نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه*

جمال الدین سهیلی** - نفیسه مهاجرپور***

تاریخ دریافت: ۹۱/۷/۲۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۱/۱۲

چکیده

امروزه بحث در مورد نشانه‌شناسی به یکی از دغدغه‌های مهم حرفه‌مندان و نظریه‌پردازان پیرامون مباحث شهری، معماری و هنری تبدیل شده است. با توجه به این که در عصر حاضر، بعد اجتماعی این علم مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است. لذا این پژوهش درصدد تحلیل نشانه‌شناسانه فضای شبیه‌خوانی‌های ایرانی به عنوان هنری که هم به لحاظ اجتماعی و هم به لحاظ فرهنگی از دیرباز مورد توجه بوده و امروزه رو به کمرنگ شدن می‌رود پرداخته و از این طریق سعی در بازشناسی و پی بردن به مفاهیم نشانه‌شناسانه موجود در کالبد اینگونه نمایش‌ها را دارد. هدف از بررسی نشانه‌شناسانه این نمایش‌ها و فضای مربوط به آن می‌تواند کمک شایانی به معماری فضای تئاتر در دوره معاصر و ایجاد مکانی که درخور نمایش‌های ایرانی باشد را در برگیرد. نمونه‌ای که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است، از جمله نمایش‌هایی است که پس از اسلام شکل مستقلی به خود گرفته و دارای فضایی برای اجرایش می‌باشد. این نمونه شامل تعزیه، به عنوان نمایش آئینی است. پژوهش حاضر به صورت توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر شواهد نظری اجرایی نمایش های ایرانی و روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و کتابخانه ای می‌باشد که در نهایت پس از بررسی تعزیه به عنوان نمایش ایرانی آیتم‌های مربوط به جنبه نشانه‌شناختی آن را استخراج کرده و سپس با تعاریف و الگوهای مطرح شده در بحث نشانه‌شناسی مطابقت می‌دهد و به تعریف جدیدی از این تطابق دست پیدا می‌کند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که فضای اجرایی شبیه خوانی‌های ایرانی تحت‌تأثیر نشانه‌های موجود در عناصر و کالبد فضای نمایشی خود می‌باشند و بیشتر از اینکه این نمایش‌ها بر پایه تأویل باشند، دارای جنبه فرانشانه‌ای هستند.

واژگان کلیدی: نشانه، نشانه‌شناسی، نمایش ایرانی، فضای نمایش، تعزیه.

* این مقاله در راستای پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم با عنوان «تئاتر شهر قزوین با رویکرد نشانه‌شناسی در نمایش‌های ایرانی» در رشته معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی قزوین می‌باشد.

** استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد قزوین، قزوین، ایران.
*** دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد قزوین، قزوین، ایران (نویسنده مسئول).
Email: nafiseh.mohajerpour@yahoo.com

مقدمه

می‌توان سابقه نشانه‌شناسی را به دوران باستان ارجاع داد. در یونان قدیم معنای نشانه بیشتر با واژه‌های نمایه و عارضه، قرین بود تا مفهوم نشانه به معنای امروزی. در دوره قبل از تکوین علم نشانه‌شناسی چندان توجهی به بعد اجتماعی موضوع نمی‌شد، با این حال از دیرباز تلاش‌های فراوانی برای نظم دادن به درک از چگونگی عملکرد نشانه صورت گرفته است. در این میان نمایش به عنوان هنری که دارای بعد اجتماعی است، از دیدگاه نشانه‌شناسانه قابل بررسی است.
با توجه به این که چارچوب نظری این پژوهش پیرامون رویکرد نشانه‌شناسی می‌باشد، لذا در پرداختن به نشانه‌شناسی و تحقیق پیرامون آن، توجه به برخی تعاریف پایه‌ای که در علم نشانه‌شناسی کاربرد دارد، الزامی است. این مفاهیم در تبیین موضوعات گوناگون نشانه‌شناختی به صورت مختلف موردتأکید بوده و در روند نشانه‌شناسی از کلیه نظام‌هایی که پیرامون این علم هستند، نقش اساسی ایفا می‌کنند. در این راستا برای بازنمایی واقعیت در فضای نمایشی، از روش‌های متداول زبان‌شناسی و معنی‌شناسی استفاده شده است که در این راستا، پژوهش‌های نظریه‌پردازانی نظیر چارلز سندرس پیرس[1] و فردینان دوسوسور[2] اصلی‌ترین نظریات پیرامون این بحث می‌باشد.
در خصوص نشانه‌شناسی مطالعات متعددی صورت گرفته که علاوه بر دو نظریه‌پردازی که به آن‌ها اشاره شد، پژوهش‌های فرزان سجودی در کتاب نشانه‌شناسی کاربردی (۱۳۸۷) و از نشانه تصویری تا متن بابک احمدی (۱۳۸۳) که بیشتر نشانه‌شناسی دیداری را مورد بررسی قرار می‌دهد، قابل تأمل است.

۱. روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر تحلیلی اسنادی است. که با بهره‌گیری از منابع، اسناد و مدارک موجود در کتابخانه به گردآوری اطلاعات می‌پردازد و پس از بیان پیشینه‌ای از دیدگاه‌های متقدمین نشانه‌شناسی پیرامون نشانه و نظام نشانه‌ای در نمایش و مقایسه تطبیقی نظریات آن‌ها، به تعریفی جامع دست‌یافته و این تعاریف را با فضای نمایش تعزیه تطبیق می‌دهد،که نهایتاً شیوه‌ای برای بازنمایی نشانه‌ها در فضای نمایشی تعزیه را با توجه به تعاریف نشانه‌شناسی مطرح شده معرفی می‌کند.

۲. فرضیه

فرضیه مطرح شده در راستای این پژوهش نیز بدین شرح می‌باشد: به نظر می‌رسد که نشانه‌های موجود در فضای نمایش در ایران با نوع نمایش اجرایی در آن مکان ارتباط دارد.

۳. تعاریف و مفاهیم پایه نشانه شناسی

۳-۱- نشانه

در بررسی یک نشانه، اولین گام -که معمولاً نادیده انگاشته می‌شود- بررسی این مسأله است که آیا موضوع ما واقعاً نشانه است یا خیر؟ پس باید بدانیم که نشانه چیست و با چه چیزهایی ممکن است اشتباه گرفته شود؟ در تعریف می‌توان گفت که«نشانه، محرک یا جوهر محسوسی است که تصویر ذهنی آن، در ذهن ما با تصویر ذهنی محرکی دیگر تداعی می‌شود. کارکرد محرک نخست برانگیختن محرک دوم با هدف برقراری ارتباط است» (Guiraud, 2001, p. 39).
هیچ چیز نشانه نیست مگر این‌که به عنوان «دلالت‌گر» ارجاع دهنده یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود. در این صورت می‌تواند نشانه باشد. درک نشانه‌ها به طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آن‌ها با نظام‌های آشنایی از هنجارها و قراردادهای اجتماعی تحقق می‌یابد. این استفاده معنادار از نشانه‌هاست که در کانون اهمیت نشانه‌شناسی قرار دارد (Chandler, 2007, p. 45). از آنجایی که نشانه با علامت متفاوت است. در جدول ۱ به شرح این تفاوت به اختصار پرداخته شده است:

جدول ۱:تفاوت علامت و نشانه

علامت	- عام تر از نشانه می‌باشد. - ازطریق‌عوامل مادی اطلاعات می‌دهند. - الزاماً دارای فرستنده و گیرنده نمی‌باشد.	نشانه - گونه ای از علامت است. - قراردادی است. - دارای یک فرستنده اطلاع ویک مخاطب (گیرنده) است.

(Konderatof, 1983, p. 13; Ansari, 2009, p. 47)

همانطور که قبلا اشاره شد، زبان‌شناس سوئیسی فردینان دوسوسور و فیلسوف آمریکایی چالرز سندرس پیرس از جمله نخستین کسانی هستند که به بحث در مورد نشانه‌شناسی پرداختند، لذا در ادامه مطلب، نخست مفهوم ساختار درونی نشانه و جایگاه نشانه در درون نظام نشانه‌ای از دیدگاه سوسور و پیرس مطرح می‌شود (جدول ۲) و سپس مقایسه تطبیقی از آن‌ها صورت می‌گیرد (جدول ۳).

جدول ۲: نشانه از دید اندیشمندان متقدم

	ساختار درونی نشانه از دید دو اندیشمند متقدم	جایگاه نشانه در درون نظام نشانه‌ای از دید دو اندیشمند متقدم
سوسور	- ارائه دهنده الگوی دو وجهی برای نشانه،که شامل دال و مدلول می‌باشد. - نشانه کلیتی است از پیوند دال[۳] و مدلول[۴]. - رابطه دال و مدلول را «دلالت» می‌نامند. - دال و مدلول جنبه روانشناختی داشته و جنبه مادی ندارند. - دال یک تصویر صوتی است. - مدلول مفهومی است که در آن ارجاع به مصداقی مادی مطرح نیست، بلکه ارجاع به مفهومی ذهنی است. - نشانه نه یک شی را به یک نام بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. - نشانه از دید سوسور به کلی «غیرمادی» است.	- نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند. - در نظام نشانه‌ای همه چیز وابسته به یکدیگر است. - ارزش یک نشانه در ارتبط با نشانه‌های دیگر است. - نظریه ساختگرایی سوسور: (که بر تمایزهای تقابلی و سلبی بین نشانه‌ها تأکید کرده) - اصل بر تقابل دوتایی می‌باشد. - مفاهیم به صورت سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزاء همان نظام ارزش می‌یابند.
پیرس	- ارائه الگوی سه وجهی: نمود، تفسیر، موضوع - نشانه چیزی است که ما به ازای چیز دیگری قرار می‌گیرد. - بر هم کنش میان نمود، تفسیر و موضوع را فرآیند «نشانگی» می‌نامد. - تقسیم‌بندی سه‌گانه نشانه: شمایل۵، نماد۶، نمایه[۷]	- میزان قراردادی بودن رابطه دال و مدلول در سه نوع نشانه نماد شمایل، نمایه به ترتیب کاهش پیدا می‌کند. - هر چه دالی بیشتر در قید مدلول باشد «انگیخته‌تر» است. نشانه‌های شمایلی بسیار انگیخته و نشانه‌های نمادین غیرانگیخته‌اند.

(Sojudi, 2004, pp. 28-31; Saussure, 1989, p. 96)

جدول ۳: مقایسه نشانه از دید سوسور و پیرس

تفاوت‌ها	شباهت‌ها
در منطق نشانه‌ای سوسور، فرآیند دلالت مبتنی بر رابطه‌ای آزاد و اختیاری در میان دو عنصر تفکیک‌ناپذیر تصور آوایی (دال) و تصور مفهومی (مدلول) است. ولی برخلاف سوسور تعبیر پیرس واجد امکان پویایی و زایندگی معنا و از سویی، رهیافتی به تأویلات نشانه‌شناختی است. به طوری که خود پیرس اشاره می‌کند که دسته‌بندی‌های وی از نشانه (نمایه، نماد، شمایل) قطعی نیست و بنا بر امکانات تأویلی انعطاف‌پذیر است.	نمود کم و بیش مشابه دال، سوسور می‌باشد و تفسیر نیز بی‌شباهت به مدلول، سوسوری نیست.

(Davar panah, 2011. pp. 15-29; Sojudi, 2004, pp. 28-35)

پیرس نشانه‌ها را به طور کلی (چه زبانی و چه غیر زبانی) به سه گروه عمده شمایلی، نمایه‌ای و نمادین تقسیم نموده است (جدول۴). این روش بیشتر از آنکه به عنوان روشی برای ایجاد تمایز میان«انواع نشانه» مفید باشد، «روش‌های ارتباط» میان حامل‌های نشانه و موارد ارجاعی را نشان می‌دهد" (Chandler, 2007, p. 66).

جدول۴: تقسیم‌بندی سه وجهی پیرس

نوع نشانه	نگاره یا شمایل	نمایه یا شاخص	نماد
مثال	تصاویر	دود/ آتش	واژه‌ها-پرچم
دلالت از راه	شباهت	ارتباط علمی	اعتبار
فرآیند	می‌توان دید	می‌توان درک کرد	باید آموخت

(Davarpanah, 2012, p. 18)

۲-۳- تمایز سیگنال و نشانه

یک شرط اساسی برای نشانه ایجاد فرآیند دلالت به معنی ایجاد واکنشی تفسیری در مخاطب می‌باشد. به این ترتیب، هر محرکی را نمی‌توان نشانه قلمداد کرد، زیرا ممکن است که محرک مورد نظر در یک زنجیره ارتباطی منحصراً برانگیزنده[۸] باشد و هیچ دلالتی را در پی نداشته باشد. امبرتو اکو در کتاب «یک نظریه نشانه‌شناسی» این نوع محرک‌ها را «سیگنال» نام نهاده است. وی میان دو مقوله ارتباط و دلالت تفاوت قائل شده است. در فرآیند ارتباط یک سیگنال از یک منبع، به وسیله یک رسانه به یک گیرنده انتقال می‌یابد. در این فرآیند ما هیچ نوع دلالت و معنادهی نداریم، بلکه تنها انتقال مقداری اطلاعات داریم، در حالی که فرآیند دلالت یک واکنش تفسیری و معنادهی در مخاطب به‌وجود می‌آورد (Eco,1979, p. 8).

تفاوت دیگر سیگنال و نشانه وجود «رمزگان» می‌باشد. رمزگان یا «لانگ» مجموعه قراردادهایی است که بین اعضای یک جامعه شناخته شده هستند. هر نوع دلالتی براساس یک قرار داد فرهنگی صورت می‌گیرد. در حالی که در فرآیند ارتباطی قراردادی در کار نیست و سیگنال، محرکی است که هیچ معنایی ندارد و تنها سبب یا برانگیزنده چیزی است، ولی نشانه همیشه عنصری است از سطح بیان که با یک (یا چند) عنصر از سطح محتوا همبسته است و به جای آن‌ها می‌نشیند (Eco, 1979, pp. 8, 32).

۳-۳- نشانه شناسی

نشانه‌شناسی، دانشی است با پیشینه‌ای بسیار کهن و در تقریراتی که در تاریخ این علم وجود دارد، می‌توان وجود بسیاری از چهره‌های شاخص تاریخ فلسفه و اندیشه، از افلاطون و ارسطو گرفته تا سن آگوستین[۹] و ویلیام اوکام[۱۰] را یافت (Cobley & Jans, 2001, pp. 6-8).

سوسور در تعریف نشانه‌شناسی می گوید «نشانه‌شناسی بر ما مشخص می‌سازد که نشانه از چه تشکیل شده و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است، از آنجا که این دانش هنوز به وجود نیامده است، نمی‌توان گفت که چه خواهد بود، ولی چون حق وجود دارد، جایگاهش از پیش تعیین شده است. زبانشناسی تنها بخشی از این دانش عمومی است» (Sojudi, 2004, pp. 46-47).

سوسور بر این عقیده است که نشانه‌شناسی علم و پایه نشانه‌هاست و از نظر او زبانشناسی علمی متکی به نشانه‌شناسی است. در آرای او نشانه به عنوان یک پدیده اجتماعی و جزئی از یک نظام نشانه‌ای به شمار می‌رود که وجودش وابسته به توانایی و اراده افراد اجتماع نیست، بلکه در نتیجه «عادات نشانه شناختی» همگانی به وجود می‌آید. علم زبانشناسی همچون یک نظام نشانه‌ای پدیده نشانه شناختی مورد توجه سوسور است (Banimasoud, 2006, p. 157).

۴-۳- نشانه شناسی عناصر نمایشی

عناصر نمایشی در نظام نشانه‌ای دارای جایگاه ویژه‌ای می‌باشند. این عناصر در اجرای یک نمایش و تبدیل نمایشنامه به نمایش دخیل هستند (جدول۵).

جدول ۵: بررسی نظام نشانه‌ای نمایش

نظام نشانه‌ای نمایش از دیدگاه تادوژ کوزان[11] و مارتین اسلین[12]			
مارتین اسلین	۱. بازیگر ۲. عناصردیداری و طراحی صحنه ۳. واژه‌ها ۴. موسیقی و صدا ۵. صحنه و پرده ۶. ساختار به مثابه دال ۷. نمایشگران و تماشاگران	**تادوژ کوزان**	۱. واژه‌ها ۲. بر خواندن متن ۳. حالت بیانی چهره ۴. ایما و اشاره ۵. حرکت بازیگران در مکان دراماتیک ۶. چهره‌آرایی ۷. مو آرایی ۸. لباس ۹. وسایل صحنه ۱۰. دکور ۱۱. نورپردازی ۱۲. موسیقی ۱۳. جلوه‌های شنیداری

(Kowzan, 1975, p. 182; Esslin, 2008, p. 28)

هر نمایش واقع‌گرا با استفاده از عناصر نمایشی سعی در واقعی‌تر کردن هر آن چیزی را دارد که به روی صحنه می رود. در حقیقت عوامل دخیل در نمایش به همانند ساختن خود و اجزای تشکیل دهنده و یا طبیعت و عالم واقع می‌پردازند؛ بدیهی است که موفقیت یا عدم موفقیت در این امر بستگی به همذات پنداری تماشاچیان و یا سنخیت و هماهنگ کردن قراردادهای نمایشی با نیازها و سطح فهم و درک تماشاچیان را دارد. بنابراین تمام اجزای یک نمایش واقع گرا در بنیاد شمایلی است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال و مدلول است (Ansari, 2009, p. 48).

۴. تعزیه

«شبیه‌گردانی» یا «شبیه‌خوانی» یا «تعزیه» نمایشی بوده است که در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد (Beiza'I, 2004, p. 113). به نظر می‌رسد که سر منشاء تعزیه را نمی‌توان بی‌ارتباط با مراسم سوگ سیاوش در دوران قبل از اسلام دانست، سوگ سیاوش یا سیاوش‌خوانی مراسمی بوده که هر ساله برای یادآوری شهادت سیاوش به دست افراسیاب در رویین دژ در نزدیکی بخارا برگزار می‌شده است. در دوران پس از اسلام و قدرت یافتن باورهای مذهبی مردم در ایران بیشتر آداب و رسوم‌ها تغییر کرده و به دنبال این تغییرات، تغییراتی نیز در زمینه معماری و هنر نمایشی به وجود آمد. بر همین اساس به وجود آمدن تعزیه بعد از اسلام طی یک مسیر تکاملی است و به طور دقیق نمی‌توان گفت که این اثر نمایشی و فضای مرتبط با آن به طور حتم متعلق به یک دوره خاص تاریخی بوده است، چرا که یک شکل نمایشی طی زمان و به تدریج و بر پایه پذیرش شرایط و مردمان به وجود می آید نه یکباره و به فرمان.
ولی به اعتقاد برخی شبیه‌خوانی از سلسله دیالمه (معزالدوله) ۳۵۲ هجری و به گفته برخی دیگر از زمان سلسله صفویه که تشیع در ایران به مناسبتی رونق یافت، رواج پیدا کرد. و پس از آن این مراسم در دهه اول ماه محرم رسم شد (Nassirian, 1963, p. 55).

۴-۱- تحلیل نشانه شناسانه تعزیه

تعزیه با نظری اجمالی به نشانه شناسی ساخت‌گرای سوسور، بهرمند از زبانی به شدت اجرایی[13] است، اولیاء و اشقیاء موافق‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها، رنگ‌ها و نمادها همگی مؤلفه‌های اجرایی هستند که در قالب نظامی متحد و یکپارچه تحت اشکال شبیه خوانی ایرانی انتظام می‌یابند (Yosofiyan kenari, 2008, p. 46).
تعزیه با نظامی پویایی از نشانه‌ها همراه است که گاه فراتر از اشخاص نیز رخ می‌نماید و هسته نمایشی را در کنش‌مندی و انعطاف پذیری خود مقید می‌سازد. در این صورت، ما نه با کنش‌هایی نشان‌مند، بلکه با انبوه نشانه‌های کنش‌مند روبه‌روییم و از همین روست که نقاط اوج و فرود نمایشی نه در وضعیت نمایشی بلکه در لحظه نشان‌مند شدن صحنه - افزارها و افراد و غیره، آن هم در قالب« فرا- نشانه‌ای» تجلی می‌یابند (Yosefian, 2004, p. 76). به همین دلیل نظام نشانه‌شناختی تعزیه است که مثلاً در ساخت نمایشی تعزیه در آغاز واقعه عاشورا با شمایلی از «حر» روبه‌رو می‌شویم که خود را بی‌واسطه در میان اشقیا می‌نمایاند، ولی در میانه نمایش نمایه‌هایی از دلالت توبه و انقلاب درون در وی تجلی می‌شود که در پایان مشمول شفاعت امام شده و در این قسمت با نمادی از آزادگی و وارستگی روبه‌رو می‌شویم. در اینجا ما نه فقط با تأویل (نگرش پیرس) در نمایش روبه‌رو هستیم بلکه از دید فرانشانه‌ای هر سه گونه نشانه پیرسی (شمایل، نمایه، نماد) را در او "حر" می‌بینیم (جدول۶).

جدول ۶: بررسی نشانه شناسی تعزیه بر اساس تقسیم بندی پیرس

	مؤلفه‌های مورد بررسی	کارکرد نشانه شناسانه
آیتم‌های مربوط به بازیگر (مؤلفه‌های انسانی و حیوانی)	امام حسین	شمایلی برای خیر
	شمربن‌ذی‌الجوشن	شمایلی برای شر
	حضرت زینب	شمایل ادامه داشتن و بقای خیر
	ابوالفضل عباس	شمایل بازوان شیعه
	حر	شمایلی از آزادگی و وارستگی
	ذوالجناح	شمایل قداست
وسایل صحنه و دکور	کلاه خود	نماد قدرت
	پر	نمایه سعادت یا شقاوت
	بیرق	نماد دین
	کمربند	نمایه ارادت
لباس (رنگ مربوط به لباس)	سبز	نماد قداست
	سفید	نماد پاکی و صداقت
	قرمز	نماد خون و خونریزی
	زرد	نماد تردید
	سیاه	نماد پریشانی
حرکت بازیگر در مکان	حرکت موافق‌خوان به‌دور صحنه	شمایلی برای قصد عزیمت به میدان نبرد
نورپردازی	استفاده از شعاع نوری در مرکز خیمه	شمایلی برای نشان دادن معراج
موسیقی و صدا		به علت اینکه موسیقی و صدا سعی در بازگو کردن واقعیت و واقعی شدن صحنه را برعهده دارند شمایلی محسوب شده و دلالت آن‌ها همانندی و شباهت بین دال و مدلول می‌باشد.
تماشاگران	سینه زدن تماشاگران	نمایه عزاداری شمایلی برای نشان دادن اوج واقعه، که همان شهادت می‌باشد.

تعزیه‌گردان با زدن بر سر و سینه خود به شبیه خوانان، علامت سینه‌زنی می‌دهد. سپس سینه‌زنی آغازین تعزیه‌گردان را شبیه‌خوانان پی می‌گیرند. این عمل تدریجاً به صورت نشانه‌ای ادایی و نمایشی درمی‌آید و به حرکت و بیان صوتی بازیگران منجر می‌شود. پس از آنکه سینه‌زنی از حالت دستور صحنه‌ای به علامت نمایشی تبدیل می‌شود، رفته رفته سراسر حسینیه را در بر می‌گیرد تا اینکه به صورت عملی نمادین همه تماشاگران را یکپارچه نموده و آن‌ها را به شرکت‌کنندگان در تعزیه تبدیل می‌سازد. در این لحظه، نوای سینه زنی گسترده‌ی حسینیه بر صحنه حاکم می‌شود و به عنوان زمینه ای قدرتمند، منجر به حرکت نمایشی و «سوگواری» شبیه‌خوانان می شود. اکنون حسینیه صحنه‌گردان است و اعمال نمادین نمایشی از سوی او و به فرمان اجرا می‌شود (Chelkowski, 1987, pp. 62, 65).

تمایزات تعزیه از آن‌رو پدیدار می‌شود که اصالت اجرایی آن در «معنا» شکل می‌گیرد، معنایی که پیش از اجرا حاضر است و مبتنی بر اعتقاد و باور مذهبی است و در حین اجرا در هیأت سپاه اولیاء و اشقیاء و در زمان و مکانی متداعی حضور دارد، معنایی نمود یافته و سایه‌افکن بر ساختار و قراردادهای خود بسنده نمایشی‌اش؛ تعزیه هرگاه نیاز باشد در تقدس همان «معنا» مدیحه‌سرایی می‌کند، که این امر جوششی فارغ از نظم‌های متعارف نمایشی است (Yosefian, 2004, p. 74).

همین معنای پیشین و مقدم است که باعث می‌شود به طور مثال در انتهای نمایش آتش درد فراق شمر را به زانو بیاندازد و بر پیشانی‌اش بکوبد و از نقش نشانه‌ای اش فاصله گرفته و می‌گرید (شکل ۱). اگر چه ممکن است چنین فروفکنی در ساختار نمایش مانع پیشرفت نمایش شود، ولی"درهمان حال به تعمیم فضای غیرنمایشی، سازه‌های فراساختی، یاری می‌رساند" (Yosefian, 2004, p. 73). و می‌توان گفت به دلیل همین فرافکنی نشانه‌ای «شمر» نه تنها موافق‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها بلکه تعزیه‌گردان و همه تماشاگران حاضر در تکیه با این واقعه همذات‌پنداری کرده و ناله سرمی‌دهند و از طریق همین قاعده‌گریزی تماشاگر با رویداد صحنه درگیر می شود و ساختار شبه نمایشی فرو ریخته و سازه‌ای فرا نمایشی بنا می‌شود.

شکل ۱: شمردر مجلس تعزیه امام حسین(ع)

۲-۴- نشانه‌شناسی تعزیه از دید معماری

تکیه که کارکرد اصلی آن محل اجرای تعزیه در ماه محرم است، مکانی که از ابتدای دوره قاجاریه به دلیل حمایت شاهان و نیز طبقه مرفه دامنه‌دارتر شد. ساختمان تکیه‌های موقت رابطه روشنی با روحیه ناشی از دوران چادرنشینی گذشته داشت، این نمایش‌خانه‌ها عبارت بودند از: چادرها و خیمه‌های موقت که با تیرک‌های چوبی استوار و به آسانی پهن و یا جمع می‌شدند. کمی بعد نمایش‌خانه‌های ثابت هم، توسط رجال وقت ساخته شد که ساختمانشان ارتباط واضحی با زورخانه‌ها داشت، غرفه‌هایی برای تماشاچیان بر گرداگرد محوطه و سکویی در وسط که جای بازی بود (Beiza'I, 2004, p. 118).

در محرم ۱۲۲۸ شمسی اوژن فلاندن[۱۴] تعزیه‌هایی در تهران دید و در مورد برپایی محل آن‌ها، این چنین نوشت:"... به زیر چادرهایی که در معابر عمومی، حیاط مسجدها، یا درون قصرهای بزرگ برپا می‌سازند، دایر می‌شوند. در وسط چادر تختی می‌گذارند که بازی بر روی آن انجام می‌شود" (Nursadeghi, 1945, p. 101). از دیدگاه اوژن فلاندن و آنچه که پیش از این درباره محل اجرای تعزیه گفته شد، فضای اجرای نمایش خود به عنوان یک نشانه شهری، خبر از وقوع حادثه‌ای که در زمانی خاص (ماه محرم) اتفاق می‌افتد، را می‌دهد. از این رو می‌توان به نمادین بودن تکایای موقت که به صورت خیمه در مراکز شهرها برپا می‌شدند و به عنوان مکان‌هایی که تداعی‌کننده خیمه‌ی امام حسین(ع) برای مخاطب هستند، توجه نمود. به نظر می‌رسد از دیدگاه نشانه‌شناسی می‌توان به جنبه شمایلی‌بودن خیمه اشاره کرد که در واقع خیمه شمایلی برای حرم می‌باشد (شکل ۲).

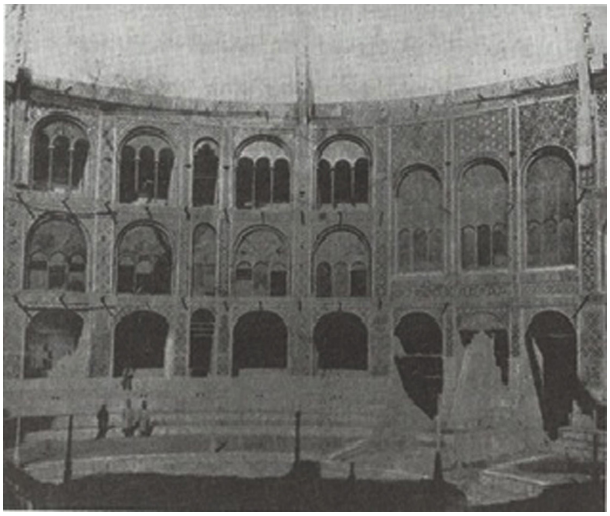
شکل ۲: سقف تکیه سادات تهران شمایل خیمه

با آغاز دوره قاجاریه به محل اجرای تعزیه، مکان ثابتی تعلق گرفت. این مکان‌ها در واقع تکیه‌های ثابتی بودند که ترکیب ساختمانی آن‌ها این چنین بود: سکویی در وسط به بلندی بین نیم تا سه ربع ذرع که جای بازی بوده است. دو ردیف پلکانِ دو یا سه‌تایی در طرفین سکو برای بالا و پایین رفتن می‌باشد. گذرگاهی محیط سکو که آن هم جزء عرصه بازی و معمولاً جای اسب تازی و جنگ و جدال بوده است. محوطه‌ای محیط بر گذرگاه که جای نشستن زنان و کودکان تماشاگر بود. غرفه‌ها و طاق نماهایی گرداگرد تکیه در یک، دو یا سه طبقه که مردان تماشاگر در آن‌ها می‌نشستند و گاه یکی از این طاق نماها هم برای نشان دادن صحنه‌ای مهم به کار می‌رفت. یکی از غرفه‌های هم سطح زمین رختکن بازیگران بود. تکیه چند مدخل داشت که برخی از آن‌ها برای رفت و آمد تماشاگران استفاده می شد. دوتا از این مدخل‌ها راهی داشت به انبار یا کاروانسرا یا فضایی در پشت تکیه که جای نگهداری شتران و افراد قافله و اسب ها و سوارکاران بوده است و وقتی که قافله‌ای می‌رسید، پس از یکی دو بار گشتن به دور سکو از راه دیگر خارج می‌شد (Beiza'I, 2004, p. 124).

از آنجا که تکایا به تدریج معماری ویژه خود را یافته‌اند؛ هر کدام از آن‌ها دارای این بخش‌ها می‌باشند: جایگاه جداگانه زنان و مردان، سکوی بازی، محوطه اطراف سکو (جایگاه تاخت و تاز و سوارکاری) یک ورودی مال‌رو و یک خروجی مال‌رو به نحوی که اسب‌ها و شترها و در مواقعی فیل‌ها و کالسکه‌ها به سهولت از این ورودی و خروجی وارد شوند. در تکیه‌های مجلل نیز آبدارخانه‌هایی برای پذیرایی ساخته می‌شدند. در برخی از تکایا نقب‌هایی برای ظاهر شدن اجنه در مرکز صحنه (سکو) تعبیه می‌کردند که مدخل ورودی آن بیرون از ساختمان بود و در برخی تکیه‌ها مثل تکیه پایین حبیب آباد اصفهان به جای یک سکوی بزرگ چهار سکوی کوچک ساخته شده بود که چهار اتفاق موازی هم اجرا می‌شد (Gharibpour, 2005, p. 41).

به نظر می‌رسد تئاتر به مفهوم مدرن آن پس از پیدایش اسلام سابقه چندان طولانی در ایران ندارد. پادشاه قاجار پس از سیاحت فرنگ و بازدید از تماشاخانه‌های آنجا باعث ساختن بنای تکیه دولت شد، علت بحث در مورد تکیه دولت از جنبه نشانه‌شناسانه این است که این فضا تنها مکانی بوده که صرفاً برای اجرای تعزیه از آن استفاده می‌شده است. در مورد این که آیا تکیه دولت متأثر از تماشاخانه آلبرت هال و سیرک لندن بوده تردیدهایی نیز وجود دارد. ولی چیزی که به وضوح دیده می‌شود، وجود نشانه‌های معماری ایران نظیر طاق‌های قوسی شکل و تزئینات گچبری و کاشی‌کاری‌های ایرانی در آن است (شکل ۳).

شکل۳: وجود عناصر معماری ایرانی در تکیه دولت



(Gharibpour, 2005, p. 50)

تکیه دولت شکل۴ با پلانی دایره‌ای‌شکل که گنجایش حدود ۲۰ هزار نفر را داشت، با دیوارهای ضخیم آجری در چهار طبقه ساخته شد. دهانه وسیع سقف آن با هشت تیر چوبی به شکل نیم‌دایره پوشانده شده که در حین اجرای مراسم، پارچه‌ای از جنس کرباس به روی آن می‌کشیدند. بعدها در دوره مظفرالدین‌شاه علاوه‌بر کاستن یک طبقه از بنای پیرامونی برای تحکیم سازه سقف از خرپاهای فلزی کمانی که با پیچ و مهره و کابل سیمی به هم متصل می‌شدند به جای سازه چوبی استفاده شد،که برای اولین بار در ایران تجربه می‌شد (Shafeii, 2009, p. 28).

از دیدگاه نشانه‌شناسانه فضای نمایش تکیه دولت قابل بررسی است، به طوری که سکو در تکیه دولت از نشانه‌های کلیدی بوده و محلی است که تمام وقایع و رخدادهای تاریخی در آن رخ می‌دهد و برای تعزیه امام حسین به مثابه شمایلی از صحرای کربلاست.

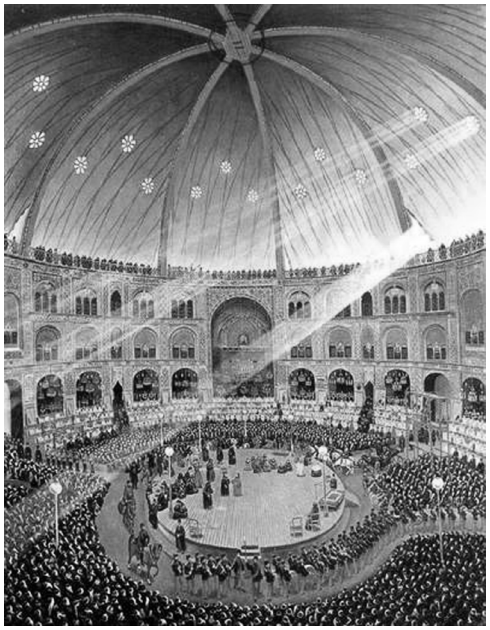
از آنجا که نور یکی از عناصر معماری بوده، در تکایا و محل برگزاری تعزیه خود می‌تواند نشانه‌ای برای وقوع حادثه‌ای باشد. در مکان‌هایی که سقف نداشته و تعزیه روی سکویی در مراکز شهر و یا کاروانسراها و غیره اجرا می‌شد، سعی بر این بود که صحنه یا مکان اجرایی با زمانِ وقوع حادثه همخوانی داشته باشد. به علت این‌که نور مورد استفاده به صورت یکنواخت و طبیعی بود، به طوری که مثلاً صحنه‌های مربوط به شام غریبان در شب برگزار می‌شد، این تطبیق داشتن زمانی با مکان اجرا و نوع صحنه‌ای که قرار بود نمایش در آن اجرا شود، خود نشانه‌ای از وقوع حادثه‌ای خاص برصحنه بود که از طریق تغییرات نور طبیعی در طول روز مشخص می‌شد (جدول۷).

جدول۷: بررسی نشانه شناسانه فضای صحنه از دیدگاه پیرس

	مؤلفه‌های مورد بررسی	کارکرد نشانه شناسانه
مؤلفه‌های مربوط به کالبدفضای نمایش تعزیه	سکو	شمایل کارزار
	خیمه	شمایل حرم نماد حسینیه و تکیه
	نورپردازی: استفاده از نور تخت و طبیعی	نمایه ای از وقوع اتفاق

اما در تکایایی که دارای سقف بودند نظیر تکیه دولت یا تعزیه‌هایی که زیر چادر اجرا می‌شدند، معمولاً در این مکان‌ها برای نشان دادن حضور فرد مهم نظیر امام حسین(ع) در وسط صحنه گوشه‌ای از چادر را باز می‌گذاشتند تا از طریق نورپردازی طبیعی که در وسط صحنه ایجاد می‌شد نشان دهند که فرد مهمی اکنون برروی صحنه است. به نظر می رسد این نور چون به صورت طبیعی بوده، باید برای اجرای آن صحنه با زمان وقوع حادثه برنامه‌ریزی صورت می‌گرفته‌است. خود همین زمانبندی و ارتباط مکانی و زمانی تعزیه از ویژگی‌های عینی تعزیه است که در واقع سازوکار اجرایی آن را نسبت به نمایش‌های غربی متفاوت می‌کند. البته به نظر می‌رسد که در دوره‌های بعد نیز با وجود ایجاد نور مصنوعی در تکیه دولت از طریق چلچراغ، باز هم زمان‌بندی اجرایی آن تغییر نکرده، گویی که زمان اجرا خود تبدیل به یک عنصر جدانشدنی از تعزیه شده‌است.

شکل ۴: نمای داخلی تکیه دولت نقاشی از کمال الملک



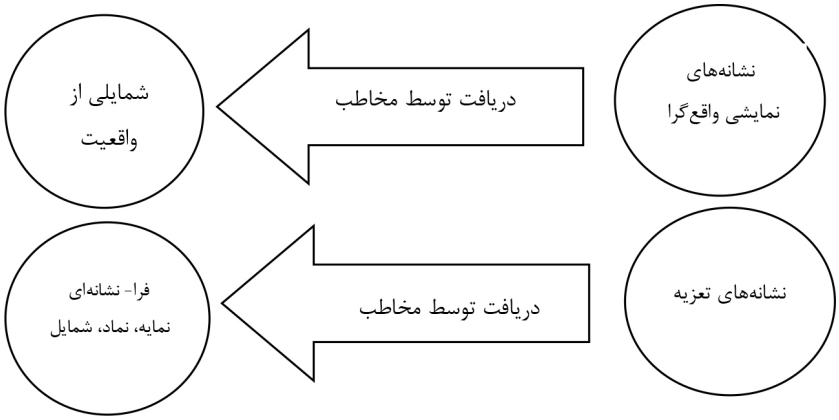
(Bozorgnia, 2006, p. 70)

۵. جمع بندی

هرچند بنیاد نمایش واقع‌گرا بر نشانه شمایلی است، ولی بااین‌حال هیچ‌گاه نمی‌توان از شمایل، نمایه یا نماد ناب سخن گفت زیرا نشانه در نمایش بسته به زمان، مکان، قلمروی فرهنگی، آئینی مذهبی و فرهیختگی مخاطب متفاوت خواهد بود. ولی از آنجایی که نمایش‌های آئینی ریشه در فرهنگ مردم یک جامعه و پیوند خورده با مذهب آنان می‌باشد، لذا این تفاوت کارکرد اصلی خود را در نمایش‌های آئینی نسبت به نمایش‌های واقع‌گرا برای عموم متفاوت می باشد. از آنجایی‌که تعزیه به عنوان شکل برجسته‌ای از نمایش‌های آئینی از ساختار اجرایی کاملاً منسجمی برخوردار است می‌توان با آموزهای نظری رویکرد نشانه‌شناسی متأخر نیز تفسیر شود. نشانه‌های اجرایی تعزیه اعم از وسایل‌صحنه، افراد، حرکات در سطحی از سلطه معنای قدسی- مشارکت در آئین سوگواری- به جای حفظ هرگونه خطروایی مشخصی می‌توانند تنها به سازوکار نمایشی‌شان ارجاع دهند. کارکرد فرازبانی مذکور وجه تمایز شبیه خوانی‌های ایرانی است که نشانه‌های اجرایی را در سطحی از فرا- نشانه‌های قابل تفسیر یا تأویل می‌سازد.

اجرای تعزیه در فضای نمایشی مختص خود در ذهن مخاطب نشانه‌ای محسوب می‌شود که این نشانه برخی اوقات فراتر از نشانه‌های تعریف شده است. بنابراین سازوکار تعزیه به دلیل فرانشانه‌ای‌بودن هنوز جنبه سنتی خود را حفظ نموده و هر سه جنبه نمادین، نمایه و شمایل در اجزای تشکیل دهنده آن اعم از فضا اشیاء و افراد و غیره حضور دارد.

شکل ۵: بررسی مقایسه تطبیقی نشانه شناسی نمایش واقع گرا و نمایش تعزیه از جهت دریافت آن توسط مخاطب با توجه به نظریات پیرس



پی نوشت

1. Charles Sanders Peirce
2. Ferdinand de Saussure
3. Significant
4. Signified
5. Icon
6. Symbol
7. Index
8. Stimulus
9. St. Augustine
10. William of Ockham
11. Tadeusz Kowzan
12. Martin Esslin
13. Performative
14. Eugene Flanden

References

- Ahmadi, B. (2004). *From Pictorial Signs to the Text: Toward the Semiotics of Visual Communication*. Tehran: Nashr- E- Markaz.
- Ansari, M. B. (2009). Introduction to Semiotics and Semiotics of Theater, *Journal of Sahne,* 64-65.
- Azizi, M. (2009). Ru- Hozi Theater and Evolve it. *Journal of Theatre*, 42-43, 190-200 .
- Bahar, M. (1998). *From Myth to History.* Tehran: Cheshmeh.
- Banimasoud, A. (2006). Semiology's Role in the Formation of Kitsch Postmodern Architecture, *Architecture & Culture Quarterly*, (23), 155-156.
- Beiza'I, B. (2004). *Iranian Theater*. Tehran: Roshangaran & Woman Studies.
- Bozorgnia, Z. (2006). *Iranian Tekiy-E & Hosseini-E*, Tehran: Sufian.
- Chelkowski, P. (1987). *Taziyeh; Ritual and Drama in Iran*,Tehran: Elmi-Farhangi.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics* (M. Parsa, Trans.). Tehran: Sureh–Mehr.
- Cobley, P., Jansz, L. (2001). *Introducing Semiotics* (M. Nabavi, Trans.). Tehran: Shirazeh Publications and Research.
- Davarpanah, A. (2012). *Introduction to the Management and Use of Symbols and Signs in Urban Space,* Tehran: Daryaft.
- Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Milan: Bloomington.
- Esslin, M. (2008). *The Field of Drama* (M. Shahba, Trans.). Tehran: Hermes.
- Eugene, F.; Pacsal, C. (1945). *Voyage en Perse*. (H. Nursadeghi, Trans.) Tehran: Naghsh-E-Jahan.
- Gharibpour, B. (2005). *Theatre in Iran.*Tehran: Cultural Research Bureau.
- Guiraud, P. (2001). *Semiologie, 2ed. mise'a Jour* (M. Nabavi, Trans.).Tehran: Agah.
- Konderatof, A. (1983). *Languages and Linguistics* (A. Solh ju, Trans.). Tehran: Iran Yad.
- Kowzan, T. (1975). *Litterature et Spectacle*: Paris.
- Nassirian, A. (1963). A Look at the Persian Theater. *Journal of Kaveh (Munich),* (1), 52-57.
- Safavi, K. (2004). *An Introduction to Semantics*. Tehran: Sureh–Mehr.
- Shafeii, B. (2009). The Grand Hotel, Nasr Theater. *Architect (Iranian Bimonthly on Architecture and Urban Design),* (53), 28-34.
- Yousefian Kenari, M. J. (2007). The Meta Semitic of Taziyeh*, The Art, an Specialized Informative and Critical Monthly Book Review,* (111-112), 44-51.
- Yousefian, SH. (2004). Taziyeh: The Greatness Show in Iran, *Journal of Khial*, (12), 66-83.