

تعزیه، انفجار نشانه‌ها

دکتر محمود عزیزی *

علی عسکر علیزاده مقدم **

دکتر زینب صابر ***

چکیده

تعزیه یا شبیه‌خوانی تنها نمایش مذهبی - ایرانی است که ریشه در کهن‌الگوهایی مانند «سوغ سیاوش» و فراتر از آن «جنگ مهر با دیو سیاهی پوش»ⁱ دارد. جدال بین «خیر و شر»، «اشقیبا با اولیا» و «راه بستن بر امام حسین (ع) و ۷۲ تن از یارانش» و «به اسارت گرفتن خاندانش»، موضوع اصلی تعزیه را شکل می‌دهد. اما آنچه حائز اهمیت است شیوه اجرایی آنست که به واسطه ارکان و عناصر بسیار ساده در هر لحظه با تاثیر و تاثر بر یکدیگر «فضایی نمایشی» خلق می‌کند که منجر به انفجار رمزها و نشانه‌ها می‌شود که در کمتر نمایشی قابل مشاهده است. آیینی نمایشی که هر پنج حس مخاطب را درگیر اجرا و به قول «ریچارد شچنر»ⁱⁱ فضایی خلق می‌کند که در تمام وجوه اجرا به طرز فعالی دخالت دارند. بزنگاه‌های گوناگون در تعزیه، شیوه‌های نامحدود تغییر شکل، ساختن و جان‌بخشی به اجرا است. اما پرسش اینجاست که آیا ارکان تعزیه به تنهایی می‌توانند نشانه‌ای معنادار در ساخت و پرداخت فضا باشند؟ در این تحقیق از نشانه-معناشناسی ارکان و عناصر در کارکرد فضا و فضا سازی استفاده شده است و بر اساس رویکرد تحلیلی پدیدارشناختی به بررسی و تحلیل اجرا، عناصر و ساختار فضا ساز پرداخته‌ایم. در نتیجه این ارتباط دو سویه بین صحنه و مخاطب، صرفاً به دلیل عوامل، ارکان و عناصری است که هر لحظه در حال ساخت و پرداخت «فضای نمایش» است. هدف از پژوهش حاضر این است که با بررسی ارکان و عناصر نمایشی تعزیه، وظیفه آنها را به عنوان عنصری که هر لحظه در حال «خلق فضای نمایشی جدید» است از صحنه تا مخاطب، مورد مذاقه قرار دهیم.

واژگان کلیدی: تعزیه، فضا سازی، ارکان و عناصر، اجرا، مخاطب

۱- مقدمه

بارها با دیدن یک نمایش، این پرسش در ذهن شکل گرفته که چرا بعضی اجراها در مجموع و یا حداقل در برخی از لحظه‌های نمایشی، تاثیرات ویژه و عمیق از خود بر جای گذاشته، ولی در نمایشی دیگر و با وجود استفاده از تمامی عناصر شکل‌دهنده یک اجرا (از دیدگاه دیداری و شنیداری و دراماتیک) هیچ‌گونه، یا به طور خوش‌بینانه‌تر کمترین اثرات محیطی را از خود بر جای گذاشته و تاثیرات نمایشی این ابزار و عناصر، در فاصله بین صحنه و مخاطب، به هرز می‌رود. پس ضمن تفکر و گفتگو پیرامون مسئله‌ی «رابطه‌ی نمایشی» این نتیجه حاصل می‌شود که عناصر سازنده نمایش، آن خلاء و دره عمیق را نمی‌توانند صرفاً با بهره‌گیری از عناصر و خصوصیات فیزیکی صحنه شکل دهند، بلکه این نقیصه با کمک عناصر ساختاری نمایش و با تاثیرات ویژه‌ای که در لحظه با ابعاد گوناگون یا فراتر از آن، به صورت آشکار و یا حتی پنهان ارائه می‌دهند جبران می‌شود. با توجه به مسئله اخیر از یک سو این‌گونه می‌توان نتیجه گرفت که رابطه مهم ساخت و ساز تئاتر، چیزی نیست جز تاثیرات کارکردی عوامل و عناصر برای ساخت «فضای نمایش». فضایی که می‌تواند تاثیرگذار و تاثیرپذیر باشد و از اجتماع عناصر و عوامل سازنده نمایش شکل گیرد. این عناصر و عوامل می‌توانند بر هم اثر بگذارند، یا به تنهایی رویداد صحنه و نمایش را به سرانجام برسانند. در این راستا باید گفت «در حقیقت نمایش با کمک ابزار و عوامل خود در هر لحظه در حال ساخت فضا می‌باشد» (ستاری، ۱۳۷۳، ۳۵).

از سوی دیگر با توجه به اینکه تعزیه تنها هنر ایرانی - اسلامی است که ریشه‌های عمیق در کهن‌الگوها و آیین و مناسک دارد و در شکل اجرایی آن انفجاری از نشانه‌ها، رمزها و نمادها، همچنین قراردادهای خاص نمایش مختص به

خود، از جمله تغییر «مکان و زمان»، «پنهان‌بینی و پنهان‌شنوی» و از همه مهم‌تر یکی شدن مخاطب با اجراکنندگان به قصد ثواب و شفاعت‌جویی از امام (ع)، استلیزه بودن^۲ عناصر، نمادها و نشانه‌ها^۳ از ارکان اصلی آن است، لذا محققان در پژوهش حاضر برآنند تا عناصر و ارکان صحنه‌ای را از یک سو و تاثیر و تاثر مخاطب را از سویی دیگر در «ساخت و پرداخت فضای نمایش» که هر لحظه با ترکیب یکدیگر و یا به‌طور جداگانه در حال فضاسازی‌اند مورد بررسی قرار دهند.

اشاره شد که تمامی پژوهشگران صرفاً به ساختار محتوایی و یا اجرایی و عناصر دیداری تعزیه پرداخته و در این باب قلم زده‌اند اما آنچه اهمیت دارد و به زعم ما نوآوری در مقوله تعزیه است، نگاه به عنصر «فضا و فضاسازی» در تعزیه و کارویژه‌های ارکان و عناصر، نمادها، رنگ و غیره در چگونگی ساخت و پرداخت فضای نمایشی است که در هیچ مقاله‌ای اشاره مستقیم و یا مطلب منسجمی را با این رویکرد نمی‌توان یافت. این مبحث ادامه پایان‌نامه فوق لیسانس نگارنده تحت عنوان «کارگردان و فضاسازی در تئاتر» و همچنین برگرفته از پایان‌نامه دکترای نگارنده تحت عنوان «مفهوم‌شناسی جهان تراژیک و حماسی در اندیشه ارسطو، مطالعه موردی قهرمان در تعزیه و شاهنامه» است که بخش‌هایی از آن تحت عنوان نشانه‌شناسی در تعزیه با توجه به کارویژه‌های عناصر، ارکان، مخاطب، کارگردان و ... مورد توجه این مقاله قرار گرفته است. همچنین آنچه اهمیت و ضرورت دارد این است که چگونه و با کمک چه کارکردی این ارکان و عناصر از حالت عملکرد صحنه‌ای فراتر رفته و بدل به بن‌اندیشه‌هایی می‌شوند که با تاثیر و تاثر بر یکدیگر و یا بطور جداگانه فضای نمایشی را خلق می‌کنند که مخاطب را از حیطه بیننده معمولی خارج و تبدیل به یک عنصر و رکن اصلی نمایش می‌سازد؟ عنصری که خود در

خلق فضای نمایشی بسیار کارآمد است. مخاطب زمانی به خود می‌آید که نمایشگران اسباب و اثاثیه خود را جمع کرده‌اند و صحنه خالی شده است. چه عاملی باعث می‌شود که همان ارکان و عوامل با تمام ویژگی‌ها در حیطه قاب صحنه کلاسیک تأثیرات خود را بطور کلی از دست می‌دهد و نمایشی غیر قابل باور را به منصفه ظهور می‌گذارد؟ کدام فضا به واسطه ترکیب عناصر، عوامل، ارکان و نشانه‌ها خلق می‌شود که بازیگر صرفاً با یک جابه‌جایی چند سانتیمتری، مکان و فضای نمایش را متوقف می‌کند و وارد زمان و مکان جدیدی می‌شود، بدون آنکه به نمایش لطمه‌ای وارد آید؟ عناصری از این دست موضوعاتی هستند که اهمیت طرح آنها غیر قابل انکار است.

روش تحقیق

روش تحقیقی که در این مطالعه در پیش می‌گیریم نشانه-معناشناسی ارکان و عناصر در کارکرد فضا و فضاسازی است و بر اساس رویکرد تحلیلی پدیدارشناختی به بررسی و تحلیل اجرا، عناصر و ساختار فضا سازی می‌پردازیم. بر اساس مبانی و مفروضات این روش و رویکرد، هر نشانه-معنی اجرایی نسبت و پیوندی با دیگر عناصر و نشانه‌های اجرا پیدا می‌کند که فضا را از کارکرد معمولی خارج و به حیطه‌ای تحلیلی و دیداری می‌کشاند. نشانه‌ها بر یکدیگر اثر گذاشته، ترکیب می‌شوند و تأثیر می‌پذیرند تا در نهایت فضای نمایشی مورد نظر آفریده شود.

۲- نشانه-عناصر-خلق فضا

عناصر موجود در شبیه خوانی - از جمله گفتگوها، دکور، حرکات‌های بازیگران، لباس، چهره‌آرایی، زیر و بم صدای بازیگران، موسیقی و نیز بسیاری از نشانه‌های دیگر- هر یک به روش خود به پیدایش «معنا»ی نمایش یاری می‌رسانند. در حقیقت هر نمایش دراماتیک را دست‌کم، در بنیاد باید روندی دانست که اطلاعاتی را درباره رویدادهای تقلیدی و بازسازی شده وقایع به تماشاگران انتقال می‌دهد. هر عنصر نمایشی در تعزیه را می‌توان نشانه‌ای انگاشت که بخشی از معنای کلی یک صحنه، یک رخداد، یا یک لحظه را در خود دارد. در حقیقت مجموعه این نشانه‌ها ترکیبی است که فضای نمایشی را پدید می‌آورند و در پرتو عمل و نشانه‌ها «فضا» ساخته و پرداخته می‌شود. «از قرون میانه تا به حال برای کشف و نظام‌مندی درک بشر از چگونگی عمل نشانه‌ها تلاش‌های فراوانی صورت گرفته است. در نیم قرن اخیر این تلاش‌ها شدت گرفته و به تدوین اصول نشانه‌شناسی منجر شده است. نشانه‌شناسی (شاخه‌ای از دانش بشری است که موضوعش

پیشینه تحقیق

حدود ۴۰ سال پیش بهرام بیضایی وقتی کتاب نمایش در ایران را نوشت بخش‌هایی از کتاب را به معرفی ساختار این گونه نمایشی یعنی تعزیه اختصاص داد. پس از آن دکتر جابر عناصری سال‌های عمر را به همراه دانشجویان در پی جمع‌آوری نسخه‌های کمیاب تعزیه در ایران سپری کرد و در کتاب‌های مختلف در پی کشف ساختار اجرایی و محتوایی تعزیه قلم زد. مرتضی هنری پژوهشگر دیگری است که به بافت و چگونگی عناصر اجرایی در تعزیه و معرفی آنها به صورت جداگانه نگاه ویژه‌ای داشته و در کتاب «تعزیه در خور» آنها را به یادگار گذاشته است. پیتر چلکوفسکی نیز در کتاب «تعزیه هنربومی ایران» به چگونگی اجرا خصوصاً شکست زمان و مکان در فاصله‌گذاری با مخاطب و بازیگر پرداخته است. آنچه در این مقاله با پژوهش‌های انجام شده تفاوت دارد پرداختن به ارکان و عوامل نشانه‌سازی در تعزیه است که موجب فضای نمایشی و امکان ارتباط چند سویه با مخاطب می‌شود.

نشانه‌ها و چگونگی کاربرد آنها برای ارتباط میان انسان‌ها و انتقال معناست» (ناظرزاده، ۱۳۷۸، ۴۸). موضوع این علم آن است که درام با چه ابزار و نشانه‌هایی اطلاعات بنیادی را ارائه دهد که داستان دراماتیک به تدریج از طریق آن پی‌ریزی شود و چگونه شخصیت‌ها، زمان، مکان، رویداد و حوادثی که «پیرنگ» آن را شکل می‌دهند، ترسیم می‌شود. از این‌رو، این دیدگاه روندی را می‌گسترده که تماشاگران از طریق آن پیرنگ بنیادین دراماتیک را در می‌یابند؛ یعنی زمینه‌ای که از آن، سطوح پیچیده نمایش سرانجام بر مخاطب گشوده می‌شود. علاوه بر این به کمک نشانه‌شناسی می‌توان کلیه عوامل و نشانه‌های «فضا» و «فضاسازی» را دریافت. در نتیجه نشانه‌شناسی شیوه‌ای ارزشمند برای درک این موضوع است که نمایش دراماتیک چگونه تصویری ثانوی و تقلیدی و توهمی از جهان را با همه پیچیدگی‌هایش در برابر تماشاگر قرار می‌دهد و به این گونه، تقلیدی از ارتباط انسانی می‌آفریند.

۳- کارکرد ارکان و عناصر

۳-۱- عناصر دیداری؛

دکور؛ «یکی از اولین عناصر دیداری است که تماشاگر را به کام جریان نمایش می‌کشاند. عناصر و نشانه‌های دکور، اولین اطلاعات و دریافت‌ها را از فضای نمایش، در ذهن تماشاگر تداعی می‌کند. این همان تأثیری است که خواسته یا ناخواسته، مخاطبان را با خود درگیر می‌سازد» (هنری، ۱۳۷۵، ۸۳). در تعزیه دکور بسیار ساده اما با نشانه‌های ویژه‌ای مانند رنگ و میدانی بودن آن القای مفاهیم می‌کند. علم سیاه و سبز و خیمه‌گاهی به همین رنگ جایگاه اولیاء و خیمه و پرچم سرخ جایگاه اشقیا را نمایان می‌سازد. کاسه یا تشتی آب نمایانگر رود فرات و ارتفاع صحنه در تکیه و پایین و بالا آمدن از آن گذر زمان و مکان را نمایش می‌دهد. به‌طور کلی عناصر بسیار

ساده مانند کاه، علم‌ها، تابوت، صندلی، منبر و قالیچه‌ها نماینده مفاهیم‌اند و ارتباط بین صحنه و مخاطب را که خود نیز جزیی از صحنه است حفظ می‌کنند. در مجموع، دکور به عنوان سند و مدرک، تاریخ و جغرافیای محل را گزارش می‌دهد.

- به عنوان محیط، معرف جایی است که آدمی ساخته و یا در زندگی او اثر می‌گذارد.
- منظرگاهی نمایشی است که به کار بازیگرانی می‌آید که خود بر آن بازی می‌کنند.
- به عنوان استفاده تجسمی، بیشترین نزدیکی را به رویداد صحنه‌ای دارد.
- عنصری اطلاع‌رسان است و مشخص‌کننده مکان و زمان.

مکان؛ مفهوم مکان در نمایش‌های ایرانی، در وهله اول، مشابه مفهومی است که در سایر هنرهای ایرانی به ویژه نقاشی و مینیاتور وجود دارد. مفهومی که می‌تواند تعریفی از مکان در همه شکل‌های آن در ایران، ارائه دهد. «هنر ایران با خصلت دایره صحنه، انسان را در برابر هنر غربی، با بینشی از صور تحلیلی قرار می‌دهد و بیانگر این است که در این هنر تمام عالم هستی مظهر تجلیات وجود است» (الیاده، ۱۳۶۵، ۱۰۳).

در مرحله دوم موجودات که هستی‌شان به نور خداوندی بسته است، در ذات خویش چیزی جز «نمود بی بود» نیستند، که هنر ایرانی همین «نمود بی بود» را به صورت ظاهر خیالی تجلیات ازلی بیان می‌کند (تشبیه) و این مظاهر خیالی امکانات وسیعی را در عرصه هنر ایرانی پدید می‌آورد.

و در سومین مرحله، انسان تمامی سطوح عالم را در کلیت خویش ادغام می‌کند و آن رسیدن به حالتی درونی است، یعنی روح، که مرکز و محیط فضای مثالی است. پس هنرمند با تکیه بر خیال که در اصل پرتو روح است، به بازسازی فضا می‌پردازد. پرتو روح به مجرد تابیدن، اشیا

محسوس را به تمثیلاتی بدل می‌کند میان واقعیت‌ها و ظواهر خیالی. بازسازی فضا می‌تواند از یک فضا به فضای دیگر و از مکانی به مکان دیگر انتقال یابد و فضایی متحرک ایجاد کند. هر مکان به قول سهروردی «ناکجاآباد» است (به دلیل ارتباط روح، خیال و فضا)، یعنی مکانی که در یک آبادی خاص قرار نگرفته، بلکه ناکجاآباد همه کجاهاست؛ هم مرکز است و هم محیط، هم درون است و هم بیرون و یادآور «کل ارض کربلا».

تعزیه به دلیل ماهیت اجرا، سادگی، کم‌پیرایگی و خلوتی صحنه‌های آن، امکانات بالقوه‌ای را برای نمایشگران فراهم می‌آورد. از جمله وابسته نبودن اجرا به مکانی خاص. در حقیقت این تمهیدی اجرایی است که بعضی از تعزیه‌خوان‌ها بویژه در اوج نمایش‌ها مردم را با خود همراه نموده و دسته‌وار به کوچه و خیابان می‌کشانند. در تعزیه «امام حسین (ع)» در اوج نمایش که امام به شهادت می‌رسد، با استفاده از پیکره‌ای به خون آغشته که در تابوتی قرار گرفته و پارچه‌ای سیاه روی آن انداخته‌اند به شکل نمادین، همراه با نوحه و عزاداری، تابوت را شبیه خوانان پیشاپیش عزاداران حرکت می‌دهند به حسینه یا مکانی دیگر منتقل می‌کنند. و همین خاصیت بی‌مکانی، شکست مکان را ممکن می‌کند؛ مثلاً شبیه‌خوانان، مجلس شهادت امام را در میان صحنه اجرا می‌کنند، جنگ و گریز با اشقیاء در محیط پیرامون صحنه و حضور ملائکه بر پشت بام حسینه یا حجره‌های تکیه صورت می‌پذیرد. در مجموع:

• صحنه‌های دایره‌ای امکانات نمایشی قوی‌تری برای گروه اجرا پدید می‌آورد.

• جهش‌های مکانی (جابجایی نمایشی) برای تماشاگران قابل قبول است.

• امکان اجرای نمایش‌هایی با صحنه‌های فراوان و تغییر صحنه‌ها بدون محدودیت بوسیله نمایشگران را ممکن می‌کند.

• امکان اجرای همزمان صحنه‌های گوناگون را فراهم می‌کند.

• فضای نمایش اعم از جایگاه تماشاگران و صحنه نمایش دارای تقسیمات و محدوده‌های مشخص و قراردادیست.

• صحنه‌ها بدون دکورند و زمان و مکان خاصی را القا نمی‌کنند.

• تصویر مکان و آرایه‌های صحنه، به وسیله بازیگران در تعزیه رخ می‌دهد.

• تصویر مکان و آرایه‌های صحنه بر اساس قراردادهای بازی و نشانه‌های نمادین شکل می‌گیرد.

زمان؛ هنرهای نمایشی در بستری از زمان و مکان جاری است. حدوث زمان برای نمایش وابستگی تمام به اندیشه مستقیم نمایشگران در مورد تبعیت یا عدم تبعیت از حدود و ثغور آن دارد. به گونه‌ای که زمان نمایش (زمان دراماتیک) نسبت به زمان واقعی (زمان فیزیکی) حالت‌های مختلفی را به خود می‌گیرد. گاه چند لحظه از رویدادهای نمایشی، گسترش یافته و به اندازه چند ساعت، زمان واقعی طول می‌کشد؛ گاه همسان زمان واقعی است و بالاخره ممکن است چند روز، ماه، سال یا قرن در یک نمایش فشرده شده و به یک یا دو ساعت زمان واقعی خلاصه شود.

در واقع ایجاد توهم^۱ زمان در نمایش ایرانی، تحت تاثیر اندیشه‌های ایرانی-اسلامی درباره زمان و صور خیال در هنر ایرانی است. در وهله نخست زمان و تاریخ در تعزیه تحت تاثیر نظریه ادواری تاریخ و قاعده‌های فراگیر ازلی و ابدی است و اینکه زمان و تاریخ ازلی ابدی است و به همان اصل باز می‌گردد. این اصل واحد یعنی «انالله و انا الیه راجعون» مبدا و معاد تاریخ و زمان را مشخص می‌کند. بنابراین سیر موجودات در دایره ایست که در آن به ظهور رسیده، دور زندگی را طی نموده و

تا به مبدا اولیه خویش رجعت کند.

از اینرو در تعزیه، زمان دایره‌ایست گسترده که از ازل تا ابد را در بر می‌گیرد و اشخاص بازی در این حیطه قادرند وقایع و رویدادهایی را از گذشته تا به حال و از حال به آینده جدا جدا و حتی در کنار یکدیگر به نمایش درآورند. نکته دیگر که بر کیفیت و چگونگی استفاده از زمان در تعزیه تاثیر می‌گذارد، رابطه بین خیال و واقعیت در هنر ایرانی است. انسان با رسیدن به حالت درونی یعنی «روح»، همه عالم هستی را در خود دارد. و این روح است که زمان، مکان، اشیا و هر چیزی را با جوهر خداوندی به تمثیلاتی تبدیل می‌سازد، که میان واقعیت و خیال ارتباط ایجاد کند. «در تعزیه و نمایش‌های ایرانی در حیطه زمانی گسترده‌ای از ازل تا ابد نمایشگر تا رهایی از قید و بندهای مادی و با استعانت از تخیل، بر اساس قراردادهای ویژه‌ای به راحتی حدوث زمان را در نمایش تبیین می‌کند» (چلکوفسکی، ۱۳۶۷، ۷۷).

به‌طور خلاصه می‌توان گفت: ۱- گریز زدن به زمان‌های گذشته یا آینده در هر جای نمایش تعزیه امکان‌پذیر است ۲- رعایت زمان تاریخی در نمایش‌های ایرانی از جمله تعزیه ضروری است. ۳- جهش سریع زمانی به دلیل شکل صحنه و پیکربندی مکانی در تعزیه امکان‌پذیر است. ۴- امکان اجرای همزمان صحنه‌های گوناگون فراهم است.

بازیگری؛ بازیگر مهم‌ترین عنصر در فرایند ارتباطی نمایش تعزیه است. بر صحنه‌ای که نه آرایه‌ای دارد و نه نور و صدایی مصنوعی که فضا را پر کند، در صحنه‌ای برهنه که سادگی در آن اصل و اساس است، و در هنگامه هیچ، بازیگر همه چیز می‌شود. در بسیاری مواقع متنی یا نوشته‌ای وجود ندارد، بازیگر در تعزیه می‌سازد و بازی می‌کند، پس باید قابلیت‌های قابل توجهی داشته باشد؛ بازی در نمایش‌های ایرانی، بخصوص تعزیه غیر واقع‌گرایانه

و قراردادی است. زمان، مکان، فضای نمایش به شکل صحنه، اشیا، لباس، نور و... خلاصه تمامی عناصر همخوانی و تناسبی با بازی‌های نمایشگران دارند. به‌گونه‌ای که تصور شیوه دیگری از بازی بر این صحنه‌ها دشوار است. فهرستی از فنون و تمهیدات شبیه‌خوان‌ها که به گونه‌ای قراردادی و غیرواقع‌گرایانه به کار گرفته می‌شود، ازین قرار است:

- بازی‌ها با نوعی اغراق، مبالغه و تاکید در بیان، حرکات و احساسات همراه است.

- اشیا و دکور و نور و... در بسیاری مواقع از طریق بازی و کلام و ایجاد تصویری ذهنی، القا می‌شود و واقعیت عینی و بیرونی آنها از اهمیت چندانی برخوردار نیست.

- جابجایی زمانی و مکانی به دلیل شکل صحنه می‌تواند به گونه‌ای در بازی و حرکت صورت بگیرد.

- جهش‌های زمانی و مکانی توسط بازیگران القا می‌شود.

- ایجاد فاصله با نقش و گفتگو با مخاطب یا بازیگران دیگر امکان‌پذیر است.

- ایجاد فاصله با اجرا و نمایش امکان‌پذیر است.

- بدیهه‌سازی در حین اجرا مورد استفاده قرار می‌گیرد.

- حرکات و ادا و اشاره‌ها، اغلب به شکلی قراردادی است.

- بیان و گفتار، غلو شده است و با استفاده از آواز، گفتار تحریری (دکلاماسیون) و صداسازی شکل می‌گیرد.

- شیوه بازی در پاره‌ای موارد قالبی و یا توضیحی است.

- استفاده از «نمایش در نمایش» یا «بازی در بازی» در حین اجرا امکان‌پذیر است.

- بازی تقلیدی و شبیه بازی، از پیشینه‌ای تاریخی در میان بازیگران برخوردار است.

- از موسیقی همراه با آواز، در حین اجرا با قراردادی

میان بازیگران و نوازندگان استفاده می‌شود.

- لباس بازیگران دارای اصالت تاریخی مشخصی نیست.
- بازیگران قادر به استفاده از اشیا، ابزارها و لباس‌های معاصر با زمان خود در اجرا هستند.
- جدا شدن بازیگر از نقش در حین اجرای تعزیه به سهولت امکان‌پذیر است. چرا که بازیگران دائم به نمایشی بودن رویدادها و اشخاص اعتراف می‌کنند و از طریق معرفی خود از نقش جدا می‌شوند.
- اصطلاح «شبه‌خوان» مویذ این ادعا است.

ادا و اشاره؛ در تعزیه بخش مهمی از اشارات، حالات^۹ نمایش را غم‌انگیز و آشفته جلوه می‌دهد. ایما و اشاره‌های دیگر به تناسب در جهت القای احساسات مختلف بکار می‌رود، احساساتی همچون خشم، بیزاری، محبت و مهربانی، تعجب، شرم، افسوس، نگرانی، صمیمیت و ...؛ چند نمونه از این ادا و اشاره‌ها که فضایی نمایشی را تبدیل به بیان بدنی می‌کنند از این قرارند:

- کاه بر سر ریختن و بران کوبیدن: نشانه عزاداری و مرگ عزیزان است.

- دست بردن زنان به سوی کاه: نشانه خبر از مصیبتی قریب‌الوقوع است.

- بر رخسار و روی خود زدن، حالت گریه گرفتن، خاک بر آسمان پراکندن، خاک بر سر ریختن، جامه دریدن بر تن: عزاداری، نشانه آشفتگی و خشم است.

- عمامه از سر برداشتن: نشانه اندوه شدید است.
- به زمین نگاه کردن، لب‌خوابیدن: نشانه شرم و ننگ است.

- لب‌به‌دندان گرفتن، دست بر شمشیر بردن، پشت دست را گزیدن، لب‌گزیدن: نشانه‌هایی از خشم‌اند.

- دست بر سر گذاشتن، دست بر دست زدن: نشانه تعجب، ابراز شگفتی و افسوس است.

- آب دهان انداختن، نامه یا چیزی را به سوی کسی پرت کردن، خاک بر تخت یا سوی کسی پاشیدن: نشانه خوار داشتن کسی و ابراز بیزاری و تنفر از کسی است.

- دست بر دست زدن، دست خوابیدن: نشانه نگرانی و بیم است.

- اشک خود را با آستین پاک کردن: نشانه افسردگی و اندوه است.

- بر پشت کسی زدن، دست در گردن کسی انداختن: نشانه صمیمیت و عشق است.

- خنده و تغییر چهره: نشانه‌ای برای تمسخر و نشاط است.

- خوابیدن بر صحنه توسط اولیا: به جهت دیدار با اولیا و پیامبران و شنیدن خبر شهادت خود از آنان است.

- از میان دو انگشت نگاه کردن: شگردی است برای نشان دادن فضا یا رویدادی که در گذشته و یا آینده صورت می‌پذیرد.

- آستین بالا زدن و کمر بستن یا دامن به کمر زدن: نشانه آمادگی برای جنگ است.

- بالا بردن دست: نشانه بدرود و خداحافظی و دست زیر چانه زدن به معنای حالت خیرگی و منگی و دست چپر کردن نماد نشان دادن سپاه بسیار و حرکت کورمال کورمال برای نمایش تاریکی است.

- تمامی نشانه‌ها و آرایه‌هایی که در ادا و اشاره به آن اشاره شد، فضای صحنه‌ای را به خوبی ساخته و پرداخته و به نوعی بیان دراماتیک رسیده است.

حرکت؛ یکی دیگر از ارکان و عناصر فضا‌ساز که تعزیه به خوبی از آن در القای مفاهیم سود می‌جوید حرکت است. عده‌ای حرکت را بازمانده آیین‌های نمایش و رقص در تئاتر می‌دانند، در واقع حرکت یکی از ابزارهای در اختیار بازیگران است. فضا‌سازی، ایجاد ریتم، کمک در پرداخت

شخصیت‌ها، ایجاد زمینه‌های گسترش طرح در نمایش و... از جمله کارکردهای حرکت در تئاتر است. در تعزیه حرکت در فضاهای واقعی و تمثیلی امکان‌پذیر است؛ هر حرکتی ابتدا یا انتهایش می‌تواند متصل به فضای خیالین باشد؛ جهش مکانی از کربلا به هند با یک حرکت از روی صحنه به صحنه‌ای دیگر یا فضا به فضایی دیگر امکان‌پذیر است. نمونه دیگر جابجایی مکانی از خانه‌ای به خانه‌ای یا شهری به شهری دیگر است که با چرخیدن بر گرد صحنه این حرکت نیز در فضایی خیالی و فشرده صورت می‌گیرد. بعضی حرکات معنای رویداد یا حادثه‌ای قریب‌الوقوع را می‌دهند؛ مانند حلقه زدن تعدادی از اشقیا در اطراف امام در اوج تعزیه، که شهادت امام را القا می‌کند؛ عبور یکی از اولیا از سکو و وارد شدنش به محیط (محل قرار گرفتن اشقیا) که خبر از جنگ یا شهادت وی دارد. آمدن اسبی بدون سوار نیز خبری است از شهادت صاحب اسب. حرکات ویژه و اغراق‌آمیز در زمان لباس رزم پوشیدن، دویدن به معنای غارت خیمه‌ها، حرکت دادن قنداقه علی‌اصغر(ع) یا تابوت برگرد صحنه، لحظات وداع در خیمه‌گاه امام، همگی در پرداخت شخصیت‌ها تاثیر آشکاری دارند و در خدمت یک هدف قرار می‌گیرند: تصویر مظلومیت اولیا و ستمگری و شقاوت اشقیا.

لباس؛ لباس‌های اولیا، اشقیا، جنگجویان، زنان، کودکان، شخصیت‌های خیالی و حتی اشخاص فرعی در تعزیه هر یک ویژگی‌های خاص خود را داراست. لباس‌ها، جدای از رنگ آنها، از نظر شکل، اجزاء، ضمام و ملحقات برای هر گروه از اشخاص (نسبت به اهمیت نقش) از ساده، ابتدایی و کم‌تجمل تا مفصل، پر تزیین و مرصع را در بر می‌گیرد.

لباس در تعزیه مستند نیست و کمتر زمان و

مکان خاصی را القا می‌کند. رهایی از قید زمان و آمیختگی واقعیت و خیال در نمایش ایرانی که در تمامی عناصر آن مانند گفتار، بازی، اشیا، لباس و... تاثیر گذارده، از سویی سبب جبران کمبودها نیز شده است. نخستین نمایشگران از دل افسانه و قصه‌ها و امکانات موجود در عصر خود، طرح و قالب لباس‌هایی را پی‌ریختند که کاربردش سال‌ها به شکل سنتی تداوم یافته است. لباس‌ها در تعزیه، هم شباهت به پوشش‌های عادی و جنگی عهد صفوی دارد و هم بازمانده‌ای است از تصورات مردم عامی از لباس‌های جنگی شاهنامه، به علاوه از اجزاء لباس زنان و مردان عصر قاجار و اوایل عصر پهلوی نیز سود جسته‌اند. اغلب اقلیم بر روی لباس بازیگران تاثیر گذاشته، مانند لباس اشقیا در جنوب، که لباس نظامی انگلیسی‌ها و سربازان هندی است و در آذربایجان نیز از لباس قزاق‌ها برای اشقیا استفاده می‌شود. همچنین هويت شخص در تعزیه توسط لباس مشخص می‌شود و نیز نقش مهمی را در طراحی دیداری داراست. از سویی در تعزیه تنوع رنگ‌ها بی نظیر است و لباس‌ها با آنکه مستند نیستند تاثیرات عمیقی بر مخاطب می‌گذارند. تاثیرگذاری لباس در تعزیه سبب آشکارگی هويت بازیگران و القای حس محاصره در دایره صحنه است. لباس‌های سرخ به شکل دایره‌ای که امام و یارانش را در محاصره دارند در تضاد با خیمه‌ها، علم‌ها و لباس‌های سبز، سفید، سیاه و آبی آنان فضای دیداری صحنه را معنایی از شهادت می‌بخشد. سادگی لباس به بازیگران اجازه می‌دهد تا با پوشیدن یک زره یا کفن، فضای دیگر و رویداد دیگری را به مخاطب القا نماید.

اشیا؛ وسایل، ابزارهای صحنه و دیگر چیزهای جابجا شونده که در فضا و مکان نمایش‌ها یافت می‌شوند کارکردهای متنوعی در تئاتر دارند. اشیا

صحنه را می‌توان به سه بخش تقسیم نمود ۱- وسایلی که بر روی صحنه قرار می‌گیرند نظیر فرش، میز، صندلی و ... ۲- لوازم تزئینی که بر صحنه آویزان شده یا روی سایر وسایل قرار دارند مانند تصاویر، پرده‌ها، ظروف و ... ۳- اسباب، وسایل و ابزاری که همراه بازیگران است مانند لوازم رزم، شخصی و ...

«در تعزیه اشیا محدود و اندک و به ضرورت استفاده و نیاز اجرا بر صحنه آورده می‌شود. همچنین سبک و قابل حمل اند. یک چهارپایه به جای «سریر» و یک شاخه بجای درخت، قدرت تحرک گروه را بالا می‌برد، مخصوصاً زمانی که بازیگران قصد بداهه‌سازی دارند. همچنین فضای اندکی را پر می‌کنند. اشیا همچنین کاربرد چند نقشی و چندگانه در صحنه دارند. گاه به صورت واقعی در دست بازیگران دیده و استفاده می‌شود و گاه از طریق کلام یا بازی بازیگران به تماشاگران القا می‌شود» (گروتسکی، ۱۳۸۸، ۹۲).

همچنین بعضی اشیا معرف شخص بازی نیز می‌شوند. مانند مشک حضرت عباس (ع)، بال برای فرشتگان، صورتک برای اجنه، شاخ و عصای کج و معوج برای دیو، تسبیح و مهر، جانماز و قرآن برای امام و یارانش و باده شراب برای یزید. همچنین عینک‌های دودی برای اشقیاء و عینک‌های سفید برای اولیا. گاهی اشیا جنسیت را نشان می‌دهند مانند روبندۀ نازک و تیره رنگ برای زنان. و گاهی هویت مکانی و ماهیت وجودی اشخاص را نشان می‌دهند؛ مانند شاخه‌ای سبز در دست فرشتگان و اهل بهشت، گرز آتشین بر دوش ملک عذاب و مالک دوزخ، پارچه نازک بر چهره ارواح پیامبران، ارواح اولیا، جبرئیل و فرشتگان که به آنها حالت ناپیدایی و ماورایی می‌دهد.

رنگ؛ از عناصر و ارکانی که در فرهنگ‌ها و

تمدن‌های مختلف معانی ثانوی و متنوعی یافته رنگ است. به گونه‌ای که یک رنگ مشخص گاه در شرق و غرب معانی متضادی می‌یابد. رنگ در تئاتر تاثیرات روانی به جای می‌گذارد و معانی نمادین و نشانه شناسیک دارد.

سبز در تعزیه رنگ اولیا، نیکان و اسلام و متضمن عالی‌ترین معانی عرفانی است. نمادی از جاودانگی که صورتش را از سرسبزی عالم طبیعت گرفته و معنایش را از عالم معانی و نامحسوس. همچنین در تعزیه علم‌ها و بیرق‌های اردوگاه امام سبز و در رزمگاه در دستان سردارانی همچون حضرت عباس (ع) است. شاخه‌های سبز نشانی از بهشت دارند و در عناصر دیگر مانند لباس و اشیا حضور این رنگ دوباره یادآور امام (ع) و اولیاست. لباس سبز امام حسن (ع) معنایی دوگانه دارد، هم در بردارنده مفاهیم ذکر شده برای رنگ سبز است و هم نشانه مسموم شدن آن حضرت با زهر است. سفید نشانی از وجود مطلق، پاکی و پیراستگی و به همراه رنگ‌های سبز و سیاه از رنگ‌های خاص اهل بیت و اولیاست. در تعزیه لباس اولیا و موافق خوانان می‌تواند سفید باشد. قبای امام (ع) لباس جنگجویان موالف و گاه لباس ملائکه و جبرئیل سفید است. حر پس از پیوستن به امام (ع) پر سفیدی بر کلاه می‌گذارد. یاران امام و شهدای کربلا نیز کفن می‌پوشند.

سیاه از رنگ‌های دیگر اولیاست. ریشه عمیقی در فرهنگ باستانی ایران دارد. در تعبیر مختلف از نشانه‌های بارز زمین و به آیین‌های مادر زمین و باروری باز می‌گردد و رنگ سیاه با عالم مردگان نیز نسبت دارد و در آیین‌های سوگواری شاید به نشانه رجعت باشد. در سوگ پهلوانان احتمالاً به معنای جاودانگی است.

آبی، از رنگ‌های ویژه اهل بیت که با نوعی ملایمت و عمق، ریشه در رنگ‌های طبیعی مانند آسمان و دریا دارد. رنگ آبی در تعزیه

مختص به پوشش حضرت عباس (ع) و با معنای دریادلی و ایثار در شخصیت گره خورده است. از سویی یادآور سقایی او در کربلاست. آبی روشن در لباس ملائکه و نیلی در لباس زعفرجنی یا در رنگ خیمه‌های اولیا دیده می‌شود. زرد، در معنای قناعت و خرسندی، درخشندگی، دانش و... بکار رفته است. «زرد در تفکر اهریمن‌شناسی ایران باستان پیشینه دارد... و به نام هر موجود زیانکاری به نمایش درمی‌آید» (چاووش اکبری، ۱۳۸۱، ۲۸). در تعزیه زرد، رنگ اختصاصی حر است. لباس زرد او نمادی از تردید، پریشان‌حالی و زیانکاری اوست. اما وقتی توبه می‌کند و به امام می‌پیوندد تنها با تغییر رنگ پری که بر کلاه خود می‌گذارد این تحول او را می‌بینیم و پر سفیدی بر کلاهش به نشانه تحول جایگزین می‌شود. گاه امام و اولیا نعلین زردی بر پا می‌کنند، در منظرگاه نمایش، گاهی که بر زمین ریخته می‌شود و زنان هنگام عزاداری بر سر و روی خود می‌پاشند، سطح سکوی تعزیه را زرد رنگ کرده ضمن ایجاد تنوع رنگی، به گونه‌ای نمادین خشکی و زمختی فضا را بیشتر جلوه داده و با مفهوم بی‌آبی در اردوگاه امام همخوانی دارد. سرخ، رنگ خون است و گاه معنای متضادی را می‌دهد. خطر، شهوت، ستمگری، خشم، شادی و سروشی و جهاد. اما در تعزیه سرخ، رنگ اشقیای است. شمر از پر کلاه تا چکمه سرخ می‌پوشد. لباس زنان و جنگجویان اشقیای، بیرق، پرکلاه، بازوبند و سربندشان سرخ است. حتی در صحنه‌آرایی کاخ‌های اشقیای مانند دارالجلاله شام و دارالامامه عیبدالله از بیرق‌ها و کتیبه‌های سرخ استفاده می‌کنند. مخالف‌خوان‌ها لباس‌های سرخ یا قهوه‌ای بر تن دارند. شیطان یکسره سرخ پوش است. و حتی صورتش را سرخ یا گلی می‌کند. گاه سربازان اولیا پیشانی‌بند سرخ بر سر می‌بندند که برعکس نشانه شهادت‌طلبی آنهاست یا برای نشان دادن جراحت

بر صورت و کفن لکه‌های خون ایجاد می‌کنند.

۳-۲- رنگ‌ها موقعیت و مکان صحنه‌ای را معرفی می‌کنند

در تعزیه از طریق رنگ بیرق‌ها، خیمه‌ها و تزئینات، مکان به راحتی معرفی می‌شود. بیرق‌ها، خیمه‌ها و تزئینات سرخ رنگ نشان دهنده اردوگاه اشقیای و بیرق‌ها و خیمه‌های سبز و سیاه و نیلی نشانگر اردوگاه اولیا و رنگ سبز نشان دهنده نخلستان است.

موسیقی و آواز، با نگاهی به انواع نمایش‌های ایرانی اعم از تعزیه، روحوضی، میدانی و شفاهی و حتی عروسکی، به آسانی می‌توان اثبات کرد که موسیقی و آواز به صور مختلف در این اشکال به کار رفته و با حذف آن بخصوص در تعزیه، نمایش بی‌روح، خالی و حتی بی‌معنی خواهد شد. موسیقی در نمایش ایرانی مخاطب را از عالم واقع دور می‌سازد. انگار فریادی چند پاره است، موسیقی تاکیدی دوباره بر روح و معناست که از واقعیت‌های شکلی و طبیعت‌گرایانه، پرهیز می‌کند.

جایگاه نوازندگان در تعزیه مشرف بر صحنه و بدون هیچ مخفیکاری است. زیرا علاوه بر ایجاد جاذبه، تاکیدی دوباره بر «نمایش بودن» اجرا است. بافت موسیقی در تعزیه با ملودی‌های مقطع یا پیوسته، وزن و هارمونی ویژه و نوع سازبندی آن به علاوه ریتم و تمپوی خاص و استفاده از دستگاه‌های مختلف پدید می‌آید و تاثیر بسزایی در ایجاد و تقویت حالت و فضای نمایش القا می‌کند.

سازبندی از انواع سازهای بادی، زهی و کوبه‌ای شکل می‌گیرد. ترکیب این سازها در لحظات حساس و اوج صحنه‌ها، حالتی القایی از حس صحنه‌ها را به وجود می‌آورد. «در هنگام رزم،

کوس سستیز، کوس شاریانه، طبل نصرت، طبل جنگ، طبل کین، طبل آشوب، طبل عزا، طبل رزم، طبل ظفر، طبل بشارت، طبل کوچ، طبل هلله و فغان، طبل شور، طبل خوف، عزیمت و شکست و... نواخته می‌شود. بعد از شهادت حر، سرناها زده می‌شوند، نقاره‌زن‌ها در کنار دروازه شام تجمع می‌کنند. وقتی لشکر شکست می‌خورد، کوس برگشت می‌زنند، وقتی پیروز می‌شوند نقاره شادی را می‌کوبند. وقتی میدان به زیر پای اولیا می‌لرزد و جنگ مغلوبه می‌شود طبل آشوب می‌کوبند، وقتی جوانی شهید می‌شود طبل عزا می‌زنند. هنگام غارت خیمه‌ها طبل یورش و هلله و وقتی طفل یتیمی از حسین (ع) گم می‌شود، طبل خوف می‌زنند. در همه این اتفاقات، حالت و فضای صحنه‌ای مختلف برای وقایع، توسط موسیقی ساخته می‌شود» (عنصری، ۱۳۶۳، ۸۷).

از نظر آوا امام‌خوان‌ها بیشتر در مایه‌های متین مانند پنجگاه، رهاوی و نوا می‌خوانند، حضرت عباس (ع) چهارگاه می‌خواند، حر عراق می‌خواند. اشقیا نیز با صدای بلند شعرهای خود را با آهنگ اشتلم و پرخاش گرانه ادا می‌کنند. همین امر موجب تضاد معناداری میان اشقیا و اولیا می‌شود. علاوه بر این‌ها برای ورود و خروج‌ها، وقفه‌های صحنه‌ای، گردش‌ها، تغییر مکان و زمان و پر کردن وقفه‌های صحنه‌ای از موسیقی استفاده می‌شود.

۴- نتیجه‌گیری

تعزیه نمایشی است که ریشه در دل آیین و مناسک کهن ایرانی از جمله آیین‌های مربوط به آفرینش، زایش و مرگ، جدال بین خیر و شر و روشنائی و تاریکی دارد. همچنین در ادبیات حماسی سوگ سیاوش و یادگار زریران خاستگاه تعزیه و شبیه‌خوانی بوده است. اما آنچه تعزیه را از دیگر نمایش‌ها جدا می‌کند سادگی در اجرا، کم‌پیرایگی و خلوتی صحنه‌های آن است که امکانات بالقوه‌ای

را برای نمایشگران فراهم می‌آورد، همچون عدم وابستگی اجرا به مکان و زمان.

از سویی ارکان و عوامل سازنده‌ی تعزیه طبق قراردادهای از پیش تعیین شده از ساحت تک‌معنایی خارج می‌شوند و شکل نماد، نشانه و سمبل می‌پذیرند، به گونه‌ای که تشنه‌ی رود فرات می‌شود، پارچه و علم سیاهی نشانگر اردوگاه اولیاء و رنگ سرخ از آن اشقیا. موسیقی علاوه بر پر کردن لحظات خالی نمایش، هر لحظه حالت ویژه‌ای را بیان می‌کند همچون جنگ، خوف، بازگشت اسب بی‌سوار و...؛ و این بداهه‌پردازی نشان از غنای موسیقی زنده در کنار اجرا دارد. از سوی دیگر مخاطب تعزیه نه تنها جدای از نمایش و یک تماشاگر صرف نیست، بلکه خود عضوی از نمایش محسوب شده و تنها با وجود مخاطب است که نمایش کامل می‌شود.

بی‌پیرایگی در اجرا و فاصله‌گذاری بازیگر با نقش و با تماشاگر تئاتر حماسی (Epic) را فرا یاد می‌آورد. در تعزیه عناصر دیداری و شنیداری و دراماتیک در حیطه‌ی رمزگونه و سمبولیسم عمل می‌کنند. شکست زمان و مکان نیز از دیگر خصوصیات این نمایش ایرانی است. و این عملکرد یعنی شکست زمان و مکان به خوبی در شبیه‌خوانی شکل می‌گیرد. اشیاء، دکور، نور، لباس، پارچه‌های رنگی و... به واسطه خاصیت نمادین خود کارکردی چندگانه می‌پذیرند. و دیگر اینکه استفاده از حیوانات، وجود نیروهای ماورالطبیعی و حضور آنها بر صحنه به شکل بسیار ساده‌ای امکان‌پذیر است. در نهایت، شبیه‌خوانی را امروزه می‌توان با نمایش پرفورمانس از دیدگاه ارتباطی و کارکردهای اجرایی مطابقت داد که شرحش مجال دیگری می‌طلبد.

بی نوشت:

Drama space -۱

Stylize -۲

Symbol -۳

Decor -۴

Mise en scene -۵

Grime -۶

Plot -۷

Illusion -۸

Mood -۹

i اپوش دیوتاریکی وپلیدی در اساطیر ایرانی، که درنبرد با ایزد مهر مظهرروشنایی، ابتداپیروز می‌شود و با دعای اهورامزدا برای مهر در نبرد بعدی از مهر شکست می‌خورد.

ii ریچارد شچنر خالق کتاب «تاتر محیطی»

فهرست منابع:

- الیاده. میرچا، (۱۳۶۵)، *مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ*، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: نشر نیما
- براکت. اسکار، (۱۳۸۳)، *تاریخ تئاتر جهان* (جلد اول)، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید
- چاووش اکبری. رحیم، (۱۳۸۱)، *هفت رمز نمادین فروهر*، تهران: انتشارات زوار
- چلکوفسکی. پیتر، (۱۳۶۷)، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- صفاری. عباس، (۱۳۸۶)، *از اسطوره تا واقعیت*، تهران: انتشارات مروارید
- ستاری. جلال، (۱۳۷۹)، *پرده‌های بازی*، تهران: نشر میترا
- عناصری. جابر، (۱۳۶۳)، *شبیخخوانی کهن‌الگوی نمایش‌های ایرانی*، تهران: سمت
- گروتفسکی. یرژی، (۱۳۸۸)، *به سوی تاتر بی‌چیز*، ترجمه میترا علوی، تهران: قطره
- مختاری. محمد، (۱۳۷۹)، *حماسه در رمز و راز ملی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس
- هنری. مرتضی، (۱۳۵۷)، *تعزیه درخور*، تهران: انتشارات فرهنگ و هنر