
مهدی زهرا بیبا ...
(همانجا)

در این صحنه عامل تداعی، ساختاری است؛ افتادن پیکر شهید در گودال قتلگاه؛ گرچه عنصری که در زبان تکرار می‌شود، تنها «گودال» است. قاعده تداعی نیز شباهت است. بخشی از واقعه کربلا نیز به همین ترتیب روایت می‌شود.

تعزیه حضرت یوسف

در این تعزیه، یعقوب که با رایحه پیراهن یوسف بینایی‌اش را باز می‌یابد، خطاب به جبرئیل می‌خواند:
رایحه وصل رسد بر مشام
روز و شب هجر مگر شد تمام
(همان: ۴۵۶)

و جبرئیل در پاسخ می‌گوید:

آری ای یعقوب، دور هجر پایان می‌رسد
لیک بنما یک نظر بر دوره آخر زمان
یوسف گم گشته‌ات آخر به کنعان می‌رسد
تا ببینی داغ هجر مادری آزرده‌جان
سپس جبرئیل از میان دو انگشت و در فردی خوانی، صحنه‌های عاشورا را برای یعقوب روایت می‌کند:
یعقوب: جبرئیل کیستند آن چار تن
یعقوب: بینم آنجا محشری باشد به پا
جبرئیل: چار فرزند ولی ذوالمنن
جبرئیل: هست آن محشر زمین کربلا ...
(همانجا)

در این تعزیه عامل تداعی، ذهنی و ساختاری و قاعده تداعی شباهت است. عامل تداعی «فراق و دوری پدر و مادر از فرزندان» است که سبب شکل‌گیری متادرامی در تعزیه می‌شود. این متادرام بر اساس روایت زبانی است.

۴. ۲. متادرام نمایشی

تعزیه بثر العکم

در این تعزیه حضرت علی به فرمان پیامبر، مأمور آوردن آب از چاهی مخوف می‌شود. علی پس از مبارزه، مشک آب را به پیامبر تقدیم می‌کند و خطاب به ایشان می‌گوید:

کشته شد زعبان جن در قعر چاه
جینیان را گشته زعفر پادشاه
(همان: ۳۶۰)

سپس پیامبر پاسخ می‌دهد:

نام زعفر خاطر آزرده کرد
کربلا آمد به یادم یا علی
کاش بودی یا علی آن سرزمین
شیعیان بهر حسین زاری کنید
گلشن جان مرا پژمرده کرد
داغ بر خاطر نهادم یا علی
تا حسینت را ببینی بی معین
همره زعفر بر او یاری کنید
(همانجا)

سپس پیغمبر اکرم و حضرت علی و یاران می‌روند و امام حسین در حال جنگ با اشقیاء وارد می‌شود:
ابن سعد: ای سپاه کوفیان پرگاروار
شمر: ابن سعد این جنگ طولانی شده
خیمه‌ها را آورید اندر حصار ...
آسمان سرخ است و طوفانی شده ...

امام حسین: کجایید ای یاوران حسین
 زعفر جنی: آه! به قربان صدایت حسین
 که رفته‌ست از کف توان حسین ...
 زعفر جنی به فدایت حسین
 (همان: ۳۶۰-۳۶۱)

و صحنه کربلا به همین ترتیب ادامه می‌یابد و اجرا می‌شود. روشن است که عامل تداعی، زعفرجنی، عاملی خارجی و ساده است و قاعده تداعی، مجاورت. اما نکته مهم، شکل‌گیری یک متادرام کامل است؛ زیرا در حین تعزیه اصلی «بئرالعلم»، روایت‌گردانی رخ داده است، با یک تداعی، صحنه به کربلا منتقل می‌شود، شبیه‌خوانان تغییر می‌کنند و تعزیه‌ای دیگر درون تعزیه اصلی اجرا می‌شود.

تعزیه جنگ صفین و لیلۃ‌الهریر

در این جنگ تیری به پای مبارک حضرت علی اصاب می‌کند که سبب بی‌تابی حضرت می‌شود. جبرئیل با این ابیات مولا علی(ع) را به صبر دعوت می‌کند:

علی جان با تمام قدرت تو
 به یاد آور زمین کربلا را
 ز تیری رفت از تن طاقت تو
 حسینت چون بیند داغ‌ها را
 نظر کن یکه و تنها ستاده
 تن پر خون به نیزه تکیه داده
 به جسمش تیر چون عنقا نشسته
 ز سوز تشنگی بی‌تاب و خسته
 (نادعلی‌زاده، نامه تعزیه: ۴۶۸)

در این صحنه تیری که بر پای مبارک علی(ع) نشست و او را بی‌تاب کرده است، تداعی‌گر تیرهایی است که بر بدن مبارک امام حسین می‌نشیند. تداعی از نوع مرکب و خارجی و بر اساس شباهت است. جبرئیل این صحنه‌ها را برای علی(ع) نیز تداعی می‌کند. این تداعی تا جایی پیش می‌رود که صحنه‌ای از عاشورا اجرا می‌شود. اجرای صحنه‌هایی از یک تعزیه در تعزیه دیگر را می‌توان نقطه اوج متادرام دانست.

۵. نتیجه

گریز به صحرای کربلا که در بسیاری از تعزیه‌های غیرعاشورایی مشاهده می‌شود، نشان‌دهنده نفوذ عمیق شبیه‌خوانی عاشورایی و تعزیه واقعه کربلا در سنت شبیه‌خوانی و ذهن ناخودآگاه تعزیه‌گردانان و شبیه‌خوانان است؛ زیرا تداعی، نشان‌دهنده ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی شخص است. در تعزیه‌های مختلف، شاعر می‌کوشد نخست نقطه تشابهی به لحاظ موضوع، شخصیت و صحنه بیابد سپس از همین تشابه استفاده کند و با ترفند تداعی فضا را به سمت و سوی کربلا و شهادت امام حسین(ع) هدایت کند. در تعزیه‌ها از انواع مختلف تداعی استفاده شده است. انواع زیر را می‌توان برای تداعی‌ها برشمرد: ۱. تداعی‌های منفرد (تعزیه شهادت امام رضا: آب؛ تعزیه شهادت امام زین‌العابدین: قصاب؛ تعزیه وفات حضرت معصومه: آب)؛ ۲. تداعی‌های مرکب (تعزیه شهادت امام رضا: ارتباط خویشاوندی خواهر-برادر؛ تعزیه ذبح اسماعیل؛ تعزیه شهادت حمزه: پیکر بی‌جان شهید بی‌سایه‌بان در آفتاب؛ تعزیه عمرو بن عبدود: فرستادن پیامبر علی را به میدان نبرد و ...)؛ ۳. تداعی با عامل تداعی انتزاعی (تعزیه شهادت امام رضا: مرگ در غربت؛ تعزیه عبدالله بن عبدالمطلب: مرگ در غربت)؛ ۴. تداعی با عامل واژگانی (تعزیه شهادت امام رضا: نام حسین؛ تعزیه به چاه انداختن یوسف: نام حسین؛ تعزیه عاق والدین: حروف مقطعه «کهیص»)؛ ۵. تداعی بر اساس قاعده مجاورت (تعزیه شهادت امام رضا: آب)؛ ۶. تداعی بر اساس قاعده شباهت (تعزیه ذبح اسماعیل، تعزیه به چاه انداختن یوسف؛ تعزیه هابیل و قابیل؛ تعزیه موسی و فرعون؛ تعزیه شهادت امام موسی کاظم)؛ ۷. تداعی بر اساس قاعده تضاد (تعزیه عمرو بن غزوه احد؛ تعزیه تولد حضرت موسی؛ تعزیه جنگ صفین و

لیله‌الهریر)؛ ۸. تداعی با عامل ذهنی (تعزیه شهادت امام رضا: سلام به حرم امام حسین در هنگام شهادت؛ تعزیه به چاه انداختن یوسف؛ تعزیه شهادت امام جعفر صادق).

در اغلب تعزیه‌ها، گریز بلافاصله پس از عامل تداعی رخ می‌دهد؛ اما در برخی موارد گریز با فاصله انجام می‌شود (صححه اول تعزیه شهادت امام رضا). ختم اغلب مجالس نیز با همین موضوع گریز به کربلاست که خود می‌تواند حامل این پیام باشد که مرکز و محور تمام تعزیه به شهادت امام حسین(ع) است و صدها تعزیه‌ای که موضوع آن شهادت امام نیست، به نوعی با کربلا پیوند می‌خورد. در اغلب تعزیه‌ها تداعی در حد روایت باقی می‌ماند؛ اما گاهی تداعی به مرحله‌ای می‌رسد که صححه تداعی شده اجرا می‌گردد (تعزیه جنگ صفین و لیله‌الهریر). روایت را بیشتر جبرئیل و گاهی شخصیت‌های دیگر انجام می‌شود. خبر از غیب توسط فرشته وحی، زمینه پذیرش موضوع را برای مخاطبان بیشتر می‌نماید و تماشاگران ارتباط بهتری با این بخش برقرار می‌کنند. در بسیاری از موارد جبرئیل از میان دو انگشت رویدادهای کربلا را برای شبیه‌خوانان و تماشاگران روایت می‌کند؛ این نحوه نمایش به نظر می‌رسد که برگرفته از دو واقعه تاریخی است که در برخی از تعزیه‌ها همچون تعزیه حجه‌الوداع نیز نمود پیدا کرده است. یک رویداد مربوط می‌شود به جریان خروج امام از مدینه و مکالمه امام با ام سلمه: در این رویداد امام با نشان دادن صححه کربلا به ام سلمه به نوعی آینده‌بینی می‌کند. جریان دیگر مربوط به شب عاشورا می‌شود. پس از آن که جمله یاران مخلص امام باقی ماندند، امام حسین(ع) به آنها فرمود که شما حالا می‌توانید از بین دو انگشت دست من جایگاه خودتان را در بهشت برین تماشا کنید. در اکثر تعزیه‌ها نگاه از بین دو انگشت یک قرارداد کاملاً شناخته شده برای تعزیه‌خوانان و شنوندگان است که بدین طریق از آینده خبردار می‌شوند.

منابع

۱. آراسته، رضا (۱۳۴۸). *سیر روان‌شناسی در غرب*، تهران: دهخدا.
۲. آسپرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه محمدرضا لیواری، تهران: کانون اندیشه اداره کل پژوهش‌های سیما.
۳. آقایی میبیدی، فروغ (۱۳۹۲). «پیش‌درآمدی بر مطالعه روایت و روایت‌پژوهی»، *کهن‌نامه ادب پارسی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شماره دوم، تابستان، ۱-۱۹.
۴. اخوت، احمد (۱۳۷۱). *نشانه‌شناسی مطایبه*، تهران: فردا.
۵. اسماعیلی، حسین (۱۳۸۹). *تشنه در میقاتگه*، تهران: معین.
۶. اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۴). «تعزیه نمایش‌های آیینی ایران»، *آزما*، شهریور و مهر، شماره ۳۷، ۲۰-۲۲.
۷. امیرمشهدی، محمد و زهرا طاهری (۱۳۹۲). «تکرار و تداعی؛ ویژگی سبکی نظامی در منظومه خسرو و شیرین»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ششم، شماره دوم، پیاپی ۲۰، تابستان، ۳۶۳-۳۸۱.
۸. امین، حسن (۱۳۹۰). «هنرهای نمایشی در ایران و اسلام: منابع تاریخی تعزیه»، *حافظ*، شماره ۸۸، آذر، ۵۹-۶۶.
- بکتاش، مایل و فرخ غفاری (۱۳۸۳). *تئاتر ایرانی (سه مجلس تعزیه)*، تهران: قطره.
۹. بیمن، ویلیام (۱۳۸۹). «بعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه ایرانی»، در *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*، ویراستار: پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، تهران: سمت.
۱۰. پاشایی، ع. (۱۳۶۹). *فرهنگ اندیشه نو*، تهران: مازیار.
۱۱. پورافکاری، نصرت‌الله (۱۳۷۲). *فرهنگ جامع روان‌شناسی-روانپزشکی*، ۲ جلد، تهران: فرهنگ معاصر.
۱۲. پورنامداریان، تقی و ناهید طهرانی ثابت (۱۳۸۸). «تداعی و فنون بدیعی»، *فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان، سال اول، شماره

۱. پاییز و زمستان، ۱-۱۲.
۱۳. توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۳)، «تداعی، قصه و روایت مولانا»، *مطالعات و تحقیقات ادبی*، پاییز و زمستان، شماره ۳۴، ۹-۳۸.
۱۴. _____ (۱۳۹۱). *بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید.
۱۵. تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۶. جوکار، نجف و ناصر جابری (۱۳۸۹). «پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل»، *نشریه ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره جدید، شماره ۲۸ (پیاپی ۲۵)، ۵۱-۷۳.
۱۷. خوارزمی، حمیدرضا (۱۳۹۴). «ارتباط مراعات‌النظیر و تداعی معانی و سیر تحول آنها»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، سال چهارم، شماره ۱۳، زمستان، ۵۷-۷۵.
۱۸. داد، سیما (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
۱۹. شکرکن، حسین و دیگران (۱۳۹۲). *مکتب‌های روان‌شناسی و نقد آن*، ۲ جلد، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) و مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
۲۰. شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۲). «تعزیه چیست»، *فصلنامه تئاتر*، شماره ۳۴ و ۳۵، بهار و تابستان، ۱۴۷-۱۸۰.
۲۱. _____ (۱۳۸۴). «دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه»، در *تعزیه: نیایش و نمایش در ایران*، گردآوری پیتیر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران: سمت.
۲۲. شیر ژیان، فریده (۱۳۸۱). *جایگاه نمایش سنتی در تئاتر معاصر ایران*، تهران: آن.
۲۳. صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۱). «روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال ۵، شماره ۱۹، پاییز، ص ۷۷-۱۰۲.
۲۴. صالحی راد، حسن (۱۳۸۹). *مجالس تعزیه*، ۲ جلد، تهران: سروش.
۲۵. عاشورپور، صادق (۱۳۸۹). *نمایش‌های ایرانی: تعزیه*، تهران: سوره مهر.
۲۶. عناصری، جابر (۱۳۶۳). «متدولوژی تعزیه»، *نمایش*، دوره قدیم، شماره ۱، پاییز، ۴-۱۵.
۲۷. فتحعلی بیگی، داوود (۱۳۷۰). «گوشه در تعزیه»، *فصلنامه تئاتر*، شماره ۱۱ و ۱۲، ۲۲۹-۲۷۲.
۲۸. فروغی، محمدعلی (۱۳۸۹)، *سیر حکمت در اروپا*، تهران: هرمس.
۲۹. فروید، زیگموند (۱۳۸۲). «رئوس نظریه روانکاوی»، ترجمه حسین پاینده، *ارغنون*، شماره ۲۲، پاییز، ۱-۷۴.
۳۰. _____ (۱۳۹۲). *تعبیر خواب*، ترجمه شیوا رویگریان، تهران: مرکز.
۳۱. کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
۳۲. «گریز به صحرای کربلا در تعزیه‌های دیگر» (۱۳۶۳ب). دانشگاه انقلاب، شماره ۴۱، آبان، ۷۳ تا ۷۵.
۳۳. _____ (۱۳۶۳الف). دانشگاه انقلاب، شماره ۴۰، مهر، ۷۸ تا ۷۹.
۳۴. _____ (۱۳۶۳ج). دانشگاه انقلاب، شماره ۴۲، آذر، ۷۲ تا ۷۳.
۳۵. _____ (۱۳۶۳د). دانشگاه انقلاب، شماره ۴۳، دی، ۷۳-۷۳.
۳۶. گوینو، ژوزف کنت (۱۳۶۹). «تئاتر در ایران»، ترجمه جلال ستاری، *فصلنامه تئاتر*، شماره ۱۱ و ۱۲، پاییز و زمستان، ۱۶۵-۲۰۳.
۳۷. مازندرانی، هادی (۱۳۸۹). «تعزیه نیازی معنوی و اجتماعی»، *فرهنگ پویا*، شماره ۱۹، دی، ۱۰۱-۱۰۶.
۳۸. محمودی، محمد علی و هاشم صادقی (۱۳۸۸). «تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن»، *پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، شماره ۲۴، ۱۲۹-۱۴۴.

۳۹. مفید، محمدبن محمد (۱۳۸۸). *ارشاد*، ترجمه حسن موسوی مجاب، قم: سرور.
۴۰. مهندس پور، فرهاد (۱۳۹۰). *زنانگی و روایت‌گری در هزار و یک شب*، تهران: نشر نی.
۴۱. میرشکار، فرید (۱۳۸۸). «متادرام در تعزیه»، صحنه، دوره جدید، تابستان، شماره ۶۷، ۸۹-۹۲.
۴۲. ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۸). «عناصر تشکیل‌دهنده هنر نمایش»، *سوره اندیشه*، دوره اول، اسفند، شماره ۱۲، ۲۳-۲۲.
۴۳. همایونی، صادق (۱۳۸۶). «تعزیه، هنری دینی و ملی»، *کتاب ماه هنر*، آذر و دی، ص ۵۲-۶۰.
۴۴. همایونی، صادق و محمود صباحی (۱۳۸۲). «تعزیه (یا شبیه‌خوانی)»، *دایره المعارف بزرگ اسلامی*، ج ۷، تهران: بنیاد دایره المعارف بزرگ اسلامی، ۵۱۱-۵۱۹.
۴۵. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران: سازمان تهیه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۴۶. وودورث، رابرت سشنز (۱۳۴۸). *مکتب‌های روان‌شناسی*، ترجمه غلامرضا بهرامی، تهران: دانشگاه تهران.
۴۷. ویرث، آندرزبیج (۱۳۸۴). «جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه»، *در تعزیه: نیایش و نمایش در ایران*، گردآوری پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران: سمت.
۴۸. یارشاطر، احسان (۱۳۸۴). «تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام»، *در تعزیه: نیایش و نمایش در ایران*، گردآورنده پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران: سمت.
۴۹. یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰). «قطب‌های استعاره و مجاز»، *ترجمه کورش صفوی، در ساختگرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، به کوشش فرزانه سجودی، تهران: حوزه هنری.
۵۰. یگانه، فرح (۱۳۸۷). «تعزیه به مثابه رویداد تئاتری»، *ترجمه رضا پرچی‌زاده، هنر و معماری*، شماره ۴۱، بهار، ۱۷۶-۱۸۷.
۵۱. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۹). *خاطرات، رؤیاها و اندیشه‌ها*، ترجمه پروین فرامرزی، ج ۳، مشهد: آستان قدس رضوی.
52. Boring, E. G. A. (1950). *History of Experimental psychology*, New Delhi, India: Cosmo Pub.
53. David Ballin Klein (1970). *A History of Scientific Psychology: Its Origins and Philosophical Backgrounds*, New York: Basic Books.
54. Duane P. Schultz & Sydney Ellen Schultz (2015). *A History of Modern Psychology*, Bostone: Cengage Learning.
55. Fowler, R. (1991). *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London and New York, Routledge.

