



Linking Parallel Narratives Through “goriz” The Influence of Narrative in the Poem of *Tuhfat al-A'azem* on T'aziyah

Hamed Noruzi*¹, Mofid shateri²

Received: 02/03/2025
Accepted: 01/06/2025

* Corresponding Author's E-mail:
h.noruzi@modares.ac.ir

Abstract

Tuhfatul-A'azam-e Alam Ara is a historical epic that describes the bravery and battles of one of the emirs of the Qohestan region, written by a poet with the pen name "Asi". What distinguishes this poem from the local historiographies and religious epics of its time is the use of a type of parallel narrative in the structure of the story and the use of "Goriz", a trick specific to Ta'ziyyah or Shabih-Xani , to connect these two narratives. This unique feature is examined in the present article. Therefore, the present research is organized under the following major questions: How and for what purpose did the poet use the narrative method of parallel narratives? How did he use Goriz to connect these parallel narratives? In response to these two questions, the following results were obtained: In this poem, the poet establishes two parallel narratives in the mind of his audience: 1. The main

1 . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0003-1420-8622>

2 . Associate Professor, Department of Geography, University of Birjand, Birjand, Iran.

<https://orcid.org/0000-0002-7218-1002>



Copyright: © 2025 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/>.



narrative (the battles and epics of Amir Alam Khan III); 2. The parallel narrative (the events of Karbala). To strengthen this parallel structure, numerous parallels are created in the mind of the audience by using the trick of Goriz to connect and relate the events of Karbala with the main narrative. The points of connection are selected based on parallels or similar elements and through factors such as analogy and parallelism, inspiration and unseen voice, the two parallel narratives are connected. Using these connections, Asi is constantly moving between the main and secondary narratives. The most common way of moving from the main narrative to the parallel narrative and creating escape is the creative use of "association".

Key words: Tuhfatul-A'azam-e Alam Ara, Asi, parallel narration, ta'ziyyah (Shabih-xani), Goriz.

1. Introduction

Tuhtat al-A'azem Alam Ara is a historical-religious poem written in the second half of the reign of Nasir al-Din Shah, describing the bravery and battles of Amir Alam Khan III, one of the emirs of the Qohestan region, by a poet with the pen name "Asi" and his son's writings with the pen name "Qasir". Like the *Shahnameh*, this poem is composed in "motaqareb mosamman mahzuf/maqsur" meter.

What distinguishes this poem from the historical and religious epics of its time is the use of a type of "parallel narrative" that comes from folklore literature and is seen as "goriz" in ta'ziyyah or "shabih-xani". These scenes, which are intended to connect the subject of ta'ziyyah with the martyrdom of Imam Hussein, are called "goriz be sahraye Karbala", "guse" or "subsidiary



ta'ziyyah" (Fathali Beigi, 1370, p. 231). Goriz is one example of parallel narrative. Goriz is a type of disruption in the linear flow of a narrative that occurs when the narrative swings between parallel story lines (Safi Pirlojeh, 2012, p. 81). Parallel narratives, also known as multiple narratives, refer to a narrative structure that includes two or more separate narratives that are connected by a common character, event, or theme (Camboni, 2012, p. 18). This allows for multiple perspectives and connections between generations or cultures (Wright, 2017). This structure often highlights a larger story or theme that connects all the story lines (O'neill, 2005, p. 368). This same narrative pattern is also imitated in the poem *Tuhfat al-A'zam*.

Research Question(s)

This article is organized under the following broad questions: How and for what purpose did the poet use the narrative method of parallel narratives? How did he use escape to connect these parallel narratives?

2. Literature review

Given that the version of the poem *Tuhfat al-A'azem* and its poet have not been introduced and corrected so far, no research has been conducted on it. No research has been found on parallel narratives in Persian; however, Zeki Çıraklı (2014) has examined parallel narratives in the novel *The Travelers* by Paul Harding. Parallel narratives in cinema have also been examined in studies such as Remedios et al. (2024). Regarding the narrative trick of escape in Ta'ziyya, the article "Association; A narrative-dramatic trick for the metadrama of Goriz in Ta'ziyeh has been published by Norouzi and Shateri (2019), in which the process of Goriz is explained based on association.



3. Methodology

For greater order, the following factors were examined as the basis for dividing the different sections of the article: types of digression/goriz (a. Time-space jump; b. Time jump) and the subject or character jump of the digression /escape that forms the parallel narrative. Thus, first, digression that have temporal and spatial jumps are examined. Then, for greater accuracy in the analysis, we also analyze the subject or character jump that caused the digression /escape. In the next section of the article, the same pattern is applied to narratives in which only the time jump of the narrative caused the narrative/escape.

4. Results

Time-space jump

In this section, narratives are examined whose time is related to the time of the Ashura incident and whose location is also related to an event in the same case. Therefore, the spatial-temporal trajectory (Qain-Qajar) of the main narrative is shifted to the spatial-time trajectory of the secondary narrative (Karbala-50 AH). These cases are:

Subject-character jump to Khuzaymah

The first Goriz in this poem is the Goriz to the desert of Karbala and the Ta'ziyyah on the day of Ashura, during which a narrative of Khuzaymah's martyrdom is also narrated, which on the one hand supports the fighters and on the other hand is a serious disruption in the main narrative, namely the description of the bravery of Amir Alam Khan III. This Goriz is divided into several parts and is divided into sections: the attack of the Asefids, the scape from Asefid captivity, and the genealogy of the Alam family (Al Khuzaymah) (9p).

Subject-Character Shift to Hazrat Zain al-Abidin



Amir Alam Khan is captured by the Asifs shortly after deciding to participate in the battle. He remembers the illness of Karbala, his inability to fight, and then the capture of Imam Sajjad (AS) and the caravan of Karbala prisoners.

Subject-Character Shift to the Sham-e Ghariban

After capturing Amir Alam Khan, the Asifs take him to Tus and Mashhad. Here again, two narratives are parallel: the transfer of the prisoners and survivors of the Karbala army and Imam Sajjad to the Ghariban (parallel narrative) with the transfer of Amir Alam Khan, who is a captive, to Mashhad (main narrative). (7p)

Subject-Character Shift to Two Muslim Children (Do Teflan-e Moslem)

According to Asi's narration, after the incident of Ashura, Ibn Ziyad orders that Khuzaymah's descendants be wiped out from the face of the earth for helping the Imam. But the two children, who are the only survivors of Khuzaymah, escape from this misfortune. From here we enter the likeness of two Muslim children (12p).

Subject-character shift to Hazrat Ali Akbar (AS)

Asi escapes from the main narrative to Hazrat Ali Akbar's Ta'ziyya in three places: first, when he returns from the captivity of the Asifs, second, during his trip to Karbala (16p-18r) and the trip of Amir Alam Khan to Karbala

Subject-character shift to Hazrat Abbas (AS)

The only time that Hazrat Abbas's Ta'ziyya is mentioned is during Amir Alam Khan's trip to Karbala; when visiting the shrine of Hazrat Abbas (AS) becomes a means of association and Goriz for the poet.

Time shift in the narrative (the trip to Karbala)



Journal Of Narrativestudies

E-ISSN: 2588-6231

Vol.9, No. 18

Autumn and Winter 2025

Research Article



One of the places where the poet tries to have a long Goriz from the event of Ashura is the narration of Amir Alam Khan's pilgrimage to Karbala (70r). This event, which is not mentioned in history, occupies approximately the last third of the poem.

Parallel narratives in the poem *Tuhfat al-A'zam* are inserted into the main story with the aim of comparing the two narratives. By creating this parallel narrative, Asi intended to expand the discourse of the poem *Tuhfat al-A'zam* in terms of character, time, place, and socio-political events.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۹، شماره ۱۸، پاییز و زمستان ۱۴۰۴، صص ۵۵۴-۵۹۶

مقاله پژوهشی

شکل‌گیری روایت موازی از طریق روایت‌گردانی

معطوف به تعزیه در *تحفه‌الاعاظم علم آرا*

حامد نوروزی*^۱، مفید شاطری^۲

(دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۲۱)

چکیده

تحفه‌الاعاظم علم آرا حماسه‌ای تاریخی است که در شرح شجاعت‌ها و نبردهای یکی از امرای منطقه قهستان، به دست شاعری با تخلص «عاصی» سروده شده است. آنچه این منظومه را از تاریخ‌نگاری‌های محلی و حماسه‌های دینی هم‌عصر خود متمایز می‌کند کاربرد گونه‌ای از روایت موازی در ساختار داستان و استفاده از «گریز»، از ترفندهای مختص تعزیه یا شبیه‌خوانی، برای پیوند این دو روایت است. در مقاله حاضر به بررسی این ویژگی منحصره‌فرد پرداخته شده است. بنابراین پژوهش حاضر ذیل این پرسش‌های کلان سامان می‌یابد: شاعر چگونه و با چه هدفی از شیوه‌روایی روایت‌های موازی بهره برده است؟ برای پیوند این روایت‌های موازی چگونه گریز را به کار بسته است؟ در پاسخ به این دو پرسش

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

*h.noruzi@modares.ac.ir

<http://orcid.org/0000-0003-1420-8622>

۲. دانشیار گروه جغرافیا، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

<https://orcid.org/0000-0002-7218-1002>



Copyright: © 2025 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/>.

نتایج زیر حاصل شد: در این منظومه شاعر دو روایت موازی را در ذهن مخاطب خود بنا می‌نهد: ۱. روایت اصلی (نبردها و حماسه‌های امیر علم خان سوم)؛ ۲. روایت موازی (حوادث کربلا). برای استواری این ساختار موازی، قرینه‌های متعددی با بهره از ترفند گریز برای پیوند و ارتباط حوادث کربلا با روایت اصلی در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. نقاط پیوند بر پایه قرینه‌ها یا عناصر مشابه انتخاب و از طریق عواملی مانند قیاس و قرینه‌سازی، الهام و آواز غیبی سبب پیوند دو روایت موازی می‌شود. عاصی با استفاده از این پیوندها به صورت مداوم میان روایت اصلی و فرعی در حرکت است. رایج‌ترین شیوه انتقال از روایت اصلی به روایت موازی و خلق گریز، استفاده خلاقانه از «تداعی» است.

واژه‌های کلیدی: تحفه‌الاعظم علم آرا، عاصی، روایت موازی، تعزیه (شبهه‌خوانی)، گریز.

۱. مقدمه

حماسه شعری است داستانی - روایی با زمینه قهرمانی و صبغه قومی و ملی که حوادثی بیرون از حدود عادت در آن جریان دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲، صص. ۱۰۴-۱۰۵). «حماسه تاریخی» و «حماسه دینی» انواعی از حماسه هستند که از نظر معنی و مضمون یا تاریخی هستند یا دینی. این‌گونه حماسه‌ها را حماسه‌های مصنوع یا ثانویه (صفا، ۱۳۸۹، ص. ۷) یا دروغین (کزازی، ۱۳۸۳، ص. ۱۸۱) نیز می‌نامند. جنبه‌های دینی و تاریخی این‌گونه حماسه‌ها سبب می‌شود که از آثار و متون تاریخی و دینی تأثیر زیادی بپذیرند. یکی از این حماسه‌های تاریخی که مانند بسیاری دیگر از این دسته متون، به‌ویژه از دوره صفویه به بعد، هنوز به صورت نسخه خطی موجود است، منظومه‌ای است با نام *تحفه‌الاعظم علم آرا* که در نیمه دوم سلطنت ناصرالدین‌شاه، در شرح

شجاعت‌ها و نبردهای امیر علم خان سوم، از امرای منطقه قهستان، به دست شاعری با تخلص «عاصی» و کتابت فرزند وی با تخلص «قاصر» به نگارش درآمده است.

آنچه این منظومه را از تاریخ‌نگاری‌های محلی و حماسه‌های دینی هم‌عصر خود متمایز می‌کند کاربرد گونه‌ای از روایت موازی^۱ و استفاده از گونه‌ای روایت سیال ذهن برای پیوند این دو روایت است که از ادبیات عامه برمی‌آید و با عنوان «گریز» در تعزیه یا شبیه‌خوانی دیده می‌شود و امروزه در آیین «روضه‌خوانی» هم رواج یافته و با عباراتی مانند «بردن دل به کربلا» آغاز می‌شود. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، منظومه‌های حماسی متأخر ترکیبی از بن‌مایه‌های حماسی و ادبیات عامه هستند (محمدزاده و رویانی، ۱۳۸۶، ص. ۱۷۲). به همین دلیل تأثیرپذیری حماسه‌سرایان از نقالان و توجه به نقل‌نمایشی حماسه و به‌تبع آن عنایت به سلیقه روایت‌شنوها در پژوهش‌های پیشین نشان داده شده است (ر.ک. خادمی و همکاران، ۱۳۹۷، ص. ۱۲۹)، اما تاکنون نمونه‌ای از تأثیرپذیری حماسه از تعزیه یا شبیه‌خوانی و نیز کاربرد روایت موازی در آن نشان داده نشده است. هم روایت موازی با روایت اصلی و هم تأثیرپذیری از تعزیه بی‌تردید، محصول غلبه گفتمان تشیع در نواحی قاینات در این دوران و به‌تبع آن رواج بسیار زیاد شبیه‌خوانی در این منطقه است که حامی اصلی آن نیز خاندان ممدوح شاعر، یعنی خاندان عَلم، هستند. دلیل دیگر، نَسَب‌سازی برای این خاندان است. در این منظومه نَسَب ثابت‌نشده‌ای برای خاندان عَلم پیشنهاد شده و شجره آنان را به یکی از یاران امام حسین در واقعه کربلا، به نام «خزیمه» پیوند می‌زند.

در مقاله حاضر به بررسی ویژگی منحصر به فرد این حماسه تاریخی، یعنی ایجاد یک روایت موازی با روایت اصلی و تقلید از شیوه روایی تعزیه در بخش‌های گوناگون، برای پیوند این دو روایت موازی خواهیم پرداخت که آن را به حماسه‌ای دینی (شیعی) نیز

نزدیک می‌کند. بنابراین پژوهش حاضر ذیل این پرسش‌های کلان سامان می‌یابد: شاعر چگونه و با چه هدفی از شیوه‌ی روایی روایت‌های موازی بهره برده است؟ برای پیوند این روایت‌های موازی شاعر چگونه از گریز به شیوه‌ی تعزیه بهره برده است؟

۲. پیشینه پژوهش

با توجه به اینکه تاکنون نسخه‌ی منظومه‌ی *تحفه‌الاعاظم* و شاعر آن معرفی و تصحیح نشده، پژوهشی نیز در مورد آن انجام نشده است. درمورد روایت‌های موازی در فارسی پژوهشی یافت نشد، اما زکی چیرکلی (Zeki Çıraklı, 2014) به بررسی روایت‌های موازی در رمان دوره‌گردها اثر پل هاردینگ پرداخته است. نیز در پژوهش‌هایی نظیر رمیدیوس و همکاران (Remedios, 2024) روایت‌های موازی در سینما بررسی شده است. امروزه روایت موازی یکی از محبوب‌ترین انواع روایت‌ها در سینماست. درمورد ترفند روایی گریز در تعزیه، مقاله «تداعی؛ ترفندی روایی - نمایشی برای متادرام گریز در تعزیه» از نوروزی و شاطری (۱۳۹۸) منتشر شده که در آن فرایند گریز بر پایه‌ی تداعی، تبیین شده است.^۲ اما تاکنون پژوهشی درخصوص تأثیر شیوه‌ی روایی تعزیه بر انواع ادبی دیگر و به صورت موردی، گریز در حماسه‌های تاریخی، به انجام نرسیده است.^۳

۳. مبانی نظری پژوهش

۳-۱. روایت خطی، روایت‌های موازی و روایت‌گردانی

روایت مجموعه‌ای از رخدادهاست که از نظر منطقی و گاه‌شمارانه با هم ارتباط دارند (تولان، ۱۳۸۳، ص. ۲۲). چینش زمانی و ترتیب قرار گرفتن رویدادها در روایت بسیار

مهم است. رایج‌ترین نوع چینش رویدادها و بیان روایت، ساختار خطی است (ر.ک. آسابرگر، ۱۳۸۰، ص. ۱۹). در این ساختار روایی، توالی منظم رویدادها، انضباط تاریخی و نوعی خط سیر داستانی، برنامه‌ریزی شده است (Fowler, 1991, p. 158).

اما گاهی عواملی می‌تواند در سیر خطی روایت، اختلال ایجاد کند. تغییر موضوع روایت یا «روایت‌گردانی»^۴ نوعی اختلال در سیر خطی روایت است که از نوسان روایت میان خطوط داستانی موازی ایجاد می‌شود (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۱، ص. ۸۱). خطوط داستانی موازی با روایت داستان اصلی که به آن‌ها روایت فرعی نیز گفته می‌شود، گاه چنان فربه و مایه‌ور می‌شوند که به‌عنوان یک خط داستانی مستقل در کنار خط روایی اصلی قرار می‌گیرند. روایت‌های موازی^۵ که آن‌ها روایت‌های چندگانه^۶ نیز می‌نامند، در محتوای روایی اغلب رسانه‌ها مانند رمان‌ها، برنامه‌های تلویزیونی و فیلم‌ها وجود دارد. در فیلم و ادبیات، روایت موازی یا طرح موازی به ساختار داستانی مربوط می‌شود که شامل دو یا چند روایت جداگانه است که توسط یک شخصیت، رویداد یا موضوع مشترک به هم مرتبط شده‌اند. معمولاً روایات موازی، خطوط داستانی متعددی را ارائه و داستان‌های متمایز یا درهم‌تنیده چندین قهرمان را دنبال می‌کنند. گاهی هیچ شخصیتی به‌عنوان تنها شخصیت اصلی مورد توجه قرار نمی‌گیرد و هیچ خط داستانی نسبت به بقیه امتیاز ندارد (Camboni, 2012, p. 18). بنابراین هر شخصیت، همچنان «شخصیت اصلی» یا «قهرمان» در روایت خودش است (Fovenyessy, 2021, p. 20). بدین ترتیب امکان ارائه دیدگاه‌های متعدد و ارتباط بین نسل‌ها یا فرهنگ‌های مختلف به‌وجود می‌آید (Wright, 2017). البته این داستان‌ها با یک موضوع، رویداد یا شخصیت مشترک در هم تنیده شده‌اند و این‌گونه این ساختار، اغلب داستان یا موضوع بزرگ‌تری را برجسته می‌کند که همه خطوط داستانی را به هم متصل می‌کند

(O'neill, 2005, p. 368). جهش‌هایی که میان خطوط روایی (روایت اصلی و روایت‌های موازی) صورت می‌گیرد، روایت‌گردانی‌های داستان را شکل می‌دهد. روایت‌گردانی در روایت‌های مُدرن، مانند جریان سیال ذهن^۷ و روایت سوررئال^۸ کاربرد زیادی دارد، اما به دلیل پیچیدگی در فرایند تولید و فهم آن، در روایت‌های عامیانه و سنتی به‌ندرت کاربرد دارد. یکی از کاربردهای جهش میان خطوط روایی در ادبیات عامیانه، «گریز» یا «گوشه» در شبیه‌خوانی یا تعزیه است.

۲-۳. تعزیه؛ روایت موازی حماسه تحفه‌الاعظم

تعزیه یکی از گونه‌های ادبیات نمایشی در ایران است که از نظر روایی به ادبیات عامه تعلق دارد (گوپینو، ۱۳۶۹: ۱۶۹). برخی از پژوهشگران ریشه‌های تعزیه را به آیین‌های ایرانی پیش از اسلام (ر.ک. یارشاطر، ۱۳۸۴، صص. ۱۲۷-۱۲۹) و برخی متأثر از نقالی می‌دانند (ر.ک. شیر ژیان، ۱۳۸۱، ص. ۶۹). با توجه به امکانات نمایشی و اجرایی محدود، در تعزیه معمولاً از روایت خطی برای اجرا استفاده می‌شود، اما در بعضی از تعزیه‌ها، راوی، شخصیت‌ها را دگرگون و مکان و زمان داستان را به جای دیگری نقل می‌کند. این انتقال مکان و زمان که نوعی روایت‌گردانی است، در تعزیه، «گریز» یا «گوشه» نامیده می‌شود: «در نسخه‌های تعزیه گوشه‌هایی وجود دارد که از تعزیه اصلی خارج هستند و به شکلی، اتفاق دیگری را نشان می‌دهند» (میرشکار، ۱۳۸۸، ص. ۹۰). 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، ص. ۲۳۱). در اغلب موارد، گریز به واقعه کربلاست. لازم است یادآوری شود که موضوع تعزیه تنها واقعه عاشورا نیست. تعزیه با توجه به

کارکرد آن در طول تاریخ، موضوعات و رویدادهای زیادی را در خود جای داده است. موضوع تعزیه می‌تواند یک شخصیت اسطوره‌ای کاملاً ایرانی باشد (مانند تعزیه سیاوش؛ ر.ک. علومی، ۱۳۷۱)، یا شخصیتی ایرانی که با تشیع پیوند خورده (مانند تعزیه شهربانو؛ ر.ک. طاهباز، ۱۳۴۱؛ شهربانو، ۱۳۴۱) یا یکی از پیامبران صاحب کتاب (مانند تعزیه درویش بیابانی و حضرت موسی؛ ر.ک. ندایی و لزگی، ۱۳۸۸) باشد. حتی تعزیه می‌تواند غمگین نباشد و گاهی جنبه‌ها و موضوعات طنز نیز در آن یافت می‌شود (ر.ک. فلاح‌زاده، ۱۳۷۸) (برای آگاهی بیشتر از انواع تقسیم‌بندی‌های تعزیه ر.ک. عاشورپور، ۱۳۸۹، صص. ۱۵۹-۱۷۰؛ امین، ۱۳۹۰، ص. ۶۶؛ همایونی، ۱۳۸۶، ص. ۵۵؛ عناصری، ۱۳۶۳، ص. ۸).

در همه تعزیه‌ها و بسیاری از تعزیه‌های دیگر، تعزیه‌سرایان سعی می‌کنند که به فراخور حال، بخشی از وقایع کربلا را نیز برای مخاطب اجرا کنند. اگر تعزیه را نمایشنامه یا درام^۹ بدانیم، گریز را می‌توان نوعی متادرام^{۱۰} نیز دانست (میرشکار، ۱۳۸۸، ص ۸۹). «متادرام یک اجرای طراحی شده 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، ص. ۹۰). بنابراین روشن است که گریز، نوعی پرش از روایت اصلی به روایت موازی است. در این پرش، روایت اصلی می‌تواند داستان حضرت موسی، شهربانو یا سیاوش باشد، اما روایت موازی، همواره وقایع کربلاست. در منظومه *تحفه‌الاعظم* نیز دقیقاً همین الگوی روایی، تقلید شده است. در حالی که در منظومه‌های تاریخی و حماسی پیش و پس از *تحفه‌الاعظم* چنین ساختاری مشاهده نمی‌شود. پیش‌تر نیز گفته شد که امروزه این ترفند روایی در

آیین‌های روضه‌خوانی با ذکر مصیبت نیز رواج بسیار یافته است و در آغاز آن عبارت «بردن دل به کربلا» بیان می‌شود. کما اینکه در همین منظومه نیز چند بار عاصی، روایت خود را شرح مصیبت یا شغل مصیبت نامیده است:

که از سر گذشتش چنان تافتم به شغل مصیبت بپرداختم (۱۸ر)
مرکب شود اشک، مزگان قلم ز شرح مصیبت اگر دم زخم (۷۰ر)
اما نباید فراموش کرد که منشأ اصلی این ترفند روایی، یعنی گریز، شبیه‌خوانی بوده و در گونه‌های دیگر ادبی و آیینی به صورت تقلیدی یا قرضی استفاده می‌شود.

۳-۳. روایت در منظومه‌های حماسی و منظومه تحفه‌الاعاظم

منظومه‌های حماسی تاریخی و دینی بسیاری از قرن هشتم هجری به بعد سروده شده که بسیاری از آن‌ها هنوز منتشر نشده است. همه سرایندهگان این منظومه‌ها که دوره اوجشان مصادف بود با حکمرانی صفویان بر ایران، از شاهنامه فردوسی یا اسکندرنامه نظامی تقلید کرده‌اند (صفا، ۱۳۶۱، ص. ۵). عاصی نیز در منظومه تحفه‌الاعاظم به‌عنوان منظومه‌ای حماسی تاریخی، سعی کرده تا حد امکان از شاهنامه فردوسی تقلید کند و الگوی ادبی او را در روایت رشادت‌ها و مبارزه‌های ممدوح خویش به‌کار ببندد. این منظومه مانند شاهنامه در بحر متقارب مثنی محذوف/ مقصور (فعولن فعولن فعولن فعل) سروده شده و شاعر تلاش کرده از نظر مضمون، لحن و فضای کلی، حال و هوای حماسی نیز پیرو شاهنامه باشد، البته در حد توان. برای نمونه می‌توان به ابیات زیر استناد کرد:

حسام و سنان و کمان و خدنگ مجن و کمند و یراق و توفنگ
گرفت و به‌بست آن یل بدگهر به دست و به دوش و به دور

شاعر در سرایش این ابیات، بی‌تردید نگاهی به ابیات زیر از شاهنامه داشته است:

به روز نبرد آن یل ارجمند به شمشیر و خنجر به گرز و
برید و درید و شکست و ببست یلان را سر و سینه و پا و دست
و نیز در بیت زیر که شاعر در پایان منظومه آورده است:

بسی رنج بردم من از این کتاب که کردم ز الطاف وی کامیاب
به این بیت شاهنامه نظر داشته است:

بسی رنج بردم در این سال سی عجم زنده کردم بدین پارسی
و در این بیت صراحتاً خود را فردوسی ثانی دانسته است:

شود لطف سرتیپ اگر حامی‌ام بعینه که فردوسی ثانیم (۱۰۵پ)
و در این بیت به فردوسی درود می‌فرستد:

چه خوش گفته فردوسی خوش‌کلام که بادا بر آن صد هزاران سلام
بنابراین الگوی روایی شاعر این منظومه، بی‌تردید شاهنامه است. همانگونه که
می‌دانیم روایت در حماسه‌های کلاسیک، از جمله شاهنامه فردوسی، روایتی خطی و به
دور از پیچیدگی‌های ساختاری است؛ بدین مفهوم که روایت، خطی و معطوف به بیان
منظم براساس توالی رویدادهاست. اما خادمی و همکاران (۱۳۹۷) نشان داده‌اند که
حماسه‌های متأخر به دلایل مختلف از جمله تأثیر گرفتن از ادبیات مورد پسند عامه
مردم، به‌ویژه نقالی، از نظر ساختار روایی تغییراتی بنیادین نسبت به حماسه‌های کهن
داشته‌اند. پیش‌تر گفته شد که در منظومه حاضر نیز شاعر وقایع کربلا را به‌عنوان روایت
موازی در کنار روایت اصلی پیش می‌برد و در بسیاری از مواضع از ترفند «گریز»
استفاده می‌کند که مختص تعزیه یا شبیه‌خوانی، به‌عنوان گونه‌ای از ادبیات نمایشی
عامیانه، است. تأثیرپذیری از تعزیه، برخلاف تأثیرپذیری از نقالی، صرفاً معطوف به
جنبه سرگرم‌کنندگی ادبیات عامه نیست، بلکه بیشتر تحت تأثیر گفتمان مذهبی و شیعی
عصر شاعر است. از جمله غلبه گفتمان تشیع در نواحی قاینات در این دوران و به‌تبع آن

رواج بسیار زیاد شبیه‌خوانی در این منطقه که عامل اصلی آن نیز خاندان ممدوح شاعر، یعنی خاندان عَلم هستند. به نظر می‌رسد نَسَب ثابت نشده‌ای نیز که در منظومه برای خاندان عَلم پیشنهاد شده و آنان را به یکی از یاران امام حسین در واقعه کربلا، به نام «خُزیمه» پیوند می‌زند، تحت تأثیر همین عامل، یعنی تلاش برای گسترش و نفوذ روزافزون تشیع در این منطقه باشد.

۳-۴. روایت‌های موازی در منظومه تحفه‌الاعظم

شاید به تعداد روایت‌های موازی بتوان میان آن‌ها ارتباط و پیوند یافت، اما کاس (Koss, 2009, pp. 73-80) انواع ارتباط میان روایت اصلی و روایت موازی را ذیل پنج دسته، طبقه‌بندی می‌کند: یک رویداد - چند زاویه دید،^{۱۱} یک داستان - چند منظر،^{۱۲} چند داستان - چند منظر - در هم تنیده،^{۱۳} آنگاه و اکنون،^{۱۴} و داستان‌های موازی^{۱۵} (ibid, p. 79). براساس این دسته‌بندی، ارتباط روایت‌های موازی در منظومه حاضر در دسته پنجم، یعنی داستان‌های موازی، قرار می‌گیرد. در این دسته، داستان‌هایی قرار می‌گیرند که در آن دو روایت موازی بیان می‌شود که هر کدام در یک دوره زمانی متفاوت رخ می‌دهند و معمولاً از طریق یک شیء یا تصویر به هم پیوند می‌خورند (ibid). در منظومه تحفه‌الاعظم نیز دو داستان که در دو بازه زمانی متفاوت و با اختلاف تقویمی حدوداً هزار سال رخ داده‌اند، روایت می‌شود، اما این دو روایت از طریق چینش رویدادها و اشخاص به گونه‌ای بازنموده می‌شوند که گویی تاریخ در حال تکرار شدن است.

حذف هر یک از این روایت‌ها از ساختار کلی داستان وحدت مضمونی را به دلیل وجود رابطه موضوعی بین این دو روایت، از بین می‌برد یا دچار نقص می‌کند. به گفته

پاتریک اونیل، قیاس بین روایت‌ها به «غناى بافتی» داستان می‌افزاید (Zeki Çıraklı, 2014, p. 229)؛ چراکه روایت‌های موازی به‌طور ضمنی هم به‌عنوان تفسیرهای متقابل و هم به‌عنوان منابع غنی‌سازی بالقوه متقابل عمل می‌کنند (O’neill, 2005, p. 368). اگرچه این نوع روایت می‌تواند داستان را پیچیده‌تر کند، اما وقتی تکه‌های این جورچین (پازل) روایی، کنار هم قرار می‌گیرند، محصول غنی‌تری برداشت می‌شود (Fovenyessy, 2021, p. 22). ساختار موازی در درجه اول به غنی‌سازی و بسط گفتمان روایی کمک می‌کند. بنابراین، روایت موازی «نه با پیچیده‌تر کردن خود داستان، بلکه با پیچیده‌تر کردن و بسط دادن ارائه گفتمانی آن [به داستان، غنا می‌بخشد] (O’neill, 2005, p. 368). بنابراین روشن است که عاصی با ایجاد این روایت موازی، قصد داشته است که گفتمان منظومه تحفه‌الاعاظم را از نظر شخصیت، زمان، مکان و رویدادهای سیاسی - اجتماعی به گفتمان کربلا با همه مختصات آن پیوند بزند و درحقیقت اعتبار، شهامت، رشادت و همه خصال منحصر به فرد افراد و ویژگی‌های خاص وقایع آن روزگار را برای قهرمانان و داستان خود، فراخوانی کند.

۳-۵. پیوند روایت‌های موازی در منظومه تحفه‌الاعاظم

دسته‌بندی انواع روایت‌های موازی براساس پیوندی که روایات را به هم متصل می‌کند، طبقه‌بندی می‌شوند. پیوندها عواملی نظیر رویداد، داستان، زمان، اشیا و مانند آن هستند (Fovenyessy, 2021, p. 21). در منظومه مورد بحث قرینه‌ها یا عناصر مشابه از طریق عواملی مانند قیاس و قرینه‌سازی، الهام و آواز غیبی و بیش از هر چیز از طریق عامل تداعی سبب پیوند دو روایت موازی می‌شوند. عاصی با استفاده از این پیوندها به صورت مداوم میان روایت اصلی و فرعی در حرکت است. رایج‌ترین شیوه انتقال از

روایت اصلی به روایت موازی و خلق گریز، استفادهٔ خلاقانه از «تداعی» است. تداعی از نظر لغوی به معنی یکدیگر را خواندن است (داد، ۱۳۸۳، ص. ۱۲۳) و در روان‌شناسی به معنی هم‌بستگی ذهنی بین دو یا چند تصور یا حس یا خاطره به گونه‌ای که حضور یکی موجب تحریک آن دیگری شود (پاشایی، ۱۳۶۹، ص. ۲۵۷). روابط دو عنصر متداعی براساس قاعدهٔ شباهت،^{۱۶} مجاورت،^{۱۷} تضاد^{۱۸} (پورنامداریان و همکاران، ۱۳۸۸، ص. ۲) و رابطهٔ علت و معلولی^{۱۹} (پورافکاری، ۱۳۷۳، ص. ۱۲۳) شکل می‌گیرد. تداعی می‌تواند ذهنی (درونی) باشد یا عینی (بیرونی). تداعی ذهنی، بدون استفاده از حواس پنج‌گانه (دیدن، شنیدن، لمس کردن، بوییدن یا چشیدن) چیزی در جهان خارج و به صورت ناگهانی در ذهن یکی از شخصیت‌ها رخ می‌دهد. این گونه تداعی معمولاً به آوای غیبی نسبت داده می‌شود و به صورت دیالوگ یا تک‌گویی بروز می‌یابد. آنچه می‌تواند به کار روایت‌گردانی از طریق تداعی عینی بیاید متن (شامل گفت‌وگوها، رویدادها، تک‌گویی‌ها و ...)، شخصیت‌ها (ظاهر، پوشش، اندام و ...) و اشیا (شامل ابزارها و صحنه‌پردازی و ...) هستند» (نوروزی و شاطری، ۱۳۹۸، ص. ۲۵).

۳-۶. چارچوب نظری در یک نگاه

در مقاله حاضر روایت اصلی، روایت رشادت‌ها و جنگ‌های امیر علم خان سوم است. این خط سیر روایی از آغاز تا پایان منظومه حفظ می‌شود و یک برش تاریخی از زندگی این حاکم قدرتمند را روایت می‌کند. اما در کنار این روایت اصلی، جهش‌هایی نیز در آن رخ می‌دهد و روایت‌گردانی را شکل می‌دهد. این روایت‌گردانی‌ها که معمولاً به‌واسطهٔ یک تداعی رخ می‌دهد، برگرفته از ترفند گریز یا همان گوشه در تعزیه است، چراکه همواره به یکی از موضوعات مرتبط با تعزیه‌ها معطوف می‌شود و حتی یک

مورد از روایت‌گردانی را در این متن نمی‌توان یافت که در تعزیه‌ها وجود نداشته باشد. این تغییر در روایت، گاهی هم شامل زمان روایت می‌شود و هم مکان روایت؛ گاهی نیز تنها شامل زمان روایت می‌شود؛ یعنی روایت اصلی در همان مکان، اما زمانی متفاوت رخ می‌دهد.

از سوی دیگر بسامد این گریزها یا روایت‌گردانی‌ها نیز به حدی است که خود به‌عنوان یک روایت موازی فربه و استوار در منظومه خودنمایی می‌کند. به عبارت دیگر اگر مجموع روایت‌هایی را که از تعزیه‌های مختلف در این منظومه نقل شده، گرد هم آوریم، خود به‌عنوان روایتی مستقل قابل بررسی است، البته نه به فربهی و انسجام روایت اصلی. بنابراین می‌توان روایت‌های معطوف به تعزیه‌ها را روایت موازی (فرعی) روایت اصلی در نظر گرفت. بنابراین عاصی در منظومه حاضر از دو روایت موازی را در ذهن مخاطب خود بنا می‌نهد: ۱. روایت اصلی که همان روایت نبردها و حماسه‌های امیر علم خان سوم است؛ ۲. روایت فرعی که روایت حوادث وقایع کربلاست. برای استواری این ساختار موازی، عاصی تلاش کرده است قرینه‌های متعددی برای پیوند و ارتباط حوادث کربلا (روایت فرعی) با شرح نبردهای امیر علم خان (روایت اصلی) در ذهن مخاطب ایجاد کند. در ادامه این روایت‌های موازی به صورت جزئی بررسی و تحلیل خواهد شد. برای نظم بیشتر، بررسی عوامل زیر، مبنای تقسیم‌بندی بخش‌های مختلف مقاله قرار گرفت: انواع روایت‌گردانی / گریز (الف. جهش زمان - مکان؛ ب. جهش زمانی) و جهش سوژه یا شخصیت روایت‌گردانی / گریز که شکل‌دهنده روایت موازی است (مانند خزیمه، حضرت علی‌اکبر، حضرت زین‌العابدین و ...). بدین ترتیب که ابتدا روایت‌گردانی‌هایی بررسی می‌شود که دارای جهش زمانی و مکانی هستند. سپس برای دقت بیشتر در تحلیل‌ها جهش سوژه یا شخصیتی را نیز که سبب

روایت‌گردانی شده است، مورد تحلیل قرار می‌دهیم. در بخش بعدی مقاله نیز همین الگو بر روایت‌هایی پیاده می‌شود که تنها جهش زمان روایت، سبب روایت‌گردانی شده است. بنابراین روایت‌گردانی در تحلیل پیش رو بر سه سطح جهش زمان، مکان و سوژه متمرکز خواهد بود.

۴. تحلیل متن

۴-۲. جهش زمان - مکان

در این بخش روایت‌هایی بررسی می‌شود که زمان آن‌ها به دوران واقعه عاشورا و مکان آن‌ها نیز به رخدادی در همین مورد مربوط است. بنابراین سیر مکانی - زمانی (قاین - قاجار) روایت اصلی به مکان - زمان روایت فرعی (کربلا - ۵۰ ق) گردانده می‌شود.

۴-۲-۱. جهش سوژه - شخصیت به خزیمه

یکی از مواردی که عاصی در مدح امیر علم خان به آن بسیار مباحثات می‌ورزد، حضور «خزیمه» (جد اعلای امیر علم خان مطابق روایت این منظومه) در واقعه عاشورا است. به همین دلیل است که نخستین گریز این منظومه گریز به صحرای کربلا و تعزیه روز عاشورا است که در خلال آن روایتی از شهادت خزیمه نیز نقل می‌شود که از یک سو پهلوی به پهلوی مقاتل می‌زند و از سوی دیگر اختلالی جدی در روایت اصلی، یعنی شرح دلاوری‌های امیر علم خان است. طولانی‌ترین گریز نیز در این منظومه همین ماجرای خزیمه است. البته این گریز در چند بخش و به تفاریق زده شده است و در هر موضعی که تداعی مناسب وجود داشته گریز نیز در پی آن آمده است.

حملة اصفیان

نخستین گریز به صحرای کربلا در روایت «حملة اصفیان» به قهستان رخ داده است. زمانی که خبر حملة «اصفیان» به قهستان رسید، امیر علم خان از پدرش اجازه به میدان رفتن و نبرد با آنان را می‌خواهد، اما پدر اجازه این کار را به فرزندش نمی‌دهد:

امیر عرب این خبر چون شنید چه شیر ژبانی ز جا برجهد
 ز جا جست و گفتا چنین با پدر مرخص نما تا که ز این سنان
 کشم بر سر آصف نابکار بر آرم کنون از سپاهش دمار ...
 مرخص نکردش امیر کبیر سر از غصه افکند آقا بزیر

آغاز منظومه از این بُرش زمانی از چند جنبه شرایط و ابزارهای لازم برای تداعی‌های مقتضی را فراهم می‌کند تا از طریق آن‌ها مخاطب را در یک سیر زمانی گذشته‌نگر به گفتمان روایت موازی برده، واقعه کربلا را برای او بازسازی و شرایط را برای گریزهای متعدد بعدی فراهم کند. به نوعی در این فرایند، دو روایت موازی مشابه ایجاد شده که از طریق تداعی‌های مختلف با هم پیوند خورده است. نخست، هجوم وحشیانه غیرشیعیان ظالم به شیعیان مظلوم؛ دوم، عدم مشارکت (یا عدم توانایی) امیر علم خان در مبارزه با دشمنان که تداعی‌گر شرایط امام سجاد (ع) است که به علت بیماری قادر به شرکت در جنگ نبود. سوم سربازان و یاران امیر علم خان که به مبارزه با غیرشیعیان کمر بسته‌اند و تداعی‌گر یاران امام حسین (ع) هستند که با نثار جان خویش از ایشان دفاع کردند.

نخستین گریز از روایت اصلی به موازی که لازمه آن، پیوند این دو روایت در دو بازه زمانی، اما با رویدادهای مشابه است، با بهره‌گیری از تداعی ذهنی انجام می‌شود:

هاتفی به امیر علم خان آواز می‌دهد و او را به یاد خزیمه در صحرای کربلا می‌اندازد که از جان، عزیزترین دارایی‌اش، گذشته و به دفاع از امام برخاسته است:

زمانی ز غم سر بزانو نهاد مگر هاتفی با وی آواز داد
 اشاره نمودند به آن نامدار که چندی تو باید شوی دلفگار
 خزیمه چه بنمود جان را فدا به راه حسین علی از وفا
 خزیمه به راهش گر از جان گذشت تو می‌باید از جان جانان گذشت

در این صحنه، شیء یا پدیده‌ای خارجی، شرایط مشابه قهرمان دو روایت (امیر علم خان و خزیمه) را یادآور نمی‌شود، بلکه صدایی از درون قهرمان که با عنوان «آواز هاتف» شناخته می‌شود، خاطره فداکاری خزیمه، جد اعلای امیر را در یادش زنده می‌کند. به همین دلیل وی ترغیب می‌شود که مانند جدش در راه دفاع از شیعیان جان خود را در طبق اخلاص بگذارد. همین ازجان‌گذشتگی که پدیده‌ای ذهنی (درونی) است، مبارزه با یزیدیان (روایت موازی) را به مبارزه با اصفیان (روایت اصلی) پیوند می‌زند و مجدداً راوی را به زمان حال و روایت اصلی بازمی‌گرداند:

سلیمان صفت خاتم خویشان بده از کفت بر کفن اهرمن

البته در اغلب موارد گریز، پیوند روایت اصلی به فرعی، پیوندی یک‌سویه است؛ بدین مفهوم که هنگام جهش از روایت اصلی به موازی، پیوندی براساس تداعی شکل می‌گیرد، اما هنگام بازگشت به روایت اصلی، شاعر بدون هیچ پیوندی و تنها با یک «عبارت بازگشتی» نظیر «نماید عذر من ای دوستان» و مانند آن به روایت اصلی بازمی‌گردد. در ادامه مقاله با جزئیات بیشتر، این نوع از بازگشت نیز بررسی خواهد شد.

فرار از اسارت اصفیان

امیر علم خان پس از درگیری با اصفیان، توسط آنان به اسارت درمی‌آید و به مشهد منتقل می‌شود. وی پس از تحمل مدتی اسارت، برای پدر دلتنگ می‌شود و قصد فرار می‌کند. هنگامی که به دروازه می‌رسد، اصفیان وی را محاصره می‌کنند. وی به ناچار اسب و نیزه و شمشیرش را رها می‌کند و می‌گریزد. در نهایت پس از مدتی تعقیب و گریز ناامید می‌شود، اما ناگهان یکی از یاران امیر، به نام فتحعلی بیک، از دور پیدا می‌شود:

پیاده همین رفت در دشت در بیامد ز نو طالع وی بسر
 نمودار شد گردی از روی دشت پس از گرد یک تن نمودار گشت
 به سویش نظر چون که انداختند ز خاصان وی بود بشناختند
 بدیدند فتحعلی بیک نیک بخت گرفته سر افساردولت به دست
 چه اسب و صلاح (سلاح) وی آماده شد ز بیم اعادی دل آزاده شد

این صحنه با بهره‌گیری از یکی از شخصیت‌های روایت برای وی تداعی‌گر بخشی از وقایع صحرای کربلا و روز عاشورا می‌شود و گریزی دیگر به صحرای کربلا رخ می‌دهد. عوامل قیاس در این صحنه چنین توصیف می‌شود: از یک سو به یاد مظلومیت و تنهایی امام حسین و از سوی دیگر یاری خزیمه به ایشان می‌افتد؛ گویی بلا تشبیه، وی، امام و فتحعلی بیک، خزیمه باشد؛ در جایی که امام نیز بی‌اسب و سلاح به دست دشمنان اسیر شد و خزیمه به یاری‌اش شتافت. وی با این مقدمه وارد همسان‌سازی دو روایت موازی می‌شود که کسی که دعای امام را به همراه دارد (یعنی آل خزیمه)، نیازی به اسب و نیزه و شمشیر ندارد:

چه کار آید اسبُ سنان و حُسام کسی را که دارد دعای امام

نسب‌شناسی خاندان عَلم (آل خزیمه)

از همین مقدمه راهی گشوده می‌شود برای روایت ماجرای که سبب شده است امام در روز عاشورا در حق خزیمه و خاندان وی دعا کند. همانگونه که امیر علم خان بدون سلاح و اسب و یاور میان اعدای مانده بود و فتحعلی‌بیگ به یاری‌اش شتافت، خزیمه نیز به یاری امام حسین شتافت که بدون سلاح و یاور در محاصره دشمنان مانده بود. بدین ترتیب در اینجا وارد با گریز به صحرای کربلا در اصل به روایت سرگذشت جد خاندان علم، خزیمه نیز می‌پردازد:

چه در کربلا شاه لب تشنگان	امیر عرب سرور انس و جان
به دست اعدای گرفتار شد	خزیمه مر او را هوادار شد (۹پ)
چه دید آن جوانمرد با نام و ننگ	که شد کار بر شاه لب تشنه تنگ
بی یاری، وی کمر تنگ بست	بشُست از سر و مال فرزند دست
ز جا جست مانند شیر ژیان	بگفتا که ای سرور انس و جان ...

و در ادامه به شیوهٔ مقتل‌نویسان شرح شهادت خزیمه را مفصلاً بیان کرده است. در همین جاست که شاعر مدعی می‌شود که لقب خاندان «عَلم» چطور و از کجا به وجود آمده است. پس از اینکه خزیمه به یاری امام می‌شتابد، دشمنان او را محاصره و تیرباران می‌کنند. وی در لحظات آخر عمر فریاد برمی‌دارد:

در افتاد از توسن خوش خرام	بگفتا که ای سبط خیر الانام
خزیمه به راه تو از جان گذشت	بکن یاریش ای شه حق‌پرست
چه آواز آن شهسوار رشید	به گوش شه تشنه‌کامان رسید
چه برق درخشنده از جای جست	به زین بر نشستُ برافراخت دست (۱۱پ)

امام به سختی خود را بر بالین خزیمه می‌رساند:

چه نزدیک نعل خزیمه رسید	پدروار جسمش به بر در کشید
از آن آتش هجر سوزان شدی	بواصلک‌الله نواخوان شدی
بکرد این دعایش شهی محترم	که گردند عیالت به عالم علم
بشد آن دعای شهی کامیاب	بر این سلسله آن زمان مستجاب

۴-۲-۲. جهش سوژه - شخصیت به حضرت زین‌العابدین

امیر علم خان کمی بعد از تصمیم به مشارکت در نبرد، به اسارت اصفیان درمی‌آید. در این بخش از منظومه، اسارت، نقطه پیوند و تداعی دو روایت موازی قرار می‌گیرد. وی به یاد بیمار کربلا، عدم توانایی برای مبارزه و سپس اسارت امام سجاد (ع) و کاروان اسرای کربلا می‌افتد و عدم توانایی خویش برای شرکت در جنگ را با ایشان قیاس می‌کند. در عنوان این مجلس آمده: «و تأسی کردن آقای نامدار کامکار با نام علیل بیمار»:

بحکم قضا بسته شد شصت وی	گرفتند دورش چو گرد جدی
بدست لعینان گرفتار شد	به حبّ حسینی خریدار شد
نمود اقتدا این یل نامدار	بزین العباد آن علیل فگار
بهمراهی آن فرقه بی‌حیا	روان شد به پابوس شاه رضا

۴-۲-۳. جهش سوژه - شخصیت به شام‌غریبان

اصفیان پس از اسارت امیر علم خان، وی را به طوس و مشهد می‌برند. در اینجا نیز مجدداً دو روایت در موازات هم قرار می‌گیرند: انتقال اسرا و بازماندگان سپاه کربلا و امام سجاد به شامات (روایت موازی) با انتقال امیر علم خان که اسیر است به مشهد (روایت اصلی). زمانی که وی به دروازه شهر طوس می‌رسد، جمعیت گردآمده بر دروازه، تداعی‌گر جمعیتی می‌شود که برای دیدن کاروان اسرای کربلا گرد آمده بودند

(تداعی بیرونی) و گریز به تعزیه شام غریبان و رویدادهای پیش و پس از آن شکل می‌گیرد:

بگوش آمدش ناله طبل و کوس	چه آمد بدروازه شهر طوس
به‌خاطر رسانیدش از شهر شام	فکندی نظر چون بر آن ازدهام (ص)
ز شمر سنان امام شهید (۷پ)	ز زین العباد ز حکم یزید

پس از آن به روایت اصلی بازمی‌گردد و واکنش بیرونی شخصیت اصلی را به تصویر

می‌کشد:

بزد دست پیراهنش کرد چاک	کشید از جگر ناله دردناک
از این سرفرازی بکیوان رسید	به پاپوس شاه غریبان رسید

۴-۲-۴. جهش سوژه - شخصیت به دو طفلان مسلم

مطابق روایت عاصی پس از واقعه عاشورا، ابن زیاد دستور می‌دهد به جرم اینکه خزیمه به امام یاری رسانده، نسل او را از روی زمین قطع کنند. اما دو کودک، که تنها بازماندگان خزیمه هستند، از این غائله می‌گریزند. با توجه به اینکه در اسناد و شواهد واقعه عاشورا، اشاره‌ای به خزیمه و فرزندانش نشده، به نظر می‌رسد از اینجا وارد شبیه‌دیگری شده‌ایم به نام دو طفلان مسلم:

نمودند کفر خفی آشکار	بخیل خزیمه فکندند شرار
ز نسل خزیمه دو در یتیم	ز قتل پدر هردوشان دل و نیم
در آن روز از خوف اعدای دین	فراری شدند او دو در سمن (۱۲پ)

حتی در همین داستان که خود گریزی به وقایع پیش از عاشورا است نیز هر جا به کشته‌ای برمی‌خوریم، باز این دو طفل به یاد شهدای کربلا می‌افتند و با گریز به صحرای کربلا می‌گریند:

رسیدند به یک وادی هولناک	یکی کشته دیدند فتاده به خاک
نشستند آن هر دو رعنا پسر	شدند هر دو بر یاد آب نوحه‌گر

در کمال شگفتی خانواده همین کشته بر خاک افتاده، این دو کودک را به جرم قتل دستگیر می‌کنند و نزد قاضی می‌برند و درنهایت، یکی از برادران به دلیل این جرم، اعدام می‌شود و برادر دیگر، به قاین می‌آید و هم اوست که درنهایت جد اعلائی خاندان علم است:

بود نام نیکش به عالم علم	که شد نخل اعدا ز تیغش قلم
بُدی چون دعا کرده شاه دین	به وی تاج دولت شد آخر
برافتاد هر کس ز راه عناد	به این سرفرازان دین در فتاد
هر آنکس شک آرد در این داستان	ندارد قصوری کند امتحان

با توجه به اینکه شاعر از وجود نداشتن اسناد تاریخی در این زمینه آگاه بوده، پیشاپیش راه شبهه‌افکنی را بسته و گفته هر کس در این داستان شک کند، قطعاً جزای آن را خواهد دید. سپس مجدداً به روایت اصلی، یعنی فرار امیر علم خان از دست آصفیان، بازمی‌گردد:

بگردانم اکنون عنان بیان	ز سالار و آقا گشایم زبان
به دشت طُرُق چون که آقا بدید	که سالار با لشکر خود رسید
لباس ملوکانه از بر فکند	به یک مندرس جامه آن ارجمند

۴-۲-۵. جهش سوژه - شخصیت به حضرت علی اکبر (ع)

عاصی در دو موضع از روایت اصلی به تعزیه حضرت علی اکبر گریز می‌زند که هر دو مورد هنگام رویارویی پدر امیر علم خان با وی است؛ نخست هنگام بازگشت وی از اسارات اصفیان، دوم هنگام سفر وی به کربلا.

بازگشت امیر علم خان از اسارات اصفیان

پس از گذراندن دشواری‌ها و مرارت‌های زیاد، امیر علم خان به هرات می‌رسد. امیر کبیر (پدر امیر علم خان سوم) هم که مدتی است در شهر هری (هرات) چشم‌انتظار پسرش است، به همراه مردم برای استقبال از پسرش از شهر بیرون می‌روند و منتظرند. شاعر در توصیف صحنه دیدار پدر و فرزند چنین می‌گوید (۱۶پ - ۱۸):

ز شهر هری جمله بیرون شدند	ز و مردشان سوی همام شدند
خلایق ز افغان ترک و تار	به ره داشتند دیده انتظار
که ناگاه آقای با احترام	چو خورشید سر زد ز زیر غمام
پیاده ز مرکب شد آنکه علم	پی دست بوس پدر گشت خم
امیرش کشیدی به بر آن چنان	که آید سوی جسم بی‌روح، جان

در اینجا است که شاعر، به‌عنوان راوی دانی کل، با بهره‌گیری از ذهنیات شخصیت پدر، در آغوش گرفتن پسر را ابزار تداعی و گریز به تعزیه حضرت علی اکبر می‌نماید و روایت اصلی به روایت در آغوش گرفتن علی اکبر توسط امام حسین (پسر و پدر) پیوند می‌خورد و گریز آغاز می‌شود:

کشیدش سلطان وی را به بر	چه باران روان کرد اشک از بصر
پسر را چو از مهر در برگرفت	به جان آهش از سوز آذر گرفت
مگر یادش آمد ز دشت بلا	ز شبه رسول شهی کربلا
چه از ضرب شمشیر آن نامدار	نمودی ز تن جان اعدا فرار
نماندی نشانی ز اصحاب کین	ز تیغش روان گشت خون بر زمین

ز بس تیر بارید ز اهل نفاق
 ز هجر پدر دیده پر خون نمود
 به این حال آید به نزد پدر
 بگفت ای پدر از عطش الغیث
 اگر از یمِ مرحمت چون سحاب
 بشویم جهان را ز لوثِ خسان
 سپس مجدداً از مخاطبِ عذر می‌خواهد که عنان کلام از دستش خارج شده و به

روایت اصلی باز می‌گردد:

نماید عذر من ای دوستان
 که از سر گذشتش چنان تافتیم
 نمایم دگر باره عطفِ عنان
 بشد خاطر آصفینِ دژم
 به نزد امیر عرب این زمان
 به شغل مصیبت پردازم
 ز شهر هری باز سازم بیان
 سرافزار شد بار دگیر علم

سفر امیر علم‌خان به کربلا

هنگامی که امیر علم‌خان پس از پیروزی در نبرد سیستان، راهی سفر کربلا می‌شود، وداع پدر با وی، مجدداً مقدمه‌ای برای تداعی و گریز را در اختیار شاعر می‌نهد:

چو گردید مخبر امیر کبیر
 چه آوازه هجر کرد استماع
 بگفتا که ای نور بخش بصر
 پس آندم پدر بر رخس بنگریست
 به وی داد آقا در آن دم نوید
 که آقا روان شد چو مهر منیر
 پسر با پدر گشت گرم وداع
 به نخل امیدم تو بودی ثمر
 چو ابر بهاری ز هجرش گریست
 که من زود نزد تو خواهم رسید

اینجاست که مجدداً تصویر جدایی پدر از پسر در روایت اصلی (امیر علم خان)، تداعی‌گر جدایی پدر از پسر در روایت موازی (کربلا) می‌شود:

کزان عقل و هوش من از سر پرید	مرا یک وداعی به خاطر رسید
مگر قصه اکبر آمد بیاد	مرا آتشی باز بر جان فتاد
برون آمد از خیمه بهر وداع	از آن دم که آن شهریار شجاع
بیفتاد بر دست و پای پدر	بر این حال آن یوسف آسا پسر
شدم خسته و بیدل و سینه ریش	که ای باب از هجر اعمام خویش
فلک شیشه طاقتم زد به سنگ	بفرما اجازت مفرما درنگ
بود اختیار تو با مادرت	بگفتا به قربان چشم ترت

سپس امام، فضه، کنیز لیلا را فرامی‌خواند و سفارش می‌کند که مبدا به علی‌اکبر

رخصت نبرد بدهد:

که آمد ز در شبه خیرالانام	هنوز آن سخن را نکرده تمام
که از تن برون شد دگر طاقتم	بگفتا که مادر بده رخصتم
تو را کی فرستم به سوی سنان	بگفتا که هیات ای نوجوان
زمانی بده دل به گفت شنید	بگفتا که ای مادر ناامید
بخاتون محشر چه گویی جواب ...	ندادی گر اذنم بیوم‌الحساب
جوابش چه گویی ای مادرم	بپرسد که لیلا چه شد اکبرم
نکردم روانش سوی رستخیز	تو گویی که بُد نوجوانم عزیز
مرخص نمودش چو از نور بصر	بناچار لیلای خونین‌جگر

و سپس مجدداً با یک بازگشت صریح و بدون مقدمه به روایت اصلی منتقل

می‌شود:

بیان کن ز آقای والا مقام	بیا «عاصیا» بگذر از این کلام
بفرمود کای لشکر نامور	مرخص چو شد از جناب پدر
تو گفתי که دریا درآید بموج	بعزم سواری گرفتند اوج

۴-۲-۶. جهش سوژه - شخصیت به حضرت عباس (ع)

تنها باری که به تعزیه حضرت عباس، اشاره می‌شود، در سفر امیر علم خان به کربلاست؛ زمانی که دیدن حرم حضرت عباس (ع) برای شاعر ابزار تداعی و گریز قرار می‌گیرد:

مگر مدفن خسرو ناس بود	در آن دفن شهزاده عباس بود
چه گویم از آن روضه پرشکوه	که از صولتش چرخ شد در ستوه
چو عباس آن شهریار عرب	ز اعدای دین شد مبارز طلب
بر اسبی نشسته چو خنگ فلک	قلم‌های دستش ز بال ملک
دو گوشش دو خنجر، دو ید	کفل بُد رخ شمس ماهی شکم

و به همین ترتیب تا انتهای واقعه شهادت حضرت عباس (ع) را روایت می‌کند:

چو شد مایل گردن حور و عین	دو دستش فتاد از یسار و یمین
دو دست شهنشه چو از کار شد	سوی گلشن خُلد طیار شد

سپس با یک عبارت بازگشتی، به روایت اصلی برمی‌گردد:

مرا باز بر سر هوایی فتاد	گذارم ز جایی به جایی فتاد
ز آقای نامی سخن ساز کن	ز وصفش کنون قصه آغاز کن
مشرف چو شد با حضور امام	تل زینیه نمودی مقام

۴-۳. جهش زمان روایت (سفر کربلا)

یکی از مواضعی که شاعر سعی کرده گریزی طولانی به واقعه عاشورا داشته باشد، نقل سفر زیارتی امیر علم خان به کربلاست ذیل این عنوان: «مشرف شدن و از ملک و جان و مال گذشتن سرکار خداوندگار به سبب زیارت شهنشاه عالمین و نورالعینین و قبله الحرمین اسیرالعسکرین، المذبوح لدی‌النهرین، یگانه گوهر دریای مجمع‌البحرین، سرور سینه خیرالنساء امام حسین» (۷۰ز). این واقعه که ذکری از آن در تاریخ نیامده،

تقریباً یک سوم پایانی منظومه را دربر می‌گیرد. در ابتدای این مجلس، دلیل سرایش آن که «رفتن به کربلا» است، به‌صراحت ذکر شده است. رفتن به کربلا در این بخش از منظومه، هم جنبه واقعی دارد (رفتن امیر علم خان به کربلا) که در سیر خطی روایت اصلی است و هم جنبه مجازی (عطف خاطر مخاطبان به کربلا از طریق نقل حوادث) که گریزهای متعدد به وقایع کربلا را دربر می‌گیرد و موجب اختلال‌هایی در روایت اصلی می‌شود. در این بخش از منظومه، گویی تغییر گفتمان روایی تنها در زمان رخ می‌دهد و مکان روایت تغییری نمی‌کند:

حکایت کن از رفتن کربلا	بده خامه، دل را تو قدری جلا
به دشت بلا یک زمان کن گذار	کمیت سخن را به جولان درآر
ز شرح مصیبت اگر دم زنم	مرگب شود اشک، مژگان قلم
روان شو سوی کربلای حسین	فرو ریز خون جگر از دو عین

به نوعی می‌توان گفت با توجه به عدم ذکر این سفر در تاریخ، تمامی ابیات آن به نوعی روایتی موازی با روایت اصلی، سفر در زمان و گریز به صحرای کربلا محسوب می‌شود. گویی که قهرمان منظومه یا همان پهلوان، پس از گذراندن مراحل و آزمون‌های متعدد، لیاقت یافته که به ازای یادآوری حوادث گذشته، آن‌ها را از نزدیک تجربه کند و حتی خود، بخشی از آن حوادث باشد. شاعر که قصد دارد پیوند دو داستان منقطع نشود، همچنان به روایت اصلی پای‌بند است و به آن باز می‌گردد:

چنین گفت راوی در این	که چون فتح شد جلگه و
از آنجا که شد دشمنانش فنا	به دل کرده بُد نیت کربلا
بگفتا مُنادی نماید ندا	که یاران شوند عازم کربلا

در ادامه صراحتاً دو روایت موازی را با اجزای آن در کنار هم گذاشته، با هم قیاس

می‌کند:

معینیم از بهر اسلامیان نمودیم بسی یاری شیعیان
 در اینجا نمایم سد ثغور به اعدا کنم روز روشن چو گور
 خزیمه نمودی اگر جان نثار از اعدای وی من برارم دَمار
 خزیمه اگر ریخت خون در رکاب ولیکن منم خادم آن جناب
 دریغا نبودم به دشت بلا که خون ریزم و سر نمایم فدا
 پس از گذار از بغداد و کاظمین به کربلا می‌رسد و مجدداً با دیدن هر مکان و
 پدیده‌ای، تداعی‌های جدید شکل می‌گیرد. با توجه به تعدد اماکن و رویدادها تنها به
 ذکر جمله‌ای یا بیتی در توضیح رویداد مرتبط بسنده می‌کند. برخی از رویدادها با یک
 تداعی همراه است و برخی تداعی روشنی ندارد، برای مثال با دیدن آب فرات به یاد
 لب‌های تشنه امام حسین (ع) و حضرت علی اکبر (ع) و با افتادن دو دستش به پهلو (از
 فرط غم) به یاد دستان بریده حضرت عباس (ع) می‌افتد، ولی روشن نیست چه عاملی
 وی را به یاد قاسم و علی اصغر می‌اندازد:

فتادی چو چشمش بآب فرات تو گفتی که مأیوس شد از حیات
 نگه کرد بر آب با شور و بیاد آمدش لعلِ خشکِ حسین
 به حسرت بر آن آب پس بیاد لبِ خشکِ اکبر گریست ...
 دو دست وی از غم به پهلو مگر دست عباس آمد به یاد
 ز بس اشک بارید در آن زمین بشد تربت از آب چشمش عجین
 به یاد رخ قاسم نامراد ز سوز جگر در دل آتش فتاد
 ز بهر علی اصغر شیرخوار ز مژگان همی کرد لؤلؤ نثار

و سپس بازگشتی بی مقدمه به روایت اصلی:

خلاصه که آقای باعز و جاه به دشت بلا کرد آرامگاه
 چو نزدیک او شهر دروازه شد زیاده غم وی ز اندازه شد

۴-۴. بازگشت از گریز

تاکنون مواردی در مقاله بررسی شد که شاعر از سیر خطی روایت اصلی خارج می‌شد و به روایت فرعی پرش می‌زد. همه این پرش‌ها با انواعی از پیوند نظیر تداعی، آواز غیبی و مانند آن روی می‌دهد. اما بازگشت از روایت موازی به روایت اصلی، مسیر متفاوتی است. در بازگشت از گریزها (بازگشت از روایت موازی به روایت اصلی) شاعر نیازی به هیچ پیوند و مقدمه‌ای نمی‌بیند و اغلب به صورت مستقیم، روایت‌شمار را مخاطب قرار می‌دهد و با نوعی فاصله‌گذاری نمایشی، روایت را به خط سیر اصلی خود بازمی‌گرداند. بدین ترتیب که شاعر پس از اتمام روایت موازی، مخاطب غایب را به شیوه شبیه‌خوانان مورد خطاب قرار می‌دهد و برای بازگشت به روایت تاریخی منظومه، از عباراتی نظیر «عطف بیان»، «عطف عنان»، «برگرداندن عنان»، «عذر خواستن»، «بگذر از این کلام»، «خلاصه» و نظایر آن استفاده می‌کند تا نشان دهد روایت را که از مسیر مستقیم، منحرف شده بود، دوباره به مسیر اصلی برمی‌گرداند:

ندارد	ثباتی	بیان	سخن	نباشد	به	دستم	عنان	سخن
ز	سالار	و آقا	گشایم	زبان	بگردانم	اکنون	عنان	بیان
که	سالار	با لشکر	خود رسید	به دشت	طُرُق	چون	که آقا	بدید
به یک	مدرس	جامه آن	ارجمند (۱۴پ)	لباس	ملوکانه	از	بر	فکند

و نیز

به نزد	امیر	عرب	این	زمان	نمایید	عذر	من	ای	دوستان
به	شغل	مصیبت	بپرداختم	ز شهر	هری	باز	سازم	بیان (۱۷پ)	که از
									سرگذشتش
									چنان
									تافتم
									نمایم
									دگر
									باره
									عطف
									عنان

و نیز

مرخص	نمودش	چو از	نور	بصر	بناچار	لیلای	خونین	جگر
------	-------	-------	-----	-----	--------	-------	-------	-----

بیا «عاصیا» بگذر از این کلام بیان کن ز آقای والا مقام (۷۶ر)

و نیز

زبهر علی اصغر شیرخوار
 خلاصه که آقای باعز و جاه
 چو نزدیک او شهر دروازه شد

ز مژگان همی کرد لؤلؤ نثار
 به دشت بلا کرد آرامگاه
 زیاده غم وی ز اندازه شد

و نیز

مرا باز بر سر هوایی فتاد
 ز آقای نامی سخن ساز کن
 مشرف چو شد با حضور امام

گذارم ز جایی به جایی فتاد
 ز وصفش کنون قصه آغاز کن
 تل زینبیه نمودی مقام

در مواردی نیز حتی از عبارات بازگشتی برای برگشت به سیر خطی روایت استفاده

نمی‌کند:

تو مگذار یک نکته از بیش و کم
 از این غصه در قلب رونق فکن
 چنین گفت راوی در این داستان
 بسی فتح‌های نمایون نمود

مگر آنکه افتد به سهو القلم
 به بحر حسینی تو زورق فکن
 که چون فتح شد جلگه و سیستان
 غبارِ غم از قلب یاران زدود (۷۰پ)

۵. نتیجه

در منظومه تحفه الاعظم علم آرا که در نیمه دوم سلطنت ناصرالدین‌شاه، در شرح شجاعت‌ها و نبردهای امیر علم خان سوم، سروده شده، شاعر از همان گام اول دو روایت موازی را در ذهن مخاطب خود بنا می‌نهد: ۱. روایت اصلی که همان روایت نبردها و حماسه‌های امیر علم خان سوم است؛ ۲. روایت فرعی که روایت حوادث وقایع کربلاست. برای استواری این ساختار موازی، عاصی تلاش کرده است قرینه‌های متعددی برای پیوند و ارتباط حوادث کربلا (روایت فرعی) با شرح نبردهای امیر علم

خان (روایت اصلی) در ذهن مخاطب ایجاد کند. شاعر تلاش کرده با بهره از ترفند گریز، میان این دو روایت پیوند برقرار کند. نقاط پیوند بر پایه قرینه‌ها یا عناصر مشابه انتخاب و از طریق عواملی مانند قیاس و قرینه‌سازی، الهام و آواز غیبی و بیش از هر چیز از طریق عامل تداعی سبب پیوند دو روایت موازی می‌شود. عاصی با استفاده از این پیوندها به صورت مداوم میان روایت اصلی و فرعی در حرکت است. رایج‌ترین شیوه انتقال از روایت اصلی به روایت موازی و خلق گریز، استفاده خلاقانه از «تداعی» است. اما در بازگشت از گریزها (بازگشت از روایت موازی به روایت اصلی) شاعر نیازی به هیچ پیوند و مقدمه‌ای نمی‌بیند و اغلب به صورت مستقیم، روایت‌شنو را مخاطب قرار می‌دهد و با نوعی فاصله‌گذاری نمایشی، روایت را به خط سیر اصلی خود بازمی‌گرداند. بدین ترتیب که شاعر پس از اتمام روایت موازی، مخاطب غایب را به شیوه شبیه‌خوانان مورد خطاب قرار می‌دهد و برای بازگشت به روایت تاریخی منظومه، از عباراتی نظیر «عطف بیان»، «عطف عنان»، «برگرداندن عنان»، «عذر خواستن»، «بگذر از این کلام»، «خلاصه» و نظایر آن استفاده می‌کند.

حذف هر یک از این روایت‌ها وحدت و رابطه موضوعی بین این دو روایت را از بین می‌برد یا دچار نقص می‌کند. این نوع روایت از یکسو داستان را پیچیده‌تر می‌کند، اما با کنار هم گذاشتن قطعات آن نتیجه پربارتری به دست می‌آید. بنابراین روشن است که عاصی با ایجاد این روایت موازی، قصد داشته است که گفتمان منظومه تحفه/الاعاظم را از نظر شخصیت، زمان، مکان و رویدادهای سیاسی - اجتماعی به گفتمان کربلا با همه مختصات آن پیوند بزند و درحقیقت اعتبار، شهامت، رشادت و همه خصال منحصر به فرد افراد و ویژگی‌های خاص وقایع آن روزگار را برای قهرمانان و داستان خود، فراخوانی کند.

با حرکت میان این دو روایت موازی، دو نوع اختلال در روایت رخ می‌دهد: ۱. اختلال‌های زمانی - مکانی روایت که شامل تغییر گفتمان روایی، هم در سطح زمانی و هم در سطح زمانی است. در این نوع اختلال به رویدادهای (تعزیه‌ها) زیر گریز زده می‌شود: گریز به صحرای کربلا (ماجرای خزیمه)، گریز به تعزیه حضرت زین‌العابدین، گریز به تعزیه شام غربیان، گریز به تعزیه دو طفلان مسلم، گریز به تعزیه حضرت علی‌اکبر (ع)، تعزیه حضرت عباس (ع)؛ ۲. اختلال در گفتمان زمانی روایت (سفر کربلا) که تنها شامل تغییر در سطح زمانی روایت است.

پی‌نوشت‌ها

1 . parallel narrative

۲. درمورد تعزیه ر.ک. فتحعلی بیگی (۱۳۷۰) در مقاله «گوشه در تعزیه» اشاره مختصری به بحث گریز، تحت عنوان گوشه کرده است. در نشریه دانشگاه انقلاب چهار مقاله بسیار کوتاه تحت عنوان «گریز به صحرای کربلا در تعزیه‌های دیگر» (۱۳۶۳ الف، ب، ج، د) منتشر شده که در آنها نمونه‌هایی از گریز در تعزیه‌های مختلف نشان داده شده‌اند.

۳. در مقالات خادمی و همکاران (۱۳۹۷) و محمدزاده و رویانی (۱۳۸۶) سخن از تأثیرپذیری حماسه از ادبیات عامه و سلیقه روایت‌شنو به میان آمده است. درمورد تأثیر انواع دیگر ادبی بر حماسه و تعزیه نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است، نظیر «بررسی تطبیقی عناصر حماسی در علی‌نامه و خاوران‌نامه» (بشیری و انصاری، ۱۴۰۰)، «تأثیر تصوف بر شبیه‌خوانی: بررسی مجلس عاشورا» (نادعلی‌زاده، ۱۴۰۰) و «وام‌گیری‌های تعزیه حرّ از شاهنامه و روایات ایرانی» (خداداد نوش‌آبادی و خیرخواه، ۱۳۹۵).

4 . digression

5 . parallel narrative

6 . multiple narrative

7 . stream of consciousness

8 . surreal

9 . drama

- 10 . metadrama
- 11 . one event - multiple perspectives
- 12 . one story – multiple perspectives
- 13 . multiple stories - multiple perspectives - intertwined
- 14 . then and now
- 15 . parallel stories
- 16 . resemblance
- 17 . contiguity
- 18 . contrast
- 19 . causation

منابع

- آسابرگر، آ. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمهٔ م.ر. لیواری. تهران: کانون اندیشهٔ ادارهٔ کل پژوهش‌های سیما.
- امین، ح. (۱۳۹۰). هنرهای نمایشی در ایران و اسلام: منابع تاریخی تعزیه. حافظ، ۸۸، ۵۹-۶۶.
- بشیری، م.، و انصاری، ن. (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی عناصر حماسی در علی‌نامه و خاوران‌نامه. فنون ادبی، ۳۵، ۱۷۱-۱۸۴.
- تولان، م.ج. (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت. ترجمهٔ ا. حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- خادمی، ن.، و قائمی، ف.، و صالحی‌نیا، م. (۱۳۹۷). تغییرات الگوی روایی منظومه‌های پهلوانی بعد از شاهنامه (با تأکید بر روایت سام‌نامه). کهن‌نامهٔ ادب پارسی، ۲، ۱۱۱-۱۳۹.
- خداداد نوش‌آبادی، م.، و خیرخواه، س. (۱۳۹۵). وام‌گیری‌های تعزیه حرّ از شاهنامه و روایات ایرانی. بهارستان سخن، ۳۲، ۲۰۱-۲۲۰.

شفیعی کدکنی، م.ر. (۱۳۵۲). انواع ادبی و شعر فارسی. نشریه خرد و کوشش، ۱۱ و ۱۲، ۹۶-۱۱۹

شهر بانو (۱۳۴۱). متن تعزیه‌نامه شهربانو. آرش، ۳، ۷۵-۸۹.

شیر ژیان، ف. (۱۳۸۱). جایگاه نمایش سنتی در تئاتر معاصر ایران. تهران: انتشارات آن.

صافی پیرلوجه، ح. (۱۳۹۱). روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی. نقد ادبی، ۱۹، ۷۷-۱۰۲.

صفا، ذ. (۱۳۶۱). حماسه‌های تاریخی و دینی در عهد صفوی. ایران‌نامه، ۱، ۵-۲۱.

صفا، ذ. (۱۳۸۹). حماسه‌سرایی در ایران. تهران: امیرکبیر.

طاهباز، س. (۱۳۴۱). یادداشت‌هایی بر تعزیه شهربانو. آرش، ۳، ۷۲-۷۵.

عاشورپور، ص. (۱۳۸۹). نمایش‌های ایرانی: تعزیه. تهران: سوره مهر.

علمی، م.ع. (۱۳۷۱). شرحی بر تعزیه سیاوش (بخش دوم). ادبستان فرهنگ و هنر، ۳۶، ۴۵.

عنصری، ج. (۱۳۶۳). متدلوزی تعزیه. نمایش، ۱، ۴-۱۵.

فتحعلی بیگی، د. (۱۳۷۰). گوشه در تعزیه. فصلنامه تئاتر، ۱۱ و ۱۲، ۲۲۹-۲۷۲.

فتحعلی بیگی، د. (۱۳۷۰). «گوشه در تعزیه»، فصلنامه تئاتر، ۱۱ و ۱۲، ۲۲۹-۲۷۲.

کزازی، م.ج. (۱۳۸۳). آب و آینه (جستارهایی در ادب و فرهنگ). تبریز: آیدین.

«گریز به صحرای کربلا در تعزیه‌های دیگر» (۱۳۶۳الف). دانشگاه انقلاب، ۴۰، مهر، ۷۸-۷۹.

«گریز به صحرای کربلا در تعزیه‌های دیگر» (۱۳۶۳ب). دانشگاه انقلاب، ۴۱، آبان، ۷۳-۷۵.

«گریز به صحرای کربلا در تعزیه‌های دیگر» (۱۳۶۳ج). دانشگاه انقلاب، ۴۲، آذر، ۷۲ - ۷۳.

«گریز به صحرای کربلا در تعزیه‌های دیگر» (۱۳۶۳د). دانشگاه انقلاب، ۴۳، دی، ۷۳ - ۷۳.

گوبینو، ژ. (۱۳۶۹). *تئاتر در ایران*. ترجمه ج. ستاری. فصلنامه تئاتر، ۱۱ و ۱۲، ۱۶۵-۲۰۳.

فلاح‌زاده، م. (۱۳۷۸-۱۳۷۹). صورت کمیک تعزیه. *چیستا*، ۱۶۶ و ۱۶۷، ۵۴۶-۵۵۳. محمدزاده، ع.، و رویانی، و. (۱۳۸۶). سام‌نامه از کیست؟. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۱۵۸، ۱۵۹-۱۷۶.

میرشکار، ف. (۱۳۸۸). *متادرام در تعزیه*. صحنه، ۶۷، ۸۹-۹۲.

نادعلی‌زاده، ز. (۱۴۰۰). تأثیر تصوف بر شبیه‌خوانی: بررسی مجلس عاشورا. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۳۹ (ب)، ۳۳۳-۳۷۰.

ندایی، ا.ح.، و لزگی، ح. (۱۳۸۸). قابلیت‌های تعزیه در تصویرپردازی نوین (در بررسی دو نسخه تعزیه مجلس درویش بیابانی و حضرت موسی ع). *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۱، ۱۱۳-۱۳۰.

نوروزی، ح.، و شاطری، م. (۱۳۹۸). *تداعی؛ ترفندی روایی - نمایشی برای متادرام گریز در تعزیه*. *فنون ادبی*، ۱ (۲۶)، ۱۷-۳۴.

همایونی، ص. (۱۳۸۶). *تعزیه، هنری دینی و ملی*. کتاب ماه هنر، آذر و دی، ۵۲-۶۰. یارشاطر، ا. (۱۳۸۴). *تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام*. در *تعزیه: نیایش و نمایش در ایران*، گردآورنده پ. چلکوسکی. ترجمه د. حاتمی. تهران: سمت.

References

- Amin, H. (2011). The Performing Arts in Iran and Islam: Historical Sources of Ta'ziyyah. *Hafez*, 88, 59-66.
- Anasori, J. (1984). Methodology of Ta'ziyeh. *Drama, Dora Qadim*, Issue 1, 4-15.
- Asaberger, A. (2001). *Narrative in Folk Culture, Media and Everyday Life*. translated by Mohammad Reza Livari, Tehran: The Center for Thought of the General Administration of Sima Research.
- Ashurpour, S. (2009). *Iranian Dramas: Ta'ziyeh*. Tehran: Sureh Mehr.
- Bashiri, M., & Ansari, N. (2011). A Comparative Study of Epic Elements in Ali-Nameh and Khavaran-Nameh. *Literary Techniques Journal*, 35, 171-184.
- Camboni, M. (2012). *Parallel Lives: Tandem Narratives in Film*. RMIT University.
- Fathali Beigi, D. (1991). Corner in Ta'ziyeh. *Theatre Quarterly*, Issue 11 and 12, 229-272.
- Fathali Beigi, D. (1991). Corner in Ta'ziyeh. *Theatre Quarterly*, Issue 11 and 12, 229-272.
- Fovenyessy, S. (2021). Constructing Parallel Narratives in Cartographic Storytelling, zur Erlangung des akademischen Grades Master of Science im Rahmen des Studiums.
- Fowler, R. (1991). *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London and New York, Routledge. https://susaneliotwright.co.uk/writing_a_dual_narrative/
- Goriz to the Desert of Karbala in Other Ta'ziyehs (1984A). Enghelab University, No. 40, October, 78-79.
- Goriz to the Desert of Karbala in Other Ta'ziyehs (1984B). Enghelab University, 41, November, 73-75.
- Goriz to the Desert of Karbala in Other Ta'ziyehs (1984C). Enghelab University, 42, December, 72-73.

- Goriz to the Desert of Karbala in Other Ta'ziyehs (1984D). Enghelab University, 43, January, 73_73.
- Gubinot, J.C. (1990). Theater in Iran, translated by Jalal Sattari, Theater Quarterly, 11 and 12, 165_203.
- Homayuni, S. (2007). Ta'ziyyah, Religious and National Art. *Book of Arts Month*, 52_60.
- Kazazi, M. J. (2004). *Water and Mirror (Essays in Literature and Culture)*. Tabriz: Aydin.
- Khademi, N., Ghaemi, F., & Salehini, M. (2018). Changes in the Narrative Pattern of Heroic Poems after the Shahnameh (with Emphasis on the Samnameh Narrative). *Kohan Nameh Adab Parsi*, 9, Issue 2, 111_139.
- Khodad Nooshabadi, M., & Khairkhah, S. (2016). Borrowings of the Ta'ziyyah of Horr from the Shahnameh and Iranian Narratives. *Baharestan Sokhan*, Issue 32, 201_220.
- Koss, M. D. (2009). Young Adult Novels with Multiple Narrative Perspectives: The Changing Nature of YA Literature. *The ALAN Review*, 36(3).
- Majid Fallahzadeh. (1999-2000). The Comic Form of Ta'ziyeh. *Chista*, 166 and 167, 546_553.
- Mirshakar, F. (2009). Metadrama in Ta'ziyyah. *Sahneh*, 67, 89_92.
- Mohammadzadeh, A., & Royani, V. (2007). Whose is the Sam-nameh?. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, 158, 159_176.
- Nad'alizadeh, Z. (1400). The Influence of Sufism on Simile Recitation: A Study of the Ashura Assembly. *Folklore Culture and Literature*, 39 (B), 333_370.
- Nadaei, A. H., and Lezgi, H. (2009). The possibilities of Ta'ziyyah in modern imagery (in a study of two versions of Ta'ziyyah of the Desert Dervish and Prophet Moses (peace be upon him). *Textual Studies of Persian Literature*, 1, 113_130.

- Noruzi, H., & Shateri, M. (2019). Association; A Narrative_Dramatic Trick for the Metadrama of Goriz in Ta'ziyyah. *Literary Techniques*, 1 (26), 17_34.
- O'Neill, P. (2005). NARRATIVE STRUCTURE. Ed. David Herman et al. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 366_370. Print.
- Remedios, D., & Mathew, D., & Schleser, M. (2024). Table for Two – The Past, Present and Future of Cinematic Parallel Narratives. 10.2991/978_94_6463_390_0_9. In book: Proceedings of the International Moving Image Cultures Conference (IMOVICCON 2023) (pp.76-88).
- Safa, Z. (1982). Historical and Religious Epics in the Safavid Era. *Iran_Nameh*, Issue 1, 5_21.
- Safa, Z. (2009). *Epic Writing in Iran*. Tehran: Amir Kabir.
- Safi Pirlojeh, H. (2012). Narrative Turn in Folk Tales and Modern Persian Stories. *Literary Criticism Quarterly*, 5, Issue 19, 77_102.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (1973). Literary Genres and Persian Poetry. *Kherad and Koosheh Magazine*, Issues 11 and 12, 96_119.
- Shahr Banu (1962). The Text of Shahr Banu's Ta'ziyyah. *Arash*, 1, Issue 3, 75_89.
- Shir_Zhian, F. (2002). *The Place of Traditional Performance in Contemporary Iranian Theater*. Tehran: An Publications.
- Tahbaz, S. (1962). Notes on Shahrbanou's Ta'ziyeh. *Arash*, 1, Issue 3, 72_75.
- Tolan, M. J. (2004). *A Critical_Linguistic Introduction to Narrative*. translated by Abolfazl Horri. Tehran: Farabi Cinema Foundation.
- Ulumi, M. A. (1992). Commentary on Siavash's Ta'ziyeh (Part Two). *Adabastan Farhang va Honar*, Issue 36, 45.
- Wright, S. E. (2017, July 6). Writing a Dual Narrative. *Susan Elliot Wright*.
- Yarshater, E. (2005). Ta'ziyyah and Mourning Rituals in Pre-Islamic Iran. in *Ta'ziyyah: Prayer and Drama in Iran*. compiled by Peter Chelkowski, translated by Davud Hatami. Tehran: Samt Publications.
- Zeki Çıraklı, M. (2014). Parallel Narrative Structure in Paul Harding's *Tinkers*. *Advances in Language and Literary Studies*, 5, 227