بررسی و بازشناسی مکان صحنه‌ای در نمایش‌های سنتی ایرانی

● محمدرضا خاکی

اگرچه بازشناسی و درک "مکان صحنه‌ای" و تشخیص تأثیر آن در کیفیت اجرا و میزان ارتباط "صحنه- تماشاگر" و "تماشاگر - صحنه"، یکی از مباحث بنیادی در تئاتر معاصر است و جایگاه پراهمیتی در پژوهش‌های مرتبط با نشانه شناسی صحنه و شیوه‌های اجرایی تئاتر مدرن یافته است، امّا در رویکردهای تئاترپژوهان کشورمان، تاکنون کوشش نظری - عملی خاصی در این مورد صورت نگرفته است.

در مقاله حاضر کوشش شده است تا با ارائه ی خلاصه ای از رویکردهای جدید تئاتر غرب درباره ی "مکان صحنه ای" - با طرح پرسش هایی - به "بررسی و بازشناسی نشانه شناسانه ی مکان صحنه ای در نمایش های ایرانی" پرداخته شود.

مقدمه

پاتریس پاویس در کتاب "فرهنگ تئاتر" (Dictionnaire du theatre) درباره ی مکان صحنه ای چنین می نویسد: «مکان صحنه ای (Lieu Scenique) اصطلاحی معاصر است که برای نامیدن Scéne و یا جای بازی بازیگران (aire de jeu) به کار برده می شود؛ با توجه به گسترش فوق العاده ای که در شکل های تنظیم اجرای صحنه ای پیدا شده و نیز در تجربه های تازه ای که درخصوص ارتباط صحنه و تماشاگر صورت گرفته است اصطلاح شکل های صحنه پردازی (Formes Scenographiques) مکان صحنه ای، کاربرد فراوانی یافته و معمولاً در ارتباط با اجرا و برای بیان مجموعه ی امکانات اجرا (dispositifs) و تنوع آنچه که جای بازی بازیگران است به کار می رود.» (Pavis , 1980, P.239)

به عبارت دیگر "مکان صحنه ای"، فضایی (Space) است که دارای قابلیت تبدیل یک پارچه و هم زمان به صحنه (Scéne) و جای تماشاگران (Salle) را داشته باشد؛ چنین دریافتی از مکان صحنه ای به عنوان فضای اجرا، قابل بسط است و می تواند تمام فضاهای عمومی یا خصوصی، شهری یا روستایی، بسته یا باز و بالأخره موقتی یا دائمی برای اجرای انواع نمایش های دراماتیک، لیریک (آوازی - موسیقایی) و کرئوگرافیک (رقص نگارانه) را شامل گردد؛ تنها شرط ضروری برای تبدیل هریک از فضاهای یادشده به فضا یا مکان اجرا، امکان پذیر بودن اختصاص بخش هایی از آن ها به جای بازی برای بازیگران (aire de jeu) و جای حضور و تماشا (aire de regard) برای تماشاگران است.

انتخاب یک مکان به عنوان "محل اجرا" به ویژه در سال های پس از جنگ دوم جهانی قطعیت یافت و عمومی شد. در سال ۱۹۷۰ شارل دوپاویون (Ch. Dupavillon) در ارتباط با اهمیت مکان در تئاتر خیابانی و فضای باز چنین اظهار داشت: «محل انتخابی برای اجرا باید یک پارچه و هماهنگ باشد و خود به عنوان بخشی از کلیت اجرا در نظر گرفته شود و قابل استفاده در بازی ها باشد، البته بدون آنکه تغییرات و دگرگونی خاصی به منظور اجرا در آن ایجاد شود. این تخصیص مکان واقعی که در اساس برای نمایش نبوده، ارزش آن را

دارد که نه فقط برای تئاتر بلکه به صورت گسترده برای شکل های دیگر هنری مثل موسیقی، نقاشی و رقص نیز مورد استفاده قرار گیرد.

این مکان های اجرا اغلب باعث ایجاد تأثیری خاص در اجرا می گردند، تأثیری که از یک سو بیانگر "هویت" و از سوی دیگر "تضاد" است. این دو تأثیر خصوصاً به ویژگی های مکان انتخابی و نوع نمایش یا اثر اجرایی مرتبط است.» (Corvin , 1991 ,P. 502)

مطالعات و پژوهش های مربوط به تحولات صحنه در قرن بیستم، عموماً، تأکید بر فرسودگی و ضعف شکل های معماری گذشته تئاتر دارند و خصوصاً بیانگر این نکته اند که نیازهای اجرایی معاصر موجب تغییر اساسی در معماری گذشته تئاتر [تئاتر ایتالیایی] گردیده است؛ این امر موجب تئوریزه شدن برداشتی گسترده از مفهوم "فضا" و کاربری مکان صحنه ای گردید و از محدوده ی کار کارگردانان فراتر رفت و در دستور کار مدیران و برنامه ریزان نیز قرار گرفت. استفاده از مکان های گوناگون شهر در جشنواره ی تئاتر آوینیون، مصداق بارز چنین دیدگاهی است. در سال ۱۹۶۱ ژان ویلار (Jean Vilar)، بنیان گذار این جشنواره، در مورد استفاده از قصر پاپ ها (Palais des Papes) چنین گفت: «قصر پاپ یک مکان تئاتری نیست، از نقطه نظر فنی هم جای مناسبی برای اجرا نیست، امّا مکانی تاریخی است و تاریخ در آن حضور مشهودی دارد.»(۱)

آماده سازی و مناسب تمرین نمودن حیاط قصر پاپ ها در سال ۱۹۸۲ برای اجرای نمایش ها، ویژگی های تاریخی - تئاتری آن را بیش از پیش برجسته کرد. در سال ۱۹۸۵ نیز با ایجاد تأسیسات فنی مدرن در حیاط قصر Anchéveché در ناحیه Aix-en-Provence فرانسه، آن را به یک تئاتر واقعی با سقف باز مبدل کردند.

استفاده از مکان های تاریخی که امروزه می توان از آن ها به عنوان مکان های تاریخی - تئاتری (Théatral - historique) نام برد دیگر عمومیت پیدا کرده و کاملاً پذیرفته شده است. نکته شایان توجه در این رویکردها این است که تئاتر قرن بیستم به رهاسازی خود از دیوارهای بسته و محدود تئاتر قراردادی پرداخت و در تأیید نظر آنتونن آرتو که آرزومند "محو همه ی موانع موجود بر سر راه ارتباط بازیگران و تماشاگران" بود و نیز در جهت هرچه بیشتر دمکراتیزه کردن تئاتر، تئاتر را از سالن های بسته معماری بورژوا بیرون کشید و در فضاهای گوناگون و آزاد شهر پراکنده نمود.

تجربه های صحنه ای و تحول مکان های اجرا در قرن بیستم به روشنی بیانگر سیر و حرکت از فضای بسته به فضای باز و القای مفاهیمی جدید از مکان و فضای اجراست.

برای ما که از یک سو پای در سنت های نمایشی سرزمین خویش داریم و از سوی دیگر پذیرنده ی شکل های نوین اجرا گردیده ایم جای تأمل و تفکر دارد که چگونه از میراث های فرهنگی و نمایشی خویش بهره مند شویم و به چه ترتیبی شکل های نوین را پایه ریزی کنیم. در سال های اخیر در ارتباط با نحوه ی ارائه و اجرای نمایش های سنتی ایرانی ازجمله تخت حوضی و خصوصاً شبیه خوانی حرکت هایی انجام گرفته و می گیرد که بیانگر بی توجهی - خواسته یا ناخواسته - به شیوه های اجرای این نمایش هاست، از آن جمله است: اجرای نمایش تعزیه بر صحنه ی تئاتر! صحنه ی موقت اما متناسب و هماهنگ نمایش تخت حوضی هم که حوض و حیاط خانه ها و

● عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس

۱- le lieu théatral dans la société modern. ED. CNRS, Paris 1963.

باغ ها بود، سال هاست که فراموش شده و جای آن را قاب صحنه تئاتر ایتالیایی گرفته است.

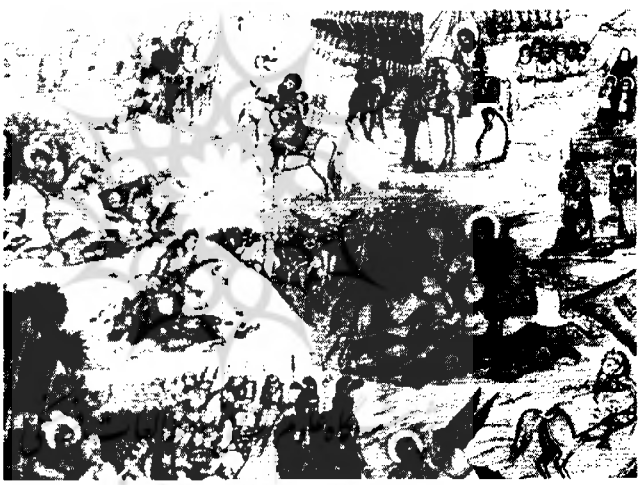
* * *

آیا نمایش های سنتی ایرانی مکان ویژه ای را برای اجرا طلب می کنند؟ آیا اصولاً دارای مکان معینی برای اجرا هستند؟

آیا با توجه به گستردگی کشور، وجود مناطق جغرافیایی و آب و هوایی گوناگون و تنوع شکل های اجرای نمایش های سنتی در هر منطقه، می توان از مکان معینی به عنوان مکان اجرا (le lieu theatral) نام برد؟

اصلاً منظور از مکان اجرا چیست؟

در ارتباط با تئاتر، یعنی آنچه که کمی بیشتر از یک قرن است که از اروپا به ایران وارد شده پاسخ ساده و روشن است: تئاتر دارای ساختمان و معماری معینی است که نوع معماری آن نیز، هم زمان با ورود تئاتر غربی به ایران کپی برداری و ساخته شد و به طور کلی نوع خاصی از معماری است که در یک سوی آن صحنه (scene) و در سوی دیگر و در مقابل صحنه، جایگاه تماشاگران (publique) قرار دارد.



البته همان گونه که در مقدمه این مقاله اشاره شد این نوع تلقی از مکان تئاتر، به ویژه پس از جنگ دوم جهانی کاملاً دگرگون گردید و کنار گذاشته شد.

اما، هنگامی که از نمایش های سنتی ایرانی سخن می گوییم، پاسخ دادن به این سؤال که مکان اجرا در نمایش های تخت حوضی و یا شبیه خوانی کجاست به سادگی میسر نیست.

در تعزیه که در آن هنر بازیگری و آیین های مذهبی، باورهای دینی و یادگارهای قومی و اساطیری به شکلی پیچیده و غامض در هم تنیده شده است و حیاط یک خانه، صحن یک مسجد یا امامزاده و یا سقف یک آب انبار و یا چهارسوی بازار و یا هر مکان ممکن و در دسترسی، قابلیت تبدیل و انطباق خود را به صحنه نمایش پیدا می کنند، چگونه می توان به آن روشنی که از صحنه تئاتر غربی سخن می گوییم، از صحنه نمایش تعزیه سخن بگوییم؟

همین سؤال ساده که مکان اجرای تعزیه کجاست؟ ما را با دشواری های گوناگونی روبه رو می سازد. روشن است که اگر بخواهیم بر اساس و بر مبنای تعاریف کهنه و منسوخ مکان اجرا در تئاتر غربی و نوع ویژه ارتباط در آن جستجوگر مکانی برای نمایش تعزیه باشیم ره به ناکجا خواهیم برد.

اگر از مورد تکیه‌ها که ساختن اکثر آنها، عملاً، به سال‌های دوره اوج ورونق تعزیه خوانی، یعنی دوره سلطنت ناصرالدین شاه قاجار می رسد، موقتاً چشم پوشی کنیم؛ می بایست بگوییم که تعزیه به مثابه نمایش، دارای مکان ویژه ی اجرا نبوده است و این نوع نمایش مذهبی، عملاً، در سرتاسر شهر صورت گرفته و قابل اجراست.

وقتی هم که به چگونگی پیدایش و شکل گیری شبیه خوانی نظر می افکنیم، می بینیم تولد و شکل گیری آن، اغلب، در مسیر کوچه ها و معابر و همراه با دسته های عزاداری و از میان آن ها شکل گرفته است؛ ابتدا در صحن و طاق های مساجد ظهور کرده و سرانجام در درون تکیه ها ساختمان نسبتاً ثابت و قابل تعریف یافته است.

وقتی هم که به گستردگی و تنوع مکان های اجرای تعزیه توجه کنیم درمی یابیم که اجرای هر تعزیه در نقطه ای از شهر به مانند حلقه ای از یک زنجیر است و هر اجرا در چهارچوب مراسم گسترده عزاداری به مثابه یکی از اجزاء تشکیل دهنده فضای کلی مراسم آیینی سوگواری در گستره ی یک شهر یا روستا عمل می‌کند.

مکان‌های مختلف اجرای تعزیه در شهر، میدان ها، کاروانسراها، بازارچه و چهارسوها، قبرستان ها و کوچه و خیابان هایی که در مسیر آن ها دسته روی ها و یا تعزیه‌های سیار صورت می گیرد و نیز حیاط مساجد و منازل، سقف آب انبارها و صحن امامزاده ها، بیانگر و نشان دهنده فضاهای گوناگون اقتصادی، اجتماعی، دینی و یا سیاسی در درون یک شهر هستند که با پاره‌ای تغییرات به مکان اجرا تبدیل می گردند؛ بنا براین مکان اجرا در تعزیه مکانی موجود و قابل زیست است؛ عینی و واقعی اما "موقتی" است و به عنوان مکانی شهری قابل بازشناسی است و یادآور زمینه های گوناگون فعالیت های اجتماعی - اقتصادی است.

یک مسجد در مرحله نخست مکان عبادت و حضور سیاسی - اجتماعی مسلمین است، اما همین محل در ایام سوگواری به مکان آیین های عزا، و نمایش های شبیه خوانی نیز مبدل می شود؛ یک کاروانسرا که مکانی تجاری و مسافرتی است، در عین حال، مکانی برای اجرای مراسم شبیه خوانی و یا حضور نقال و پرده دار و معرکه گیر نیز هست، همین امر در مورد خیابان ها، میدان ها، بازارها و بازارچه ها نیز صدق می‌کند؛

بنابراین می توان چنین نتیجه گرفت که؛ مکان اجرا در تعزیه، آن گونه که در تئاتر غربی مطرح است دارای چهارچوب و جایگاهی معین و از پیش ساخته نبوده و این امر دلایل خاصی دارد که از آن جمله می توان به نکات ذیل اشاره کرد:

۱- اولاً همان گونه که اشاره کردیم اجرای تعزیه در مکان های مختلف، با معماری های گوناگون، امکان پذیر بوده و در واقع هدف از تعزیه خوانی، قبل از هرچیز، ساماندهی و برگزاری مراسمی دینی- آیینی است؛ بنا براین به عنوان هدف اصلی، برگزاری مراسم و انتقال پیام، مهم تر از هرگونه توجه زیباشناسانه بوده است.

۲- ثانیاً، برای اینکه طبیعت اجرای تعزیه از قابلیت های انعطاف پذیریِ نامحدودی برخوردار است. تعزیه می تواند در صورت وجود امکانات وشرایط مالی مناسب، با شکوه و عظمت بسیار (تعداد قابل توجه شبیه خوانان و وسایل و اشیاء فراوان) و یا با کمترین و جزیی ترین امکانات (یک یا دو شبیه خوان و چند وسیله ساده) قابل اجرا باشد، به همین ترتیب صحنه اجرای تعزیه نیز می تواند ازمحدوده یک اتاق کوچک تا یک میدان بزرگ قابل تغییر و تعمیم باشد.

بنا بر آنچه که تا کنون به آن اشارت رفت، درباره مکان اجرایی تعزیه می توان گفت که تعزیه دارای مکان های اجرایی ویژه خود است، چه در صحن و حیاط یک مسجد یا یک خانه و چه در مسیر یک کوچه یا خیابان.
اما همین جا باید یادآوری کرد که این مکان های اجرا، مکان هایی موقتی و گذرا (éphémere) هستند و به محض اینکه نمایش تعزیه به پایان می رسد، مکان اجرا به کاربری واقعی وطبیعی خود باز می گردد.

اما در آخرین مراحل تحولی خود، نمایش تعزیه با آنکه در مکان های گوناگون قابل اجراست - مکان هایی که عموماً وضعیتی موقتی وقابل تغییر دارند - بالأخره صاحب مکان خاص اجرا -تکیه- گردید.

تکیه ها معمولاً مکان هایی دائمی و گاه موقتی با فضاهای بسته هستند که چهار چوب کلی معماری آن برگرفته از معماری صحن و حیاط مساجد است و اغلب برای برگزاری مراسم و آیین های سوگواری برای شهادت امام حسین (ع) و یاران شهیدش، و خصوصاً برپایی مجالس تعزیه خوانی ساخته شده اند.

اگر چه تاکنون مطالعه همه جانبه ای در مورد دلایل پیدایش و ساخت تکیه ها صورت نگرفته است و جای آن دارد که به این مهم نیز پرداخته شود، اما به گمان ما، سیر تحولی اجرا و گسترش شبیه خوانی در دوره قاجار از یک سو و استقبال و میل توده مردم از این نمایش آیینی- مذهبی از سوی دیگر، ضرورت ساخت و اختصاص مکانی ویژه برای تعزیه را موجب گردیده است، و این امری اتفاقی نیست که دوره رونق ساخت بنای تکیه ها با دوره گسترش و فراوانی اجرای تعزیه خوانی در ایران - دوره ناصرالدین شاه - هم زمان بوده است.

معماری تکیه:

با وجود تنوع وگوناگونی شکل در معماری تکیه ها، مربع، مستطیل و یا دایره ای، معمولاً همه این شکل ها از یک عنصر معین معماری یعنی "سکو"، برخوردارند؛ سکو که در مرکز بنای تکیه قرار دارد مکان اصلی و مهمترین عامل فضای صحنه ای تعزیه است و گمان می رود که فکر ساختن آن در مرکز تکیه، برگرفته از سقف آب انبار یا محل حوض در مرکز حیاط مساجد بوده که در ایام سوگواری ماه محرم، به ویژه در دهه عاشورا، روی آن را موقتاً با تخت چوب می پوشاندند و به صحنه ی موقت تعزیه خوانی مبدل می کردند.

در زمانه ی ما وقتی که سخن از فضاهای تئاتری می رود معمولاً به دو نوع یا دو گروه کلی که دربرگیرنده انواع فضاهای تئاتریست اشاره می شود که عبارتند از: فضاهای مکعبی (cubique) و فضاهای گرد و دایره ای (spherique).

فضای مکعبی بسته، قرن ها به عنوان فضای تئاتری غربی مورد استفاده قرار داشت و هنوز هم قرار دارد که سالن تئاتر ایتالیایی نمونه کامل و عالم گیر آن است؛ اما، فضای گرد به مثابه نمونه پیشرفته فضای نمایش در جهان امروز و خصوصاً در نیمه دوم قرن بیستم، به عنوان بهترین مکان صحنه ای نمایش که در آن امکان یکپارچگی فضای سنوگرافیک، یعنی بازیگران و تماشاگران میسر است مورد توجه و استفاده ی بسیاری از کارگردانان معاصر قرار گرفته است.

تئاترِ دارای صحنه گردِ مرکزی در کامل ترین شکل، در زاویه ۳۶۰ درجه، بهترین فضای ممکن نمایشی برای حضور بازیگر و شئ تئاتری بر صحنه است. جالب است که فضای تئاتری تعزیه و سایر شکل های نمایش سنتی ایران فضایی دایره ایست؛ همیشه صحنه و محل بازی در مرکز قرار دارد و تماشاگران دورادور آن، حتی آنگاه که سکویی موجود نیست، مثلاً در اجراهای خیابانی و یا در درون میدان ها و یا در حیاط مساجد و منازل، همیشه صحنه شبیه خوانی در مرکز جمعیت تماشاگران قرار می گیرد.
اما وقتی که سخن از فضای نمایشی تعزیه در تکیه به میان می آوریم لازم است متذکر شویم که منظور ما از فضای نمایشی، این یا آن بخش از معماری، مثلاً فقط سکوی تکیه نیست بلکه منظور کل فضای آن و یا کل مکان اجرای تعزیه، یعنی مجموع تماشاگران و شبیه خوانان است که فضای نمایش شبیه خوانی را می سازد.

می دانیم که معمولاً هرگاه سخن از فضای نمایش به میان می آید، سخن از دو فضای مجزا می رود، به عبارت دیگر، فضای تئاتری با هرشکل یا هر حجم (volume) و یا هر چهارچوب معماری، معمولاً به دو نیم فضا، یعنی فضای بازیگران: "صحنه" و فضای تماشاگران: "سالن" یا محل حضور آن ها، تقسیم می شود. و نیز برای آنکه یک نمایش به اجرا درآید می بایست که این دو نیم فضا، مشخص شده و محدوده ی تقریبی یا معین هر یک مستقلاً معین گشته و امکان ارتباط هر یک با دیگری میسر گردد؛ چگونگی این ارتباط مشخص کننده ی شکل و جوهره فضای تئاتری آن نمایش خواهد بود.

یک فضای بدون نشانه نمی تواند یک فضای نمایشی باشد؛ فضای نمایش محل تلاقی دائمی مجموعه ای از نشانه هاست و با توجه به اینکه فضای نمایشی لزوماً دارای دو نیم فضاست، پس مجموعه ی نشانه ها نیز به دو گروه مجزا تقسیم می شوند، الف: نشانه های فضای بازیگران (صحنه)، ب: نشانه های فضای تماشاگران (سالن).

البته چگونگی، نوع و کیفیت ارتباط بین این دو نیم فضا بسیار پیچیده است، زیرا از یک سو به معماری مکان اجرا و از سوی دیگر به نحوه ی ارتباط متقابل نشانه ها در این دو نیم فضا مربوط می شود. معمولاً در فضای تئاتر غربی محدوده ی فضای بازیگران و تماشاگران معین و جدا از یکدیگر است؛ اما در بسیاری از سنت های نمایشی کشورهای آسیایی و در تعزیه ایرانی چنین نیست، فضای نمایشی تعزیه به سختی پذیرنده جدایی تماشاگر - بازیگر است. هنگامی که نمایش شبیه خوانی در حال اجراست به سختی می توان بین فضای صحنه و تماشاگر مرز روشن و فاصله معینی تعیین کرد؛ با آنکه اجرای تعزیه دارای مکان صحنه ای مشخص - سکو - است، اما خصوصاً در اجرای مجالس تعزیه ای که علاوه بر سکوی مرکزی، ایوان ها و طاق نماها و یا حجره های پیرامون نیز مورد استفاده قرار می گیرند، یا در مجالسی که صدایی از بالا، مانند صدای ملائک، سروش، شبیه جبرائیل، از فراز سکو و یا از بلندای منار مسجد، بدون آنکه تماشاگر محل دقیق آن را بداند شنیده می شود چگونه می توان حدود فضای صحنه و بازی را باز شناخت؟

در چنین شرایطی آیا فضای صحنه دارای چهارچوب معین و قابل تعریف است؟
درمورد فضای تماشاگران نیز چنین می توان گفت که اگرچه این فضا در تئاتر غربی کمابیش تعریف شده و مشخص است و معمولاً فضایی بی حرکت و نظاره گر است، اما در تعزیه چنین نیست، تماشاگر تعزیه تحت تأثیر عمل نمایشی و شور مذهبی قرار گرفته و در لحظاتی عملاً شبیه خوانان و تماشاگران با هم یک صدا و یک پیکر شده، نوحه خوانان و بر سر و سینه زنان عملی مشترک و همانند می کنند؛ - در چنین مواقعی - همه چیز حالتی منحصر و یک پارچه پیدا می کند، به صورتی که گویی تماشاگر به بازیگر مبدل شده و کل فضای نمایش (تماشاگر - بازیگر و بازیگر - تماشاگر) آفریننده فضای نمایش تعزیه می گردند. بنابراین می توان گفت اگرچه حدود فضای صحنه ای یعنی سکوی مرکزی در تعزیه روشن و ظاهراً معین و محدود است اما در طول مدت زمان اجرا، ثابت نیست و مدام در حال تغییر است.
نوع و کیفیت ارتباط صحنه - تماشاگر نیز یک سویه نبوده و مدام در حال تغییر و جابه جایی است؛ همان گونه که صحنه بر تماشاگر اثر می گذارد، تماشاگران نیز با عمل خود بر صحنه نمایش اثر می گذارند. بنابراین، در نمایش تعزیه فضای صحنه نامشخص است و تعریف و تعیین آن دشوار و گاه ناممکن! این دشواری خصوصاً در مورد تعزیه های سیار که همراه و در حرکت با دسته های گوناگون عزادار در خیابان ها و گذرگاه ها صورت می گیرند، دشوارتر است؛ در این شکل اجرایی تعزیه، تصور جدایی بین فضای تماشاگر - بازیگر عملاً غیرممکن می شود؛ در این حالت، دیگر این مکان نمایشی تعزیه (تکیه) نیست که شکل دهنده فضای نمایش است بلکه، معماری شهر و فضاهای اجتماعی درون آن است که تعیین کننده ی فضای نمایش می گردد، در این شکل اجرا تعجب برانگیز نخواهد بود اگر تعدادی از شبیه خوانان، مثلاً، بر بام یا ایوان یکی از خانه های مسیر قرار گیرند و به اجرای نقش خود بپردازند. در تعزیه سیار تماشاگر پذیرفته است که شهر با تمام بناها و فضاهایش به منزله ی مکان اجرای تعزیه است.
با توجه به قابلیت ها و ظرفیت های اجرایی تعزیه در مکان های گوناگون، می توان گفت: از آنجا که نمایش تعزیه در چهارچوب های اجرا و در زیبایی شناسی به هیچ وجه قصد واقع گرایی ندارد و معمولاً در صدد خلق فضایی نشانه ای (سمبلیک) است، پس دارای این قابلیت است که هر مکانی را به عنوان مکان اجرا بپذیرد، زیرا دارای توانایی تبدیل هر فضایی به - فضای تعزیه - است.

گفتیم که فضای صحنه ای تعزیه در هر کجا که اجرا شود چه در یک میدان شهر، یا حیاط یک مسجد یا خانه و چه در مکان ویژه آن - تکیه - ضرورتاً و بنا برسنت های اجرایی این نوع نمایش، دارای صحنه ای مرکزی است؛ هر جا هم که سکویی موجود نیست با

تمهیداتی آن را موقتاً می سازند و آن جا هم که ساخت سکویی موقتی میسر نباشد با پهن کردن یک گلیم یا فرش حدود فضای صحنه را مشخص می کنند و اگر هیچ یک از این ها ممکن نشود، شبیه خوانان و تماشاگران با توجه به تجربه حاصل از سنت نقالی و معرکه گیری فضایی موقتی را به عنوان فضای اجرا معین می کنند؛ این فضا بیش از آن که فضایی واقعی و عینی باشد فضایی عملی، روانشناسانه و نشانه ایست.

ـ حال باتوجه به آنچه که گفتیم به تعریف و تبیین فضا و کارکرد آن در تکیه به عنوان مکان معین اجرای نمایش شبیه خوانی می پردازیم:

فضای اجرایی تعزیه در تکیه نیز مانند هر فضای تئاتری دیگر دارای دو نوع فضای تماشاگران و بازیگران - است؛ اما در این جا باید متذکر شویم که صحنه که فضای عمل بازیگران است در اجرای تعزیه به دو بخش مجزا، که بیانگر دو فضای متفاوت معنا و اجرایی هستند تقسیم می شود:

۱ - فضای مرکزی یا سکو.
۲ - فضای پیرامونی یا میدان دور سکو.

فضای مرکزی یا سکو، در ارتباط با فضای دایره ای پیرامون، معمولاً بالاتر ودارای اختلاف سطحی حدود ۷۰ سانتیمتر یا کمی بیشتر است؛ این اختلاف سطح از یک سو باعث تمایز سکو از فضای پیرامونی گردیده وامکان مشاهده راحت و مناسبی را برای تماشاگران فراهم می کند، از سوی دیگر، بیانگر تفاوتی مفهومی، نشانه ای و نمادین بین فضای مرکزی و فضای پیرامونی آن است.
به عبارت دیگر این دو بخش مجزا در صحنه، بیانگر جدایی و تفاوت جایگاه شخصیت های نمایش تعزیه و رودررویی و تقابل آن ها با یکدیگر و نشانگر نمودی نشانه ای از دو سیستم نظری - عملی و یا دو شیوه ی جهان نگری متخاصم است.
فضای مرکزی یا سکو، فضایی بسته و محدود است در حالیکه فضای پیرامون آن

فضایی باز و نا محدود و خیالی (fictive) است. هنگام اجرای تعزیه برای بیان جابه‌جایی شخصیت ها از یک مکان به مکانی دیگر، از این فضای پیرامونی استفاده می شود؛ در این بخش از فضای صحنه می شود حرکت کرد، راه پیمود و شهرها و مکان های گوناگون را به هم متصل کرد، حتی می توان به سوی فضای مرکزی (سکو) رفت و برگشت، اما در مورد فضای مرکزی چنین نیست، اگر شخصیت مستقر در سکو، که شخصیت قهرمان یا موألف خوان است سکو را ترک کند و وارد فضای پیرامونی گردد، برای او بازگشتی وجود نخواهد داشت، زیرا با این جابه‌جایی رفته تا بجنگد و به شهادت برسد. در نمایش تعزیه فضای پیرامون سکو، مکان جنگ و مبارزه جویی است؛ در حالیکه فضای مرکزی مکان انتظار و در محاصره بودن است. ساکنین سکو - شبیه امام، خانواده و همراهان - در محاصره شخصیت های مخالف خوان مستقر در فضای پیرامونی اند.

از سوی دیگر هر یک از این فضاهای صحنه ای از طریق به کارگیری رنگی غالب، رنگی که به عنوان یک مفهوم نمادین در لباس ها، بیرق ها، خیمه ها و در پاره ای از اشیاء و ابزار صحنه به کار رفته نیز قابل تشخیص و تمیزدادن است؛ بنابراین حرکت و جابجایی هر یک از رنگ ها از فضای معین خود به فضای مخالف، بیانگر عملی نشانه ای دارای معنای خاص در ساختار اجرایی میزانسن - تعزیه است.

آنان که رنگ سبز و یا سیاه علامت مشخصه فضای صحنه شان است (شبیه اولیا) بر روی سکو، و آن ها که رنگ سرخ شناسنده و نشانگر شان است (شبیه اشقیا) در فضای پیرامون سکو قرار دارند.

در اصلی ترین مجلس شبیه خوانی، "مجلس شبیه امام حسین (ع)"، شبیه امام و اهل بیت اطهر بر روی سکو، و لشکر یزید و شمر گرداگرد سکو قرار می گیرند؛ آنان که بر سکو مستقرند، در طول اجرای این مجلس - حتی زمانی که گفتاری ندارند - سکو را ترک نمی کنند و حضور ساکت آن ها بر سکو، نه تنها به هیچ وجه مانع و یا مزاحم تماشاگران نیست بلکه به عنوان یکی از قراردادهای فنی و اجرایی تعزیه، مبین این مطلب است که امام و یارانش در وضعیت محاصره قرار دارند.

حال با توجه به آنچه که پیش از این گفته شد، می توان فضای صحنه ای نمایش تعزیه را چنین خلاصه کرد:

۱ - فضای سکو: جایگاه مظلومین که فضایی بسته است.

۲ - فضای پیرامون سکو: جایگاه ظالمین که فضایی باز و نامحدود است.

این دوگانگی و جدایی در فضا، اساس و شالوده معنا و فکر اجرا در جهان بینی تعزیه و بیانگر زیبایی شناسی این نمایش سنتی- آیینی ایرانی است.

تعزیه نمایشی است سرشار از قراردادهای اجرایی نشانه شناسانه؛ چگونگی کارکرد این نشانه ها

در فضا نیز، ارتباطی بنیادی با جهان بینی اسلامی (شیعی) دارد و بدون دریافت و معنا شناسی آن ها، فهم عناصر تأویلی اجرا با همه ی سادگی که ممکن است در اجرا وجود داشته باشد، دشوار و گاه ناممکن می شود.
معمولاً یک فضای خالی از نشانه نمی تواند فضایی نمایشی باشد و برای آنکه معنایی نمایشی پیدا کند می بایست که چیزی به مثابه یک نشانه در آن قرار گیرد و عمل کند، حال این - چیز - می تواند یک شئ یا مجموعه ای از اشیاء، یک دکور و یا بدن بازیگر یا بازیگران باشد. بنابراین، فضای خالی به مدد حضور یک بازیگر و یا یک شئ، به فضای نمایش تبدیل می شود و دارای معنایی نشانه شناسانه می گردد. پس، در اجرای هر نمایشی، مجموعه ای از نشانه ها در حال عمل کردن هستند که به شکل یک ساختار یا نظام بیانی نشانه ای دارای کارکردی تأویلی اند.

درنمایش، پاره ای از نشانه ها به مثابه - نشانه هایی فضایی - عمل می کنند، این دسته از نشانه ها معمولاً بیانگر یک مکان اند، به عنوان مثال، همان گونه که پیش از این نیز اشاره شد، سکوی مرکزی در تعزیه نمایشگر یک مکان و نشانه ی دشت کربلاست؛ یا قرار دادن چادرهای کوچک بر سکو، اشاره به مکانی بیرون از شهر و نشانه ی خیمه امام و اهل بیت و طشت آب نشانه ی فرات و شاخه ای در یک گلدان نشانه ی نخلستان است. در تعزیه نشانه های بسیاری وجود دارد که القاءکننده ی فضاها و مکان های گوناگون است، رنگ، حجم، نوع و جنس، ارتباط درونی وبیرونی، دوری و نزدیکی، تعداد، پراکندگی و یا اجتماع آن ها، همه وهمه بیانگر ویژگی های قابل توجه و پراهمیت فضای پر رمز و راز و مثالی تعزیه است.
بنابر آنچه که گفتیم می توان اجرای نمایش تعزیه را در ارتباط با فضای نمایشی صحنه وتماشاگران مورد بررسی و تجزیه وتحلیل قرار داد؛ به عنوان مثال در ارتباط با شناخت فضای اجرا می توان آن را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داد که نمونه های زیر از آن جمله اند:

۱ - فضا ی درونی و فضای بیرونی.
۲ - فضای باز و فضای بسته.
۳ - فضای خالی و فضای پر.
۴ - فضای بالا و فضای پایین.
۵ - فضای عمودی و فضای افقی.

حال به عنوان نمونه در ارتباط با شناخت و تحلیل - فضای درونی وبیرونی - با آوردن یک مثال سخن خود را به پایان می رسانم.
باتوجه به اینکه اصولاً نمایش تعزیه دارای دکور نیست و شکل گیری مفهوم بیرون و درون نه به وسیله دکور، بلکه توسط اشیاء و یا کلام و یا حرکت بدن شبیه خوانان و تخیل تماشاگران صورت می گیرد، می توان با اشاره به یکی از مجالس تعزیه به نام - "مجلس شبیه نهادن سر امام حسین (ع) در تنور توسط خولی" - توانایی و هنر مقتل سرا و میزان بالای درک او از فضای نمایشی را باز شناخت.
در این مجلس، ما تماشاگر دو فضای درونی تودرتو هستیم که نشانگر فضای صحنه ایست:

۱ - ما در داخل خانه خولی هستیم.

۲ - ما نظاره گر شبیه سر بریده امام هستیم که در درون تنور خانه ی خولی مخفی گردیده است.

اما با آنکه برای نشان دادن خانه خولی و تنور آن هیچ گونه دکوری ساخته نشده است، تماشاگران به راحتی به مدد قراردادهای نشانه شناسانه اجرا، قادر به شناخت و درک این دو فضا می گردند؛ در نهایت سادگی، این دو فضای نمایشی، با قرار دادن یک سر ساخته شده از چوب که بر روی مقداری خاکستر قرار داده شده است، در صحنه شکل می گیرد:

۱ - خاکستر نشانه آتش و تنور خانه خولی است.

۲ - سر چوبی نشانه سر بریده امام (ع) است.

۳ - سر چوبی نشانه ای قراردادی است که مدام به ما (تماشاگران) متذکر می گردد که در حال مشاهده ی یک نمایش شبیه خوانی هستیم، یعنی ما در جهانی مثالی و تخیلی قرار داریم.

۴ - بلافاصله پس از انتقال مفهوم قراردادی تنور، تماشاگر تعزیه به آسانی می پذیرد که تنور با خود دارای مفهوم کنایه ای یا مجاز مرسل (métonymic) یک خانه است.

بدین ترتیب، به کمک تخیل و درک معنای نشانه های موجود در این نوع نمایش، تماشاگر قادر می گردد تا فضاهای درونی نمایش را، که معمولاً بدون استفاده از دکور به سختی بر صحنه گرد قابل انتقال است، بازشناسی کند؛ در عین حال باید متذکر گردید که در تعزیه گذر از فضای درون به بیرون از طریق به کار گرفتن نشانه های گفتاری شبیه خوانان و یا شخصیتی که حضور او بر صحنه معرف حضور او در یک مکان معین است صورت می گیرد؛ به عنوان مثال، هر بار که یزید ظاهر می شود مفهوم مکان، قصر یا کاخ حکومتی می گردد و یا صندلی معمولی که شبیه یزید بر آن می نشیند، بلافاصله، در تخیل تماشاگران معنای تخت سلطنت و جایگاه حکومتی دنیوی را پیدا می کند.

می توان سکو، که صحنه و فضای اجرایی تعزیه است را در خالی ترین وضعیت آن، مصداق و نشانگر جهان دانست و چنین نتیجه گیری کرد که: جهان تعزیه، جهان تذکر و تذکار شیعیان و جهان تأکید بر این باور است که حسین (ع) شفاعت کننده عالمیان در روز محشر است.■

منابع و مآخذ:

1 Patrice Pavis Dictionnaire du théatre. Editions Sociales, Paris 1980. P 239.

2-Michel Corvin, Dictionnaire encyclopédique du Théatre, Ed: Bordas, Paris, 1991, P. 502.