Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

Received: 22/11/2024
Accepted: 12/01/2025

* Corresponding Author's E-mail: davodi@iau-yazd.ac.ir

Analysis of Narrative Levels and Their Elements in the Narrative Structure of the Ta'ziyeh of Hazrat Ali Akbar[1]

Sara Noorafshan[2], Abolfazl Davoudi Rokn-Abadi*[3], Mehdi Hamed Saghaian[4], Mohammad Akvan[5], Mahmoud Dehghan Herati[6]

Abstract

Narrative is commonly defined as a transition from a state of equilibrium to disequilibrium and ultimately to a secondary equilibrium. The Ta'ziyeh of Hazrat Ali Akbar similarly begins with a preliminary recitation in a balanced

1. This article is taken from the doctoral dissertation of Dr. Sara Noorafshan in philosophy of art, addressing the audience with the execution of Maurice Merleau-Ponty's philosophical ideas, under the guidance of Dr. Abolfazl Davoodi as the first advisor, and Dr. Mehdi Hamed Saghaian as the second advisor Dr. Mohammad Akoan as the first advisor and Dr. Mahmoud Dehghan Harati as the second advisor, university of Tehran markazi.

2. PhD in Philosophy of Art Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran
https://orcid.org/ 0000-0002-3118-9542
3. Professor Department of Art, Islamic Azad University, Yazd Branch, Yazd, Iran
https://orcid.org/0009-0008-6410-4315
4. Associate Professor Department of Directing and Acting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
https://orcid.org/0009-0004-1006-0338
5. Associate Professor Department of Western Philosophy, Faculty of Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran
https://orcid.org/0000-0002-3866-5708
6. Assistant Professor Department of Performing Arts, in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran
https://orcid.org/0000-0002-4277-3496

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

state, which is disrupted by the presence of antagonistic forces, leading ultimately to the martyrdom of Hazrat Ali Akbar. This performance, typically staged on the eighth day of Muharram, portrays key moments including the request for permission to enter the battlefield, combat, return, request for water, and martyrdom, culminating in a collective ritual procession.

This study aims to examine the narrative structure of the Ta'ziyeh of Hazrat Ali Akbar through a narratological approach. While identifying a unified model is not feasible due to variations in performance, shared structural features can be identified and analyzed. The findings indicate that the narrative structure of Ta'ziyeh can be divided into three main parts: introduction, main event, and conclusion. The introduction prepares the audience through musical and vocal elements; the main event develops around the fate of the central character; and the conclusion culminates in martyrdom and ritual participation.

The analysis further reveals that the narrative structure consists of multiple interwoven levels, frequent disruptions in narrative continuity, and the strategic arrangement of motifs. Temporal progression is largely linear, with limited instances of anachrony. The narrator employs omission and condensation to regulate narrative speed, focusing on key turning points. Emphasis is placed on the events of Ashura as a present experiential time, rather than a historical past. Additionally, the interplay between auditory and visual elements plays a crucial role in shaping narrative levels and audience experience, resulting in a multi-layered performative space.

Keywords: narratology, Ta'ziyeh, narrative structure, Ashura, Iranian performance, Ali Akbar

Introduction

Narrative is defined as a transition from equilibrium to disequilibrium and eventually to a secondary equilibrium. The Ta'ziyeh of Hazrat Ali Akbar follows this structure, beginning with a preliminary state of balance that is disrupted by opposing forces and ultimately resolved through martyrdom. This performance is typically staged during the first ten days of Muharram, most often on the eighth day, and centers on the martyrdom of Hazrat Ali Akbar.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

The performance begins with speeches by Imam Husayn, Hazrat Zaynab, and Layla, followed by Ali Akbar's request for permission to enter the battlefield. Subsequent scenes depict his combat, return, request for water, and eventual martyrdom. The performance concludes with Imam Husayn mourning over his son's body and calling upon the youth of Banu Hashim, often leading to a collective ritual procession.

This study aims to analyze the narrative structure of this Ta'ziyeh using narratological theories to identify its underlying patterns and structural elements.

Theoretical Framework

The data for this study were collected through field research and analyzed using narratological approaches. Narratology provides the methodological tools necessary for examining the structural components and levels of narrative texts.

Findings

Narratology emphasizes the analysis of narrative elements and the different levels of a text. The analysis begins with the surface level accessible to the audience and progresses toward deeper structural layers.

The narrative structure of Iranian performances such as Ta'ziyeh can be broadly divided into three sections: introduction, main event, and conclusion.

The introduction prepares the audience through musical and vocal performances before presenting the main narrative. The main event centers on the fate of a martyr and develops the plot through techniques such as narration, singing, and episodic digressions. The conclusion culminates in the martyrdom of the central character and transforms into a collective ritual experience.

The narrative structure of the Ta'ziyeh of Hazrat Ali Akbar demonstrates multiple interwoven narrative levels, disruptions in narrative continuity, and a structured arrangement of motifs. The temporal sequence is largely linear, with minimal anachrony, primarily in the form of forward shifts. The narrator regulates narrative speed through omission and condensation, focusing on key events.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

A significant feature of the narrative is its emphasis on the present time of Ashura rather than historical chronology. Characters act within this present temporal framework, highlighting the immediacy and significance of the events.

Furthermore, auditory elements such as musical modes and vocal expressions play a crucial role in shaping narrative levels. The interaction between auditory and visual elements creates a multi-layered narrative experience and contributes to the formation of a complex performative space.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۵، صص ۵۳۷-۵۸۲
مقالهٔ پژوهشی

بررسی سطوح روایت و عناصر آن در طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر[۱]

سارا نورافشان[۲]، ابوالفضل داودی رکن‌آبادی*[۳]، مهدی حامدسقایان[۴]، محمد اکوان[۵]، محمود دهقان هراتی[۶]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۴)

چکیده

روایت‌شناسی چارچوب و الگویی نظری و کاربردی برای تجزیه و تحلیل اقسام روایات،

---

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری فلسفهٔ هنر سارا نورافشان با عنوان «خوانش پدیدارشناسانهٔ مواجههٔ مخاطب با اجرای تعزیه براساس آرای فلسفی موریس مرلوپونتی» با راهنمایی جناب دکتر ابوالفضل داوودی رکن‌آبادی به‌عنوان استاد راهنمای اول، جناب دکتر مهدی حامد سقایان به‌عنوان استاد راهنمای دوم، جناب دکتر محمد اکوان به‌عنوان استاد مشاور اول و جناب دکتر محمود دهقان هراتی به‌عنوان استاد مشاور دوم در گروه فلسفهٔ هنر دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تهران مرکزی است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر دانشکدهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران
https://orcid.org/ 0000-0002-3118-9542

۳. استاد تمام فلسفهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، یزد، ایران ایران (نویسندهٔ مسئول)
*davodi@iau-yazd.ac.ir
https://orcid.org/0009-0008-6410-4315

۴. دانشیار گروه بازیگری و کارگردانی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
https://orcid.org/0009-0004-1006-0338

۵. دانشیار فلسفهٔ هنر دانشکده ادبیات دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران
https://orcid.org/0000-0002-3866-5708

۶. استادیار فلسفهٔ هنر دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران
https://orcid.org/0000-0002-4277-3496

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

ازجمله سـرگذشت‌های واقـعی، تاریخی و روایات فراهم می‌کند. بخش عمدهٔ شرح داستانی و ساختار روایی نمایش آیینی تعزیه مجموعه‌ای است از روایت‌های تعلیمی و عرفانی که از رهگذر شگردهای ادبی و به‌ویژه فنون قصه‌سرایی و حکایت‌پردازی و به‌اصطلاح، ادبـیات داستانیِ روایی انتقال یافته است. برای شناخت و تحلیل ساختار روایی نمایش آیینی تعزیه، بهره‌گیری از نظریه‌های روایت‌شناسی و تئوری‌های آن مانند سطوح روایی، طرح، داستان، متن روایی، شیوهٔ روایی قصص، معانی و مبانی که ابزاری برای تحلیل متن در اختیار می‌گذارند، از شیوه‌های کارآمد به‌حساب می‌آیند. هدف این پژوهش این است که با مطالعهٔ طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر براساس نظریات روایت‌شناسی، سطوح روایی و «طرح» حاکم بر این تعزیه را تحلیل کرده و به شکل، ساختار و الگوهای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها پی ببریم. این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی تدوین شده است و جامعهٔ تحقیق نیز تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر اجراشده در سال ۱۴۰۳ در قریهٔ قوچان خوانسار است. این مقاله در صدد است به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان براساس نظریات روایت‌شناسی، سطوح روایی و «طرح» حاکم بر تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر را تحلیل کنیم و به شکل، ساختار و الگوهای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها پی ببریم؟

در نتیجه‌گیری مقاله تأکید می‌شود که طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر از چیدمان ۲۲ موتیف اصلی تشکیل‌شده است که از چیدمان این موتیف‌های اصلی از وحدت شکلی و معنایی طرح روایی تعزیه قابل‌تحلیل است. بر همین اساس، طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر از منظر شیوه‌های تشکیل پیاپیِ سطوح روایی متعدد، آمیخته شدن و درهم‌تنیدگی این سطوح با یکدیگر، شکست‌های پی‌درپی خط روایت و شاخص‌های روایت‌شناسی قابل‌توجه است.

واژه‌های کلیدی: تعزیه[۱]، روایت‌شناسی[۲]، مطالعهٔ تطبیقی[۳]، سطوح روایت[۴]، طرح[۵].

۱. مقدمه

روایت را تغییر از وضعیت متعادل به وضعیت نامتعادل و درنهایت رسیدن به وضعیت متعادل ثانویه تعریف می‌کنند. تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر نیز با رویداد پیش‌خوانی و از یک حالت تعادل آغاز می‌شود، سپس به‌واسطهٔ حضور اشقیا این حالت تعادل برهم می‌ریزد و سرانجام ترتیب و توالی رویدادها به شهادت حضرت علی‌اکبر منجر می‌شود.

هدف پژوهش حاضر با بهره‌گیری از منابع و آثار موجود در راستای بررسی اسلوب روایی طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر، بر آن است تا الگو و ساختار روایی این نمایش آیینی ایرانی را، به‌شکل تطبیقی موردبررسی و تحلیل قرار دهد. هرچند کشف الگویی واحد و کامل با توجه به مستقل بودن فرایند اجرایی هر تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر به‌عنوان یک طرح واحد شدنی نیست، زیرا هر یک از تعزیه‌ها از الگوی مستقل و مختص به خود بهره می‌جویند، اما می‌توان اشتراکاتی را که در ساختار طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر وجود دارد به‌عنوان الگویی کلی درنظر گرفت. این اشتراکات با استفاده از عناصر روایت‌شناسی که علم تجزیه و تحلیل متون روایی است، قابل‌بررسی و تحلیل است. این مقاله در صدد است به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان براساس نظریات روایت‌شناسی، سطوح روایی و «طرح» حاکم بر تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر را تحلیل کنیم و به شکل، ساختار و الگوهای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها پی ببریم؟ ازاین‌رو پژوهش حاضر استفاده از عناصر و سطوح روایت‌شناسی را برای بررسی طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر کارآمد و استفاده از آن‌ها را در فرایند تجزیه و تحلیل مفید می‌داند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

طی سال‌های اخیر در ایران، منتقدان به روایت و روایت‌شناسی توجه بیشتری داشته و

کتاب‌ها و مقالاتی را ترجمه و تألیف کرده‌اند. شهبا (۱۳۸۲) کتاب *نظریه‌های روایت* والاس مارتین را ترجمه کرده است. حری (۱۳۸۳) کتاب *درآمدی نقادانه‌ـزبان‌شناختی بر روایت* نوشتهٔ مایکل تولان و در سال (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر* از شلومیت ریمون‌ـکنان را ترجمه کرده است. اثر دیگر از یاکوب لوته (۱۳۸۶) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما* است و فتاح محمدی *گزیدهٔ مقالات روایت* مارتین مکوئیلان را ترجمه کرده است. در زمینهٔ معرفی روایت‌شناسی، فتح‌الله بی‌نیاز (۱۳۸۷) کتاب *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی* را تألیف کرده است. دربارهٔ کاربرد روایت‌شناسی در ادب پارسی هم الهام حدادی (۱۳۸۹) *درآمدی بر دستور زبان روایت با گذری بر ادبیات داستانی پارسی* را نوشته است. از میان مقالات هم به این آثار می‌توان اشاره کرد: ابوالفضل حری (۱۳۸۷) در «احسن القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی»، قصص قرآنی را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرده است. قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷) در «زمان و روایت» به رابطهٔ زبان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت می‌پردازد و الهام حدادی (۱۳۸۸) در «رویکرد روایت‌شناختی به داستان دو دنیای گلی ترقی» این داستان را از دیدگاه روایت‌شناختی واکاوی می‌کند.

۳. مبانی نظری تحقیق

۳ـ۱. تعریف روایت‌شناسی

«روایت[۶] در فارسی معادل واژهٔ «Narrative» در انگلیسی است. در کتاب‌های لغت این واژه را به معنای قصه، داستان‌سرایی، شرح داستان و حکایت گرفته‌اند و آن را از ریشهٔ «Narrate» به معنای نقل کردن، بازگو کردن و روایت کردن دانسته‌اند. «Narrator» به معنای راوی قصه‌گو، گویندهٔ ماجراست» (یوسف‌زاده، ۱۳۹۲، ص. ۱۷).

اگرچه روایت قدمتی به اندازهٔ خود بشر دارد و به قول تودورف، روایت خود مبدأ زمان است، اما «نظریهٔ روایت»[۷] علم نسبتاً جوانی است که از عمر آن، بیشتر از چند دهه نمی‌گذرد. مایکل تولان[۸] روایت را «توالی ملموسی از حوادث که به‌صورت غیرعادی و غیرتصادفی در کنار هم قرار گـرفته‌اند» (والاس، ۱۳۸۶، ص. ۴۸) معرفی می‌کند. تولان نیز یکی از شـرایط عمدهٔ این توالی را ارتباط حوادث با یکدیگر می‌داند. در نظر تودوروف «تغییر از وضعیتی به وضعیتِ دیگر» (تئودوروف، ۱۳۸۱، ص. ۱۸) یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های روایت است. از سویی دیگر روایت به «بازگویی یک یا چـند رویداد واقـعی یا خـیالی تـوسط یک یا چـند راوی بـه یک یا چند روایت‌نیوش» (مکوئیلان، ۱۳۸۸، ص. ۵۱۳) نیز تعبیر شده است. در این تعاریف، تأکید اصلی بر واژهٔ رویداد است، زیرا تا رویدادی به وقوع نپیوندد روایتی شکل نخواهد گرفت؛ خواه این رویداد واقعی و خواه خیالی باشد.

تودوروف[۹] روایت را گذر از وضعیت متعادل یعنی موقعیتی که همهٔ اجزا و عناصر آن در تعادل هستند، بـه وضعیتی دیگر می‌داند و معتقد است که «هر روایت دارای دو نـوع حـادثهٔ فـرعی است. حوادثی که وضعیتی را توصیف می‌کنند و آن‌هایی که بـیان‌کنندهٔ گـذر از وضعیتی به وضعیت دیگری هستند. حوادث نوع اول در مقایسه با نوع دوم ایستا هستند» (تودوروف، ۱۳۸۱، ص. ۸۱). بنابراین هر روایت مسیر مشخصی را دنبال می‌کند و همیشه از جایی شروع می‌شود (مثلاً یکی بود یکی نبود)، سپس راوی (نویسنده، کارگردان و...) بسته به مدیوم اثر خود (داستان، نمایش، فیلم، رمان و...) سلسله‌ای از حوادث را پشت سر هم قرار می‌دهد و به صلاح‌دید خویش، دست به گزینش آن‌ها می‌زند تا بتواند با جابه‌جا کردن رویدادها، ترکیب‌هایی تازه بسازد و یا در خط زمانی وقایع دست ببرد. او با این کار (چیدمان رویدادها و حذف و اضافه کردن

آن‌ها) به «طرح[۱۰]» مدنظر خود دست پیدا می‌کند. درواقع می‌توان گفت که «روایت‌شناسی[۱۱] تنها به این موضوع می‌پردازد که چگونه حوادث که یک داستان به‌خصوص را می‌سازند، روایت می‌شوند» (رایان و آلفن، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۹). تولان[۱۲] مبحث توالی رخدادها را در روایت مطرح می‌کند و «توالی از پیش انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (تولان، ۱۳۸۳، ص. ۱۶) را مهم‌ترین ویژگی متون روایی عنوان می‌کند، اما از منظر تولان مقصود از غیرتصادفی بودن رویدادها و حوادث این است که «ارتباط میان حوادث باید مشخص و باانگیزه باشد» (اخوت، ۱۳۷۱، ص. ۱۱). از آن‌جا که این کنش‌ها، اعمال و کردار شخصیت‌ها یا کنشگران هستند که موقعیت‌ها را به‌وجود می‌آورند، لازم است تا کردار و رفتار «کاراکتر، شخصیت یا کنش‌گر» با هدف و انگیزهٔ مشخصی، نمود پیدا کند و انگیزه‌ها و اهداف کنشگران، منطق توالی رخدادها را رقم بزنند. کنش‌گر براساس اهداف و انگیزه‌های خود دست به عمل می‌زند و در راستای خواستهٔ خود، آگاهانه اعمالش را گزینش می‌کند و مسلماً برای رسیدن به هدفش باید در تسلسلی از رویداهای به هم وابسته، مسیر رسیدن به هدف خویش را هموار کند. این توالی رویدادها، «طرح‌روایی»[۱۳] را به‌وجود می‌آورد و براساس آن می‌توان، داستانی را که کنش‌گر در محیط آن زیست می‌کند، استنباط کرد. «منظور از داستان توالی رویدادهاست که ژنت[۱۴] آن را «محتوای روایی[۱۵]» می‌داند» (وبستر، ۱۳۸۲، ص. ۸۶). مقصود ژنت از محتوای روایی این است که ما در برخوردِ اولیه با متن (خواه متن نوشتاری باشد و یا دیداری) با سطوح متن که همان کلمات و یا تصاویر هستند، مواجهیم؛ این اولین سطح روایت است که از طریق آن می‌توانیم به «طرحِ» حاکم بر اثر که همان توالی رویدادهایی است که به ترتیب و به خواست راوی در متن چیدمان شده است، پی ببریم. از طریق کشف

طرح حاکم بر اثر می‌توانیم «داستان»[۱۶] آن را استنباط کنیم که تمامی رخدادهایِ گفته‌شده و گفته‌نشده توسط راویِ متن را دربر می‌گیرد. سپس از طریق داستان که سومین سطح روایی را به خود اختصاص داده است می‌توان به لایهٔ یا ژرف‌ساختِ چهارم متن که «معانی»[۱۷] را دربر می‌گیرند، راه پیدا کرد. با کشف معانی، محتوایی که راوی قصد انتقالش را به مخاطبان اثرش داشته است هویدا می‌شود.

۳ـ۲. سطوح متن[۱۸] در نظریهٔ روایت

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، روایت‌شناسی علم تجزیه و تحلیل متون روایی به‌شمار می‌رود؛ بنابراین یکی از مهم‌ترین مباحث در روایت‌شناسی، تجزیهٔ متن به عناصر سازندهٔ آن است. در این راستا، باید به ارزیابی سطوح مختلف متن پرداخت. برای محقق شدن این مهم ابتدا باید از اولین لایه که همان متن ملموس در اختیار خواننده است، شروع کرد و از طریق کشف مناسبات آن، به ژرف‌ساخت اثر و لایه‌های زیرین متن راه پیدا کرد.

۳-۳. طرح روایی[۱۹] و ترتیب و توالی رویدادها در نمایش آیینی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

اگر واژهٔ «پی‌رنگ»[۲۰] را به عناصر سازنده‌اش تجزیه کنیم می‌بینیم که پی‌رنگ از دو واژهٔ «پی» و «رنگ» تشکیل شده است. پی به معنای بنیاد و شالوده است و رنگ به معنی طرح و نـقش؛ بنابراین می‌توان گفت که «پی‌رنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به‌طور عقلانی تنظیم می‌کند؛ ازاین‌رو می‌تواند راهنمای مهمی برای نـویسنده باشد و نظم و ترتیبی برای خواننده. پی‌رنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعه

سازمان‌یافته وقایع نیز به‌شمار می‌رود. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطهٔ علی و معلولی به هم پیونده خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۰، ص. ۶۴). در بیشتر تعاریفی که از پی‌رنگ ارائه شد، تأکید بر چگونگی تنظیم «وقایع، حوادث، رخدادها یا رویدادها» است. «واقعه یا رخداد یا رویداد»[۲۱] آن چیزی است که اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را در یک «فعل یا کنش»[۲۳] خلاصه کرد. وقتی عملی اتفاق می‌افتد، معمولاً وضعیت اولیهٔ تغییر می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت، رخداد تغییر از یک حالت به حالت دیگر است (ریمون‌ـکنان، ۱۳۸۷، ۳۷). به سخن دیگر، واقعه یا رخداد «حادثه‌ای است در درون داستان، که انتقال از حالتی به حالت دیگر را تدارک می‌بیند» (برگر، ۱۳۸۰، ص. ۷۹). هر روایتی به نقلِ مجموعه‌ای از رخدادها و کنش‌ها می‌پردازد. نظم و ترتیب ارائهٔ این رخدادها و کنش‌ها بر عهدهٔ پی‌رنگ یا طرح اثر است. به سخن دیگر پیوند حادثه‌ها با یکدیگر در قالب یک بافت معنی‌دار، پی‌رنگ یا طرح نامیده می‌شوند. «پی‌رنگ داستان، ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهایی است که داستان را تشکیل می‌دهند» (پرین، ۱۳۸۷، ص. ۲۰). یک پی‌رنگ خوب باید دارای «وحدت هنری»[۲۳] باشد و تمامی اجزای سازندهٔ آن در رابطه با کلیت داستان بوده و نقشی در القای مفهوم و هدف کلی داستان داشته باشند.

۳ـ۳ـ۱. تفاوت طرح و داستان

اولین‌بار بوریس توماشفسکی[۲۴] میان متن عرضه‌شده به مخاطب و مادهٔ خام داستانی، تفاوت قائل شد. او اولی را «سیوژه»[۲۵] و دومی را «فابیولا»[۲۶] نام نهادند. «فابیولا: توالی رخدادهاست به ترتیب گاهشماری؛ و سوژه: توالی رخدادهاست به ترتیبی که در متن ارائه می‌شود» (یوسف‌زاده، ۱۳۹۲، ص. ۵۰–۵۱). بین «سیوژه یا پی‌رنگ یا طرح یا

پلات» و «داستان تاریخی یا فابیولا»، فاصله‌های زمانی وجود دارد که «مخاطب یا روایت‌شنو یا خواننده» باید این گسست‌های زمانی را با توجه به «طرح» اثر پر کند و حوادث روایت‌شده و حوادث روایت‌نشده را به هم ربط دهد؛ به‌عبارت دیگر «خواننده یا روایت‌شنو» از «طرح‌متن» به‌سوی «داستان (هیستوری)» می‌رود و به استنباطی از «داستان تاریخی (فابیولا)» دست پیدا می‌کند. در یک گزارهٔ کلی می‌توان گفت که «داستان تاریخی» آن چیزی است که اتفاق افتاده است و راوی از طریق «طرح» خود می‌خواهد ما را از آن اتفاق، آگاه کند، اما «نویسنده یا روای» در راستای شکل دادن به «طرح» اثر خود و با توجه به ظرفیت‌های رسانهٔ موردنظرش، بخش‌هایی از واقعه یا رویدادهای تاریخی را حذف می‌کند، بخش‌هایی را نسبت به زمانِ رویدادِ اتفاق افتاده فشرده می‌کند و یا بخش‌هایی را نسبت به زمانِ رویدادِ اتفاق افتاده بسط می‌دهد. در این فرایند مخاطب در مواجهه با اثر، از طریق «طرح روایی»، به استنباطی از «داستانِ» اثر می‌رسد و می‌تواند در ذهن خود «داستان تاریخی» را تجسم کند (چتمن،۱۳۹۰، ص. ۱۰). از این منظر مواجهه با متن روایی تعزیه‌نامه‌های در تطبیق با رویداد تاریخی به وقوع پیوسته در محرم سال ۶۱ هجری برخوردی انتخابی و گزینشی است؛ یعنی این‌طور نیست که طرح روایی تعزیه‌ها نسبت به حوادث رخ‌داده درمورد شهدای کربلا تمام وقایع و اتفاقات را موبه‌مو بیان کند، بلکه در طرح روایی تعزیه‌ها به فراخور تغییر و تحولات ایجادشده، رویدادها، موقعیت‌ها و به‌عبارت‌دیگر موتیف‌های اصلی گزینش‌شده و در طرح‌روایی و نسخ تعزیه‌ها شده است. از این منظر رویدادها و وقایع نسبت به داستان تاریخی (حوادث شکل‌گرفته در ۱۰ محرم ۶۱ هجری) موجز شده و به فراخور مضمون روایت در طرح روایی تعزیه‌ها جانمایی شده‌اند. به‌طوری کلی در چیدمان و تنظیم طرح روایی و پی‌رنگ هرکدام از تعزیه‌ها از اسلوب‌هایی روایی

متنوعی بهره گرفته شده است. بدین‌سان که گاه رویدادها برحسب تسلسل زمانی و برحسب نظم گاهشمارانهٔ داستان تاریخی روایت می‌شوند، گاهی در طرح روایی برخی رویدادها حذف می‌گردد و تسلسل آن‌ها نسبت به داستان تاریخی موجزتر می‌شود. این ترتیب و توالی و چیدمان رویدادها و حذف و اضافه کردن آن‌ها به شکل‌گیری «طرح‌روایی» یا پی‌رنگ تعزیه‌ها در بستر زمان منجر می‌شود و مخاطب براساس مواجهه با این ترتیب و توالی رویدادها می‌تواند با بستر حوادث شکل‌گرفته در رویداد تاریخی عاشورا ارتباط برقرار کند. ژنت توالی رویدادها در طرح‌روایی را «محتوای روایی» معرفی می‌کند (وبستر، ۱۳۸۲، ص. ۸۶). مقصود ژنت از محتوای روایی این است که مخاطب در برخوردِ اولیه با اجرای تعزیه با سطوح رویدادها که همان کلمات، کنش‌ها، اشیا و تمام ابژه‌های حاضر در اجرای تعزیه مواجهه می‌شود؛ این اولین سطح روایت است که از طریق آن مخاطب به «طرحِ» حاکم بر رویداد تعزیه که همان توالی رویدادهایی است که به ترتیب و به خواست راوی (معین البکاء) در اثر چیدمان شده است، پی می‌برد. از طریق کشف طرح حاکم بر تعزیه، مخاطب «داستان» را استنباط می‌کند که تمامی رخدادهایِ گفته‌شده و گفته‌نشده توسط راویِ متن را دربر می‌گیرد (البته در تعزیه‌ها به‌واسطهٔ مواجههٔ هرسالهٔ مخاطبان با تعزیهٔ داستان و ترتیب و توالی رویدادها برای مخاطب تعزیه از پیش مشخص و آشکار است). سپس از طریق داستان که سومین سطح روایی را به خود اختصاص داده است می‌توان به لایهٔ یا ژرف‌ساختِ چهارم اثر که «معانی» را دربر می‌گیرند، راه پیدا کند و با کشف معانی، محتوایی که راوی قصد انتقالش را به مخاطبان اثرش داشته است کشف می‌کند. به‌عبارت دیگر متن روایی رخدادها را بازنمایی می‌کند، ولی این رخدادها به‌گونه‌ای سامان داده می‌شوند که معنایی را به مخاطب منتقل کنند. این معنا را «درون‌مایه» یا «تم» می‌گویند. درون‌مایه

فکر اصلی و مسلط بر هر اثر است که اعمال، رفتار و کنش‌های کنشگران و به‌تبع آن رویدادها، بر مبنای آن چیدمان می‌شوند. بنابراین درون‌مایه، مضمون‌های جاسازی‌شده در ژرف‌ساخت اثر است که از زبان نویسنده یا مؤلف اثر گفته نمی‌شود، بلکه با مخاطب از طریق اعمال و کنش‌های کنشگران، می‌توان بدان پی برد (یوسف‌زاده، ۱۳۹۲، ص. ۵۵).

در یک دسته‌بندی کلان‌تر می‌توان طرح روایی گونه‌های مختلف نمایش ایرانی نظیر تعزیه را به سه بخش اصلی «مقدمه»، «رویداد اصلی» و «بخش پایانی یا مؤخره» تقسیم کرد.

مقدمه: عموماً همهٔ اشکال نمایش ایرانی واجد مقدمه هستند؛ تماشاگر هیچ‌گاه فوراً با داستان نمایش روبه‌رو نمی‌شود. نمایشگران همواره پیش از شروع نمایش اصلی تعزیه با فرم آوازی و موسیقی می‌پردازند وارد می‌شوند و پی‌رفت اصلی مجلس تعزیه را اجرا می‌کنند و به مخاطب این آگاهی را می‌دهند که کدام مجلس تعزیه در حال اجراست.

رویداد اصلی: در نمایش تعزیه موقعیت براساس سرنوشت یکی از شهدای کربلا مطرح می‌شود و سپس فرم اجرایی و پی‌رنگ اصلی پیرامون این خط اصلی داستان شکل می‌گیرد. نمایشگران از تکنیک‌های مانند روایتگری، آواز و گریز زدن در حین اجرای داستان نمایش استفاده می‌کنند.

بخش پایانی: در نمایش تعزیه داستان با شهادت شخصیت اصلی و هم‌خوانی نمایشگران و تماشاگران و ورود به یک فرایند آیینی به پایان می‌رسد.

۴. معرفی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر (ع) از تعزیه‌های دههٔ اول محرم که معمولاً در روز هشتم

محرم اجرا می‌شود و موضوع آن شهادت حضرت علی‌اکبر (ع) است. تعزیه با سخنانی از امام حسین (ع)، حضرت زینب و لیلا مادر علی‌اکبر و اذن گرفتن حضرت علی‌اکبر از امام حسین (ع) برای به میدان رفتن آغاز می‌شود. سپس به میدان رفتن او و مبارز طلبیدن و بازگشت از میدان جنگ و تقاضای آب به تصویر کشیده می‌شود و درنهایت، شهادت او و حاضر شدن امام حسین (ع) بر کنار پیکر فرزندش و صدا زدن جوانان بنی‌هاشم برای بردن پیکر حضرت علی‌اکبر که عموماً به یک آیین جمعی دسته‌روی بدل می‌شود.

۴ـ۱. شرح داستانی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

۴ـ۱ـ۱. مقدمه

تعزیه با نقل سخنانی از امام حسین (ع)، حضرت زینب و لیلا مادر علی‌اکبر (ع) شروع و سپس حضرت علی‌اکبر (ع) برای گرفتن اجازهٔ میدان وارد خیمهٔ امام حسین (ع) می‌شود. مکالمهٔ امام و فرزندش به درازا کشیده می‌شود، نهایت علی‌اکبر (ع) پدر را راضی می‌کند و سپس به سراغ مادر می‌رود. لیلا به‌سختی به علی‌اکبر (ع) اجازه می‌دهد، سپس نوبت خواهرش سکینه می‌شود که مانع رفتن وی به میدان شود، علی‌اکبر پدر را واسطهٔ خود و سکینه می‌نماید و عازم میدان می‌شود.

۴ـ۱ـ۲. در میدان

علی‌اکبر خطاب به عمر بن سعد وی را به مبارزه می‌طلبد. چون او بسیار به پیامبر اکرم (ص) شبیه است. سپاهیان کوفه به تصور اینکه پیغمبر به میدان آمده شروع به توصیف چهرهٔ علی‌اکبر می‌کنند. در اینجا عمر بن سعد رفع شبهه کرده، علی‌اکبر را به شمر و دیگران معرفی می‌کند. لشکر با شناختن علی‌اکبر جنگ را آغاز می‌کنند، پس از اندی

علی‌اکبر به خیمه‌ها برمی‌گردد و از امام آب می‌طلبد. چون در اردوگاه، آب وجود ندارد، امام زبان خود را در دهان او می‌گذارد و علی‌اکبر به تشنگی پدر پی می‌برد و دوباره عازم میدان می‌شود. پس از کمی جنگ با مخالف‌خوانان، زخمی می‌شود و به زمین می‌افتد، مخالف‌خوانان وی را احاطه می‌کنند. در این هنگام علی‌اکبر پدر را صدا می‌کند، امام وارد میدان می‌شود و در جست‌وجوی علی‌اکبر به این‌طرف و آن‌طرف می‌رود و مخالفان جای علی‌اکبر را تغییر می‌دهند تا امام نتواند به کمک وی بیاید.

۴ـ۱ـ۳. شهادت

علی‌اکبر به زمین می‌افتد و امام بر بالای سر او حاضر می‌شود. در این هنگام حاضران در مجلس تعزیه گریه می‌کنند و نذورات خود را به بانی مجلس تحویل می‌دهند. در ادامهٔ تعزیه، امام کنار نعش علی‌اکبر (ع) مرثیه‌خوانی می‌کند. سپس جوانان بنی‌هاشم را صدا می‌زند تا در انتقال پیکر علی‌اکبر (ع) به خیمه‌ها کمک کنند. امام زنان ازجمله حضرت زینب(ع) و لیلا را از شهادت علی‌اکبر (ع) آگاه می‌کند و آنان به گریه و زاری در قالب اشعار می‌پردازند.

۴ـ۲. شبیه‌خوان‌ها در تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

۴ـ۲ـ۱. موافق‌خوان‌ها

حضرت امام حسین؛ حضرت علی‌اکبر؛ حضرت زینب؛ ام لیلا مادر علی‌اکبر؛ حضرت سکینه.

۴ـ۲ـ۲. مخالف‌خوان‌ها

عمر بن سعد؛ شمر؛ لشکر اشقیا.

۵. تطبیق و تحلیل سطوح روایت در طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

یکی از خصوصیات بارز تعزیه‌ها، اسلوب روایی این شیوهٔ اجرایی است که از طریق عناصر اصلی علم روایت‌شناسی قابل‌تحلیل و مطابقه هستند. «در رویکرد روایت‌شناختی، آنچه اهمیت زیاد دارد چگونگی و شیوهٔ پرداخت نهایی داستان در قالب متن است» (حری، ۱۳۸۸، ص. ۱۲۶-۱۲۷). برای تحلیل «طرحِ» تشکیل‌دهندهٔ تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر ابتدا باید از اولین لایه که همان متن ملموسِ (اجرای تعزیه) است ترتیب و توالی رویدادها را مبنی بر سطوح روایت که عبارت‌اند از «سبک، طرح، داستان، معانی و مبانی»، مورد واکاوی و تحلیل قرار دهیم.

۵ـ۱. طرح روایی و ترتیب و توالی رویدادها در تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

ترتیب و توالی رویدادها و سطوح روایت در نمایش آیینی تعزیه و در عموم تعزیه‌های حضرت خوانی نظیر تعزیهٔ حضرت مسلم، تعزیهٔ حضرت حر، تعزیهٔ حضرت قاسم، تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر، تعزیهٔ حضرت عباس و تعزیهٔ امام حسین (ع) از یک الگوی کلی تبعیت می‌کند و در هرکدام از تعزیه‌های عنوان‌شده به فراخور رویدادهای اصلی این موتیف‌های اصلی با کمی تغییر قابل‌مشاهده هستند. برای رشد و توسعهٔ منطقی هر اثری باید یک مبنا وجود داشته باشد که براساس آن مبنا، مسیر توسعهٔ تمرین مشخص شود. موتیف‌ها مبنای اولیهٔ تمرین‌های فضاساز/ بدنمند محسوب می‌شود. در فرهنگ لغت *وبستر* موتیف به‌عنوان:

> یک تم، یک موضوع، یا یک عنصر غالب در یک ترکیب‌بندی به‌خصوص تعریف شده است. رفتار، کنش‌ها و عبارات حرکتی که به‌واسطهٔ داشتن ظرفیت بالا به‌عنوان نقطهٔ شروع اولیهٔ فرایند تمرین/ اجرا و فرایند ترکیب و چیدمان اثر توسط هدایتگر

شناسایی و انتخاب شده‌اند به‌عنوان نیروی محرک اولیه برای پیشبرد اجرا به‌حساب می‌آیند. این رفتار، کنش‌ها و عبارات حرکتی موتیف نامیده می‌شوند (عباسی، ۱۴۰۳، ص. ۱۷۳).

نقاط عزیمت یا موتیف‌ها، نقاط، موقعیت‌ها یا لحظه‌های کلیدی که به شکل‌گیری طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر منجر شده‌اند عبارت‌اند از: ۱. پیشخوانی؛ ۲. معرفی ام لیلا؛ ۳. رجزخوانی شمر؛ ۴. معرفی امام حسین؛ ۵. مبارزه‌طلبی اشقیا؛ ۶. عزم میدان کردن امام حسین؛ ۷. معرفی حضرت علی‌اکبر؛ ۹. اذن میدان طلبیدن حضرت علی‌اکبر از حضرت امام حسین؛ ۱۰. اشقیا حضرت علی‌اکبر را به مبارزه می‌طلبند؛ ۱۱. اجازه گرفتن حضرت زینب از امام حسین برای به میدان فرستادن دو فرزندش؛ ۱۲ شهادت دو طفلان زینب؛ ۱۳. وداع حضرت زینب با بدن خون‌آلود طفلانش؛ ۱۴. اذن میدان طلبیدن دوبارهٔ علی‌اکبر از امام حسین؛ ۱۵. اذن میدان طلبیدن حضرت علی‌اکبر از حضرت ام لیلا؛ ۱۶. شنیدن صدای حضرت علی‌اکبر از داخل خیمه توسط حضرت ام لیلا؛ ۱۷. ورود حضرت علی‌اکبر به خیمهٔ حضرت ام لیلا؛ ۱۸. وداع اهل حرم با حضرت علی‌اکبر؛ ۱۹. ممانعت حضرت سکینه از به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر؛ ۲۰. به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر؛ ۲۱. بازگشت حضرت علی‌اکبر نزد امام حسین؛ ۲۲. شهادت حضرت علی‌اکبر.

۵ـ۲. تحلیل رویدادها در «طرح روایی» تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

خط سیر زمانی در این روایت نسبتاً رعایت شده و نمونه‌های کمی از زمان‌پریشی در آن به چشم می‌خورد. زمان‌پریشی در این روایت به‌صورت مجموعه‌ای از پرش‌های زمانی به جلو دیده می‌شود. راوی از طریق حذف و تلخیص که از عناصر سرعت

روایی هستند، نسبتِ بین زمانِ «داستان تاریخی زندگی حضرت علی‌اکبر» و «طرح روایی» قصهٔ تعزیه را تنظیم کرده و تنها رویدادهایی را برگزیده که از بیان آن‌ها هدفی داشته است. بنابراین معین البکا صرفاً بر نقاط عطف و مهم داستان زندگی حضرت علی‌اکبر در بازهٔ زمانی روز عاشورا تمرکز کرده و آن‌ها را پشت سر هم می‌چیند و از بیان رویدادهای گذشتهٔ زندگی ایشان که از کودکی تا روز عاشورا را شامل می‌شود صرف‌نظر کرده است و ترتیب و توالی رویدادها به‌گونه‌ای است که از صبح عاشورا تا شهادت حضرت علی‌اکبر را به شکل خطی شامل شود. در این بین رویدادهای دیگری که در زمان گاهشمارانهٔ داستان تاریخی حادثهٔ عاشورا هم‌زمان با زیست حضرت علی‌اکبر اتفاق افتاده‌اند نیز در طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر حذف شده و صرفاً رویدادهای که در خدمت روایت از پیش از شهادت تا شهادت حضرت علی‌اکبر بوده‌اند در طرح روایی تعزیه چیدمان شده‌اند.

یکی از خصوصیات بارز نمایش ایرانی تعزیه، اسلوب روایی این قصص است که از طریق عناصر اصلی علم روایت‌شناسی قابل تحلیل و مطابقه هستند. «در رویکرد روایت‌شناختی، آنچه اهمیت زیاد دارد چگونگی و شیوهٔ پرداخت نـهایی داسـتان در قـالب متن است که در قصص تجلی یافته است» (حری، ۱۳۸۸، ص. ۱۲۶–۱۲۷). برای تحلیل «طرحِ» تشکیل‌دهندهٔ تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر ابتدا باید از اولین لایه که همان متن ملموسِ در اختیار خواننده است شروع کرد و از طریق کشف مناسبات آن، به ژرف‌ساخت قصص و لایه‌های زیرین متن راه پیدا کرد. بنابراین برای رسیدن به این مهم، تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر را بر مبنای سطوح روایت که عبارت‌اند از «سبک، طرح، داستان، معانی و مبانی»، مورد واکاوی و تحلیل قرار می‌دهیم.

۵ـ۳. سبک در روایت تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

مخاطب در مواجهه با متن مکتوب، با واژه‌ها سروکار دارد و همین واژه‌ها و کلمات و چگونگی سازوکار آن‌ها هستند که «سبک» اثر را تشکیل می‌دهند. از ویژگی‌های سبکی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر می‌توان به کوتاه و بلندی جملات شعری و آوازگونه، استفاده از موسیقی، اشعار احساسی، جملات تأکیدی، و مواردی از این دست اشاره کرد. از این رو می‌توان جنبه‌های سبکی در روایت تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر را براساس شاخص‌هایی چون «ایجاز، دقت و ظرافت در به‌کارگیری الفاظ و هماهنگی محتوا و موسیقی کلمات» تحلیل و بررسی کرد.

۵ـ۳ـ۱. ایجاز در سبک روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

در سبک روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر مانند دیگر نمایش‌های آیینی ایرانی ایجاز و گزیده‌گویی در سرتاسر «طرح» روایت دیده می‌شود؛ برای نمونه مخاطب با گذشته شخصیت حضرت علی‌اکبر و زندگی او از تولد تا رسیدن به واقعهٔ عاشورا مواجه نمی‌شود و این بخش از زندگی حضرت در طرح روایی اثر حذف شده است و معین البکا صرفاً رویدادهای مهم روز عاشورا را برای طرح روایی اثر خود برگزیده است و با کمترین حد استفاده از کلمات و درنهایت ایجاز و با زبان آوازی، روایت زندگی حضرت علی‌اکبر از صبح روز عاشورا تا لحظهٔ شهادت ایشان را شرح می‌دهد.

۵ـ۳ـ۲. دقت و ظرافت در به‌کارگیری الفاظ در سبک روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

انتخاب اشعار و دستگاه ها و گوشه‌های آوزی در این تعزیه درنهایت ظرافت در

به‌کارگیری الفاظ به خدمت گرفته است تا علاوه بر پیش‌برد قصه، به درون‌مایهٔ تعزیه که مبارزه با ظلم و شهادت‌طلبی و ایثار است، تأکید کند.

۵ـ۳ـ۳. هماهنگی محتوا و موسیقی کلمات در سبک روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

در سرتاسر رویدادهای تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر در این آیات واژه‌آراییِ و هارمونی و هماهنگی بین محتوا و موسیقی کلمات با رویداد و شخصیت‌های تعزیه به چشم می‌خورد و این هماهنگی موجب آهنگین شدن اشعار و روانی و سیالیت آن‌ها شده است که این روانی موسیقی کلمات و اشعار با مضمون آن‌ها نیز در تناسب است.

۵ـ۴. ترتیب و توالی «طرح روایی» در سبک روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

در سبک روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر در راستای تأکید بر درون‌مایهٔ تعزیه که مبارزه با ظلم و شهادت‌طلبی و ایثار است چیدمان شده‌اند و انتظار می‌رود که این روایت در ژرف‌ساخت خویش، مخاطب را بر واقعه‌ای که تنها یک بار اتفاق افتاده است، ارجاع دهند، زیرا در تعزیه از تمام عناصر، نشانه‌ها، امکانات بیانی و ظرفیت‌های قصه‌گویی بهره می‌جوید تا مخاطب را به اهداف و مضامینی که در ژرف‌ساخت روایت‌ها جاسازی کرده است، رهنمون سازد.

«طرح روایی» تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر حاوی چندین رویداد اثرگذار و منحصربه‌فرد است که تجمیع این رویدادها در طرح روایی این تعزیه در یک تعزیه‌نامهٔ واحد و قرابت‌های معنایی آن‌ها با یکدیگر موجب شده است تا در پس این چیدمان‌ها یک وحدت شکلی و معنایی احساس شود. برای بررسی مضمون شهادت‌طلبی و ایثار طرح روایی» تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر لازم است تا «طرح» این تعزیه را به عناصر سازنده‌اش

تقسیم کنیم؛ یعنی «طرح روایی» تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر را به عناصر سازنده‌اش تجزیه کرده و هر یک را جداگانه مورد واکاوی قرار دهیم.

رویداد پیش‌خوانی: این رویداد به‌عنوان افتتاحیهٔ تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر و پیش‌درآمدی برای ورود به داستان است. شبیه‌خوان‌ها بدون درنظر گرفتن نقش‌هایشان در فرایند اطلاعات کلی از فضای کلی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر به مخاطب ارائه می‌دهند، به‌نحوی که مخاطب را برای ورود به داستان اصلی تعزیه آماده کنند. در رویداد پیشخوانی گروه اصلی تعزیه‌خوان‌ها مبتنی بر قرارداد آوازی تعزیه به‌مثابهٔ یک محرک شنیداری قوی مخاطب را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند و شروع به خواندن آوازهای آهنگی مبتنی بر مقدمه یا پیش‌درآمدی برای ورود به فرایند تعزیه می‌کنند که این مقدمه یا پیش‌درآمد براساس الگوی ترتیب توالی رویدادهای اصلی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر انتخاب شده است.

تصویر۱: پیشخوانی

رویداد معرفی ام لیلا: رویداد پیشخوانی با استفاده از پیش‌درآمد موسیقی به‌عنوان ابزار انتقال به رویداد معرفی حضرت ام لیلا تبدیل می‌شود. در این رویداد براساس

اشعار غالباً شناخته‌شده برای مخاطب تعزیه، حضرت ام لیلا و وضعیت رفتاری و الگوی بدنمند شخصی حضرت لیلا در این رویداد معرفی می‌شود. در این رویداد از پوشش سرتاسر مشکی برای حضرت ام لیلا استفاده شده است. رفتار بدن ایشان با الگوی کمی خمیده و استفاده از اشیا (عصا) به‌عنوان ابزاری برای کمک به رفتار بدنی شبیه‌خوان برای القای حس درماندگی خستگی و ناتوانی از پذیرش غم فرزند استفاده شده است. این وضعیت دیداری الگوی بصری مناسبی برای تحریک احساسات و عواطف مخاطب به همراه دارد.

تصویر۲: معرفی اُم لیلا

رویداد رجزخوانی شمر: در رویداد رجزخوانی شمر، کنش‌گر اصلی شمر هست و با چرخش به دور خیمه‌گاه امام حسین، برای جنگیدن مبارز می‌طلبد.

تصویر۳: رجزخوانی شمر

رویداد معرفی امام حسین: در این رویداد از الگوی ثابت همیشگی برای معرفی شبیه‌خوان امام حسین استفاده شده است. استفاده از پوشش عبا، قبا و رنگ سبز برای پوشش امام حسین به‌عنوان الگوی پوشش حضرت رسول و استفاده از صوت آوازی با لحن آوازی و متناسب با شبیه‌خوان حضرت امام حسین در این رویداد قابل‌مشاهده است. الگوی رفتاری آرام و با طمأنینه و استفاده از الگوی ظاهری زیبا و با محاسن مرتب برای القای حس آرامش در این رویداد قابل‌مشاهده است. مخاطب در مواجهه با این الگوی دیداری و شنیداری و در مواجهه با رنگ سبز، وقار و آرامش بدنی شبیه امام حسین و صوت آوازی خوش‌لحن و زیبا حس آرامش و ثبات را تجربه می‌کند.

تصویر۴: معرفی امام حسین

رویداد مبارزه‌طلبی اشقیا: پس از معرفی شخصیت‌ها در رویداد تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر برای اینکه فرایند روایت اجرا به سمت کنشگری حرکت کند مخاطب با رویداد مبارزه‌طلبی گروه اشقیا مواجه خواهد شد. در این رویداد گروه اشقیا با سپاه وارد میدان می‌شوند. ابن زیاد و شمر به‌عنوان شخصیت‌های اصلی و مابقی افراد به‌عنوان سیاهی‌لشکر وارد فضا شده و با همان الگوی فضای شنیداری رجزخوانی شمر، دورتادور خیمه‌گاه حضرت امام حسین می‌چرخند و مبارز طلب می‌کنند.

تصویر۵: مبارزه‌طلبی اشقیا

رویداد عزم میدان کردن امام حسین: بعد از مبارزه طلبیدن گروه اشقیا، امام حسین از حضرت زینب می‌خواهد تا شمشیر، زره و سپر او را بیاورد. این رویداد به شرح احوال و تنهایی امام حسین و بی‌یاور شدن ایشان اشاره می‌کند. امام حسین وقتی رجزخوانی گروه اشقیا را می‌شنود برای پاسخ دادن به این رجزخوانی عزم میدان نبرد می‌کند، خواهرش حضرت زینب او را در این فرایند یاری می‌کند. نکته اینجاست که در این الگوی رفتاری از منظر فضای شنیداری، الگوی شنیداری مبتنی بر صوت آهنگین و حزن‌آلود است و از دستگاه‌های موسیقی آواز ایرانی برای تحریک احساس مخاطب برای دریافت حس تنهایی امام حسین در روز کربلا استفاده شده است، از منظر دیگر استفاده از ابزار و اشیا برای بصری کردن فرایند اجرای تعزیه یکی دیگر از امکاناتی است در این رویداد مورداستفاده قرار می‌گیرد.

تصویر۶: **عزم میدان کردن امام حسین**

رویداد معرفی حضرت علی‌اکبر: پس از عزم میدان کردن امام حسین حضرت علی‌اکبر صدای شیون و فغان طفلان و اهل حرم را می‌شنود و برای آگاه شدن از این‌که چه اتفاقی در حال رخ دادن است به سمت خیمهٔ امام حسین می‌رود. در این رویداد مخاطب با معرفی شبیه حضرت علی‌اکبر مواجه خواهد شد. پوشش استفاده‌شده برای حضرت علی‌اکبر نیز از همان الگوی همیشگی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر تبعیت می‌کند. استفاده از زره، کلاه‌خود، شمشیر و استفاده از پر سبزرنگ و رنگ سبز به نشانهٔ اولیا و مشخصاً تیپیکال شخصیت حضرت علی‌اکبر و جزئیات استفاده‌شده در زره حضرت علی‌اکبر و متناسب با تیپ شخصیتی اوست. الگوی رنگ سبز و الگوی فضای شنیداری نیز مبتنی بر دستگاه آوازی موسیقی ایرانی و ایجاد فضای حماسی برای معرفی حضرت علی‌اکبر به‌عنوان قهرمان یا اسوهٔ اصلی این اجرای تعزیه انتخاب شده است.

تصویر۷: **معرفی حضرت علی‌اکبر**

رویداد اذن میدان طلبیدن حضرت علی‌اکبر از حضرت امام حسین: در رویداد اذن میدان طلبیدن حضرت علی‌اکبر از امام حسین، حضرت علی‌اکبر خود را به خیمه‌گاه امام حسین رسانده و از پدر می‌خواهد که اجازه دهد که او به میدان برود و پاسخ اشقیا را بدهد. گفت‌وگوی آوازی به شکل دوئت امام حسین و حضرت علی‌اکبر در می‌گیرد و این وضعیت یک فضای شنیداری درهم‌تنیده و احساس‌برانگیز برای مخاطبان به‌وجود می‌آورد. درعین‌حال در استفاده از اشعار در این رویداد سعی شده است تا با تکیه‌بر اتفاقات و رویدادهای تاریخی مثل قربانی کردن حضرت اسماعیل توسط حضرت ابراهیم برای مخاطب تصویر ذهنی لازم برای به قتلگاه فرستادن پسر توسط پدر را به‌تصویر کشیده شود و مخاطب را آمادهٔ فرایند شهادت حضرت علی‌اکبر بکند.

تصویر۸: **اذن میدان طلبیدن حضرت علی‌اکبر از حضرت امام حسین**

رویداد اشقیا حضرت علی‌اکبر را به مبارزه می‌طلبند: این رویداد دقیقاً مبتنی بر الگوی رجزخوانی شمر چیدمان شده است. گروه اشقیا به سرکردگی ابن زیاد و شمر و سیاهی‌لشکرها دور خیمهٔ امام حسین جمع شده و سعی در تحریک امام حسین برای به میدان فرستادن حضرت علی‌اکبر با استفاده از عباراتی مثل ترسیدن یا این‌که اجازه ندادن به این‌که پسر امام حسین خود به‌عنوان یک فرد وارد میدان جنگ شود استفاده می‌کنند؛ به‌عبارت دیگر در این رویداد الگوی غالب فضای شنیداری اشتلم‌خوانی و فضای احساسی قالب تحت‌تأثیر قرار دادن و تحت‌فشار قرار دادن خیمه‌گاه امام حسین برای به میدان فرستادن حضرت علی‌اکبر است.

تصویر۹: **اشقیا حضرت علی‌اکبر را به مبارزه می‌طلبند**

رویداد اجازه گرفتن حضرت زینب از امام حسین برای به میدان فرستادن دو فرزندش: پس از مشاهدهٔ غریبی امام حسین، حضرت زینب نزد امام حسین می‌رود و برای به میدان فرستادن دو فرزندش از امام حسین کسب اجازه می‌کند. این رویداد براساس الگوی چیدمان نقش‌ها و روایت سعی بر این دارد تا بر وجه غریبی امام حسین در رویداد کربلا تأکید کند و عنصر اصلی این تأکید به میدان فرستادن دو فرزند معصوم حضرت زینب است؛ به‌عبارت دیگر در این رویداد تلاش بر این است تا مخاطب را از

منظر همدلی با لحظهٔ اتفاق تاریخی در رویداد کربلا همخوان کرده و مخاطب را با حس و حال آن لحظهٔ تاریخی در روز عاشورا و در واقعهٔ کربلا مواجهه کند.

تصویر۱۰: **اجازه گرفتن حضرت زینب از امام حسین برای به میدان فرستادن دو فرزندش**

رویداد شهادت دو طفلان زینب: در رویداد به میدان رفتن طفلان زینب و شهادت آن‌ها الگوی اصلی این رویداد مبتنی بر کنش‌های بدنمند و جسمانی و تحریک فضای دیداری مخاطب است. به‌عبارت‌دیگر در این رویداد ما با فضای جنگ و جست‌وخیز مبتنی بر رویداد جنگ مواجه هستیم. کنش‌های پرسرعت، پرتنش با ترتیب و توالی و بسامد بالا از منظر کنش جسمی و الگوی رفتاری مبتنی بر خصم و خشونت انتخاب شده‌اند. تفاوت الگوی رنگ سبز پوشش دو طفلان حضرت زینب در تقابل با رنگ قرمز و زرد و بنفش پوشش اشقیا یک فضای بصری دوگانه از منظر الگوی خیر و شر ایجاد کرده است. از سوی دیگر تأکید بر مفهوم تنهایی، غریب بودن و تعداد نفرات اندک اهل‌بیت امام حسین در مواجهه با تعداد نفرات بالای سپاه یزید در این رویداد به‌خوبی برای مخاطب خط به نمایش گذاشته شده است.

تصویر۱۱: شهادت دو طفلان زینب

رویداد وداع حضرت زینب با بدن خون‌آلود طفلانش: رویداد وداع حضرت زینب با بدن خون‌آلود طفلان یکی از رویدادهای حزن‌انگیز و احساسی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر به‌شمار می‌رود. در تمام فرهنگ‌ها وداع مادر با فرزندش یک وضعیت غم‌بار و حزن‌آلود به‌شمار می‌رود و این وضعیت در طیف بسیار گسترده‌تری درمورد خاندان عصمت و طهارت و خاندان حضرت امام حسین (ع) قابل‌مشاهده است. در این وضعیت جوانان بنی‌هاشم دو طفلان حضرت زینب را به خیمه‌گاه برمی‌گردانند و مادر در مواجهه با فرزندانش احساس غم‌انگیز ازدست دادن فرزندان خود را تجربه می‌کند. به‌عبارت دیگر این یکی از مهم‌ترین رویدادهای اجرای تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر است که موجب پدیدار شدن حس همدلی مخاطب با خاندان عصمت و طهارت و اهل‌بیت امام حسین (ع) می‌شود.

تصویر۱۲: **شهادت دو طفلان زینب**

رویداد اذن میدان طلبیدن دوبارهٔ علی‌اکبر از امام حسین: این رویداد یکی از مهم‌ترین رویدادهای تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر به‌شمار می‌رود و مخاطب با این رویداد تجربهٔ حسی و خاطره‌ای از پیش تعیین‌شده دارد و برای مخاطب به معنای یکی از مهم‌ترین رویدادهای تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر به‌شمار می‌رود. در این رویداد حضرت علی‌اکبر پس از به‌شهادت رسیدن طفلان حضرت زینب و غم حاصل از مواجهه با این وضعیت و مصیبت حاصل‌شده، دوباره نزد امام حسین می‌رود و از او برای رفتن به میدان اذن می‌خواهد. این رویداد براساس الگوی شنیداری دوئت‌گونه طراحی شده است؛ به شکلی که حضرت علی‌اکبر مبتنی بر الگوی ملودی آشنا برای مخاطب اشعار را می‌خواند و امام حسین در همان فضای موسیقایی به او پاسخ می‌دهد و فرایند الگوی موسیقایی تا زمانی که امام حسین به حضرت علی‌اکبر اجازه می‌دهد که به میدان برود ادامه پیدا می‌کند.

تصویر۱۲: **اذن میدان طلبیدن دوبارهٔ علی‌اکبر از امام حسین**

رویداد اذن میدان طلبیدن حضرت علی‌اکبر از حضرت ام لیلا: در این رویداد پس از کسب اجازهٔ حضرت علی‌اکبر از امام حسین، حضرت علی‌اکبر برای گرفتن اذن میدان به سمت خیمه‌گاه حضرت ام لیلا حرکت می‌کند. از منظر کنش جسمانی و

رویداد رفتاری به‌منزلهٔ فضای دیداری الگوی اصلی این رویداد مبتنی بر حرکت حضرت علی‌اکبر به شکل دایره‌وار دور سکوی تعبیه‌شده در مکان اجرای تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر به شکل سوار بر اسب اتفاق می‌افتد. در این رویداد که یک الگوی مشترک در بین تمام تعزیه‌های حضرت علی‌اکبر است یک نوحه‌سرایی و سینه‌زنی بین شبیه‌خوان و مخاطبان اتفاق می‌افتد؛ به‌عبارت دیگر حضرت علی‌اکبر یک الگوی نوحه‌خوانی آشنا برای مخاطبان را روایت می‌کند و مخاطبان مبتنی بر ریتم این الگوی آشنا و شنیداری شروع به سینه‌زنی می‌کند.

تصویر۱۳: **اذن میدان طلبیدن دوبارهٔ علی‌اکبر از امام حسین**

رویداد شنیدن صدای حضرت علی‌اکبر از داخل خیمه توسط شبیه ام لیلا: در این رویداد زمانی که حضرت علی‌اکبر برای وداع با مادرش سمت او می‌رود و آوا و نوای نوحه‌سرایی خود را آغاز می‌کند، حضرت ام لیلا صدای او را می‌شنود و شروع به نوحه‌سرایی و عزاداری می‌کند؛ به‌عبارت دیگر دو رویداد موازی باهم در این شکل چیدمان رویدادهای تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر در کنار هم در حال وقوع است. حضرت علی‌اکبر در حال نزدیک شدن به خیمه‌گاه حضرت ام لیلاست و حضرت ام لیلا صدای فرزند خود را می‌شنود و خود را آمادهٔ وداع با او می‌کند.

تصویر۱۴: **شنیدن صدای حضرت علی‌اکبر از داخل خیمه توسط شبیه ام لیلا**

رویداد ورود حضرت علی‌اکبر به خیمهٔ حضرت ام لیلا: در این رویداد زمانی که حضرت علی‌اکبر شیون، ناله و زاری حضرت امام لیلا را می‌شنود با سرعت خود را به خیمهٔ حضرت ام لیلا می‌رساند و با ایشان که در وضعیت غش کردن قرار دارد مواجه می‌شود، به سمت مادر خود می‌رود و مادر خود را به آغوش می‌کشد و پس از صحبت با مادر او رضایت مادر را برای رفتن به میدان می‌گیرد.

تصویر۱۵: **ورود حضرت علی‌اکبر به خیمهٔ حضرت ام لیلا**

رویداد وداع اهل حرم با حضرت علی‌اکبر: پیش از عزم میدان حضرت علی‌اکبر بعد از رضایت حضرت ام لیلا برای به میدان رفتن فرزندش موقعیت بصری و دیداری و پی‌رفت رویدادها تغییر کرده و مخاطب در یک جابه‌جایی بین کنشگران و

شبیه‌خوان‌ها حضرت علی‌اکبر را در مرکز زاویهٔ دید دیداری مشاهده می‌کند و اهل حرم به دور او حلقه می‌زنند و خود را برای وداع با او آماده می‌کنند. در این رویداد مخاطبان مبتنی بر الگوی فضای شنیداری نوحه‌خوانی، سینه‌زنی کرده و خود را با وداع اهل حرم هماهنگ می‌کنند؛ به‌عبارت دیگر مخاطبان خود را جزوی از اهالی حرم امام حسین می‌پندارند که در حال وداع با او هستند و به‌مثابهٔ مشارکت و همدلی با این رویداد خود را سهیم می‌دانند و این مشارکت از طریق کنش سینه‌زنی متناسب با الگوی نوحه‌خوانی به‌وجود می‌آید.

تصویر۱۶: **وداع اهل حرم با حضرت علی‌اکبر**

رویداد ممانعت حضرت سکینه از به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر: در این رویداد پس از این‌که حضرت علی‌اکبر عزم میدان می‌کنند حضرت سکینه به دنبال او می‌رود و اسب او را دنبال می‌کند و اجازهٔ رفتن به میدان به حضرت علی‌اکبر را نمی‌دهد. حضرت علی‌اکبر سوار بر اسب و حضرت سکینه دختربچهٔ خردسال از پایین او را نظاره می‌کند. در این رویداد حضرت سکینه به حضرت علی‌اکبر یادآوری می‌کند که لازم است تا نامه‌ای برای خواهرش صغرا به مدینه بفرستد و با برادرش حضرت علی‌اصغر وداع کند. همین موضوع باعث می‌شود که حضرت علی‌اکبر از رفتن به میدان صرف‌نظر کند و برای نوشتن نامه به خواهرش صغرا از اسب پیاده شود و از طریق نوشتن نامه، وقایع اتفاق‌افتاده در روز عاشورا را برای آیندگان روایت کند.

تصویر۱۷: **ممانعت حضرت سکینه از به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر**

رویداد به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر: پس از وداع حضرت علی‌اکبر با اهل حرم، ایشان به میدان می‌رود، سپاه اشقیا او را دوره می‌کنند و از نسب او سؤال می‌پرسند. در ابتدا به‌علت شباهت بیش‌ازحد حضرت علی‌اکبر به پیامبر اکرم، پیرمردهای حاضر در سپاه ابن زیاد که حضرت محمد را از نزدیک دیده بودند سلاح انداختند و گویی این تصور را دارند که خود حضرت محمد به میدان آمده است. شمر که این اتفاق را مشاهده می‌کند و برای این‌که کیان سپاهش به هم نریزد از نسب حضرت علی‌اکبر سؤال می‌پرسد و حضرت علی‌اکبر خود را معرفی می‌کند. به‌محض معرفی شدن حضرت علی‌اکبر با نام و نشان خود، سپاهیان به سمت او حمله‌ور می‌شوند، یورش می‌برند و جنگ بین حضرت علی‌اکبر و سپاه دشمن درمی‌گیرد.

تصویر۱۸: **به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر**

رویداد بازگشت حضرت علی‌اکبر نزد امام حسین: پس از این‌که حضرت علی‌اکبر با گروه اشقیا به مجادله و جنگ می‌پردازد، خستگی و سنگینی زره، کلاه‌خود، شمشیر و تیر و کمان بر او عارض می‌شود و خستگی و تشنگی او را دربر می‌گیرد. حضرت علی‌اکبر به خیمه‌گاه برمی‌گردد و نزد امام حسین می‌رود و از تشنگی و سنگینی کلاه‌خود و زره و ابزارآلات جنگی خود نزد امام حسین شکوه می‌کند. امام حسین انگشت خود را بر دهان حضرت علی‌اکبر می‌گذارد و سعی می‌کند تا کمی از تشنگی او را رفع بکند؛ به‌عبارت دیگر در این رویداد ما به یک موقعیت جداسازندهٔ جدال حضرت علی‌اکبر با شهادت حضرت علی‌اکبر مواجه هستیم و این رویداد به‌مثابهٔ یک رویداد بینابینی در دل تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر عمل می‌کند و مخاطب برای آخرین بار شاهد وداع حضرت علی‌اکبر با امام حسین خواهد بود.

تصویر۱۹: **بازگشت حضرت علی‌اکبر نزد امام حسین**

رویداد شهادت حضرت علی‌اکبر: در این رویداد حضرت علی‌اکبر پس از وداع با امام حسین برای بار دوم به میدان نبرد می‌آید و توسط گروه اشقیا محاصره می‌شود و به‌واسطهٔ ضربات پی‌درپی شمشیر، نیزه، خنجر، تیر و ضربات ازاین‌دست به شهادت می‌رسد. از منظر بصری تأکید بر ریختن خون حضرت علی‌اکبر روی بدنش با پوشش کفنی که برای او

طراحی شده است موجب تحریک حس دیداری مخاطب به بهترین شکل آن می‌شود. از سوی دیگر یورش پی‌درپی و توأمان عموم گروه اشقیا به سمت پیکر حضرت علی‌اکبر، این دیدگاه دیداری را نزد مخاطب قدرتمندتر می‌کند و موجب برانگیختن احساسات و عواطف درونی مخاطب با لحظهٔ شهادت حضرت علی‌اکبر می‌شود.

تصویر۲۰: **شهادت حضرت علی‌اکبر**

۵-۵. تحلیل رویدادها در «طرح روایی» تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

خط سیر زمانی در این روایت نسبتاً رعایت شده و نمونه‌های کمی از زمان‌پریشی در آن به چشم می‌خورد. زمان‌پریشی در این روایت به صورت مجموعه‌ای از پرش‌های زمانی به جلو دیده می‌شود. راوی از طریق حذف و تلخیص که از عناصر سرعت روایی هستند، نسبتِ بین زمانِ «داستان تاریخی» و «طرح» قصه را تنظیم کرده و تنها رویدادهایی را برگزیده که از بیان آن‌ها هدفی داشته است. بنابراین روایت‌گر صرفاً بر نقاط عطف مهم داستان تمرکز می‌کند و آن‌ها را پشت سر هم می‌چیند. ویژگی مهم این داستان درخصوص عنصر زمان، تأکید بر وقایع روز خاص عاشوراست و کنش‌گران داستان در فهم زمان وقوع رویدادها نسبت به زمان گذشته تاریخی بی‌تفاوت هستند و در زمان حال روز واقعهٔ عاشورا دست به کنشگری می‌زنند. این شیوهٔ بیان، نشانگر

تأکید بر اهمیت وقایع روز عاشوراست و روایتگر با درایت مابقی رویدادهای مرتبط با شخصیت‌ها را حذف کرده است.

۵ـ۶. معانی و مضامین در «طرح روایی» تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

تأکید که مبارزه با ظلم و شهادت‌طلبی و ایثار بر درون‌مایهٔ تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر را تشکیل داده است.

۵ـ۷. تحلیل رویدادهای شنیداری در مواجهه با اجرای تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر

محیط اجرایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر علاوه بر مناسبات آیینی و دیداری همواره محلی برای شنیدن نیز بوده است و موسیقی و آواز در اجرا یکی از تأثیرگذارترین و شاید مؤثرترین محرک احساسی مخاطب در این‌گونه نمایشی ـ آیینی به‌شمار می‌رود. از این منظر تحلیل فضای شنیداری تعزیه چه تأثیری بر سطوح روایت در تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر دارد. در فرایند اجرای تعزیه شبیه‌خوان‌ها با تأکید بر ماهیت فضایی صدا، تأثیرهای فضایی صدا، لحن صدا، آهنگ صدا، تنالیته و بافت صدا رویدادها و موتیف‌های اصلی تعزیه را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند و بخش اعظمی از بستر رویدادها و روایت و پی‌رنگ اثر براساس فضای شنیداری شکل می‌گرد. شبیه‌خوان داستان را براساس قابلیت‌های آوازی موسیقی سنتی ایرانی پیش می‌برند؛ یعنی پیرنگ رویدادها و وموقعیت‌های اصلی مبتنی بر ظرفیت داستان‌سرایی براساس آواز و شعر شکل می‌گیرد. تأثیرهای فضایی موسیقی و اصوات تولیدشده در اجرای تعزیه موجب تحریک دنیای درونی مخاطبان و شبیه‌خوان‌ها به‌طور هم‌زمان می‌شود. صدا در محیط یا فضای اجرایی تعزیه هم از منظر وجوه طبیعی یا طنین طبیعی، استفاده می‌شود و یا

به‌واسطهٔ سیستم‌های صوتی تقویت یا دستکاری می‌شود؛ به‌عبارت دیگر می‌توان نحوهٔ ادراک شبیه‌خوان‌ها با فضای صوتی اجرا را با استفاده از دستکاری صدا و کاهش و افزایش و تقویت حجم و یا بافت صدا تغییر داد. برای مثال می‌توان با تقویت صدای آواز شبیه‌خوان‌ها یک فضای ارتباطی صمیمی و قدرتمند با مخاطبان ایجاد کرد. این اثرات صوتی ایجادشده به‌طور مؤثر فضای شنیداری را فراتر از مرزهای بصری در فضای زیستهٔ اجرای تعزیه گسترش می‌دهد. از این منظر همهٔ صداهایی که در فرایند اجرایی تعزیه ترکیب می‌شوند و کلمات را تشکیل می‌دهند روح خود، ماهیت خود و محتوای خود را دارند که به ایجاد فرایند رویدادها و سطوح روایت تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر منجر می‌شود و حسی خاص خود در مخاطب ایجاد می‌کند و واکنش عاطفی خاص خود را به همراه خواهد داشت.

در فرایند مواجههٔ مخاطب با تعزیه توجه به جزئیات ساختار موسیقی و کنش‌های آوازی نمایشگران مبتنی بر خصوصیت شنیداری خاص هر لحن یا گوشهٔ آوازی موجب پدید آمدن فیگورهای صوتی، ژست‌های صوتی و بازتاب‌های صوتی خاصی در نمایشگران و مخاطبان می‌شوند و رویدادها و موقعیت و سطوح روایی تعزیه براساس این حالات صدایی شکل می‌گرد. به عبارت دیگر آنچه موجب خلق موقعیت‌ها و رویدادهای چندساحتی در فرایند اجرای تعزیه و در جهان زیستهٔ اجرایی تعزیه می‌شود. ترکیب رویدادها و رخدادهای دیداری با رویدادها و رخدادهای شنیداری است که این وضعیت از یک فضای درهم‌تنیده تشکیل می‌شود.

۶. نتیجه

در این مقاله ابتدا به بررسی نظریه‌های روایت‌شناسی و پیشینهٔ آن پرداخته شد و پس از

آن عناصر طرح روایی در رویکرد روایت‌شناسی موردبررسی قرار گرفت. هدف از این پژوهش آن بود که با مطالعهٔ طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر براساس نظریات روایت‌شناسی، سطوح روایی و «طرح» حاکم بر این تعزیه را تحلیل کرده و به شکل، ساختار و الگوهای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها پی ببریم.

برای تحلیل «طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر» ترتیب و توالی رویدادها مبتنی بر شیوهٔ چیدمان آن‌ها و ارائه به مخاطب عنوان و تحلیل شدند.

در سطح «طرح روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر» و داستان، ضمن بیانِ تفاوت‌های این دو سطح، بیان کردیم که مخاطبان تعزیه، در گام نخست با سطح متن یا «طرح» تعزیه مواجه می‌شوند؛ درواقع، تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر «طرحِ» داستانی را در اختیار مخاطبان می‌گذارد و آن‌ها با کنار هم چیدن رشتهٔ حوادث و پی‌رفت رویدادها، به استنباطی از داستان، دست پیدا می‌کنند. طرحِ روایی تعزیهٔ حضرت علی‌اکبر از منظر شیوه‌های تشکیل پیاپیِ سطوح روایی متعدد، آمیخته شدن و درهم‌تنیدگی این سطوح با یکدیگر، شکست‌های پی‌درپی خط روایت و رویدادها و موتیف‌های اصلی تعزیه به شکلی که در طرح روایی چیدمان شده بودند مورد تحلیل قرار گرفتند. خط سیر زمانی در این روایت نسبتاً رعایت شده و نمونه‌های کمی از زمان‌پریشی در آن به چشم می‌خورد. زمان‌پریشی در این روایت به صورت مجموعه‌ای از پرش‌های زمانی به جلو دیده می‌شود. راوی از طریق حذف و تلخیص که از عناصر سرعت روایی هستند، نسبتِ بین زمانِ «داستان تاریخی» و «طرح» قصه را تنظیم کرده و تنها رویدادهایی را برگزیده که از بیان آن‌ها هدفی داشته است. بنابراین روایت‌گر صرفاً بر نقاط عطف مهم داستان تمرکز می‌کند و آن‌ها را پشت سر هم می‌چیند. ویژگی مهم این داستان درخصوص عنصر زمان، تأکید بر وقایع روز خاص عاشوراست و کنش‌گران داستان در فهم زمان وقوع

رویدادها نسبت به زمان گذشتهٔ تاریخی بی‌تفاوت هستند و در زمان حال روز واقعهٔ عاشورا دست به کنشگری می‌زنند. این شیوهٔ بیان، نشانگر تأکید بر اهمیت وقایع روز عاشوراست و روایتگر با درایت مابقی رویدادهای مرتبط با شخصیت‌ها را حذف کرده است.

در فرایند مواجههٔ مخاطب با تعزیه توجه به جزئیات ساختار موسیقی و کنش‌های آوازی نمایشگران مبتنی بر خصوصیت شنیداری خاص هر لحن یا گوشهٔ آوازی موجب پدید آمدن فیگورهای صوتی، ژست‌های صوتی و بازتاب‌های صوتی خاصی در نمایشگران و مخاطبان می‌شوند و رویدادها و موقعیت و سطوح روایی تعزیه براساس این حالات صدایی شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر آنچه موجب خلق موقعیت‌ها و رویدادهای چندساحتی در فرایند اجرای تعزیه و در جهان زیستهٔ اجرایی تعزیه می‌شود ترکیب رویدادها و رخدادهای دیداری با رویدادها و رخدادهای شنیداری است که این وضعیت از یک فضای درهم‌تنیده تشکیل می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. tazieh
2. narratology
3. comparative study
4. narrative levels
5. plot
6. narration
7. theory of narrative
8. michael Toolan
9. Tzvetan Todorov
10. discourse
11. narratology
12. Tolan
13. narrative structure

14. Jerar Jenet
15. narrative content
16. histoire
17. meaning
18. levels of text
19. discourse
20. plot
21. event
22. act
23. artistic unity
24. Boris Tomashevsky
25. sjuzet
26. fabula

منابع

آرمر، آ. (۱۳۸۳). *فیلم‌نامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*. ترجمهٔ ع. اکبری. تهران: سورهٔ مهر.

اخوت، ا. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: فردا.

اسکولز، ر. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ ف. طاهری، تهران: آگه.

ایو تادیه، ژ. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ م. نونهالی. تهران: نیلوفر.

برگر، آ. (۱۳۸۷). *روایت در فرهنگ عامیانه*. ترجمهٔ م. لیراوی. تهران: سروش.

بارت، ر. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ م. راغب. تهران: فرهنگ صبا.

بی‌نیاز، ف. (۱۳۸۷). *درآمدی در داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چ اول. تهران: افراز.

برتنس، ه. (۱۳۸۴). *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ م. ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پرین، ل. (۱۳۸۷). *در باب داستان*. ترجمهٔ م. سلیمانی. تهران: حوزه هنری.

پرینس، ج. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: مینوی خرد.

پروینی، خ. (۱۳۸۷). *الگوی ساختارگرایی ولادمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی*. *زبان و ادبیات فارسی، ۱۱*.

تری، ا. (۱۳۸۰). پی در آمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ ع. مخبر. تهران: مرکز.

تودوروف، ت. (۱۳۸۱). *روایت و ضـد روایت*. ترجمهٔ م. براهیمی. تهران: فارابی.

تولان، م. ج. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه‌ـزبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ا. حری. تهران: بنیاد فارابی.

چتمن، س. (۱۳۹۰). *داستان و طرح*. ترجمهٔ ر. میرخندان. قم: صدا و سیما.

حری، ا. (۱۳۸۷). *زاویه‌دید در مقابل کانونی‌شدگی. ادبیات داستانی، ۱۰۵*.

حری، ا. (۱۳۸۸). *مؤلفه‌های زمان و مکان در قصص قرآن. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۵*.

داد، س. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تـهران: مـروارید.

دهخدا، ع. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: سیروس.

ریکور، پ. (۱۳۸۳). *زندگی در دنیای متن*. ترجمهٔ ب. احمدی. تهران: مرکز.

ریمون‌کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت‌شناسی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ا. حری، تهران: نیلوفر.

رایان، م. و آلفن، ا. (۱۳۸۸). *دانـش‌نامهٔ نـظریه‌های ادبی معاصر*، ویراستهٔ ا. مکاریک، ترجمهٔ م. و م. نبوی. چ سوم. تهران: آگاه.

سعیدیان، ع. (۱۳۶۳). *دائرةالمعارف ادبی*. تهران: امیرکبیر.

شهبا، م. (۱۳۹۳). *عناصر روایت در مجموعه‌های تلویزیونی*. تهران: صدا و سیما.

قاسمی‌پور، ق. (۱۳۸۷). *زمان و روایت. نقد ادبی*، ۲.

کالر، ج. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ ف. طـاهری. تهران: مرکز.

گرین، و. و ریسمن، ج. و لیبر، ا. مورگان، ل. و ویلینگه، ج.(۱۳۸۳). *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ ف. طاهری. چ سـوم. تهران: نیلوفر.

گله‌باس، ف. (۱۳۹۴) *کارگردانی داستان*. ترجمهٔ د. نوروزی، تهران: فارابی

مارتین، و. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: انتشارات هرمس.

میرصادقی، ج. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چ سوم. تهران: سخن.

مک‌کی، ر. (۱۳۹۳). *داستان*. ترجمهٔ م. گذرآبادی. تهران: هرمس

وبستر، ر. (۱۳۸۳). *روایت و زبان*. ترجمهٔ م. خراسانی. مجله ادبیات داستانی.

یوسف‌زاده، غ. (۱۳۹۲). *سطوح روایت در قصه‌های قرآن*. قم: صدا و سیما

مکوئیلان، م. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمهٔ م. فتاح، تهران: انتشارات مینوی‌خرد.

References

Akhavat, A. (1992). *The grammar of story*. Farda.

Armer, A. (2004). *Screenwriting for cinema and television* (A. Akbari, Trans.). Soureh Mehr.

Barthes, R. (2008). *Introduction to the structural analysis of narratives* (M. Ragheb, Trans.). Farhang-e Saba.

Berger, A. (2008). *Narrative in popular culture* (M. Liravi, Trans.). Soroush.

Bertens, H. (2005). *Literary theory: The basics* (M. Abolghasemi, Trans.). Mahi.

Biniyaz, F. (2008*). Introduction to fiction writing and narratology*. Afraz.

Chatman, S. (2011). *Story and discourse* (R. Mirkhandan, Trans.). Seda va Sima.

Culler, J. (2003). *Literary theory* (F. Taheri, Trans.). Markaz.

Dad, S. (2004*). Dictionary of literary terms* (2nd ed.). Morvarid.

Dehkhoda, A. (1998). *Dictionary*. Soroush.

Eagleton, T. (2001). *Literary theory: An introduction* (A. Mokhber, Trans.). Markaz.

Ghasemi Pour, G. (2008). Time and narrative. *Journal of Literary Criticism*, (2).

Golabass, F. (2015). *Directing the story* (D. Norouzi, Trans.). Farabi.

Green, W., Reisman, J., Lieber, L., Morgan, L., & Willingham, J. (2004). *Foundations of literary criticism* (F. Taheri, Trans.; 3rd ed.). Nilufar.

Hari, A. (2008). Point of view versus focalization. *Journal of Fiction Literature*, (105).

Hari, A. (2009). Time and space in Qur'anic narratives. *Research in Persian Language and Literature*, (15).

Martin, W. (2007*). Narrative theories* (M. Shahba, Trans.). Hermes.

McKee, R. (2014). *Story* (M. Gozarabadi, Trans.). Hermes.

McQuillan, M. (2009). *Selected essays on narrative* (M. Fattah, Trans.). Minu-ye Kherad.

Mirsadeghi, J. (2001). *Elements of fiction* (3rd ed.). Sokhan.

Parvini, Kh. (2008). Propp's structural model and its applications in narratology. *Quarterly Journal of Persian Language and Literature*, (11).

Perrine, L. (2008). *On story* (M. Soleimani, Trans.). Hozeh Honari.

Prince, G. (2012). *Narratology* (M. Shahba, Trans.). Minu-ye Kherad.

Ricoeur, P. (2004). *Life in the world of the text* (B. Ahmadi, Trans.). Markaz.

Rimmon-Kenan, S. (2008). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (A. Hari, Trans.). Nilufar.

Ryan, M.-L., & Alphen, E. (2009). *Encyclopedia of contemporary literary theory* (M. Nabavi & M. Nabavi, Trans.). Agah.

Saeidian, A. (1984). *Encyclopedia of literature*. Amir Kabir.

Scholes, R. (2004). *Structuralism in literature* (F. Taheri, Trans.). Agah.

Shahba, M. (2014). Narrative elements in television series. *Seda va Sima Journal*.

Tadie, J. Y. (1999). *Literary criticism in the twentieth century* (M. Nonehali, Trans.). Nilufar.

Todorov, T. (2002). *Narrative and anti-narrative* (M. Ebrahimi, Trans.). Farabi.

Toolan, M. J. (2004). *A critical linguistic introduction to narrative* (A. Hari, Trans.). Bonyad-e Farabi.

Webster, R. (2004). Narrative and language. *Journal of Fiction Literature*.

Yousefzadeh, G. (2013). Narrative levels in Qur'anic stories. *Seda va Sima*.