

نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه*

تاریخ دریافت: ۹۱/۷/۲۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۱/۱۲

جمال‌الدین سهیلی* - نفیسه مهاجرپور***

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 در صدد 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 نمایش‌های ایرانی و روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای می‌باشد که در نهایت پس از بررسی تعزیه به عنوان نمایش ایرانی آیت‌های 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 شبیه‌خوانی‌های 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).

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 مورد تأکید 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^۱ و فردینان دوسوسور^۲ اصلی‌ترین نظریات پیرامون این بحث می‌باشد. در خصوص نشانه‌شناسی مطالعات متعددی صورت گرفته که علاوه بر دو نظریه‌پردازی که به آن‌ها اشاره شد، پژوهش‌های فرزانه 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 نشانه‌شناسی

۱-۳- 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 محرک دیگر تداعی می‌شود. کارکرد محرک نخست برانگیختن محرک دوم با هدف برقراری ارتباط است» (Guiraud, 2001, p. 39). هیچ چیز نشانه نیست مگر این که به عنوان «دلال‌گر» 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	- الزاماً دارای فرستنده و گیرنده نمی‌باشد. - از طریق عوامل مادی اطلاعات می‌دهند.	نشانه	- گونه‌ای از علامت است. - قراردادی است. - دارای یک فرستنده اطلاع‌ویک مخاطب (گیرنده) است.
-------	-------------------------------------------------------------------------------------	-------	------------------------------------------------------------------------------------------------

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

همانطور که قبلاً 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 دوسوسور و پیرس مطرح می‌شود (جدول ۲) و سپس مقایسه تطبیقی از آن‌ها صورت می‌گیرد (جدول ۳).

جدول ۲: نشانه از دید اندیشمندان متقدم

جایگاه نشانه در درون نظام نشانه‌ای از دید دو اندیشمند متقدم	ساختار درونی نشانه از دید دو اندیشمند متقدم
<ul style="list-style-type: none"> - نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند. - در نظام نشانه‌ای همه چیز وابسته به یکدیگر است. - ارزش یک نشانه در ارتباط 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. 	<ul style="list-style-type: none"> - ارائه دهنده الگوی دو وجهی برای نشانه، که شامل دال و مدلول می‌باشد. - نشانه کلیتی است از پیوند دال ۲ و مدلول ۴. - رابطه دال و مدلول را «دلالیت» 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. <p style="text-align: right;">سوسور</p>
<ul style="list-style-type: none"> - 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. 	<ul style="list-style-type: none"> - ارائه الگوی سه وجهی: نمود، تفسیر، موضوع - نشانه چیزی است که ما به ازای چیز دیگری قرار می‌گیریم. - بر هم کنش میان نمود، تفسیر و موضوع را فرآیند «نشانگی» می‌نامند. - تقسیم‌بندی سه‌گانه نشانه: شمایل ۵، نماد ۶، نمایه ۷ <p style="text-align: right;">پیرس</p>

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

جدول ۳: مقایسه نشانه از دید سوسور و پیرس

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
<p>نمود کم و بیش مشابه دال، سوسور می‌باشد و تفسیر نیز بی‌شباهت به مدلول، سوسوری نیست.</p>	<p>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 زاینده‌گی 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.</p>

(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 (جدول ۴). 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).

جدول ۴: تقسیم‌بندی سه وجهی پیرس

نوع نشانه	نگاره یا شمایل	نمایه یا شاخص	نماد
مثال	تصاویر	دود/ آتش	واژه‌ها-پرچم
دلالت از راه	شبهات	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 منحصرراً 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 می‌گوید «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 نشانه‌شناختی» همگانی به وجود می‌آید. علم زبان‌شناسی همچون یک نظام نشانه‌ای پدیده نشانه‌شناختی مورد توجه سوسور است (Banimasoud, 2006, p. 157).

۳-۴- 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 (جدول ۵).

جدول ۵: بررسی نظام نشانه‌ای نمایش

نظام نشانه‌ای نمایش از دیدگاه تادوژ کوزان ^{۱۲} و مارتین اسلین ^{۱۳}			
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	تادوژ کوزان	۱. بازیگر ۲. عناصر دیداری و طراحی صحنه ۳. واژه‌ها ۴. موسیقی و صدا ۵. صحنه و پرده ۶. ساختار به مثابه دال ۷. نمایشگران و تماشاگران	مارتین اسلین

(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 می‌رود. 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 همذات‌پنداری تماشاچیان و یا سنخیت و هماهنگ کردن قراردادهای نمایشی با نیازها و سطح فهم و درک تماشاچیان را دارد. بنابراین تمام اجزای یک نمایش واقع‌گرا در بنیاد شمایی است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال و مدلول است (Ansari, 2009, p. 48).

۴. تعزیه

«شبهه‌گردانی» یا «شبهه‌خوانی» 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 روئین 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 می‌آید نه یکباره و به فرمان. ولی به اعتقاد برخی شبهه‌خوانی 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 نشانه‌شناسانه تعزیه

تعزیه با نظری اجمالی به نشانه‌شناسی ساخت‌گرای سوسور، بهرمنند از زبانی به شدت اجرایی^{۱۴} است، اولیاء و اشقیاء موافق‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها، رنگ‌ها و نمادها همگی مؤلفه‌های اجرایی هستند که در قالب نظامی متحد و یکپارچه تحت اشکال شبهه‌خوانی ایرانی انتظام می‌یابند (Yosofiyani 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 انعطاف‌پذیری خود مقید می‌سازد. در این صورت، ما نه با کنش‌هایی نشان‌مند، بلکه با انبوه نشانه‌های کنش‌مند روبه‌رویم 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 شمایی از «حر» روبه‌رو می‌شویم که خود را بی‌واسطه در میان اشقیاء 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 آزادی و وارستگی روبه‌رو می‌شویم. در اینجا ما نه فقط با تاویل (نگرش پیرس) در نمایش روبه‌رو هستیم بلکه از دید فرانشانه‌ای هر سه گونه نشانه‌پرسی (شمایل، نمایه، نماد) را در او "حر" می‌بینیم (جدول ۶).

جدول ۶: بررسی نشانه‌شناسی تعزیه بر اساس تقسیم‌بندی پیرس

کارکرد نشانه‌شناسانه	مؤلفه‌های مورد بررسی	
شمایلی برای خیر	امام حسین	آیتم‌های مربوط به بازیگر (مؤلفه‌های انسانی و حیوانی)
شمایلی برای شر	شمر بن ذی‌الجوشن	
شمایل ادامه داشتن و بقای خیر	حضرت زینب	
شمایل بازوان شیعه	ابوالفضل عباس	
شمایلی از آزادگی و وارستگی	حر	
شمایل قداست	ذوالجناح	
نماد قدرت	کلاه خود	وسایل صحنه و دکور
نمایه سعادت یا شقاوت	پر	
نماد دین	بیرق	
نمایه ارادت	کمربند	
نماد قداست	سبز	لباس (رنگ مربوط به لباس)
نماد پاکی و صداقت	سفید	
نماد خون و خونریزی	قرمز	
نماد تردید	زرد	
نماد پریشانی	سیاه	
شمایلی برای قصد عزیمت به میدان نبرد	حرکت موافق خوان به‌دور صحنه	حرکت بازیگر در مکان
شمایلی برای نشان دادن معراج	استفاده از شعاع نوری در مرکز خیمه	نورپردازی
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.		موسیقی و صدا
نمایه عزاداری شمایلی برای نشان دادن اوج واقعه، که همان شهادت می‌باشد.	سینه زدن تماشاگران	تماشاگران

تعزیه‌گردان با زدن بر سر و سینه خود به شبیه‌خوانان، 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 زمینه‌ای قدرتمند، منجر به حرکت نمایشی و «سوگواری» شبیه‌خوانان می‌شود. 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 بیناندازد و بر پیشانی‌اش بکوبد و از نقش نشانه‌ای‌اش فاصله گرفته و می‌گیرد (شکل ۱). اگر چه ممکن است چنین فروفکنی در ساختار نمایش مانع پیشرفت نمایش شود، ولی "در همان 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 سر می‌دهند و از طریق همین قاعده‌گزینی تماشاگر با رویداد صحنه درگیر می‌شود 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 تکاپای 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 شمایل‌یابی بودن خیمه اشاره کرد که در واقع خیمه شمایل‌ی برای حرم می‌باشد (شکل ۲).

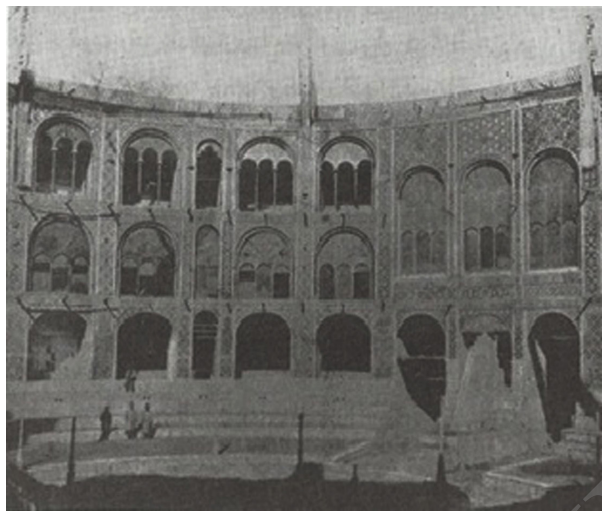
شکل ۲: سقف تکیه سادات تهران شمایل خیمه



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 پلکان دو یا سه تایی 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 می‌شد. دوتا از این مدخل‌ها راهی داشت به انبار یا کاروانسرا یا فضایی در پشت تکیه که جای نگهداری شتران و افراد قافله و اسب‌ها 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 تاثیر به مفهوم مدرن آن پس از پیدایش اسلام سابقه چندانی طولانی در ایران ندارد. پادشاه قاجار پس از سیاحت فرنگ و بازدید از تماشاخانه‌های آنجا باعث ساختن پناهی 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).

شکل ۳: وجود عناصر معماری ایرانی در تکیه دولت



(Gharibpour, 2005, p. 50)

تکیه دولت شکل ۴ با پلانی دایره‌ای شکل 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 علاوه بر 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 شمایی از صحرای کربلاست.

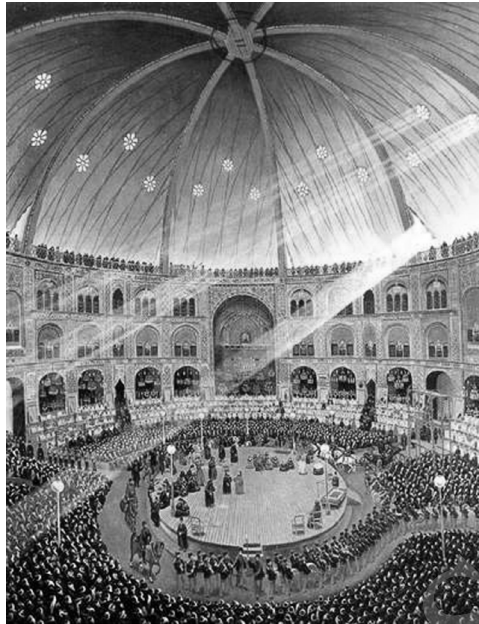
از آنجا که نور یکی از عناصر معماری بوده، در تکایا و محل برگزاری تعزیه خود می‌تواند نشانه‌ای برای وقوع حادثه‌ای باشد. در مکان‌هایی که سقف نداشته و تعزیه روی سکویی در مراکز شهر و یا کاروانسراها و غیره اجرا می‌شد، سعی بر این بود که صحنه یا مکان اجرایی با زمان وقوع حادثه همخوانی داشته باشد. به علت این که 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 بر صحنه بود که از طریق تغییرات نور طبیعی در طول روز مشخص می‌شد (جدول ۷).

جدول ۷: بررسی نشانه‌شناسانه فضای صحنه از دیدگاه پیرس

کارکرد نشانه‌شناسانه	مؤلفه‌های مورد بررسی	مؤلفه‌های مربوط به کالبد فضای نمایش تعزیه
شمایل کارزار	سکو	
شمایل حرم نماد حسینی و تکیه	خمیه	
نمایه ای از وقوع اتفاق	نورپردازی: استفاده از نور تخت و طبیعی	

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 بر روی صحنه است. به نظر می‌رسد 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



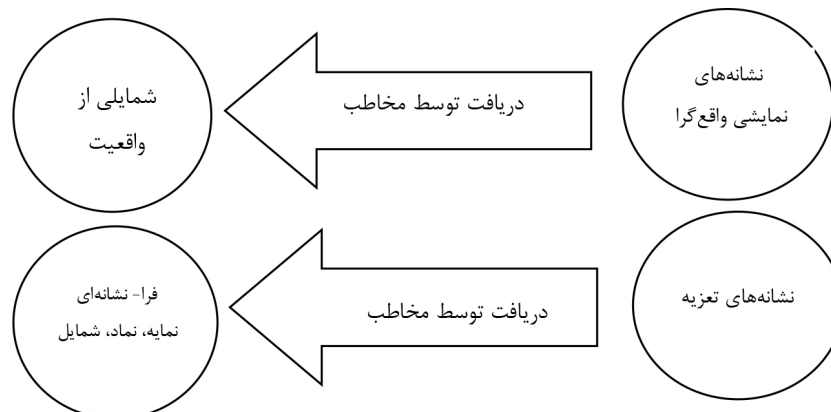
(Bozorgnia, 2006, p. 70)

۵. جمع بندی

هرچند بنیاد نمایش واقع‌گرا بر نشانه شمایی است، ولی باین‌حال 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 می‌باشد. از آنجایی که تعزیه به عنوان شکل برجسته‌ای از نمایش‌های آئینی از ساختار اجرایی کاملاً منسجمی برخوردار است می‌توان با آموزش‌های نظری رویکرد نشانه‌شناسی متأخر نیز تفسیر شود. نشانه‌های اجرایی تعزیه اعم از وسایل صحنه، 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 فرانشانه‌ای بودن 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 نشانه‌شناسی نمایش واقع‌گرا و نمایش تعزیه از جهت دریافت آن توسط مخاطب با توجه به نظریات پیرس



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 Flandern

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- Hozhi 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 & Hossetni-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.; Paesal, 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.