صفحات ۵۹ - ۶۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸
Archive of SID

بازخوانی مکان و فضای نمایش ایرانی در منتخبی از نگارگری ایرانی

مریم دورودیان[۱]، محمدرضا بمانیان[۲*]، مجتبی انصاری[۳]

[۱] دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] استاد گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۷/۱۲)

چکیده

بازخوانی به عنوان برابر نهاده‌ای برای دراماتورژی، یکی از ابعاد فرایندی جامع برای به‌روزرسانی سنت‌هاست. نمایش به عنوان هنری اجتماعی در گفتگو با جامعه است، بنابراین هم شکل‌دهنده‌ی ایده‌ها در جامعه و هم بازتاب‌دهنده‌ی ویژگی‌های جامعه است. با وجود آنکه جنبه‌های نمایشی ادبیات و فرهنگ ایرانی، هنوز پتانسیل‌های بسیاری برای به روزرسانی دارد، منابع و مدارک اندکی برای بازخوانی نمایش ایرانی وجود دارد. اما نگارگری ایرانی، حاوی اطلاعات ارزشمندی از صور خیال هنرمند ایرانی و بازتاب‌دهنده‌ی اطلاعات بسیاری از جمله معماری، نمایش و جامعه است. این مقاله که پژوهشی بین رشته‌ای در معماری، نمایش و نگارگری است، با روش تاریخی-تحلیلی، به کمک رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر، در تلاش برای بازخوانی مکان نمایش ایرانی در نگارگری ایرانی است. نتایج، گویای آن است که نگارگران در انتخاب موضوع و شیوه بیانی، متاثر از بسیاری نکات مهم نمایشی از جمله نحو مکان‌های مکث و تامل در شهر و منظرفرهنگی برای برپایی انواع نمایش، خرده نمایش و خلق مکان‌های همگرای اجتماعی بوده‌اند. بنابراین می‌توان بازتابی از انواع نمایش‌ها و عناصر نمایشی از جمله انواع صحنه‌های میدانی، قابی و تخت گاهی را در آنها مشاهده کرد.

واژه‌های کلیدی

نمایش ایرانی، فضای نمایش، مکان نمایش، نگارگری، رویکرد بازتاب، معماری و دراماتورژی.

*نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۲۱-۸۸۰۰۸۰۹۰، E-mail: Bemanian@modares.ac.ir.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

با وجود آنکه ترجمه و شرح کتاب *بوطیقای* ارسطو، توسط دانشمندان اسلامی از جمله فارابی و ابن سینا، بیانگر آشنایی پژوهشگران اسلامی با دانش نظری نمایش است، کمبود مدارک مکتوب درباره نمایش، باعث نقدی شده که نمایش ایرانی را به دلیل دوری از جامعه علمی زمانه خود، بی‌خبر از این دانش می‌داند[1]؛ در حالی که تاریخ مکاتب هنری ایرانی، نشان‌دهنده‌ی وجود تعاملات خوبی بین هنرمندان و علمای اسلامی در دوران شکوفایی تمدن ایرانی اسلامی است و احتمال آشنایی با دانش نظری نمایش نیز وجود دارد. «محصور ماندن در دام نگاه و روش خاص و تکرار آن در امر پژوهش، جامعه‌ای تک آوایی را پدید می‌آورد که علاوه بر ایجاد بن‌بست‌های آکادمیک، سبب‌ساز تکرار انگاره‌هایی می‌شوند که بارها و بارها مورد بازخوانی قرار گرفته‌اند» (شهبازی، ۱۳۹۳، ۶). لذا در این پژوهش، از تکرار روش‌های پیشین یعنی استفاده از نگاره‌هایی که اشاره مستقیم به نمایش‌ها و خرده‌نمایش‌ها کرده‌اند و بارها در پژوهش‌های تاریخی ارزشمند به عنوان شاهد استفاده شده‌اند، فاصله گرفته و تلاش شده است که با نگاهی بین رشته‌ای از طریق تاویل و تحلیل اکتشافی صور خیال نگارگران، به ویژه آنها که نگاه ژرف‌تری به هنر و جامعه داشته اند، به این سوال پاسخ داده شود که: «چه نوع نمایشی در چه مکانی و با چه ویژگی‌های فضایی در نگارگری ایرانی قابل بازخوانی است؟» بنابراین در این مقاله، نگاره‌ها فقط شاهد نیستند، بلکه خود منبع مطالعه‌اند، زیرا در موضوع و شیوه بیانی نگاره‌ها، ویژگی‌های دراماتیکی و نمایشی بسیاری قابل مشاهده است.

۱. روش و پیشینه تحقیق

این مقاله، پژوهشی کیفی و بین‌رشته‌ای است که با ترکیب دو زاویه دید نمایش و معماری به کمک جامعه‌شناسی هنر، به مطالعه اسناد تصویری نگارگری به عنوان منبع اصلی پژوهش برای یافتن نکاتی تازه درباره مکان و فضای نمایش ایرانی پرداخته است. لذا ابتدا با روش تحلیلی-توصیفی، به بررسی ویژگی‌های فضا و مکان نمایش در اسناد و منابع کتابخانه‌ای، در دو حوزه نمایش و معماری ایرانی پرداخته و سپس تحلیل اکتشافی و تاویل مکان و فضای نمایش در نگاره‌های منتخب در مقایسه با نتایج بخش اول انجام شده است. برای تدقیق و محدود کردن پژوهش، سعی شده به دو نکته توجه شود، اول آنکه نگاره‌ها از نمونه‌های شاخص صور خیال ایرانی در دوران اسلامی باشد تا بتوان نکاتی را در رابطه با تعاملات بین هنرمندان و علمای اسلامی و ژرف‌اندیشی هنرمند به جامعه و اهمیت معنا و مفهوم لایه‌های مختلفی که در تصویر در کنار هم ترکیب شده‌اند را بررسی کرد. دوم آنکه موضوع نگاره‌ها، به گونه‌ای انتخاب شده که به عنوان یک نمایش یا صحنه‌ای از نمایش، واجد نکات ارزشمندی باشد، حتی اگر نگاره، بازتاب مستقیمی از یک رخداد نمایشی نباشد. ترکیب این دو نکته از آن جهت مهم است که بنابر رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، آثار هنری به ویژه نگارگری ایرانی، منبع مناسبی برای بازخوانی ویژگی‌های مختلف تمدن ایرانی از طریق تحقیقات اکتشافی و تاویل آثار است (دورودیان، ۱۳۸۷، ۴۱). این امر در ویژگی‌های معماری، بارها در پژوهش‌های مختلف سنجیده شده و این مقاله سعی دارد چنین بازتابی را درباره نمایش جستجو کند. اهمیت موضوع در این است که انتظارِ یافتنِ نمایشنامه‌ای [مشابه امروز] از ایران باستان، انتظاری نا به جاست، زیرا بنابر یافته‌ها، نمایش هیچ‌گاه رسمیت فرهنگی نداشته و اساس نمایش‌ها، بداهه‌گویی و آفرینش حضوی بوده است (بیضایی، ۱۳۸۵، ۴۷). لذا شاید یکی از بهترین راه‌های یافتن نشانه‌هایی از این آفرینش حضوری، بازتاب آن در دیگر جنبه‌های فرهنگی- هنری باشد. پیشینه تحقیق را می‌توان در سه دسته معرفی کرد:

۱. منابع مربوط به تاریخ نمایش که عمدتاً از نگاره‌ها به عنوان شاهد استفاده کرده‌اند: *نمایش در ایران* (بیضایی، ۱۳۴۴)، *نمایش و رقص در ایران* (رضوانی، ۱۳۸۳)، نمایش و موسیقی در ایران که فصلی را به وجه نمایشی در هنرهای تجسمی ایران پرداخته (نصری اشرفی، ۱۳۸۳)، *تاریخ تئاتر در ایران* (Floor, 2005)، *نمایش دوره صفوی* (آژند، ۱۳۸۵)، *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران* (عناصری، ۱۳۶۶) و *جستجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران* (هاشمی نژاد، ۱۳۸۶)؛

۲. منابعی مربوط به معماری که به مواردی چون طراحی مکان نمایش، رابطه آن با شهر و طراحی صحنه پرداخته‌اند: *طراحی فضا و مکان در نمایش‌های سنتی- مذهبی ایران* (امینی و دیگران، ۱۳۹۱)، *بازشناسی اثرآیین‌های جمعی بر پیکره بندی شهر سنتی* (امین زاده، ۱۳۸۶)، *تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران* (صانعی، ۱۳۸۱) و *بررسی و بازشناسی مکان صحنه‌ای در نمایش سنتی ایران* (خاکی، ۱۳۸۴) و

۳. منابعی مربوط به نگارگری که عمدتاً به بازخوانی موسیقی، آیین، فضای نمایش و رابطه نقاشی و نمایش پرداخته‌اند: *مطالعه مینیاتور در صحنه* (صفایی، ۱۳۸۴)، *بازخوانی معماری در ادبیات و نگارگری مکتب شیراز* (دورودیان، ۱۳۸۷)، *عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان هنر چند رسانه‌ای* (ندایی و بسکابادی، ۱۳۸۹) و *فضای اجرای موسیقی در مینیاتور ایرانی* (ثابتی، ۱۳۸۱).

www.SID.ir

Archive of SID

۲. مبانی نظری

۲-۱. رویکرد بازتاب و نگارگری ایرانی

جامعه‌شناسان هنر، با دو رویکرد «شکل‌دهی» و «بازتاب»، اثر هنری را حاوی مجموعه‌ای از اطلاعات برای پی بردن به ویژگی‌های جامعه معاصر اثر می‌دانند. در رویکرد شکل‌دهی، اثر هنری می‌تواند ایده‌ها و افکاری را در ذهن مردم جای دهد (الکساندر،۱۳۹۰، ۸۴). در رویکرد بازتاب، آثار هنری، متناسب با توانایی‌ها، ارزش‌ها و معیارهای هنرمند، همانند آینه، بخشی از واقعیت جامعه معاصر خود را بازتاب می‌دهد، البته این آینه همواره تخت نیست که کاملاً منطبق بر واقعیت باشد و گاهی مانند آینه غیرتخت، بازتابی همراه با انحراف است (الکساندر،۱۳۹۰، ۵۵ و ۷۱-۷۲). نگارگری ایرانی، دنیا را آنگونه که بایسته بود در پرتو قوانینی هماهنگ تجسم می کرد (پولیاکووا، ۱۳۸۱، ۱۰۷). «با این حال، فاصله آن از جهان واقع آن قدر زیاد نیست که در حافظه بیننده اثر، اغتشاش ایجاد کند» (کوورکیان، ۱۳۸۷، ۵). با بررسی جزئیات این آثار، می‌توان به پاره‌ای از ویژگی‌های هنر معماری وقوف یافت (تجویدی، ۱۳۵۲، ۱۲۱). نگارگری ایرانی که حاوی اطلاعات ارزشمندی از صور خیال هنرمند ایرانی است، بازتابی هرچند انتزاعی و نمادین اما نزدیک به واقعیت از جامعه ایرانی است.

۲-۲. منظر ذهنی

هر شهر علاوه بر مناظر طبیعی و عینی خود، دارای بعدی است که آن را منظر ذهنی می‌نامند؛ منظری که مبتنی بر تصویر یا انگاره کلی شهر، رویدادهای فرهنگی، حوادث تاریخی و خاطرات است (بیانچینی و دیگران، ۱۳۹۳، ۱). به کیفیتی اشاره می‌کند که حاصل ترکیب چشم‌اندازِ فیزیکی شهر و ادراک‌های دیداری و فرهنگی ساکنان آن بوده و می‌توان از آن به «چشم‌اندازِ ذهن» تعبیر کرد، بخشی از تخیل جامعه از طریق آن رقم می‌خورد و می تواند افشاگر آرزوهای آرمانشهری و تمایلات پنهان باشد و در اشکالی چون پوشش‌های رسانه‌ای و بازنمایی‌های شهر در موسیقی، ادبیات و سینما تجلی پیداکند (بیانچینی و دیگران، ۱۳۹۳، ۱۵-۲۲). بخشی از پدیده نمایش در ایران، در زبان فارسی بروز یافته، زبان فارسی، بخشی مهمی از زندگی خیال‌ورزانهٔ ایرانی است و این زندگی به نمایش آمیخته است (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۶، ۷). به عنوان مثال در مخزن *الاسرار* نظامی که برخی او را بزرگ‌ترین داستان‌سرای ادبیات فارسی می‌دانند، عناصری چون صحنه، در کنار توجه به شخصیت‌پردازی، در شکل‌گیری بخش‌هایی از داستان موثر بوده‌اند. از جمله در داستان "زاهد توبه شکن"، شخصیت تاثیرپذیر داستان با استفاده از عنصر مکان و به نام "مسجدی" معرفی می‌گردد، که اگر سراینده به جای اثرپذیری از عنصر مکان، نامی دیگر را برای شخصیت خود انتخاب می‌کرد، در ادامه برای بیان هدف و مقصود اصلی، دچار اشکال و یا حداقل اطاله کلام می‌شد (قدوسی، ۱۳۹۱). نگارگری ایرانی نیز، صور خیال هنرمند در تصویرسازی کتب ادبی ایرانی، و یک رسانه تصویری است، بنابراین بازخوانی مکان‌های نمایشی در نگارگری ایرانی، بازخوانی منظر ذهنی هنرمند و با توجه به رویکرد بازتاب، بازخوانی منظر ذهنی جامعه است.

۲-۳. معماری و دراماتورژی

نمایش و معماری، دو هنر بسیار مرتبط با زندگی انسان و جامعه هستند. تئاتر به عنوان یک هنر، نقش بسی عمده در فهم و ادراک تصویر فرهنگی جامعه دارد. تصویری که هر سرزمین، از رهگذر ادبیات درامی و شیوه نقش آفرینیش، از خویش دارد (اسلین، ۱۳۹۱، ۹). نمایش، قالبی برای اندیشه، روندی برای شناخت، و شیوه‌ای برای برگردانیدن مفاهیم انتزاعی به شرایط ملموس انسانی است (اسلین، ۱۳۶۱، ۲۴). معماری به مثابه جسمی برای جان زندگی، به نوعی شکل‌دهنده‌ی رفتار فرد و جامعه است و همچنین به دلیل تناسب با ساحت‌ها و نیازهای مختلف انسان، بازتاب‌دهنده‌ی شرایط زیست جامعه است. در تعریف معماری به مثابه آمیزه فضاها، رویدادها و جنبش‌ها، با این که اصطلاح دراماتورژی به کار نمی رود، ولی آشکارا معماری را به مثابه عملی دراماتورژیک وصف می‌کند، عملی که در آن، استقرار سنجیده‌ی ساختار برای برانگیختن یا امکان‌پذیر ساختن رویدادهای زنده پدید می‌آید (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۰، ۱۵). دراماتورژی در معماری، مرتبط با روش‌هایی است که به کمک آنها، هر ساختمانی می‌تواند طیف متنوعی از کاربردها را پیشنهاد دهد و امکان‌پذیر سازد (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۰، ۱۵). دراماتورژی به عنوان عرصه گفتگو و پیوندهای دیالکتیکی، این امکان را فراهم می‌کند که میراث گذشته در زمان حال جریان پیدا کند، لذا اصطلاح بازخوانی به عنوان برابر نهاده‌ای برای دراماتورژی، یکی از ابعاد یا اعمالی است که در فرایند جامع دراماتورژی به وقوع می پیوندد (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۰، ۱۶-۱۸). یکی از شیوه‌های موفق ایرانیان برای حفظ اصول و مبانی فکری تمدن خود در مواجهه با محدودیت‌ها و بحران‌ها، بازخوانی و به‌روزرسانی زمینه‌های محدود شده در دیگر زمینه‌هایی است که امکان ظهور و بروز داشته‌اند. آنچه که از این فرآیند جامع دراماتورژی در این مقاله به آن توجه شده، بازخوانی رخدادهای نمایشی بازتاب یافته در نگارگری ایرانی و بررسی ویژگی‌های مکانی و فضایی آنها است. قابل ذکر است که انواع نمایش[۲]، بنابر *تاریخ تئاتر در ایران* (Floor, 2005) شامل:

- کمیک بدیهه‌گویی: بازیگران، سرگرم‌کننده‌ها، تماشا، تقلید و بازی؛
- عروسکی-خیمه شب بازی: تئاتر سایه- خیمه شب بازی با ریسمان و دستکش؛
- داستانی-داستانسرایی دراماتیک: حماسی غیرمذهبی یا نقالی، تئاتر عامه یا قومی؛
- مرثیه: روضه‌خوانی، پرده‌خوانی یا درام تصویری؛
- نمایش حماسی مذهبی: تعزیه‌خوانی.

۲-۴. نظام نحوی مکان و نمایش

متن تئاتری، قبل از هر چیز، بر اساس مناسبات مکانی تعریف

www.SID.ir

Archive of SID

و دریافت می‌شود. بنابراین بررسی نظام و رمزگان اجرا را نخست می‌توان با مطالعه سازمان معماری و روابط مکانی آغاز کرد. نحوهٔ حضور و فعالیت انسان در مکان، نه تصادفی و نه صرفاً کارکردی است، بلکه معرف انتخابی است که بار نشانه‌شناختی دارد و پیرو قوانین فرهنگی است (الام، ۱۳۸۲، ۷۹-۸۰). در اجراهای غیررسمی، تئاتر نمونه‌ایست از آنچه فضای همگرایی اجتماعی نامند، یعنی جایی که مردم گرد هم آیند. در مقابل ویژگی اصلی فضاهای واگرایی اجتماعی مانند اتاق انتظار، آن است که آدم‌ها را از هم دور می‌کند. ادوارد. تی. هال در کتاب *بعد پنهان*، سه نظام نحوی مکان را مشخص می‌کند که در این مقاله استفاده می‌شود (الام، ۱۳۸۲، ۸۰-۸۳):

- ثابت: ترکیب‌بندی‌های ساختمانی ایستا؛
- نیمه ثابت: عناصر منقول اما غیرپویا مانند مبلمان؛
- غیررسمی: روابط پیوسته در حال تغییر مجاورت و فاصله بین افراد، در تئاتر به روابط مکانی متقابل بازیگر-بازیگر، بازیگر-تماشاگر و تماشاگر –تماشاگر مربوط است. شامل فاصله صمیمی (تماس جسمی)، فاصله شخصی (۱٫۵-۲۵ فوت)، فاصله اجتماعی(۴-۱۲ فوت) و فاصله همگانی (۱۲-۲۵ فوت).

۳. مکان و نمایش

۳-۱. مکان در نمایش ایرانی

نظرها درباره تعریف تئاتر مختلف است، اما در هر صورت، مکان بازی را نمی‌شود از آن حذف کرد (صانعی، ۱۳۸۱، ۷). مکان در نمایش نقش بنیادینی دارد، یعنی خودِ مکان، معنا می‌آفریند و پیش پا افتاده‌ترین و ناچیزترین جلوه‌های زندگی را، به حامل‌های معنا تبدیل می‌کند (اسلین، ۱۳۸۲، ۲۰). اگرچه درباره مبانی نمایشی در ایران، اطلاعات کمی وجود دارد، اما این هنر پیش از قرن نوزده نیز در ایران وجود داشته و بیشتر از نوع تئاتر قومی و در شکلی از هنر در قالب گفتگو و متمرکز بر کنش کاراکترها بوده است (Floor, 2005, 13-14). وجود برخی واژه‌های نمایشی در نوشته‌های قرن ۴-۸ هجری، به برخی نمایش‌ها یا خرده‌نمایش‌ها اشاره دارد که مهم‌ترین آنها یعنی واژه «تماشا»، به مجموعه خرده‌نمایش‌هایی اطلاق می‌شود که در تجمع عصرانه مردم در میدان‌ها بازی می‌شود و لفظ «تماشاخانه» و «تماشاگاه» نیز محل اجرای این بازی‌هاست (بیضایی، ۱۳۸۵، ۵۱-۵۲). تاثیر تمدن در شکل‌گیری سنت‌های نمایشی ایرانی به گونه‌ای روشن، نمایش ایرانی را از سایر نمایش‌های جهان متمایز می‌سازد (حامدسقایان، ۱۳۷۷، ۲). مفهوم مکان در نمایش‌های ایرانی، مشابه مفهومی است که در سایر هنرهای ایرانی به ویژه نقاشی و نگارگری وجود دارد؛ مفهومی که می‌تواند تعریفی از مکان در همه‌ی شکل‌های سنتی نمایش در ایران، ارائه دهد (حامد سقایان، ۱۳۷۷، ۳۱). مکان و به دنبال آن صحنه‌آرایی، حتی پیش از اجرا، به دنبال حضور تماشاگر و پیوند او با ابعاد زمان و مکان، به واسطه پیکربندی مکانی، شکل صحنه، جای نشستن تماشاگران، آرایه‌های صحنه و دیگر موارد، او را به سوی تجربه‌ای نو پیش می‌برد. این عوامل در به وجود آمدن حالت و فضای نمایش و پرداخت زمان و مکان و شخصیت‌ها و مضمون، نقش بسزایی دارد (حامد سقایان، ۱۳۷۷، ۳۱). بر این اساس، قراردادهای مکان و صحنه‌آرایی نمایش‌های ایرانی، شامل موارد زیر است (حامد سقایان، ۱۳۷۷، ۳۳-۵۴):

- قابلیت اجرا در هر مکان و توانایی جا به جایی و انتقال آسان محل اجرا
- استفاده از تمام فضای نمایش بر اساس احتیاج صحنه‌ای
- استفاده از صحنه گرد به ویژه در فضای باز دارای امکان نمایشی قوی‌تر
- جهش‌های مکانی، نوعی دیالکتیک فضایی
- امکان اجرای نمایش با صحنه‌های فراوان و تغییر صحنه‌ها
- اجرای هم‌زمان صحنه‌های گوناگون
- دارای تقسیمات و محدوده‌های مشخص و قراردادی
- استفاده از صحنه بدون دکور و ساده بدون القای زمان و مکان خاصی
- تصویر مکان و آرایه‌های صحنه به وسیله کلام[۳]، قراردادهای بازی و نشانه‌های نمادین

۳-۲. ویژگی‌های مکان نمایش در معماری

در حالی که فضا، گستره‌ای باز و انتزاعی دارد، مکان، بخشی از فضاست که به وسیله شخص یا چیزی اشغال شده و دارای بار معنایی و ارزشی است، هویت مکان، آمیزه‌ای از روابط اجتماعی است (مدنی پور، ۱۳۷۹، ۳۲-۳۳). تمدن ایرانی، فعالیت‌های جمعی متنوعی را در فضاهایی تجربه کرده که برای مردم شناخته‌شده بوده و اصلی‌ترین آنها، فضاهای شهری است (نقی‌زاده، ۱۳۸۶، ۱۸۶). میدان، تکیه، بازار، مقبره و گذر اصلی، پل و میل راهنما، حیاط، باغ، و منظر طبیعی شاخص، از جمله مهم‌ترین مکان‌های موفق در شهر و منظرفرهنگی[۴] ایرانی است. «میدان‌ها، محل برپایی مراسم‌های آیین و جمعی بوده‌اند. محل نظاره افراد و محل برپایی نمایش و برنامه‌های ورزشی نیز بوده اند" (نقی‌زاده، ۱۳۸۶، ۱۹۰). شهر در برگزاری آیین، از حالت معمول خود خارج شده و به صحنه نمایش عظیم و گسترده‌ای تبدیل می‌شود، به عبارتی پیکره شهر در تعامل تاریخی با مجموعه مراسم آیینی قرار می‌گیرد و در این تعامل است که هر کدام بر دیگری اثر می گذارد (امین‌زاده، ۱۳۸۶، ۵). پیدایش قهوه‌خانه در دوره صفویه و اجتماع مردم در چنین اماکنی، کم کم نقالان را که در کوی و برزن سرگردان بودند، در تجمع خود جلب کرد (نصری اشرفی، ۱۳۸۳، ۱۷۷). در نهاد قهوه‌خانه، مکاتب مهمی از هنرهای نمایشی و تجسمی یعنی: نقالی، سخنوری، خیمه شب بازی، تخت حوضی، معماری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، رشد و بالندگی یافت (خبری و انصاری، ۱۳۸۴، ۹۱). اگر «تماشا» و «تامل»، مهم‌ترین ویژگی برای هر نوع رخداد نمایشی با هدف سرگرمی، شادی و یا حزن باشد، می‌توان به مکان‌های مناسب برای برپایی نمایش، عنوان کلی «مکان تامل»[۵] را نسبت داد. «مکان تامل»، مکانی است که کانون توجه و تمرکزی

www.SID.ir

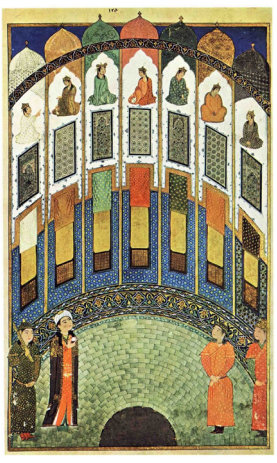
Archive of SID

در برآیند نیروهای شکل‌دهنده در محیط دارد و امکان توقف امن، مناسب و هدف‌داری را از جمله برای تماشا و تامل برای انسان به صورت فردی و یا جمعی فراهم می‌آورد.

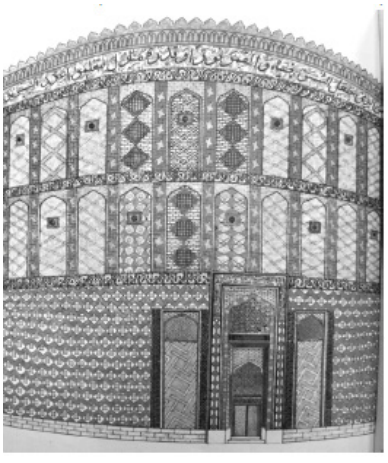
۴. تحلیل مکان نمایش در نگارگری

ادبیات، یکی از ارکان حیات فرهنگی ایرانیان است و همواره ارتباطی تنگاتنگ با سایر جلوه‌های فرهنگی ایرانی بوده و جهانیان، این ملت را با ادبیات آن می‌شناسند (ناصربخت، ۱۳۸۶، ۱۷). یکی از مهم‌ترین تاثیرات آن بر نمایش ایرانی، استفاده ساختار تو در تو و هزارو یک شب گونه‌ی برخی از متون مانند *منطق الطیر* و خمسه نظامی است (ناصربخت، ۱۳۸۶، ۳۸۹). پرده خوانی، از نمایشی‌ترین شکل نقالی، و در میان اشکال عامیانه نمایشی، بلافاصله پیش از تعزیه قرار دارد (بیضایی، ۱۳۸۵، ۷۷). پرده‌خوانی، یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های نمایش‌های انفرادی در ایران و یکی از نمونه‌های بسیار قدیمی آن در جهان و در گروه نمایش‌های سنتی قرار می‌گیرد و تلفیقی از هنرهای مختلفی چون اجرا (به صورت نقالی)، آواز (به عنوان بخشی از نقالی)، شعر، موسیقی (کاربرد آن در آواز)، ادبیات (منابع داستانی) و نقاشی (به صورت پرده) است (ندایی و بسکابادی، ۱۳۸۹، ۷۲). در تصویر۱، نگارگر با ترکیبی از هفت گنبد و هفت دختر و هفت دریچه، که دیواره نیمه استوانه‌ای را تداعی می‌کند، روایتگر هفت داستان سراسر از جنبه‌های نمایشی از «هفت پیکر» نظامی در یک پرده است. نگاره‌ای که به گفته‌ای، بهرام را در قصری تصویر کرده که تصاویر دختران را بر دیوار آن می بیند (Barry, 1995, 43). شاید پیشینه آن "نقاشی دیواری سوگ سیاوش (پنج کند)" (بیضایی، ۱۳۸۵، ۳۱) و «کنده‌کاری‌هایی که تصاویر آنها شامل یک گونه تسلسل داستانی خصوصاً در عصر ساسانیان» (بیضایی، ۱۳۸۵، ۴۶) باشد. قابل ذکر است که این نگاره، در دوره‌ای تصویرشده که علم نجوم و معماری مورد توجه علما و دربار بوده و هندسه دایره‌ای، کاربرد رنگ‌ها متناسب با اجرام سماوی و فرم و تناسبات معماری[۶] و شباهت آن به بنای رصدخانه (تصویر۲) هم دوران با نگاره، بازتاب‌دهنده آن است که نگارگر با این علوم آشنا[۷] بوده و از آنها استفاده کرده است (ترکاشوند، ۱۳۸۸، ۳۰-۳۱). این میزان از نشانه‌های نجومی، گوی سفید در دستان بهرام را، پراهمیت‌تر می‌کند. می‌دانیم که مآخذ اساطیری، صحبت از جام گیتی‌نمایی کرده‌اند که به عنوان ابزاری برای نمایش نوری بوده است (بیضایی، ۱۳۸۵، ۲۹). بنابراین می‌توان تصور کرد که نگاره، مکانی را بازتاب می‌دهد که برای نوعی نمایش پرده‌خوانی یا نوری برپا شده و یا نگارگر به دلیل ارتباطی که با دانشمندان دوران داشته، داستانی را که حاوی نمادهای نجومی است، با دانش نجومی ترکیب کرده و تصویر الهام‌بخشی را برای بیان موضوع ترسیم کرده است.

شاهنامه بیش از هر کتاب دیگری، نگارش و تصویرشده و در میان مجالس آن، پیروزی سیاوش در گذر بر آتش، دستمایه‌ای است که نگارگران بی‌شماری بدان پرداخته‌اند» (مافی تبار، ۱۳۸۸، ۱۳۵). قریب دویست تصویر به جا مانده از مجلس «آزمون آتش سیاوش» (تصویر۳)، که عموماً با عنوان «گذر سیاوش از آتش» شناخته می‌شود، بیانگر بیشترین شمار نگاره‌های تاریخ نقاشی ایران است (مافی تبار، ۱۳۸۸، ۱۲۱). مفهوم گذار در تمدن ایرانی، کاربرد گسترده از جمله در اهمیت سیر در مراتب کمال انسانی و سیر در آفاق و انفس دارد و گذر از آب و آتش، از جمله نمودهای آیینی این مفهوم نظری است (نقی‌زاده و دورودیان، ۱۳۸۷). حاجی فیروز که در نوروز نمایش برپا می دارد، در واقع سیاوش بازگشته از جهان مردگان است (نعمت طاووسی و دادور، ۱۳۸۳). این آیین سوگواری، پس از اسلام از "گریستن مغان" برای سیاوش، به نوحه‌خوانی و سپس تعزیه تبدیل می‌شود (عناصری، ۱۳۶۶، ۱۶). "نرشخی [در تاریخ بخارا] به سال ۳۳۲ هجری، رسم عزاداری بر مرگ سیاوش را به وسیله مردم، مطربان و قوالان بیان می‌کند و قدمت آن را به سه هزار سال پیش از خود می‌رساند» (بیضایی، ۱۳۸۵، ۳۰). تصویر مجلس «سوگ سیاوش» در نقاشی‌های دیواری «پنج کند»، احتمال استفاده از پرده در حکایت‌های قوالان از سیاوش را بیان می‌کند

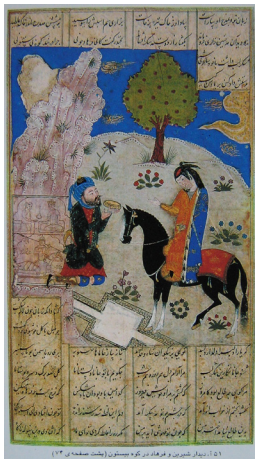


تصویر۱- بهرام گور در قصر هفت گنبد، گلچین اسکندر سلطان، مکتب شیراز ۸۱۳ه. ماخذ: (Barry, 1995, 43)



تصویر۲- تصویر بازسازی شده از برج رصدخانه مراغه. ماخذ: (ورجاوند، ۱۳۸۴، ۳۲۳)

تصویر۳- آزمون سیاوش با آتش، قرن نهم ه.ق، شیراز۸.



تصویر۴- دیدار شیرین و فرهاد در کوه بیستون خمسه نظامی شیراز. ۸۹۲ ه. ماخذ: (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۳۹)

www.SID.ir

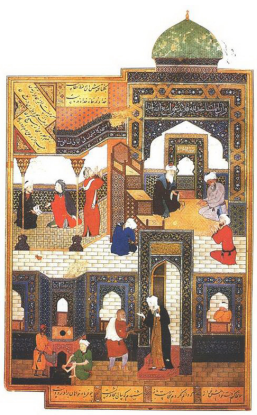
Archive of SID

(بیضایی، ۱۳۸۵، ۳۱-۳۲). شاید همین جایگاه نمایشی برانتخاب مکرر این موضوع در نگارگری ایرانی تاثیر داشته است. بررسی تصاویر «گذر سیاوش بر آتش» نشان می‌دهد: هرچند شان این موفقیت، تاکید نهایی نگاره بوده، اما در هر دوره‌ای بر وجه خاصی مثلاً: شخص سیاوش، شبرنگ بهزاد، جمع مردمان، سوزانندگی آتش، سودابه یا کاووس، تاکید شده است (مافی تبار، ۱۳۸۸، ۱۳۵). این امر، نشانه‌ای بر وجود یک رابطه دو سویه شکل‌دهی و بازتابی بین جامعه و اثر هنری و تاثیر متقابل هنرها برهم است. مراسم در تصویر۲، در نور طبیعی روز و بر «صحنه میدانی» در مجاور عمارتی شاخص در مکانی مناسب برای دیده شدن از سه نقطه دور (۱) میانه (۲) و نزدیک (۳) برپا شده، که یکی از ویژگی‌های مکان تامل و تماشا در تمدن ایرانی است. سودابه، یکی از سه شخصیت اصلی بر بام عمارت ناظر بر مراسم است، در اشعار این نگاره نیز تاکید بر بام بودن سودابه دارد، و این جایگاه تماشا، هنوز هم در برخی شهرها به ویژه روستاها کاربرد دارد. ترکیب سیاوش با لباس سفید و اسب سیاه نمادی از ترکیب دو نماد پاکی آشکار و پنهان یا نماد چرخه مرگ و زندگی است. عرقچین سیاوش، ظاهر سودابه بر بام، بنای بدون بازشو در نمای اصلی، که کمتر در کاخ‌ها متداول است، و عدم تاکید بر ملازمان در چنین مراسمِ مهمی، به غیر از ویژگی‌های سبکی، شاید بازتابی از یک نمایش سالیانه و مردمی باشد. به ویژه آنکه ادبیات نمایشی ایرانی، از جمله «متون تعزیه در قصه‌ها، موضوعات و شخصیت‌پردازی و زبان، مدیون ادبیات ایران زمین می‌باشد» (ناصربخت، ۱۳۸۶، ۳۸۹). قابل ذکر است که در فرایند اقتباس از اساطیر، این وضعیت‌های داستانی هستند که منتقل می‌شوند و نه الزاماً چگونگی روایت و جزئیات نهفته در تار و پودشان (ثمینی، ۱۳۸۸، ۳۱).

یکی دیگر از بهترین داستان‌های دراماتیک ادبیات ایران، عاشقانه‌ی خسرو و شیرین است. شیرین فقط در دو محورِ درون‌رشته‌ای (ادبیات) و بین رشته‌ای (انواع هنرها) تکثر پیدا نکرد، بلکه او از یک همراه ساده برای مرد داستان، به شخصیت مستقل تبدیل گردید که حتی برای حضورش، دیگر نیازی به هیچ خسروی نیست و حتی گاهی خسرو همراه ساده و حتی یک ضد قهرمان تلقی شده، تا شیرین بیشتر بدرخشد (کنگرانی و نامور مطلق، ۱۳۹۰، ۲۲). در تصویر ۴ - دیدار شیرین و فرهاد در بیستون- نیز، شیرین بی خسرو است. این رویارویی در یک «صحنه یک طرفه» مجاور به صخره‌ای حجاری شده شبیه بیستون، تصویر شده است. چرخه مثبت-منفی یا عاشق و معشوق در این تصویر، اینگونه نشان داده شده است که در حجاری‌های صخره، تصاویری برعکس آنچه در مرکز صحنه است، تصویر شده است. در حجاری ظرف در دست زن و بر صحنه ظرف در دست فرهاد است. در تصویر پایین مردی با تیری در دست سوار بر اسب است و بر صحنه، شیرین با تیر نگاه سوار بر اسب است. این نمادگرایی، در رنگ لباس دو شخصیت شیرین و فرهاد نیز تکرار شده و در هردو پیکره، ترکیب رنگی مشابهی وجود دارد. قابل توجه است که شکل صخره، با وجود آنکه بازتابی از بیستون است، بیشتر شبیه یک عنصر دکوراتیو ترسیم شده و محور قرینه حوض به صورت شیرین اشاره دارد که می‌تواند علاوه بر نمادی از آیینگی، برآمده از نوعی طراحی صحنه باشد. این نگاره نیز می‌تواند هم بازتابی از نمایشی باشد که شاید برای سرگرمی شاهانه برپا شده که طراحی لباس و دکور نیز داشته و یا می‌تواند شکل‌دهنده‌ی یک ایده نمایشی باشد. به ویژه آنکه «در شکل‌های آیینی، نمایش‌ها در کنار معابد، رودخانه‌ها، دریاچه‌ها، جنگل‌ها و اطراف شهرها، برگزار می‌شود» (حامد سقایان، ۱۳۷۷، ۳۵).

نگاره گریز یوسف از زلیخا (تصویر۵)، شاهکار نسخه ارزشمند و رقم‌دار بوستان سعدی اثر بهزاد، داستان قرآنی یوسف و زلیخا با عنوان "احسن القصص" داستانی با کشش‌های دراماتیک، از نامیراترین مفاهیم بشری یعنی عشق، اغواگری و نجابت است (نامور مطلق، ۱۳۸۳، ۴۴۸-۴۴۹). لحظه حساس گریز یوسف از زلیخا، با زمینه‌ای پیچیده از پلکان و درهای بسته، به بیان دراماتیک‌واری ترسیم شده است (کری ولش، ۱۳۷۵، ۱۱۱-۱۱۲). در این نگاره، هشت بیت وجود دارد که شش بیت آن متعلق به این داستان و بیانگر اغواگری زلیخا است و از مرکز نگاره آغاز شده و دو بیت متعلق به حکایت قبلی که یادآور حضور خدا و در بالای نگاره آمده، بهزاد با این

تصویر۵- گریز یوسف از زلیخا، کمال‌الدین بهزاد، هرات، ۸۹۳ ه دارالکتاب قاهره۹ (اول از راست).



تصویر۶- گدایی بر مسجد، کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۴ ه[۱۰].

تصویر۷- مجلس سماع در حضور سلطان جلال‌الدین ملکشاه و خوانندگی قوال، مجلس ۵۹ مجالس العشاق[۱۱].

تصویر۸- تکیه دولت اثر کمال‌الملک، (۱۸۹۲ م) رنگ روغن، کاخ گلستان تهران[۱۲].

www.SID.ir

Archive of SID

ترکیب‌بندی و شکل هندسی کتیبه‌ها، یوسف را در کشاکش دو قطب الهی و اغواگری زمینی تصویر کرده است (قضاوی، ۱۳۹۰، ۱۱۲-۱۱۳). قابل ذکر است که در سنت پرده‌خوانی، دعا جزء بخش‌های ضروری بود و پرده‌خوان ابتدا با ذکر بسم الله شروع می‌کرد و پس از خاتمه دعا می‌کرد (اردلان، ۱۳۸۶، دفتر۲۰، ۶). بنابراین می‌توان گفت بهزاد در خلق این نگاره، از خوانش مسلط شعری بر اثرش کاسته و قرائتی نو با اطلاعاتی بیشتر از متن سعدی و احتمالاً در ترکیب با اشعار جامی و حتی بیشتر از آن را به مخاطب ارائه می‌کند (قضاوی، ۱۳۹۰، ۴۴۷). عنوان نگاره، یوسف و زلیخا، توجه به معماری، کاربرد نمادین در، رنگ لباس و توجه به عدد هفت برآمده از اشعار جامی در *هفت اورنگ* بوده و عناصری مانند: پنجره‌ها، حیاط، بالکن، طبقات، گچ‌کاری، منبت‌کاری، کاشی‌کاری، کتیبه‌ها و از همه مهم‌تر پلکانی ویژه، فراتر از هر دو شعر جامی و سعدی است (قضاوی، ۱۳۹۰، ۴۴۹-۴۵۶). این نمادگرایی، بسیار به شیوه نمایش در ایران نزدیک است زیرا "ذات نمایش ایرانی، از شیوه‌های طبیعت‌گرایانه به دور است" (حامد سقایان، ۱۳۷۷، ۳۶).

جایگاه متزلزل زلیخا، الحاق شده بر بیرونِ نما و پلکانی که به نظر یک عنصر الحاقی است، برای الزامات نمایشی یک فضای تو در تو که اینجا به گونه‌ای از پایین به بالا بر روی هم ترسیم شده، قابل مقایسه با یک طراحی صحنه برای نمایش است. حتی به دلیل موقعیت شخصیت‌ها در نگاره که حالتی از معلق بودن را دارد، می‌تواند برآمده از نوعی تئاتر عروسکی با ریسمان باشد. به ویژه آنکه درباره نمایش‌های عروسکی و "خیمه شب بازی به اعتبار اشارات ادبی، از قرن هفتم و هشتم و براساس شواهد مکتوب مورخان و گردشگران، از حدود نهصد سال پیش (دوره سلاجقه) در ایران متداول بوده است" (مسعودی، ۱۳۸۶). ترکیب رنگی لباس‌های پیکره‌ها و حرکت بدن شخصیت‌ها در تلاش یوسف برای گریز و تلاش زلیخا برای نگه داشتن او، حتی اگر بازتاب یک نمایش نباشد، یک بیان نمایشی و الهام‌بخش و ابتکاری بسیار عالی توسط بهزاد است. با توجه به شرایط زمانی بهزاد، امکان ساخت چنین صحنه نمایشی قابل تصور است. زیرا در این دوران، برای کسانی که در کارهای فرهنگی می‌کوشیدند، معافیت مالیاتی وجود داشت (آژند، ۱۳۸۱). ترکیب صحنه‌های مختلف داستان در یک پرده، نوعی ارتباط با سنت پرده‌خوانی را نیز تداعی می‌کند. منابع تاریخی پس از اسلام، به وضوح و به صورت مکرر، از ادامه جریان نقل و داستان‌پردازی رسمی سخن به میان می‌آورند (نصری اشرفی، ۱۳۸۳، ۱۶۷). به ویژه آنکه، نسخه‌های متعددی از تعزیه یوسف و زلیخا از جمله نسخه چهار مجلسی خاص تعزیه‌خوانان تهرانی، منسوب به سید مصطفی کاشانی متخلص به میرعزا، و نسخه‌ای هفت مجلسی از تعزیه‌خوانان تهرانی، وجود دارد (فیاض، ۱۳۶۷، ۸۵).

از جاذبه‌های بی‌نظیر آثار کمال‌الدین بهزاد، استفاده از وقایع روزمره و پیرامونی داستان در متن تصویر و بیان نتایج معنوی از این وقایع حاشیه‌ای و روزمره است و نشان می‌دهد که داستان، مستمسکی برای دیدن عمیق و آگاهانه زندگی مردم عادی و بازگویی حقیقت پنهان آن است (قاضی زاده، ۱۳۹۱، ۱۵۵). به عنوان مثال در نگاره «گدا بر مسجد» (تصویر۶)، با استفاده از برش و ادغام چند فضا در یکدیگر، زوایای مختلف مسجد را به منظر نظر آورده و یک ارتباط معنادار و پیچیده‌ای بین دوازده شخصیت مختلف در درون و برون مسجد، شامل اهل مناجات، اهل مباحثه، اهل درس و مدرسه، اهل ذکر و مراقبه، اهل غفلت، عابد زاهد ظاهربین و عارف گداپیشه که همگی جلوه‌هایی از انسان به شمار می‌رود، برقرارکرده و داستانی نمادین از مراتب اعمال مختلف انسان‌ها در مراحل مختلف طریقت و توصیه به صبر در مسیر طلب را به نمایش درآورده است (قاضی‌زاده، ۱۳۹۱، ۱۵۵-۱۵۸). که قابل مقایسه با تعزیه دوره است که: اجرای صحنه‌های گوناگون وقایع دهه محرم در ده واقعه به صحنه می‌رفت (حامد سقایان، ۱۳۷۷، ۳۶).

تصویر ۷، مجلس سماعی در حضور سلطان، که با توجه به روایت کتیبه در نگاره، مرد قوال نامی، به عنوان خواننده این محفل است. مکان برپایی نیز در فضای باز مجاور به عمارت شاهی است که امکان دید مناسب را برای افراد مختلف فراهم کرده است. سماع، یکی از صحنه‌هایی است که برپایی آن در اماکن مختلف شهر و منظر ایرانی، بارها در متون ادبی و تاریخی مختلف اشاره شده است. در این نگاره نیز، جنبه‌های مختلفی که پیش‌تر برای یک فضای نمایشی گفته شده مانند وجود مرکز در حلقه سماع، مرز بین اجراکنندگان و ناظران و امکان دید و منظر از سطوح مختلف قابل مشاهده است. به علاوه در این نگاره، فضای برپایی مراسم، با کتیبه‌هایی از باقی فضا مجزا شده است. عناصر نمادین عمودی مانند سرو و دو برج عمارت نیز، بر حالت عرفانی نگاره تاکید دارد. شخصیت سیاه معروف در بازی‌های عامیانه در این تصویر در حال پایکوبی با آلت موسیقی است و نوعی از نمایش‌های عامیانه را تداعی می‌کند. این نگاره، به عنوان نمونه‌ای از تعداد زیادی نگاره‌هایی است که در آنها، بازی‌ها، رقص‌ها، جشن‌ها، شکار و دیگر تماشاهای عمومی و خرده نمایش‌ها، تصویر شده است.

تصویر ۸، نگاره تکیه دولت از کمال‌الملک که به دلیل سبک آن و با توجه به دیگر مدارک و داده‌ها، بازتاب نزدیک به واقعی را دارد، از جمله معدود مدارک تصویری ارزشمندی از مکانی مخصوص برپایی نمایش به ویژه تعزیه در دوران قاجار است. تعزیه‌خوانی، شکل خاصی از درام مذهبی اسلامی [حماسی-مذهبی] که فقط در ایران قابل مشاهده است (Floor, 2005, 14). «این نوع نمایش مذهبی، عملاً، در سرتاسر شهر قابل اجراست» (خاکی، ۱۳۸۴، ۱۶۷). در تعزیه، دکور در قالب اشیاء و خصوصاً لباس‌ها، تبلور پیدا می‌کند (صانعی، ۱۳۸۱، ۱۳). صحنه‌ی تعزیه، از دو نیم صحنه تشکیل شده که در هر نیم صحنه، یک گروه از شخصیت‌ها جای می‌گیرد و اغلب هنگامی که گروهی فعال است گروه دیگر غیرفعال و تماشاگرند. گذشتن از مرز دو نیم صحنه، برابر با مرگ یا قتل است (بالازاده، ۱۳۸۵، ۴۴). در این نگاره، می‌توان مکانی مرکزگرا، استوانه‌ای، سکویی در مرکز و جایگاه متنوع برای تماشاگران از کف تا بام بنا را مشاهده کرد. این نگاره، شاهدی بر اهمیت بازخوانی نگاره‌ها برای یافتن فضاهایی است که مدارک و داده‌های مکتوب و مصور کمی از آنها باقی مانده است.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه

جدول۱- نظام نحو مکان در نگاره‌ها- انواع صحنه، نمایش و مکان تامل.

نگاره	ثابت	نیمه ثابت	غیر رسمی	نوع صحنه[۱۳]	نوع نمایش	مکان تامل
نگاره-۱ هفت پیکر	بنای استوانه‌ای	اجتماع پذیر	شخصی-اجتماعی	یک‌طرفه	پرده‌خوانی- نوری	بنای خصوصی
نگاره-۳ سیاوش	جداره بیرونی بنا	اجتماع پذیر	صمیمی-شخصی-اجتماعی-عمومی	گرد	حماسه ملی-مذهبی	فضای شهر
نگاره-۴ شیرین	جداره حجاری	اجتماع پذیر	شخصی-اجتماعی-عمومی	تختگاه	داستان‌سرایی دراماتیک	منظرفرهنگی
نگاره-۵ یوسف	کاخ	اجتماع پذیر	صمیمی-شخصی-اجتماعی-عمومی	یک‌طرفه	پرده‌خوانی –خیمه‌شب بازی- نمایش	کاخ
نگاره-۶ گدایی	مسجد	اجتماع پذیر	شخصی-اجتماعی	یک‌طرفه	پرده‌خوانی یا خیمه‌شب‌بازی یا نمایش	مسجد-شهر
نگاره-۷ سماع	جداره بیرونی بنای شاخص	اجتماع پذیر	صمیمی-شخصی-اجتماعی-عمومی	گرد	عامه-آیینی	فضای شهری
نگاره-۸ تکیه	بنای استوانه‌ای	اجتماع پذیر	شخصی-اجتماعی	گرد	انواع نمایش- تعزیه	بنای عمومی

نتایج حاصل از تحلیل نگاره‌ها نشان می‌دهد که در بین موضوعات مهمی که در کتب ادبی قابل تصویرسازی است، نگارگران، موضوعات را از حساس‌ترین لحظه‌های دراماتیک و قابل مقایسه با کهن الگوهای آیینی و نمایشی انتخاب کرده‌اند. در تصویرسازی به ویژه آثار نگارگران چیره‌دست، نگاره حاوی اطلاعاتی فراتر از متن ادبی بوده و عمدتاً بیانگر تعامل انواع هنرها و شیوه نگارشی اثر و ویژگی‌های مکتب نگارگری مربوطه است. از آنجا که نگارگران در تهیه کتب علمی و شاید عرفانی، دینی و دیگر زمینه‌ها فعالیت داشته‌اند، فرصت تعامل با بزرگان علم، ادب، عرفان و دیگر زمینه‌ها به ویژه در دوره‌های شکوفایی هنر ایرانی، برای آنها فراهم بوده و این تعاملات منجر به غنی شدن آثار تصویری آنها شده است. در ترکیب نتایج بخش اول پژوهش با تحلیل نگاره‌ها (جدول ۱)، انواع نمایش و خرده نمایش‌ها شامل: نقالی، پرده خوانی، معرکه‌گیری، روایتی، اخلاقی، عرفانی، عاشقانه، سوگواری و بازی، بر انواع صحنه‌های میدانی، یک‌طرفه و تخت گاهی، در فضاهای شهری، منظرفرهنگی و فضاهای خصوصی و عمومی به عنوان مکان تامل قابل مشاهده است. مکان‌هایی که هم دارای عناصر ثابت معماری و هم دارای ویژگی اجتماع‌پذیر برای انواع تعامل بین بازیگران باهم و بازیگران و تماشاگران و تماشاگران باهم در فواصل مختلف شخصی تا عمومی، در یک فضای تعاملی و مرکزگرا با مرزهای قابل ادراک ولی منعطف بین صحنه و تماشاگران است. در جزئیات بیان نمایشی، از انواع نمادگرایی در رنگ، لباس، فیگورها و ارتباط متن و تصویر، متناسب با ویژگی‌های سبکی دوران مختلف که بازتاب ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی، تکنیکی و دیگر عوامل، استفاده شده است. بنابراین نگارگری ایرانی، بنابر رویکرد بازتاب، منبع مهمی برای بازشناسی و بازخوانی فضاهای کمتر شناخته شدهٔ نمایش ایرانی در دوره‌های مختلف است. حتی اگر نتایج بازتابی از نمایش‌های مشابه نباشد، بازتابی از شیوه بیان نمایشی و فرآیندی دراماتورژیک در فرهنگ جامعه ایرانی است. در این فرایندِ جامعِ به‌روزرسانی فرهنگی، انواع آموزه‌ها: در ترکیب‌بندی، نمادپردازی، شیوه بیان، اهمیت فرم و نیروهای شکل‌دهنده مکان‌های جمعی، برای خلق محیطی پایدار اجتماعی- اقلیمی و بستری پویا برای انواع اجراهای نمایشی قابل بیان است.

پی‌نوشت‌ها

۱ نه مردم می‌دانستند که بین دانشمندان چه می گذرد، و نه دانشمندان، پرداختن به نمایش و مردم را شایسته‌ی خود می‌دیدند و از آنها خبر داشتند. با چنین غربت و دوری بود که نمایش در سطح عامیانه خود باقی مانده بود (بیضایی، ۱۳۸۵، ۵۲).

۲ در پایان نامه مهدی حامد سقایان (۱۳۷۷)، اشکال نمایش‌های سنتی را در دسته‌بندی مشابهی به پنج دسته: تعزیه (نمایش سوگ)، روحوضی (نمایش شاد)، شفاهی (نقالی، پرده‌خوانی و معرکه)، آئینی (میر نوروزی، کوسه‌گردی) و عروسکی (خیمه شب بازی) تقسیم کرده است.

۳ در نوعی از نمایش سنتی به نام تقلید، بازیگر به کمک گفت و گو و رفتار، فضای نمایش را در ذهن تماشاگر ایجاد می‌کند (صانعی، ۱۳۸۱، ۲۲).

۴ به نوع دخالت انسان در طبیعت که گویای ذهنیت و فرهنگ جوامع در شکل‌دهی به محیط در بستر طبیعت است، "منظرفرهنگی" می‌گویند.

www.SID.ir

Archive of SID

۵ این عبارت، پیش‌تر در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان *مکانی برای تامل در فضای عبور* (دورودیان، ۱۳۸۸) تبیین شده است.

۶ در دوره تیموری، گنبدهای دو پوسته با ارتفاع بلند و استوانه زیر گنبد ساخته شده است (ویلبر، ۱۳۷۴، ۱۱۸ و ۱۲۴).

۷ نگارگران ایرانی، مصورسازان کتب علمی از جمله نجوم نیز بوده‌اند (پاکباز، ۱۳۷۹، ۵۴).

۸ شاهنامه ترکمانان شیراز، ۱۴۴۲/۸۴۵، بازنویسی اسماعیل مقدم، نگاره از مجموعه آرتور ساکلر (سودآور، ۱۳۸۰، ۷۱-۷۶).

9 http://www.artbible.info/art/large/809.html.

10 https://www.wikiart.org/en/kamal-ud-din-behzad/behzad-beggar-at-a-mosque-1488.

11 http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Persian_12/00120164/viewer/.

12 https://en.wikipedia.org/wiki/Tekyeh_Dowlat#/media/File:Tekiyeh_Dowlat_by_Kamalolmolk.jpg.

۱۳ در این مقاله، انواع صحنه شامل: صحنه گرد (میدانی)، صحنه یک‌طرفه و صحنه تخت‌گاه است (بیضایی، ۱۳۸۵، ۶۲).

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۱)، کارگاه هنری سلطان حسین بایقرا، *هنرهای زیبا*، شماره ۱۲، صص ۸۹-۹۹.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵) *نمایش دوره صفوی*، فرهنگستان هنر، تهران.

اردلان، حمیدرضا (۱۳۸۶)، *سی مرشد پرده خوان* (دفتر: ۲۰ و ۲۹)، فرهنگستان هنر، تهران.

اسلین، مارتین (۱۳۶۱)، *نمایش چیست*، آگاه، تهران.

اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، *دنیای درام*، مترجم محمد شهبا، هرمس، تهران.

اسلین، مارتین (۱۳۹۱)، *پیام روز جهانی تئاتر ۱۹۸۹*، نماد و نمایش، مترجم جلال ستاری، توس، تهران.

الام، کر (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، مترجم فرزان سجودی، قطره، تهران.

الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰)، *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم پسند*، مترجم اعظم راودراد، جامعه شناسان، تهران.

امین زاده، بهرام (۱۳۸۶)، بازشناسی اثر آیین‌های جمعی بر پیکره‌بندی شهر سنتی، *هنرهای زیبا*، شماره ۳۲، صص ۵-۱۴.

امینی، رحمت؛ جلیل خلیل آذر و وحید معینی (۱۳۹۱)، طراحی فضا و مکان در نمایش‌های سنتی- مذهبی ایران، *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۷، شماره ۱، صص ۲۳-۳۴.

بالازاده، امیرکاووس (۱۳۸۵)، *مکان تعزیه، مرکز عالم، گردهمایی مکتب اصفهان*، فرهنگستان هنر، تهران

بیانچینی، فرانکو و گودلا وایز سالسکس (۱۳۹۳)، *منظر ذهنی شهر؛ مفاهیم، بازنمایی‌های فرهنگی و کاربست‌های سیاست‌گذارانه*، مترجم کاوه اکبری و دیگران، تیسا، تهران

بیضایی، بهرام (۱۳۸۵)، *نمایش در ایران*، روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

بیضایی، بهرام (۱۳۴۴)، *نمایش در ایران: با شصت تصویر و طرح و یک واژه نامه*، کاویان، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، زرین و سیمین، تهران.

پولیاکووا، یلنا آرتموونا (۱۳۸۱)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمه زهره فیضی، روزنه، تهران

تجویدی، علی اکبر (۱۳۵۲)، *نقاشی ایرانی از کهن ترین روزگار تا دوران صفویان*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ایران.

ترکاشوند، نازبانو (۱۳۸۸)، اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، شماره ۴۰، صص ۲۵-۳۲.

ثابتی، الهه (۱۳۸۱)، فضای اجرای موسیقی در مینیاتور ایرانی، صفه، شماره ۳۴، صص ۱۳۳-۱۴۵.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۸)، *تماشاخانه اساطیر: اسطوره و کهن نمونه در ادبیات نمایشی ایران*، نشر نی، تهران.

حامد سقایان، مهدی (۱۳۷۷)، *قراردادهای تئاتری در نمایش های سنتی ایران*، پایان نامه، تربیت مدرس، تهران.

خاکی، محمدرضا (۱۳۸۴) بررسی و بازشناسی مکان صحنه‌ای در نمایش سنتی ایران، *فصلنامه تخصصی تئاتر*، شماره ۲، صص ۱۶۷-۱۷۵.

خاکی، محمدرضا و منصور براهیمی (۱۳۹۰)، *دراماتورژی چیست؟* دراماتورژ کیست؟، بیدگل، تهران.

خبری محمد علی، مجتبی انصاری (۱۳۸۴)، جایگاه قهوه خانه در هنر ایران، *هنر اسلامی*، شماره ۲، صص ۹۱-۱۰۴.

دورودیان، مریم (۱۳۸۷)، بازخوانی معماری در ادبیات و نگارگری مکتب شیراز، چکیده *مقالات گردهمایی مکتب شیراز، هنر، ادب، اندیشه (سده‌های هفتم، هشتم و نهم هجری)*، به اهتمام منیژه کنگرانی، ص ۴۱، فرهنگستان هنر، تهران.

دورودیان، مریم (۱۳۸۸)، *مکانی برای تامل در فضای عبور*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، علوم و تحقیقات، تهران.

رضوانی، مجید (۱۳۸۳)، *نمایش و رقص در ایران*، ترجمه محمد زیار، قطره، تهران.

سوداور، ابوالعلا (۱۳۸۰)، *هنردربارهای ایران*، ترجمه ناهید محمدشمیرانی، کارنگ، تهران.

شهبازی، رامتین (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران ۱۳۳۰-۱۳۰۰*، زیر نظر فروزان سجودی، نشر علم، تهران.

صانعی، محسن (۱۳۸۱)، *تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران*، نمایش (انجمن نمایش)، تهران.

صفایی، صادق (۱۳۸۴)، مطالعه مینیاتور در صحنه، *فصلنامه هنر*، شماره ۶۴، صص ۸۶-۹۵.

عناصری، جابر (۱۳۶۶)، *درآمدی بر نمایش و نیایش درایران*، جهاد دانشگاهی، تهران.

فیاض، هاشم (۱۳۶۷)، تعزیه یوسف و زلیخا، *فصلنامه تئاتر*، شماره ۱، صص ۱۴۵ - ۸۴.

قاضی زاده، خشایار (۱۳۹۱)، مطالعه ساختار ترکیب بندی و بیان هنری در سه نگاره کمال الدین بهزاد، مهر، شماره ۲۱، صص ۱۵۳-۱۷۲.

قدوسی، کامران (۱۳۹۱)، تاثیرگذاری صحنه بر شخصیت در داستان های مخزن الاسرار نظامی، *پژوهش های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، سال دوم، شماره ۸، صص ۱۰۵-۱۲۴.

قضاوی، رضا (۱۳۹۰)، شکاف میان ساختار و روایت بررسی نقش در در مجلس یوسف و زلیخا، هنر، شماره ۸۳-۸۴، صص ۱۰۹-۱۱۸.

کری ولش، استوارت (۱۳۷۵)، نگارگری نسخ خطی ایران، سیدمحمد طریقی، هنر، شماره ۳۰، صص ۱۰۱-۱۶۸.

کنگرانی، منیژه و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۰)، شیرین در گفتمان اسطوره ای معاصر و بازنمود آن در هنرهای نمایشی، *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۳، صص ۱۵-۲۲.

کوورکیان، آن-ماری (۱۳۸۷)، *باغهای خیال: هفت قرن مینیاتور ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، شر و پژوهش فرزان روز، تهران.

مافی تبار، آمنه (۱۳۸۸)، تعامل نقش مایه ها و ویژگی های هنری مکاتب نگارگری ایرانی با نظری به نگاره های «گذر سیاوش از آتش»، *مطالعات هنر اسلامی*، دوره ۵، شماره ۱۰، صص ۱۲۱-۱۳۷.

مدنی پور، علی (۱۳۷۹)، *طراحی فضای شهری: نگرشی بر فرآیند اجتماعی- مکانی*، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، تهران.

مسعودی، شیوا (۱۳۸۶)، رمز سحرآمیز عروسک، کارکردهای معنایی خیمه شب بازی، مجموعه *مقالات نمایش گردهم آیی مکتب صفوی*، انتشارات فرهنگستان هنر، صص ۲۶۳-۲۳۹.

ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۶)، *تاثیر ادبیات ایران زمین بر مجالس شبیه‌خوانی*، پرسمان، تهران.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۳)، در جست و جوی متن پنهان، *همایش*

www.SID.ir

Archive of SID

بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، فرهنگستان هنر، تهران، صص ۴۴۷-۴۶۴.
ندایی، امیر حسین و مونس بسکابادی (۱۳۸۹) عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان هنر چند رسانه‌ای، *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۱، صص ۷۱-۷۷.
نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۳)، *نمایش و موسیقی*، آرون، تهران.
نعمت طاووسی، مریم و ابوالقاسم دادور (۱۳۸۳)، مرد سیاه چهره : از اسطوره تا صحنه نمایش، *هنرهای زیبا*، شماره ۱۹، صص ۸۳-۹۰.
نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۶)، *ادراک زیبایی و هویت شهر*، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان، اصفهان
نقی‌زاده، محمد و مریم دورودیان (۱۳۸۷)، تبیین مفهوم گذار در مبانی فکری ایرانی، هویت شهر، شماره ۳، صص ۷۳-۸۴.
ورجاوند، پرویز (۱۳۸۴)، *کاوش رصدخانه مراغه*، و نگاهی به پیشینه دانش ستاره شناسی در ایران، امیرکبیر، تهران.
ویلبر، دونالد (۱۳۷۴)، *معماری تیموری در ایران و توران*، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
هاشمی نژاد، قاسم (۱۳۸۶)، جستجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران، *گلستان هنر*، شماره ۸، صص ۷-۲۱.
Barry, Michael (1995), *Color and Symbolism in Islamic architecture*, Thames and Hudson l.td, London.
Floor, W. M (2005), *The history of theater in Iran*, Mage Pub, Washington d.c.

www.SID.ir

Archive of SID
Vol 24, No. 1, Spring 2019

Recognizing Iranian Performative Places and Spaces in Persian Paintings

Maryam Doroudian[1], Mohammad Reza Bemanian[*2], Mojtaba Ansari[3]
[1] PhD Candidate, Department of Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[2] Professor, Department of Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[3] Associate Professor, Department of Landscape Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
(Received 5 June 2016, Accepted 4 Oct 2017)

This study recognizes the spatial and locational characteristics of Iranian performance art in the traditional Persian paintings (miniature) in the pre-modern Islamic era. In the history of Iranian performance art, there are limited documents to recognize the characteristics of space and place. However, Iranian culture has many potentials to preserve performance arts. The most important way to reach these potentials is dramaturgy. In Iranian tradition, the principles and main elements of any cultural fields that are subject to restraint could be preserved in other areas. Accordingly, traditional Persian paintings were selected as the sources which possibly contain some features of the Iranian performance arts. Herein, the efforts of painters to create a composition from the elements of performance art in a picture are dramaturgy. Therefore, Persian paintings contain valuable information to analyze the Iranian performance art. Moreover, these paintings have been traditionally drawn to illustrate the Iranian literary, mystical and scientific books. One of these famous painters is Behzād, who had a chance to deal with theoretical aspects of various subjects such as theater. Therefore, there is a possibility that the theoretical aspects of performance art have been considered in his paintings. It is in contrast with the opinion that Iranian performance art has been preserved by non-educational persons who did not know the theoretical aspects of theater. These paintings could be also resources of the Iranian urban mindscape to recognize places for setting up a traditional theater. A mindscape is a general picture of a place and mental factors including cultural, historical, and memorial events. Herein, the main objectives are to find the relationship between the paintings' subject matter and types of Iranian dramaturgical subjects as well as the features of stage and space to illustrate these subjects. To this aim, the selected paintings have dramatic themes and suitable locations for performance art. Results have revealed that most subject matters of these paintings contain Iranian dramaturgical subjects such as Siavash Pass on Fire. Besides, some paintings contain more information about the performance art locations and mindscapes than associated books. For example, more details of a real location for dramaturgical events, like Behistun as a traditional mindscape, have been painted. The paintings illustrate various stages like proscenium, round, thrust, makeshift, traverse stages, which have been performed permanently or temporarily in coffeehouses, private houses and historical venues such as ancient caravanserais and cultural landscapes. Moreover, to a better illustration of a site for theater set up or a gathering place for performance art, different compositions of symbols, colors, forms, and figures have been used. Different types of Iranian performance arts in these paintings are Ta'zieh (passion play), traditional puppetry, Ru-Howzi (social theater) Naqqāli (narration) Siah-Bazi (comical acts on politics) Saye-Bazi (Shadow plays), Pardeh-Khaani (screen-based storytelling). Even though these paintings do not illustrate a real performance art, they reflect a performative manner and dramaturgical process in Iranian culture. It should be noted that this research is performed based on historical research methodology and reflection approach in the sociology of art.

Keywords
Iranian Theater, Performative Spaces, Performative Place, Persian Painting, Dramaturgy.

*Corresponding Author: Tel/ Fax: (+98-21) 88008090, E-mail: Bemanian@modares.ac.ir.

www.SID.ir