مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی- پژوهشی)، شمارهٔ ۱۶۰- بهار ۱۳۸۷

دکتر سید حبیب اله لزگی (استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس)
امیر حسن ندایی (دانشجوی دکتری پژوهش هنر)

قابلیّتهای تعزیه در تصویرپردازی نوین
بررسی دو نسخهٔ تعزیهٔ مجلس درویش بیابانی و حضرت موسی (ع)

چکیده

تعزیه به عنوان مهمترین شیوهٔ نمایش مذهبی و آیینی در ایران از قابلیّتهای بسیاری برخوردار است که می‌تواند در اشکال گوناگون تصویر پردازی نوین رسانه ای مورد استفاده قرار گیرد. در این میان شاید تنها عنصر بسیار مهمی که تا کنون مورد توجّه قرار گرفته کارکرد فاصله گذاری در شیوهٔ اجرایی است. اما با بررسی نسخ موجود از مجالس تعزیه، عناصر دیگری نیز قابل باز شناسی و استفاده هستند که مورد توجّه و بررسی علمی قرار نگرفته اند.

رابطهٔ تعزیه و نمایش مذهبی در شکل عام آن و همچنین مضامین اصلی مطرح در تعزیه‌ها به شناخت هر چه بیشتر این عناصر و قابلیّتهای آن کمک می‌کند. ضمن آنکه وجود موسیقی به عنوان عامل بیانی و عنصری اجرایی، زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که در یافتن نوعی لحن در آثار رسانه‌ای (تلویزیونی) همچون موسیقی تصویری (Music Video) می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

بررسی این عناصر مانند درهم ریزی زمانی، درهم ریزی مکانی، جابه جایی شخصیّتها، کارکرد موسیقی و نیز چگونگی تأثیرگذاری بر مخاطب، نشان می‌دهد که تعزیه قابلیّتهای ویژه ای در عرصهٔ تصویرپردازی رسانه ای دارد. این مقاله با مطرح کردن یک نمونه (مجلس درویش بیابانی و موسی (ع)) و بررسی دو نسخه از آن تلاش می‌کند این قابلیّتها را بازشناسی کرده و تواناییهای آن را برای استفاده در تصویرپردازی نوین رسانه ای تبیین نماید.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، تصویرپردازی نوین رسانه ای، زمان و مکان در تعزیه، شیوه‌های اجرا، موسیقی تصویری.

تاریخ دریافت: ۸۵/۶/۲۵ تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۰/۱۶

مقدّمه

واژهٔ تعزیه در لغت به معنای سوگواری و عزاداری و بر پا داشتن یاد بود عزیزانِ در گذشته است. تاریخ دقیق پیدایش نمایش تعزیه به درستی معلوم نیست؛ اما دو نکته مسلم است: اوّل اینکه تعزیه محصول تکامل تدریجی و طولانی است که در طول زمان شکل گرفته و حاصل خلاقیّتی آنی و شکل گیری توسط فردی معیّن نیست؛ دوم آنکه آنچه تقریباً مسلّم به نظر می‌رسد این است که نمایش تعزیه نتیجهٔ تکامل سایر مراسم سوگواری مانند روضه خوانی، شبیه سازی، شمایل گردانی و همچنین فرمهای نمایشی مانند نقالی است.

نویسندگان و شعرای تعزیه ها معمولاً شناخته شده نیستند و به دلیل اعتقادات مذهبی خود دست به این کار می‌زدند. در این میان در بسیاری از نسخه های تعزیه ها، چند نسخهٔ متفاوت وجود دارد که اساس داستان در آنها یکی است و تنها گاه متنها با هم فرق دارند و گاه برخی چیزهایی بیشتر دارند و بعضی ساده ترند.

نکتهٔ بسیار مهم در تعزیه قابلیّتهای خاص این نمایش در به کارگیری عناصر بصری و موسیقایی است که از فرم خاص این نمایش سرچشمه می‌گیرد. این قابلیّتها، زمینه ای را فراهم می‌کند که بتوان از آن در تصویرپردازیهای نوین، به خصوص فرم ویدئوکلیپ (نماهنگ) بهره جست. مقالهٔ حاضر در تلاش است به صورتی علمی به این سؤال اوّلیّه پاسخ دهد که آیا تعزیه می‌تواند در این فرم تأثیر گذار مورد استفاده قرار گیرد یا خیر ؟

در ادامه، این مقاله به بنیانهای اصلی تعزیه که می‌تواند در ویدئوکلیپ مورد استفاده قرار گیرد می‌پردازد. در این جا با بررسی نمونه ای و تطبیقی دو نسخهٔ خاص از یک تعزیه– مجلس درویش بیابانی و حضرت موسی (ع) – این بنیانها مورد توجّه قرار می‌گیرد. این رویکرد شامل این زمینه است که استفاده از ساختار و محتوای تعزیه، و در این جا این نمونهٔ خاص، تا چه حد قادر است میان این شیوهٔ نمایشی و فرمهای جدید پلی ارتباطی بر قرار کند و جذابیّتهای بصری آن را افزایش دهد.

الف) مروری بر سیر تکاملی تعزیه

تعزیه گونه‌ای نمایش آیینی با بنیانهای مذهبی است که از جملهٔ مهمترین اشکال نمایشی مشرق زمین محسوب می‌شود. با وجود این زمینه های رشد این نمایش در ایران به پیش از اسلام باز می‌گردد بررسی این زمینه ها در مجال این مقاله نیست. ژان کالمار(Jean Calmard) معتقد است ایران به رغم موقعیّتش میان دو فرهنگ تئاتری جهان (یونان و هند) که مبادلات هنری و فرهنگیش با آنان تاریخی

طولانی دارد، سرزمینی بارور برای هنر نمایش نبوده است. در واقع تعزیه خوانی، یعنـی نمـایش شـهادت امام حسین (ع) و درامهایی که به وی مربوط می‌شدند، دیر هنگام پس از قرنها برگزاری آیینهـای یـادبود واقعه کربلا، پدید آمده است (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۳).

در طول تاریخ ایران، حکومتها گاه، به طور مستقیم به تشویق این مراسم و آیینهای یادبود پرداخته اند که دوره‌های صفویه و قاجاریه از اصلیترین حکومتهای مشوّق تعزیه محسوب می‌شوند. شـاید اصـلیترین انگیزۀ اولیّۀ شاهان صفوی در پرداختن به آیینهای عاشورایی تحکیم و تقویـت و تأییـد مـرام و مـسلکی مشترک (شیعه) در برابر همسایگان سنّی مذهب (به خصوص عثمانی) بوده است.

آنچه مسلّم است، عزاداریهای دهۀ محـرم از سـال ۹۶۳ مـیلادی برابـر بـا ۳۴۲ شمـسی و در دورۀ معزّالدّولۀ دیلمی آغاز شده است. بهرام بیضایی به نقل از ادوارد بـراون(Edward Brown) چنـین نقـل می‌کند: در تاریخ ابن کثیر شامی آمده است که معزّالدوله احمد بن بویه در بغداد در دهـۀ اول محـرم امـر کرد تمامی بازارهای بغداد را بسته سیاه عزا پوشیدند و به تعزیه سیدالشهدا پرداختند.... بعد از آن هر سـاله تا انقراض دولت دیالمه، شیعیان در ده روز اول محرم در جمیع بلاد مراسم تعزیه به جـا مـی‌آوردنـد و در بغداد تا اوایل دولت سلجوقی بر قرار بود (بیضایی، ۱۲۷۹: ۱۱۵). زمینه های شکل گیری تعزیـه بـه فـرم امروزی آن به طور دقیق معلوم نیست. اما برخی محققان پیـدایش آن را بـه دورۀ زندیـه و برخـی دیگـر حاصل عصر پادشاهی فتحعلی شاه قاجار می‌دانند که می‌گویند در بر گزاری این مراسم بسیار می‌کوشیده است. مسلماً در آغاز، همچنان که اکنون نیز ادامه دارد، شبیه سازیهایی بدون دیالوگ درون دسـته هـای عزادار، همراه سینه زنی و نوحه خوانی، انجام می‌گرفت، که به نظر می‌رسد همـین شـبیه سـازیها پایـه و اساس شکل گیری تعزیه شد. کالمار در این خصوص مـی‌نویـسد مـسلماً تـا پـیش از دوران قاجـار، مـا کوچکترین گواهی، از هر دست که باشد، از ناحیۀ مردم بومی، یعنی ایرانیان، در باب این هنر نمایـشی در اختیار نداریم و بر حسب سفرنامه‌های غیر ایرانیان که تنها به موجب آنها می‌توان تکامل و تحوّل آیینها و مراسم واقعۀ کربلا را از قرن ۱۶ تا قرن ۱۹ پی گرفت، حقیقتاً نمی توان بر این اعتقـاد بـود کـه نمـایش مذهبیِ واقعی پیش از پایان قرن ۱۸ وجود داشـته اسـت (کالمـار، ۱۳۷۴: ۴۷). نکتـه ای کـه کالمـار در خصوص آغاز تعزیه نقل می‌کند اشاره به نوشته ای است مربوط به ویلیام فرانکلین، افسر کمپانی هند که در حدود سـالهای ۱۷۸۰ در شـیراز (احتمـالاً) دو تعزیـه دیـده اسـت. فـرد دیگـری بـه نـام ئولیـاریوس (ole'arius) که ماه محرم ۱۰۱۶ هجری شمسی را در اردبیل (شهر مقدّس خاندان صفوی) بـوده اسـت توضیحات مفیدی از آن چه دیده می‌دهد: سوگواریها، نوحه ها، مراثـی و تیـغ زنیهـا در روز عاشـورا (روز قتل) جاری بوده است. اما نه او و نه هیچ سیاح دیگر عصر صفوی اشاره ای بـه عرضـۀ نمایـشی واقعـه

نمی‌کنند. بنابراین محقّق است که در این زمان وجود نداشته است (بیضایی، ۱۳۷۹،ص۱۱۵). تاورنیه (Tavernier)، یکی از مراحل تحوّل را در یادداشتهایش نشان داده است: او در محرم ۱۰۴۶ شمسی [یعنی سی سال پس از کولیاریوس] در حضور شاه صفوی دوم در اصفهان شاهد مراسمی بوده که پنج ساعت پیش از ظهر شروع شده و تا ظهر طول کشیده است. گفتهٔ او با مدرکی در شبیه سازی تمام می‌شود (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۱۶). بیضایی در کتاب نمایش در ایران متن فرانکلین را که کالمار به آن اشاره داشته می‌آورد : یکصد و بیست سال پس از گزارش تاورنیه در نوشتهٔ ویلیام فرانکلین این نمایش [تعزیه] را در یکی از مراحل نهایی اش می‌بینیم.این نوشته نشان می‌دهد که در اواخر سلطنت زندیه، تعزیه شکل خود را پیدا کرده است [1] (همان: ۱۱۷).

کالمار در این نکته شک کرده و روایت فرانکلین را نوعی اشارت و نمودار آخرین مرتبهٔ تکاملِ بازی روی گاری می‌داند. به اعتقاد او در آن زمان تعزیه هنوز صورت نمایشی کامل نداشته و این نمایشها از کل آیین و مراسم سینه زنی و نوحه خوانی هنوز جدا نشده بودند. کالمار عصر فتحعلی شاه را دوران شکل گیری تعزیه می‌داند. به اعتقاد او تعزیه بر اساس سنن حماسی/ مذهبی و مرثیه خوانی و سوگواری مذهبی و تکامل کارگردانی تحت ریاست عالیهٔ شاه و بعضی شاهزادگان و نجبا شکل می‌گیرد (کالمار، ۱۳۷۴: ۴۹) در کنار این همه، تعزیه از اشکال قدیمی‌تر نمایش در ایران نیز بهره می‌برد. در واقع نقالی و پرده خوانی که تا پیش از این با مضامین حماسی (شاهنامه) یا مذهبی یکی از اصلیترین سرگرمیها به حساب می‌آمد، در این زمان به خدمت تعزیه در آمدند و شکل آن را متحول ساختند. بیضایی می‌نویسد در نخستین مراحل تعزیه بسیاری از نقّالان مذهبی و غیر مذهبی به بازی تازه پیوستند ؛ نخست برای واقعه خوانی برای دسته ها و سپس برای بازی در نمایش. به این ترتیب تعزیه حین جستجوی شکل نهایی خود از مایه و سبک نقّالی کمک فراوان گرفت. جالب است که هنوز هم می‌توان دو روش مشخّص نقّالی را در تعزیه تشخیص داد ؛ بیان غمناک آوازی در دستگاههای معیّن موسیقی ایرانی که «مظلوم خوان»ها به کار می‌برند و بازماندهٔ نقّالی مذهبی است، بیان غلو شدهٔ پر طمطراق و تحرّک و شکوه که «اشقیا» به کار می‌برند و بازماندهٔ نقالی حماسی است (بیضایی ۱۳۷۹: ۱۲۱). همین کارکرد دوگانه و موسیقایی در تعزیه یکی از زمینه‌هایی است که در تصویرپردازی نوین می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

ب) مضامین تعزیه

تعزیه، نمایشی مذهبی و غم انگیز است که به سوگواری مصائب اهـل بیـت مـی‌پـردازد. در واقـع شـبیه گردانی یا شبیه خوانی یا تعزیه نمایشی بوده است در اصل بر پایهٔ قصّه‌ها و روایات مربـوط بـه زنـدگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین (ع)، خاندان و یارانش پیش آمد (همان: ۱۱۳). مشابه چنـین نمایـشهایی در مـسیحیت بـه نـام پاسیون (Passion) نیز وجود دارد. اما پرداختن به جنبهٔ سر گرم کنندهٔ تعزیـه سـبب شـد کـه بخـشهای دیگری نیز به آن افزوده شود. اما آنچه همواره مورد توجّه بوده، پرداختن به جنگ میان خیر و شر، حـق و باطل و همچنین لعن ابدی ظالم است. موضوع در نمایشهای مذهبی، با یک دید کلـی، متـضمّن رابطـهٔ انسان و نیروهای ما فوق طبیعت از یک سو، ستیز دائم بین نیروهای خیر و شراز سوی دیگر و نیز اسـتناد به اخلاقیّات برای رسیدن به سعادت است (سرسنگی، ۱۳۸۴: ۹۹).

همان گونه که در جملهٔ معروف امام حسین (ع) آمده که، «من مرگ با شرافت را به زندگی در ذلّـت ترجیح می‌دهم»، مضمون و محور اصلی غالب تعزیه‌ها داستانِ پایداری و نبـرد بـا ظـالم اسـت کـه در مقایسه با تسلیم و زندگی خفت بار قرار می‌گیرد. با اینکه داستان تعزیه ها عموماً به مرگ قهرمـان خـتم می‌شود و پدید آورندهٔ نوعی تراژدی است، اما این مرگ نماد اعتقاد به عدالت آسمانی است ؛ اعتقادی که به سبب آن انگیزهٔ ایستادگی در قهرمانان پدید می‌آید. نکتهٔ مهم آن است که ایرانیان از دوران باستان بـه اصل دوگانگی اعتقاد داشته اند. برخی محقّقین غربی معتقدند ایرانیان در برابر مظهر عدالت و نیکـی کـه خداست مظهر دیگری به عنوان طبیعت و تقدیر دارند که از او شکوه می‌کننـد و او را علّـت همـهٔ پـیش آمدها و رویدادهای بد و ناگوار می‌دانند. در کنار ایـن، نـوعی همبـستگی و همفکـری میـان شـیعیان و مسیحیان راجع به اصل شفاعت در این مقاله ها یافته اند و آن اینکه امام حـسین (ع) نیـز ماننـد مـسیح آگاهانه و برای نجات پیروانش از گمراهی و بیدار کردن آنها تن به شهادت داد و در محشر نیـز شـفاعت پیروان خود را خواهد کرد (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۲۹).

این ویژگی در اغلب نسخه های تعزیه وجود دارد. نمونهٔ مورد بررسی در این مقاله، مجلـس موسـی (ع) و درویش بیابانی است. این مجلس واجد ویژگیهایی است که آن را نسبت به بسیاری مجالس دیگـر ممتاز می‌کند. موضوع، ساختار و شیوهٔ در گیر کردن تماشاگر در وقایع، در این مجلس به گونـه ای اسـت که عناصری نوین را در آن می‌توان یافت، ضمن آنکه در چند نسخه‌ای که از این مجلس وجود دارد، نوع

نگاه و شیوهٔ اجرایی تفاوتهایی دارند که بررسی تطبیقی آنها می‌تواند به یافتن راهی برای تصویرپردازی نوین بر پایهٔ بنیانهای فرهنگی ایرانی- اسلامی کمک شایانی نماید.

ج) مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی

پیتر چلکوفسکی از جملهٔ محقّقینی است که بر گستردگی مضامین تعزیه تأ کید می‌کند. او معتقد است مراسم تعزیه در زمان بی زمان و مکان بی مکان و فضای بی فضا برگزار می‌شود طوری که انگار آن واقعه هم اینک در هر منطقه ای که شیعیان زندگی می‌کنند، در حال وقوع است (حسین، ۱۳۷۴: ۱۱۶) این نکته یاد آور همان جملهٔ معروف است: «هر روز عاشورا و همه جا کربلاست» (کل یوم عاشورا کل ارض کربلا).

مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی نمونه‌ای است در این زمینه که ضمن تعمیم مضمون واقعهٔ کربلا به تمام زمانها و مکانها، جدال خیر و شر را نیز به تصویر می‌کشد. شاعر از زبان حضرت موسی (ع) به وجود اضداد (خیر و شر) در جهان اشاره می‌کند، لیکن بر خلاف نظر عامه و آن درویش بیابانی آن را نه تنها دلیل ظلم و ستم یا مانند پیروان برخی از مذاهب نشانهٔ دو گانگی و دو گونگی خالق و مبداء عالم نمی داند، بلکه بر عکس همین ترکیب و آمیزش اضداد را دلیل وجود صانعی می‌داند که موجودات را به شیوه ای حکیمانه تر کیب می‌کند (شهیدی، ۱۳۷۴: ۱۲۳). جمع اضداد یکی از کهنترین شیوه ها برای بیان معضله یا تضاد منطقی (Paradoxe) واقعیت الهی است (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۹۳).

نکتهٔ دیگر در مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی، موضوع آن است. مشابه این موضوع (اما با تفاوتی بنیادین) در شعری از مولانا در مثنوی معنوی تحت عنوان موسی (ع) و شبان به چشم می‌خورد. مو لانا ماجرای بر خورد حضرت موسی (ع) با شبانی را شرح می‌دهد که با ساده دلی در پی عبادت خداست و در این عبادت از عبارات عامیانه و تشبیهات روزمره و مادی استفاده می‌کند. موسی (ع) او را سرزنش می‌کند، اما از جانب خدا به وی وحی می‌شود که هر کسی در شیوهٔ عبادت خود آزاد است و وظیفهٔ تو وصل عابد و معبود است نه دیکته کردن شیوهٔ عبادت. بیت مشهور مولانا در این شعر مؤیّد همین نکته است:

وحی آمد سوی موسی از خدا بندهٔ ما را ز ما کردی جدا
توبرای وصل کردن آمدی نی برای فصل کردن آمدی
(سبحانی، ۱۳۸۲: ۲۲۶)

مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی درست بر خلاف این موقعیت را به تصویر می‌کشد. در این مجلس (و در تمامی نسخی که از این تعزیه وجود دارد) حضرت موسی (ع)، درویشی را می‌بینند که نسبت به عدالت خداوند مشکوک شده و وجود جهنم و عذاب الهی را نماد بی عدالتی خدا می‌داند. در این شرایط موسی (ع) با نشان دادن دشت کربلا و یا وصف واقعهٔ عاشوراءوجود وقایعی نظیر این فاجعه را مهمترین دلیل و ضروریترین عامل دراثبات وجود جهنم و عذاب الهی می‌داند. در پایان ماجرا درویش که به آگاهی دست یافته از خداوند طلب بخشش و توبه می‌کند. موضوع داستان موسی و شبان *مثنوی*، مسئلهٔ حال وقال یا تشبیه و تنزیه است ؛ حال آنکه موضوع موسی (ع) و درویش بیابانی، لطف و عدل الهی و خیر و شر، وجود اضداد و مسائلی از این دست است که در حوزهٔ کلام اسلامی موضوع بحث و فحص فراوانی است. هنر تعزیه ساز آن است که این موضوع پیچیده و بغرنج کلامی و فلسفی و مذهبی را با تکیه بر اعتقاد مذهبی مردم و واقعهٔ تاریخی کربلا به صورت ساده و عوام فهم تبیین یا توجیه کند (شهیدی، ۱۳۷۴: ۱۲۳). [۲]

نکتهٔ دیگر که در اینجا باید مورد بحث قرار گیرد آن است که شباهت میان این دو متن، اصلاً در موضوع مطرح شده در متن نیست. در این جا (در متن تعزیه) شاعر از موقعیت دراماتیک موجود در داستان استفاده کرده ولی حرف خود را می‌زند. در واقع موضوع دو متن مولانا و تعزیه نامه با هم تفاوتهای کلی دارند اما نویسندهٔ گمنام تعزیه موقعیّت دراماتیک داستان موسی و شبان را به عنوان پایهٔ کار گرفته و از این موقعیت در بیان آنچه مورد نظر خود بوده استفاده کرده است. در متن تعزیه، همچون داستان مولانا، موسی (ع) با مردی عامی ولی معتقد به خدا برخورد می‌کند که در گفتگو با خداست. این عمل مرد، موسی (ع) را بر می‌انگیزد، و دیالوگی میان آنها بر قرار می‌شود. برای راهنمایی مرد از جانب خدا وحی می‌رسد و موسی (ع) با توجّه به وحی که به او شده، مرد را راهنمایی می‌کند. آنچه آمد تنها موقعیّت داستان است که در هر دو متن به صورت تقریباً یکسان آمده است. اما همان طور که اشاره شد، محتوا و مضمون این دو به کلی با هم تفاوت داشته و هیچ شباهتی به هم ندارند.

د) بررسی تطبیقی دو نسخه

برای بررسی ویژگیها و تواناییهای بالقوّه در متن مجلس موسی (ع) و درویش بیابانی، دو نسخهٔ این تعزیه را برگزیده‌ایم که بیشترین تفاوتهای ظاهری را با یکدیگر دارند. متن اول که نسخه ای کوتاهتر است، با بازیگرانی محدود و در مکانی کوچک قابل اجراست. در صورتی که متن دوم برای اجرا در تکیه های بزرگ که امکانات بیشتر و سیاهی لشگر و وسایل فراوان داشته اند، بازنویسی شده است. با نگاهی

به متن می‌توان دریافت که اجرای نسخهٔ دوم این تعزیه در مکانی نظیر تکیه دولت از عظمت و شکوه خاصی بر خوردار بوده است. در آغاز هر دو نسخه، بیابانی، تنها به شکایت از خدا نسبت به وجود جهنم مشغول است و فلسفهٔ وجود جهنم را در کنار بهشت از خدا می‌پرسد:

نسخهٔ اول:

بیابانی:

بارالها، جنت و رضوان چه و نیران ز چیست؟ خلقت آتش چه باشد ؟ کوثر و بستان ز چیست؟
فطرتِ ز قوم و دوزخ، کوثر و باغ نعیم مار و عقرب از چه باشد؟حوری و غلمان ز چیست؟
گر تو قهّاری و می‌خواهی بسوزی جان خلق نام رحمان و رحیمت از چه و رضوان ز چیست؟

نسخهٔ دوم:

بیابانی:

بزرگوار خدایا، اگرچه بی ادبی است، به حیرتم من از این کار و این چه بوالعجبی است!
کسی که مظهر رحم است و نام اوست رحیم، دگر برای چه او آفریده نار جحیم؟
کجا رحیم بسوزد کسی به آتش نار ؟ رحیم را به عذاب و به دوزخ است چه کار؟

اما تفاوت دیگر در دو نسخه، در دومین دیالوگ متن است. این دیالوگ در متن اول، گفتگویی است که موسی با بیابانی دارد. در واقع در متن نخست موسی از آغاز کنار بیابانی حضور دارد در صورتی‌که در متن دوم این جبرئیل است که خبر گمراهی بیابانی را به موسی می‌رساند و از این رو موسی به وسیلهٔ جبرئیل از حضور بیابانی آگاه می‌شود. خدا جبرئیل را می‌فرستد تا میان آنها آشتی بر قرار کند :

جبرئیل با موسی:

سلام من به تو، یاحضرتِ کلیم خدا ! رسانده است سلامت مهیمن یکتا
که، ای کلیم، ز خاصان، به صحرایی شده است سوخته جانش ز فکر، سودایی
چو نیست با خبر از قدرت خدایی ما زبان شکوه گشوده به کبریایی ما
بود به ما به نزاع، از ره پریشانی گرفته از دو جهت دامن بیابانی

برو کلیم، تـو او را ز مـا سـلام رسـان		ز مـا بـه بنـدهٔ درگـاه مـا پیـام رسـان
نـزاع بـی جهـتش را طریـق الفـت ده		میانـهٔ مـن و او را بـه صـلح صـورت ده

موسی به سراغ بیابانی می‌آید و با او به مکالمه می‌پردازد و ماجرای کربلا را نقـل مـی‌کنـد. در مـتن نخست جبرئیل در جایی حضور می‌یابد که موسی از بیابانی به تنگ آمده و از خدا راه حل می‌طلبد. آنگـاه خدا، جبرئیل را می‌فرستد و جبرئیل از جانب خدا حرف زده و دلیل دوزخ را واقعهٔ کربلا می‌داند.

ه) زمان و مکان در دو نسخه

ویژگی جالب توجّه در هر دو نسخهٔ این تعزیه، در هم ریزی زمان و مکـان بـرای ایجـاد نـوعی زمـان و مکان قدسی است. از نظر تاریخی، نکته ای کاملاً بدیهی به نظـر مـی‌رسـد کـه زمـان تـاریخی پیـامبر اسلام(ص) (حضور حضرت فاطمه (س))، واقعهٔ عاشورا (سال ۶۱ هجری)، و زمـان حـضرت موسـی [۴] (حدود ۱۵۰۰ پیش از میلاد) سالها و قرنها با هم فاصله دارند. اما شاعر با درهم ریزی این زمانها نـوعی زمان قدسی می‌آفریند. تجربه و ادراک زمان در چنین حالتی با تجربه و ادراک فیزیکی زمان نـزد انـسان امروز برابر نیست.در واقع، زمان قدسی، ضد زمان دنیوی اسـت (الیـاده ، ۱۳۸۵: ۳۶۵). تجربـه و ادراک زمان دنیوی، در این حالت، هنوز از مقولات زمان اسطوره ای – مذهبی منتزع نشده است و واقعیّت ایـن است که این تجربه و ادراک زمان (دنیوی)، همواره مدخلی پایدار بر زمان مذهبی می‌گشاید. «((زمـان تجلی قداست))، بر واقعیت بسیارمتفاوتی، دلالت دارد. ممکن اسـت بـه معنـی زمـانی باشـد کـه زمـان برگزاری رسم و آیینی است [مانند روزه داری در ماه رمضان]، و بدین علّت آن زمان، زمان قدسی، یعنی زمانی ذاتاً متفاوت با دیرینه دنیوی به شمار می‌رود که زمان قدسی، در پی آن می‌آید. و نیز ممکن اسـت منظور از زمان قدسی، زمانی اساطیری باشد که گاه از طریق آیین، اعاده و بازیافته می‌شود [مانند مراسم عاشورا]، و گاه از رهگذر تکرار ساده و مختصر عملی که واجد صورت مثـالی اسـاطیری اسـت، واقعیّـت می‌یابد [مانند شبیه سازی واقعه کربلا]. و سر انجام ممکن است زمان قدسی دال بر وزن و آهنگهـایی کیهانی باشد [مانند اعتقادات مربوط به شب اول ماه] (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۶۵).»

در این شرایط، آن زمان خاص (در این جا زمان عاشورا و مکان کربلا) به دلیل آن کـه جلـوه ای از قدرت، قداست و الوهیت را متجلّی می‌کند، تا بی نهایت قابل تکرار است. دیگر مهم نیست که چه زمانی بوده یا هست. این خود عنصری از مطلقیّت مفاهیم را در زمان می‌آفریند. شاعر با در هم ریـزی زمـان و مکان و به میان آوردن شخصیّتهایی از زمانهای متفاوت جلوهٔ عینـی مفهـوم «کـل یـوم عاشـورا...» را

متجلّی کرده و آن را در زمان بی نهایت جاری می‌کند. در متن نخست هنگامی که موسی (ع) با بیابانی به بحث می‌پردازد تا او را از اشتباه در آورد، بیابانی بر حرف خود اصرار می‌ورزد. از این رو موسی (ع) ، صحنهٔ عاشورا و کربلا را به بیابانی نشان می‌دهد. بیابانی حیران و وحشت زده از میان دو انگشت موسی (ع) (چونان معجزه‌ای) به صحنه می‌نگرد و آن را توصیف می‌کند. درویش در این جا یک به یک شخصیّتها را توصیف می‌کند و می‌پرسد که کیستند، موسی (ع) (که گویی خود ماجرا را نمی بیند) بر اساس شرح بیابانی شخصیّتها را معرفی می‌کند. در واقع در نسخهٔ اول همهٔ وقایع به صورت غیر مستقیم نقل می‌شوند، همهٔ واقعه و شخصیّتها به صورت سوم شخص معرفی می‌شوند و هیچ کدام دیالوگی ندارند و بیننده احتمالاً تمامی آنها را از طریق توضیحات بیابانی در ذهن تداعی می‌کند یا شاهد نمایشی پانتومیم گونه است.

داستان نخست در نهایت با دیدن و وصف فجایع کربلا، وجود روز جزا و جهنم را توجیه می‌کند. در پایان داستان بیابانی می‌میرد و موسی (ع) بر جنازهٔ او دعایی می‌خواند. مرگ بیابانی در این جا فاقد هر نوع توجیه دراماتیک است و به طور ناگهانی رخ می‌دهد. تنها دلیلی که می‌توان برای این رخ داد تصوّر کرد، ایجاد این ذهنیّت در مخاطب است که مرگ، اجتناب ناپذیر و حق است پس اگر کسی (مانند بیابانی) در اشتباه و خسران است، با دانستن عدل الهی، توبه کرده و در صف رستگاران در آید.

موسی (ع) در پایان متن چنین می‌گوید :

خوشا به حال تو بادا، ایا بیابانی — که رستگار شدی نزدِ حّیِ سبحانی

زلطف حضرتِ پروردگارِ عالمیان — شدی به عرصهٔ محشر تو داخل رضوان

در متن دوم، موسی (ع) از طریق جبرئیل از گمراهی بیابانی آگاهی می‌یابد. جبرئیل بر موسی (ع) ظاهر شده و ماجرا را باز می‌گوید و از جانب خدا می‌گوید که میانهٔ او (بیابانی) و خدا را آشتی دهد. هنگامی که موسی به سراغ بیابانی می‌رود، او را در حال اعتراض به خدا می‌یابد و سخت خشمگین می‌شود. اما جبرئیل نازل شده و موسی را بر حذر می‌دارد که با بیابانی بد رفتاری نکند و او را نسبت به خدا بد گمان ننماید. این بخش داستان نیز تأ ییدی بر تأثیر داستان مولانا بر متن این تعزیه است. زیرا در آن جا نیز موسی (ع) ابتدا خشمگین می‌شود ولی خدا به او نهیب می‌زند که وظیفهٔ او (موسی (ع)) وصل است نه فصل و پیامبر باید به گونه‌ای عمل کند که بنده نسبت به خدا بد گمان نشود. در متن تعزیه، جبرئیل راه حل را نشان دادن صحرای کربلا می‌داند و موسی (ع) با اطاعت از امر خدا، از میان دو

انگشتش صحرای کربلا را به بیابانی نشان می‌دهد. در این لحظه با تغییر فضای صحنه، کربلا در روز عاشورا ظاهر می‌شود و شخصیّتهای واقعه (از امام (ع) تا شمر) شروع به صحبت می‌کنند. در این نسخه نیز تنها بیابانی ماجرا را می‌بیند و اوست که راوی است و با شرح او، موسی (ع) شخصیّتها را معرفی می‌کند.

در میانهٔ تعزیه، باز نوعی در هم ریزی زمان و مکان رخ می‌دهد به این گونه که جبرئیل و حضرت فاطمه (س) بر سر نعش امام حسین (ع) و علی اصغر(ع) ظاهر می‌شوند و به عزاداری و نوحه خوانی می‌پردازند. در میانهٔ این بخش، تک گوییهایی جابه جا از اشقیا (شمر و یزید) می‌آید. به نظر می‌رسد که این تک گوییها بیشتر برای تحریک مخاطبان در این جا قرار گرفته که در بخش بعد به آن خواهم پرداخت.

پس از این سرودی از اهل بیت به صورت دسته جمعی می‌آید. این بخش گروه خوانیهای همسرایان را در تراژدیهای یونان باستان به خاطر می‌آورد.

بخش بعدی باز نوعی در هم ریزی زمان را به تصویر می‌کشد. در این قسمت، دیالوگی میان شمر، یزید و امام حسین(ع) رد و بدل می‌شود. گسست و در هم ریزی زمانی در این جا به دو صورت اصلی نمایان می‌شود: نخست آن که درست کمی پیش از این بخش، ما شاهد نوحه و زاری حضرت فاطمه (س) و جبرئیل بر سر نعش امام بودیم، حال آن که این جا امام در حال گفتگو با یزید است. این خود نوعی استفاده از رجعت به گذشته یا فلاش بک، جهت جا به جایی زمانهاست؛ دوم آن که این بخش از نظر تاریخی اشکال دارد، زیرا امام حسین (ع) و یزید در روز عاشورا هرگز ملاقاتی با یکدیگر نداشته اند. این عمل، تحریف تاریخ نیست بلکه خیال پردازی شاعر برای تعمیق واقعهٔ عاشورا و ایجاد جلوه ای عینی از تقابل خیر و شر است. همین نکته سبب می‌شود تا جلوهٔ واقع گرایانه در اثر به کلی از میان رفته و عنصر تخیّل سبب ماندگاری این رویداد در ذهن و در نهایت در فرهنگِ عمومی شود.

پس از این، با صدور حکم از سوی یزید، امام را برای اعدام می‌برند و حضرت سکینه به تماشاگران التماس می‌کند، که تأثیر گذاری این گفتار را در قسمت بعد بررسی خواهیم کرد، و در نهایت بیابانی آن چه را دیده برای موسی (ع) شرح می‌دهد. آنگاه موسی وقایع را تشریح و تفسیر کرده، و نتیجه می‌گیرد که وجود جهنم به دلیل واقعهٔ عاشورا بوده است. در پایان بیابانی به الزام وجود جهنم تأکید می نماید و از گفتار پیشین خود توبه می‌کند[۳] و به این ترتیب مجلس به پایان می‌رسد.

در هم ریزی زمانی در این دو نسخه جلوه ای مدرن می‌یابد. همان گونه که در رمان مدرن و پس از آن در پسامدرن نگرش به زمان و تعریف آن تغییر می‌کند، در اینجا بر اساسی اعتقادی و دیدی

اسطوره‌ای این در هم ریزی جلوه ای عینی می‌یابد. در این حالت مرزهای زمان و مکـان برداشـته و بـه شکل استعاری مطرح می‌شود. زمان مکانیکی به زمان درونی و انسانی بدل شده و از آن جا که بـر ذهـن نوعی بی زمانی و بی مکانی حاکم است، به این معنا که در ذهن وقایع بدون تقدم و تأخّر زمـانی جریـان می‌یابد، شکلی نوین از روایت پدید می‌آید که امکان استفادهٔ کاملاً امروزی را به کارگردان می‌دهد. ایـن خصوصیّت به ویژه در عرصهٔ رسانه های بصری مانند سینما و تلویزیـون، کـارکردی عملـی و تـصویری می‌یابد.

و) چگونگی تأثیر بر مخاطب

یکی از ویژگیهای مهم نمایشهای مذهبی، حضور پر رنگ و معنا بخش تماشاگر در جریان نمایش اسـت (سرسنگی، ۱۳۸۴: ۱۰۰). تعزیه به عنوان یک نمایش مذهبی بر باور و حـضور تماشـاگر تکیـه دارد و از این رهگذر تأثیر رخ داد غم انگیز و تراژیک صحنه درونی در مخاطب پدید مـی‌آیـد. ایـن مـسئله گـاه از طریق شکل دهی لحظات خاص در طول نمایش به وجود می‌آید.

به عنوان مثال در نسخه دوم مجلس بیابانی هنگامی که حضرت فاطمه (س) و جبرئیل بر سر جنـازهٔ امام زاری می‌کنند و نوحه می‌خوانند، جا به جا تک گوییهایی از اشقیا شنیده می‌شـود. ایـن تـک گوییهـا کاملاً به صورت هدفمند و برای تحریک احساسات مخاطبان طراحی شده، زیرا با شنیدن سخنان خـشن وبی رحمانهٔ اشقیا، مخاطب مؤمن و عاشق اهل بیت به شدّت تحت تأثیر قرار گرفته و منقلب می‌شود.

به اعتقاد بعضی محقّقین، در برخی از نمایشها ی مذهبی مشارکت تماشاگر چنـان از قـوت و شـدت برخوردار می‌شود که در پاره ای از نمایشها نمی توان تفکیک قابل تمیزی بین بازیگر و تماشاگر قائل شد (سر سنگی، ۱۳۸۴: ۱۰۰). مشابه این نکته در نسخهٔ دوم این تعزیه قابل مشاهده است. در بخشی نزدیک به پایان به هنگامی که امام را به دستور یزید به قتلگاه می‌برند، حضرت سکینه (س) خطاب به حـضّار و تماشاگران آغاز به سخن می‌کند و از آنان استمداد می‌کند. این خطـاب قـرار دادن حـضّار حـس همـزاد پنداری بیننده را تشدید می‌کند و تماشاگر خود را در جای حضرت سکینه قرار می‌دهد. تماشاگرِ معتقدکه دست خود را از ماجرا کوتاه می‌بیند و نمی تواند یاری رسان باشد، بیشتر تحت تـأثیر عواطـف خـود قـرار می‌گیرد. توهّم دراماتیک تماشای عینی ماجرای کـربلا کـه در ابتـدای نمـایش از طریـق بیابـانی میـان تماشاگر و شخصیّتهای عاشورایی بر قرار شده، در این جا کاربرد اصلی خود را می‌یابد. خطاب مستقیم بـه تماشاگر، توسط یکی از اولیاء (حضرت سکینه (س))، اوج جلـوهٔ ایـن نزدیکـی درونـی و احـساس ایـن

همانی است. به تصور من حسی که در این جا در مخاطب (به خصوص تماشاگر دورهٔ قاجار) ایجاد می‌شده نوعی حس انتقام درونی بوده که توان بروز و ارضای آن را نداشته است. در چنین حالتی تماشاگر به شدت هیجان زده می‌شود. به راستی هنگام خواندن تعزیه، گریه و شیون تماشاگران در این بخش در ذهن قابل تداعی است:

سکینه (با حضار):

شما، برای خدا، ای جماعت حضار — زبان عجز گشایید پیش این غدّار
که تا برادرِ زارِ مرا دگر نکشد. — برادرِ منِ دلخونِ بی پدر نکشد.
خدا گواست نه دیگر برادری دارم — منِ اسیر، نه باب و نه مادری دارم
دلم خوش است به این ناتوان زارِ اسیر — کنید بهر خدا التماس این دلگیر

در این جا کلام بیابانی، زبان حال تماشاگر است ؛

بیابانی با موسی:

کباب شد جگرم، ای خدا، چه حال است این — ندانم آه، به خواب است یا خیال است این
دگر نمانده به من طاقت ای کلیم خدا — ندانم آه، چه دیدم در این زمین بلا

– این شکل ارائه مفهوم با نزدیک شدن به احساس تماشاگر و اعتقادات قلبی او امکان درگیری عاطفی هر چه بیشتر با نمایش را ایجاد می‌کند. در چنین حالتی است که دیگر مفهوم زمان و مکان برای مخاطب معنای فیزیکی خود را از دست می‌دهد. برای مقایسه عینی و کلی میان دو نسخه وجوه تفاوت و تشابه عناصر اجرایی و متنی در جدول زیر ارائه گردیده است:

وجوه تشابه و تفاوت در فرم و محتوای دو نسخهٔ تعزیه مجلس موسی (ع) و بیابانی

	موضوع	نسخهٔ اوّل	نسخهٔ دوم	وجوه تشابه و تفاوت
عناصر اجرایی	شیوهٔ اجرایی	با امکانات کم وبسیار ساده	با امکانات زیاد	X
	تعدد بازیگر	بازیگران کم	بازیگران زیاد	X
	در هم ریزی زمانی/مکانی	همزمانی موسی، پیامبر، کربلا، جبرئیل	همزمانی موسی، پیامبر، کربلا، جبرئیل	O
	روایت	نقل قول غیر مستقیم روایت توسط موسی	نقل و روایت مستقیم و نمایش عینی وقایع	X
	به کار گیری تخیّل	کاملاً متّکی به تخیّل تماشاگر	همه چیز به صورت عینی رخ می‌دهد	X
	مضمون نمایش	تضاد خیر و شر و عدالت الهی	تضاد خیر و شر و عدالت الهی	O
	تأثیر گذاری	تأثیر غیر مستقیم و درونی	تأثیر مستقیم و بیرونی	X
عناصر سنتی	نقطهٔ عطف آغاز	شکایت نسبت به وجود جهنم توسط بیابانی	شکایت نسبت به وجود جهنم توسط بیابانی	O
	ارتباط موسی و بیابانی	موسی از آغاز کنار بیابانی است	موسی توسط جبرئیل از وجود بیابانی آگاه می‌شود	X
	حضور جبرئیل	جبرئیل راوی ماجرای کربلا است	جبرئیل آگاهی دهندهٔ موسی است	X
	شیوه نمایش واقعه	از طریق معجزهٔ موسی	از طریق معجزهٔ موسی	O
	حضور همسرایان	حضور ندارند	در قالب اهل بیت حضور دارند	X
	حضور شخصیّتهای غیر مرتبط با واقعه کربلا	حضور کمی دارند	بسیار حضور دارند	X
	پایان داستان	مرگ ناگهانی بیابانی و رستگاری او	توجیه شدن بیابانی از وجود جهنّم	X

O: تشابه X: تفاوت

نتیجه گیری

تعزیه به عنوان یکی از اصلیترین فرمهای نمایشی آیینی زمینه‌ها و درون مایه های بی نظیری در به کـار گیری خلّاقیّت، تخیّل و جلوه های گرافیک تصویری دارد. در واقع تعزیه نوعی اُپراست که در آن موسیقی عاملی بیانی در خلق لحظات عاطفی محسوب می‌شود و در این میان، تعزیهٔ موسی و درویش بیابانی بـه دلیل کارکرد فوق العادهٔ تخیّل در آن نمونه‌ای خاص است. به طـور کلـی مـذهب، اسـطوره، نمایـشهای بومی، آیین، ادبیّات مذهبی در شکل شـعر و داسـتان، و نمادهـای دینـی، و در نهایـت موسـیقی در هـم می‌آمیزند و با عبور از ذهن خلّاق هنرمندان گمنام، تعزیه را خلق می‌کنند. نکتهٔ مهم دربارهٔ تعزیهٔ موسی و درویش بیابانی آن است که اگرچه این تعزیه دربارهٔ واقعهٔ کربلا است اما موضوع دیگری را نیـز شـامل می‌شود؛ موضوعی که در واقع اتفاقات کربلا بهانه و دستمایه ای برای مطـرح کـردن آن اسـت، مـسئله خیر و شر، و عدالت الهی است. به عبارت دیگر اگرچه تعزیه نامه ها اکثراً دربارهٔ وقایع کربلا هستند، امـا بسیاری نمونه ها – از جمله همین نسخهٔ مورد بحث — شامل موضوعات دیگری هستند که گاه از منـابع دیگر مثل اسطوره، تاریخ، ادبیّات و یا حتی وقایع روز گرفته شده اند. اما به هر حال حتی در این نوع تعزیه ها نیز از طریق شیوهٔ روایت، یا وصل موضوع و شخصیّت، رویداد به حوادث کربلا ربط پیدا می‌کند.

نکتهٔ مهم دیگر در این خصوص آن است که نوعی در هم ریزی زمانی/ مکانی در ساختار کلی تعزیه دیده می‌شود. این در هم ریزی، که به اعتقاد من جلوه ای از نـوعی جریـان سیّال ذهـن را بـه نمـایش می‌گذارد، دستمایه ای بی نظیر برای برقراری ارتباط میان شیوه های اجرایـی قـدیم و جدیـد اسـت. بـه عنوان مثال عناصر دراماتیکی موجود در تعزیه (که ذاتاً در این شیوهٔ نمایشی وجود دارد) با شـیوهٔ روایتـی خاص آن تخیّل و حرکت آزاد ذهن در روایت از عناصـر آن اسـت، زمینـه ای بـسیار مناسـب بـرای بـه کارگیری شیوه های تصویری پست مدرن، مانند ویدئوکلیپ یا نماهنگ است. این فرم تصویری به دلیـل آن که توانایی القای پیام را از طریق تصویر و موسیقی داراست و همچنین می‌تواند هر گونه در هم ریزی روایی را به زیباترین شکل به تصویر بکشد فرمی مناسب برای همه گیر کردن تعزیه اسـت. از آنجـا کـه فرم ویدئوکلیپ فرمی جذّاب برای نسل جوان محسوب می‌شود، اسـتفاده از ایـن فـرم بـرای بـه تـصویر کشیدن تعزیه می‌تواند به برقراری ارتباط میان فرمهای نمایش مذهبی و نسل جوان بینجامد.

شایان ذکر است که تجربه هـای مـشابهی در کـشورهای نظیـر ژاپن،چـین و هنـد در زمینـه‌هـای نمایشهای آیینی شرقی صورت گرفته که نمونهٔ آن می‌تواند در کشور ما و با به کارگیری فرم تعزیـه نیـز رخ بدهد.

تعزیهٔ موسی و درویش بیابانی، در این میان، متنی مناسب برای این منظور بـه نظـر مـی‌رسـد. ایـن نمایش از طریق شیوهٔ اجرایی گریز و وصل موضوع یاشخـصیّت بـه حـوادث کـربلا، داسـتانی را روایـت می‌کند که بیشتر سویه ای اسطوره‌ای می‌یابد تا واقع گرا و همین وجـه جلـوه‌ای متفـاوت و کـارا (بـرای اقتباسی مدرن) به متن می‌دهد.

یادداشتها

۱. در خصوص متن فرانکلین رجوع کنید به *نمایش در ایران*، ص۱۱۷.

۲. استاد عنایت اله شهیدی در مقالهٔ «تعزیه ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و باز سـازی آنهـا» بـا نقـل نظریات استاد دیگری دربارهٔ این متن خاص (درویش بیابانی و موسی (ع)) با هر نوع اخذ، اقتباس یـا تـأثیر ایـن متن با داستان مولانا مخالفت کرده‌اند. برای مطالعهٔ نظرات ایشان مراجعه کنید
به کتاب *دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران*، به کوشش لاله تقیان، پاورقی صفحه ۱۲۳.

۳. آخرین کلام بیابانی در پایان مجلس چنین است:

بیابانی (با موسی):

مرا چه کـار بـا کـار خداسـت در هـر بـاب — تو ای کلـیم، بـرای خـدا، مـرا دریـاب
کمینه – بنـده ام و سـر بـه خـطِ فرمـانم — در این معامله از بحـث خـود پـشیمانم
بگو مرا ز دل این عقده چون کـه بگـشاید، — یکی کم است جهـنم، هـزار مـی‌بایـد.
بگــو هــزار جهــنم دگــر کنــد خلقــت — که تا به روز قیامت بـه کـافران لعنـت

کتابنامه

۱. الیاده، میرچا؛ *رساله در تاریخ ادیان*؛ ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۵.

۲. بلوک باشی، علی؛ *درباره تعزیه و تئاتر در ایران*؛ به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۳. بیضایی، بهرام؛ *نمایش در ایران*؛ تهران: انتشارات روشنگران، ۱۳۷۹.

۴. حسین، شکیل؛ *درباره تعزیه و تئاتر در ایران*؛ به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۵. سبحانی، توفیق؛ *تصحیح مثنوی معنوی*؛ تهران: انتشارات روزنه، ۱۳۸۲.

۶. سر سنگی، مجید؛ «نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی»؛ *هنرهای زیبا*، نشریه علمی پژوهشی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ش ۲۳، ۱۳۸۴،صص ۹۷-۱۰۲.

۷. شهیدی، عنایت الله؛ *درباره تعزیه و تئاتر در ایران*؛ به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۸. کالمار، ژان؛ *درباره تعزیه و تئاتر در ایران*؛ ترجمه جلال ستاری، به کوشش لاله تقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۹. ملک پور، جمشید؛ *جنگ شعاع* (تعزیه نامه های کتابخانه ملک)؛ تصحیح محمد رضا خاکی، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۱.