مقایسهٔ کارکرد نظام‌های نشانه‌ای در تئاتر ارسطویی و تعزیه

● مریم نعمت طاووسی

«نمایش» به معنی نمایاندن و آشکار کردن است و در عام‌ترین تفسیر به «انجام عملی از پیش معلوم»[1] اطلاق می‌شود، که اگر بر آن باشیم تا بدیهه‌سازی را هم در این تعریف بگنجانیم، ناگزیر بر آنیم که نمایش را چنین تعریف نماییم: «انجام یا تظاهر به انجام امری از کنشی، به منظور دیده‌شدن و تماشای جمعی دیگر، به شکلی که نمایشگر، در لحظهٔ زمان انجام، تظاهر یا تقلید، بر بروز آن هوشیار است. به عبارت روشن‌تر، پیش از آن‌که غرائز این امر را جلو بزنند، هشیاری و خودآگاهیِ نسبی، مسیر را روشن کرده است.»

تئاتر گونه‌ای از نمایش است که همچون دیگر انواع نمایش از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه برخوردار است و تفاوت آن با دیگر گونه‌های نمایش، در دراماتیزه شدن عناصرِ تشکیل‌شوندهٔ آن است.[2] در زبان یونانی thea هم به معنی نگاه، دختر اورانوس است و هم به معنای چیزی قابل دیدن. بعدها واژهٔ theatron به معنای منظر و محل تماشای خدایان، یعنی جایی که مردم برای دیدار و شناسایی خدایان جمع می‌شدند، بکار گرفته شده است.[3] ارادهٔ شناسایی و دیدار خدایان، از سوی تماشاگران، می‌تواند یکی از دلایلی باشد که احتمالاً ارسطو را ترغیب کرده است که علاوه بر دو گونه حکمت نظری و حکمت عملی، حکمت سومی هم قائل باشد که به واسطهٔ حس شاترنگیِ جاری در هنر قابل دستیابی است؛ شناختی که هر اندازه جزیی و غیرقطعی به دست آید از نادانی و بی‌خبریِ مطلق بهتر است. چراکه غایت نظر فیلسوفان، شناخت و درک رابطهٔ انسان و جهان هستی و آفرینندهٔ آن است. ارسطو نوع سوم حکمت مورد نظر خود را، حکمت poetic نامید؛ آن‌چه در زبان فارسی به تسامح «حکمت شعری» نامیده شده است.

در حکمت شعری، هنرمند امری خارج از وجود خود را تقلید می‌کند و با توسل به قوهٔ صناعی، آن را به تصویر می‌کشاند، و به بیان روشن‌تر آن را برای حواس آدمی قابل دریافت می‌نماید.

مواد و مصالح در دسترس هنرمند، مجموعه‌ای از نشانه‌های گوناگون است که هنرمند به کمک آرایش و پیرایش نشانه‌ها، معنای مورد نظر خود را در فرآیند آفرینش در اثر رمزینه می‌کند تا آن اثر در راستای احساس و اندیشه‌اش آفریده شود.

هنر تئاتر، هنری جاری در زمان و مکان است. در نتیجه هنرمند تئاتری می‌تواند که برای آفرینش هر اثر تئاتری، نشانه‌ها را از دو نظام نشانه‌های دیداری و نشانه‌های شنیداری گزینش کند.[4]

هر نشانه پس از آن‌که در معرض حواس تماشاگر قرار داده شد، با توجه به رمزهای[6] فرهنگی و اعتبار این رمزها مورد تفسیر قرار می‌گیرد. رمزهای فرهنگیِ مورد اشاره، همان رمزهایی هستند که بر دنیای خارج از صحنه ـ دنیای واقعی ـ بکار گرفته می‌شوند و تئاتر شبکهٔ رمزینه کردن آنها را در نظام‌های نشانه‌ای بنا می‌نهد. بسته به نوع قراردادهایی که تئاتر هویت خود را با استناد به آنها معنا می‌بخشد، شبکهٔ رمزینه کردن نظام‌های نشانه‌ای در تئاتر سامان می‌یابد.

نگرش‌های هنری به‌طور عام منبعث از دیدگاه‌ها و سنن حاکم در زمانهٔ خود هستند، که همین دیدگاه‌ها در نهایت تعیین‌کنندهٔ اصلیِ قراردادهای اعمال شده برای نشانه‌ها محسوب می‌شوند.

«با توجه به نوشته‌های مربوط به مردم‌شناسی اجرا در می‌یابیم که قالب‌ها و قراردادهای سنن نمایشی عمومیت ندارند، بلکه به گونه‌ای ناگزیر به انگاشته پیچیدهٔ نمادگرایی فرهنگی، منطق و قراردادهای نمایشی محدود می‌شوند. از این گذشته، سنن نمایشی از پویاترین و قدرتمندترین اجزاء هر فرهنگ به شمار می‌روند. از این گذشته این سنن، همچنان که ریچار شخنر به دفعات خاطرنشان ساخته، در روابط تنگاتنگ و قوی با شعائر هستند و پیوند آنها از عناصر نمادینی ترکیب می‌یابند که از طریق توجه دست‌اندرکاران زبردستی که هدفشان از اجراء منقلب نمودن تماشاگران است، با استفاده از روش‌های از پیش تعیین‌شده است، آشکار می‌شوند».[7]

تعزیه و تئاتر ارسطویی بی‌شک از این قاعده مستثنی نیستند. این دوگونهٔ تئاتری[۸]، در عین همانندی و تفاوت‌ها در بکارگیری نظام‌های نشانه‌ای، بی‌تردید پشت بر دیدگاه‌های زمانهٔ خود داشته و دارند. حتی تحولاتی را هم که از سر گذرانده‌اند، تحت تأثیر تحولات اندیشه‌های جاری در زمانه‌شان بوده است؛ اندیشه‌هایی که ناشی از نگاه شرقی به هستی و نگاه غربی به آن است؛ نگاهی که بی‌شک نقطه شروع هردو از اسطوره آغاز بوده ولی به‌تدریج، در گسترهٔ تاریخ، بسترهای متفاوتی یافته است.

زمانی که ارسطو دربارهٔ درام بحث کرد[۹]، در یونان دیگر درام‌نویس مطرحی وجود نداشت. وی بر اساس شاهکارهایی که در عصر طلاییِ یونان نگاشته شده بود، قواعد و قراردادهایی را برای درام استخراج نمود؛

«با ظهور اندیشهٔ فلسفی در یونان باستان، اولین دگرگونی اساسی در بنیاد و ساختار برداشت اساطیری پدیدار گشت. البته اندیشهٔ فلسفی هنوز پیوندهای خود را با سنت اساطیری حفظ کرده بود، اما با ظهور کاوشگران طبیعت، رفته‌رفته روش استدلال منطقی جانشین برداشت‌های استعاری گردید. خرد یونانی یا لوگوس فلسفی در اواسط سده‌های هشتم و هفتم پیش از میلاد و در بستر رویکرد اساطیری تولید یافت.»[۱۰]

این در حالی است که چندین قرن از ظهور زرتشت، پیامبر خندان شرق[۱۱] می‌گذشت[۱۲]. وی با شورش علیه جامعهٔ چندخدایی زمانهٔ خود، دینی آورد که محور آن یک خدای ازلی و ابدی بود؛ دینی که بیشتر شبیه فلسفه‌ای شهودی است. گات‌ها ـ بیانیهٔ اصلیِ این دین ـ از مایه‌های ادبی و عرفانیِ غنی‌ای برخوردار است. پس از اسلام آوردن ایرانیان، این رویکرد عرفانی پررنگ‌تر شد. چنان‌که حرکت به سوی نور، شرق وجود، از طریق درک شهودی و اشراق که رمز اساسیِ حکمت ایران باستان است، همچنان وجه غالب حکمت ایرانی باقی ماند.

به این ترتیب بود که بنیادِ درکِ مبتنی بر شهود و عرفان در ایران بنا نهاده شد و یونانیان، در طی قرن‌ها، برای دست‌یابی به شناخت، عقل را کارآمدترین ابزار تشخیص دهند؛

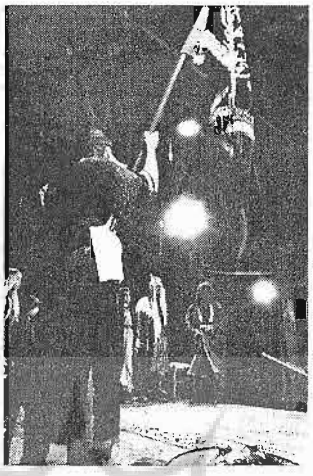
«ترسیدم اگر چیزها را به چشم بنگرم و برای شناختن آنها از حواس یاری جویم، روحم زیان ببیند. پس به خودگفتم که باید دست به دامن تفکر برم و ذات حقیقیِ چیزها را به دیدهٔ تعقل نگرم.»[۱۳]

نگاه خردمدار یونانیان در تئاتر، موجب پرورش ساختار تعریف‌شدهٔ درام و الگوی مشخص داستان‌گویی شد. و همین دو عنصر، اصلی‌ترین تعیین‌کنندگان چارچوب نحوهٔ بکارگیریِ نشانه‌ها در تئاتر هستند. ساختار میزان انباشتگیِ نشانه‌ها را در مقاطع مختلف تعیین می‌کند و الگوی نحوهٔ جای‌گذاریِ نشانه را. در تئاتر ارسطویی، ساختار و الگو، به‌واسطهٔ بکارگیریِ نظام‌های نشانه‌ای، پیوستاری از پدید آوردن و درهم شکستن انتظارات، برخورد ممتقابل و پیچیدهٔ قانون و تصادف، هنجار و انحراف را تشکیل می‌دهند. و در راستای شکل‌دهیِ این پیوستار، تماشاگر نوسان‌های هیجانی بسیاری را از سر می‌گذراند؛ هیجانی که بر گردِ محور عنصر شگفتی و تازگی پرورش می‌یابد.

در ساختار تئاتر ارسطویی، که هدف از آن رسیدن قهرمان به بازشناخت[۱۴] و رساندن تماشاگر به شناخت و تزکیه است، باید که سازوکار نشانه‌ها منتهی به ارسال پیام‌های مشخص در هر مقطع نمایش شوند؛ چنان‌که مجموعه پیام‌های ارسال‌شده بتوانند در تماشاگر شگفتی بیافرینند. این‌چنین است که تماشاگر از طریق رمزگشاییِ پی در پی نشانه‌ها در هر مقطع داستان و کشف روابط علت و معلولیِ رمزینه‌شده در توالیِ نظم‌یافتهٔ وقایع، به اوج داستان راهبرده می‌شود. در پی این اوج است که تماشاگر، نسبت به معنای رمزینه‌شده در کل اثر، شناخت پیدا می‌کند. به این ترتیب ناگزیر باید که نشانه‌ها در سلسله‌مراتبیِ تعریف جای داده شوند؛ سلسله‌مراتبی که ممکن است در آن جابه‌جایی نشانه‌ها به‌طور مداوم دیده شود، اما دلالت معناییِ نشانه، تغییرناپذیر باقی خواهد ماند. چون در نگاه غربی دلالت معنا بر نشانه امری اعتباری است.

از سوی دیگر «جنبه‌های نشانه‌ای تعزیه هنگامی آشکار می‌شود که در می‌یابیم کاربرد برخی اصطلاحات نمایش ارسطویی در مورد این نمایش آیینی و سنتی در زمینه‌های فرهنگی و ساختاری راه به جایی نمی‌برد»[۱۵]. «تعزیه» تئاتری است که ریشه در حکمت شرقی دارد و دقیقاً به همین دلیل است که از ویژگی‌های آیینی هنوز بهره می‌جوید. تعزیه، چون هر نمایش آیینی، به ایجاد فضای حسیِ مبتنی بر همراهیِ تماشاگر و اجراگر بیش از استدلال عقلانی ارج می‌نهد. به دلیل نقش فعال تماشاگر آیینی در هر باز روایت نمایش، عنصر آفرینش شگفتی به واسطهٔ کشف روابط علت و معلولیِ رمزینه‌شده در توالی وقایع نقش تعیین‌کننده‌ای در نمایش ندارد. و از آن جایی که در تعزیه، دلالت پیش از معنا می‌آید، اعتبار دلالت‌های معنایی، بستگی بسیار نزدیک و ناگسستنی به قصد تماشاگر پیدا می‌کند. در چنین روندی است که اعتبار معناییِ نشانه، به خارج از آن باز می‌گردد و نه چیز و ویژگی‌ای که در خودِ نشانه مستتر باشد.

نظام‌های نشانه‌ای در تئاتر، در شبکه‌ای پیچیده و به‌طور همزمان عمل می‌کنند و سازوکار آنها به گونه‌ای است که در عین همجواریِ تنگاتنگ، از استقلال نسبی برخوردارند. اما استقلال نظام‌های نشانه‌ای به گونه‌ای نیست که موجب حرکت منفرد هر نظام نشانه‌ای، به‌صورت جداافتاده از سایر نظام‌ها شود. چنین فرض است که نظام‌های نشانه‌ای نه



تنها به‌طور جداگانه باید به گونه‌ای مؤثر و کارآمد عمل کنند، بلکه باید در همراهی با دیگر نظام‌های نشانه‌ای نیز نقش تقویت‌کنندهٔ معنا را داشته باشند. بر این اساس است که در تئاتر ارسطویی، که بر بنیاد خط حرکتِ رو به جلوی درام سامان داده شده است، هر گفتار یا کنش مهم، شبیه تیری است که به سوی کنش بعدی نشانه می‌رود تا همگیِ آنها الگوی آغاز، میانه و پایان را شکل دهند. و این امر ممکن نیست مگر آن‌که هر گفتار به منزلهٔ یک نشانهٔ شنیداری یا هر کنش به منزلهٔ یک نشانهٔ دیداری یا شنیداری، چنان اندیشه شود که زمینهٔ ظهور نشانهٔ بعدی را فراهم کند. چرا که در صحنهٔ تئاتر ارسطویی، هیچ نشانه‌ای چنان‌که در زندگی عادی ممکن است بکار برده شود، به‌طور خودجوش بکار گرفته نمی‌شود. ممکن است روزی شخصی در زندگی عادیِ خود، هزار بار بگوید: «عجب روز نکبت‌باری!» اما نه اتفاقی بیفتد و نه توقع هیچ اتفاقی را داشته باشیم. حال فرض بگیریم شخصی در تئاتر بگوید: «روزی به این زشتی و زیبایی هرگز ندیده‌ام!»[۱۶] در این صورت در این نشانهٔ کلامی، بی‌شک بخشی از آینده و تاریخ آن فرد رمزینه شده است.

در الگوی نظم‌یافتهٔ ارسطویی، که نشانه‌ها پیوستگیِ زنجیره‌ای به هم دارند، از نظر تماشاگر، ورود و ظهور هر نشانه، بی‌شک قابل تفسیر است. از نظر وی، که به تئاتر دعوت شده است تا دربارهٔ دیده‌هایش قضاوت کند، چنین محتمل می‌نماید که هر نشانه باید دلالت معنایی خاصی را که در هماهنگی با دیگر دلالت‌های معنایی نشانه‌ها باشد، در خود مستتر دارد. چرا که هر نشانه جزیی از اجزاء یک ساختار است که با این پیش‌فرض در نظام نشانه‌ای جای داده شده که وجود یا عدم وجود آن می‌تواند بر معنایی خاص تأکید کند. چنین نگرشی موجب می‌شود که اگر نشانه‌ای به‌طور تصادفی وارد شبکهٔ نظام‌های نشانه‌ای تئاتر ارسطویی شود، تماشاگر بی‌توجه به قصد برپادارندگان نمایش یا تصادف، به محض آن‌که نشانه در چارچوب نمایش در معرض حواس او قرار داده شد، آن را تفسیر کند. اگر نشانه به‌طور تصادفی وارد شبکهٔ نشانه‌ها شده باشد، چه بسا که معنایی به آن نسبت داده شود که منظورِ برپادارندگان نمایش نبوده است.[۱۷] این امر ناشی از این واقعیت است که در تئاتر ارسطویی، نشانه‌ها در چنان ساختاری جایابی شده‌اند که تماشاگر با تفسیر مبتنی بر رابطهٔ علت و معلولی و استدلال عقلانی، نسبت به معنای مستتر در نمایش به شناخت می‌رسد. چنین پشتوانه‌ای تماشاگر را ناگزیر می‌کند که از الگوی نشانه ـ دلیل استفاده کند؛ الگویی که در غالب نمایش‌های شرقی اعتبار ندارد.

یکی از نکات برجسته‌ای که باید به هنگام ارزیابیِ کارکرد نظام‌های نشانه‌ای در مورد تعزیه در نظر داشته باشیم، آن است که نخست، بر خلاف نمایش ارسطویی، پیوستگی ارگانیک میان آغاز، میانه و پایان در هر واقعه مجلس تعزیه وجود ندارد. و این سبب می‌شود که علاوه بر آن‌که تغییر صحنه و تفاوت مکان و زمان در تعزیه بسیار سریع اتفاق بیفتند، در بسیاری از مجالس تعزیه، صحنه‌ها از هم جدا نشده‌اند و تماشاگر می‌تواند در یک زمان، دو صحنه را با هم ببیند.[۱۸] این امر به این معنی است که اولاً تنها با تغییر تعدادی محدود و گاه یک نشانه، مکانی به مکان دیگر و زمانی به زمان دیگر تبدیل می‌شود، و دیگر آن‌که در بسیاری از لحظات در یک زمان چند نظام نشانه‌ای به‌طور همزمان در برابر تماشاگر قرار داده می‌شود. و نتیجه‌اش توجه چندکانونی (حداقل دوکانونی) تماشاگر است. از این حیث از نظر دیداری به پرده‌های نقاشی ایرانی می‌ماند که رؤیایی را به تصویر می‌کشاند.

با نبود پیوستگیِ ارگانیک در تعزیه، چنین می‌نماید که ساختار در تعزیه به عنوان یک نشانه، به جای شکل‌دهی سلسله‌مراتبِ ناشی از یک نظمِ از پیش طراحی‌شده، مبتنی بر انتقال چگونگیِ توالیِ وقایع نیست، بلکه وقایع به صورت بخش‌های جداشده از یک واقعهٔ کلی در برابر دیدِ تماشاگر قرار داده می‌شود. در چنین روایتی بی‌شک زنجیرهٔ زمانیِ وقایع به‌صورت خطی از میان می‌رود و نمایش بی‌زمان می‌شود. آن‌چه این بخش‌ها را به هم پیوند می‌دهد، تماشاگر و قصد وی و آگاهیِ پیشین او نسبت به واقعهٔ تعزیه است. چنین است که باز روایت تماشاگر به‌طور همزمان با آن‌چه در صحنه رخ می‌دهد، صورت می‌گیرد. تماشاگر در فضایی کاملاً عاطفی و حسی و با حذف الگوی نشانه ـ دلیل، پس از آرایش مجدد آنها در ذهن خود، دست به تفسیر نشانه‌ها می‌زند. حضور فعال تماشاگر در تعزیه باعث می‌شود که به تعداد تماشاگران، راوی واقعه وجود داشته باشد، اما به دلیل آن‌که همهٔ تماشاگران، به رمز مشترکی برای معناکردن نشانه‌ها قائل هستند، نهایتاً همگی به تفسیرهای یکسان می‌رسند.

علاوه بر نشانه‌های درست[۱۹]، در تعزیه، از چند دستهٔ دیگر از نشانه‌ها به تناسب، استفادهٔ مکرر می‌شود؛ نشانه‌هایی که با ایجاد شباهت‌های کاملاً روشن به شمایل تبدیل می‌شوند: همچون کفنی که به وسیلهٔ رنگ یا خون حیوان قرمز می‌شود، و نشانه‌هایی که با رمزینه‌کردن چند معنا، معناهایی که گاه نمی‌توان آنها را به تصویر کشید کاربردی نمادی[۲۰] پیدا می‌کنند، همچون اسب تیرخوردهٔ امام حسین (ع) یا پارچه‌ای سفید که به

عنوان کفن استفاده می‌شود؛ در آنجا که به سوی تمایل می‌رود با تکیه بر خصلت آیینی آن است و در آن جایی که به سوی نماد میل پیدا می‌کند، با تکیه بر روح عرفانی آن.

نمادهای شکل‌گرفته در هر مجلس تعزیه برآنند که تماشاگر را وارد افق‌هایی که بیرون از تجربهٔ عادی و معمول زندگی اوست بکنند؛ افق‌هایی فراتر از زندگی این جهانی. خصلت هر نماد خیال‌آلایی. استعلایی است و در ذات خود سامان و سازمان بخشیدن به عناصر متفرق و گردآوردن آنها و وحدت و کلیت بخشیدن به این اجزاء است. در نماد نظام دال و مدلولی بر بنیاد تماثل صورت می‌بندد. و هر نماد علاوه بر آن که خود را برای بیننده به حالت و شکلی خاص تداعی می‌کنند، در عین حال مدلی تصویری از چیزی است که هنوز قابل به تصویر درآمدن نیست و شاید هرگز نباشد.

این در حالی است که به نظر می‌رسد به دلیل حاکمیت بی‌چون و چرای استدلال خردمندانه در تئاتر ارسطویی، میزان تبدیل نشانه به نماد در ارتباط مستقیم با میزان پای‌بندی به الگو و ساختار تعریف‌شده دارد. از آن جا که خصلت نماد گریز از معناشدگی است، که عقل را به مبارزهٔ جدی می‌طلبد، نمادهای شکل‌گرفته در هر تئاتر ارسطویی، نمی‌توانند از چنان انباشتگی برخوردار شوند که بر تفسیر عقلانی سایه افکنند، در حالی که در تعزیه هدف دوری جستن از ابزار عقل در معناکردن کل اثر است.

در میان متداول‌ترین نمادها، کاربرد نمادین رنگ‌ها در تعزیه ـ به‌طور غالب رنگ سرخ و رنگ سبز ـ مهم‌ترین نشانه‌های نمادین هستند؛ رنگ سرخ برای اشقیا و رنگ سبز برای معصومین. به واسطهٔ بکارگیری از این دو رنگ است که دو دنیای نیکی و شر به تصویر در می‌آیند؛ دو دنیایی که نماد تقدس و پلیدی، دادگری از بیدادگری و به تعبیری نور و ظلمت است، و دو دنیایی که به نظر می‌رسد هیچ آمیزشی میان آنان نمی‌تواند صورت بگیرد. پس از آن نشانه‌هایی که به مرگ و جهان دیگر مربوط می‌شوند، عمدتاً به سوی نشانه‌های نمادین سوق داده می‌شوند. همچون بازگشت اسبی خونین بدون سوار، به پرواز درآوردن کبوتری که نماد عروج روح معصومی است و...

تماشاگر تعزیه نسبت به واقعه‌ای که بر سکو (جایگاه نمایش در تعزیه) در برابر دیدگانش شبیه‌سازی می‌شود، آگاه است. او بر خلاف تماشاگر تئاتر ارسطویی، به تعزیه نمی‌رود که تا ببیند داستانی چگونه روایت می‌شود یا بر سر قهرمان داستان چه می‌آید. او برای چه و چگونگی به تماشا نمی‌نشیند. او می‌رود تا آن‌چه را که از واقعه‌ای را که می‌داند باز یادآور و با حضور خود در روایت واقعه و هم‌احساسی با اشخاص نیک (انبیاء) روح خود را بیالاید. به تماشای یک مجلس تعزیه نشستن برای تماشاگران که عموماً افراد عادی هستند، بی‌شباهت به حال اهل خلوت نیست که قدرت یا امکان آن را دارند که در حالت بیداری نیز به عالم باطن رجوع می‌کنند. اینان قادرند که از محسوسات غایب شوند و خود را در ذکر مستغرق سازند تا حقایق امور عینی را شاهد شوند.[۲۱] تماشای چندبارهٔ واقعهٔ تعزیه به غرق شدن در ذکر می‌ماند، که این فرصت را به انسان‌های عادی می‌دهد که از تجربیات عادی و روزمرهٔ خود جدا شوند.

تعزیه از این امتیاز که تماشاگر از ماجرا آگاهی دارد، سود می‌برد و بر این آگاهی تأکید می‌ورزد. با استناد به همین آگاهی، او بخش‌هایی از واقعهٔ کلی را به‌صورت جدا از هم ولی پی در پی به تماشاگر عرضه می‌کند. در چنین روایتی، واقعی‌بودنِ بازنمایی مهم نیست، بلکه اثر عاطفی که کل مجموعه بر دریافت‌گر می‌گذارد مهم است. از آن‌جا که تماشاگر تعزیه با حس پذیرش و نه قضاوت، به تماشا می‌رود، اگر در تعزیه نشانه‌ای حتی به عمد و نه از سر تصادف وارد شبکهٔ نظام‌های نشانه‌ای نمایش شوند که با امر کلی نمایش همخوانی نداشته باشند، تماشاگر آن را نادیده می‌گیرد و همین امر او را قادر می‌سازد تا به یک نشانه، چندین معنا را نسبت دهد. نشانه در تعزیه می‌تواند خاصیت چندکارگی به خود می‌گیرد؛ یک صندلی در لحظه‌ای بارگاه یزید می‌شود و در لحظه‌ای دیگر تل و تپه‌ای.

همان‌طور که بیش از این خاطرنشان شد، ارائه طرح داستانی در حکم ستون فقرات تئاتر ارسطویی است. بار اصلی این وظیفه، بر دوش بزرگ‌ترین نظام نشانه‌های شنیداری ـ که در عین حال پیچیده‌ترین آنها نیز هست ـ قرار داده می‌شود؛ واژگان.[۲۲] در تئاتر ارسطویی، واژگان در ساخت گفت‌وگو، به عنوان یک نشانه ارائه می‌شوند که هدف نهایی آن، ایجاد تمرکز و توجه در راستای خلق معنا است. متن نوشتاری را در تئاتر ارسطویی، می‌توان نظام طبقه‌بندی شده‌ای از معنا در نظر گرفت که معنا در آن فقط مقوله‌ای مربوط به متن دراماتیک است، و تفسیر هر واژه در چنبرهٔ کارکرد و نوع بکارگیری دیگر نظام‌های نشانه‌ای است که با آرایش نشانه‌های معین و حذف برخی از نشانه‌ها می‌توان به تفاسیر متفاوت از یک متن دست یافت. برای مثال واژهٔ «آری» به عنوان یک نشانهٔ شنیداری اگر با حرکت سر رو به جلو، به عنوان نشانهٔ دیداری همراه باشد، بر معنای آن تأکید می‌شود، اما اگر با حرکت سر به سوی عقب باشد، معنای آن مبهم و

تنگ می‌شود. با چنین دیدگاهی نوع ارتباطی که در تئاتر ارسطویی بنا نهاده می‌شود، ارجاعی است، یعنی معطوف به بافتی که پیام را عرضه می‌نماید.

در مقابل در تعزیه، ساخت واژگان، در قالب لحظات خطابه است که لزوماً در پی پیش‌برد طرح داستانی نیست. از آن جا که نوع ارتباطی که با مخاطب ایجاد می‌کند، معطوف به رمز است (که رمز در این جا باورهای دینی مشترک میان اجرا و تماشاگر است)، ارتباط فرازبانی می‌شود. با درنظر گرفتن این ویژگی که گفتارهای انبیاء (اشخاص نیک) به صورت موزون و در یکی از دستگاه‌های موسیقیایی ایرانی و گفتار اشقیاء (اشخاص پلید) به صورت دکلمه اداء می‌شود، نوع آهنگ ادای گفتار یکی از نشانه‌های مهم در شناسایی شخصیت به شمار می‌رود. با درنظر گرفتن دو ویژگی فوق، می‌توان چنین نتیجه گرفت که به دلیل کم‌رنگ شدن دلالت معنایی واژگان، تأثیر آوایی اهمیت بیشتری می‌یابد؛ چرا که تناسب آوایی واژگان بیش از تفسیر و دریافت دلالت‌های معنایی از اهمیت برخوردارند. به این ترتیب گیرندهٔ پیام (تماشاگر) نه از راه دست‌یابی به معنای طبقه‌بندی شده، بلکه به واسطهٔ شنیدن مکرر آوای موزون تحت تأثیر قرار می‌گیرد. واژگان کارکرد آرایه‌های شنیداری را به خود می‌گیرند که هدف از ادای آنها، ایجاد فضای حسی ـ عاطفی است.

هدف در تعزیه انتقال احساس و معنی دریافت‌شده از واقعه‌ای مقدس، با تجربه‌ای ذهنی و شهودی است. در همین راستا، جنبه‌هایی از معنی و احساس را از کل تجربه و تداعی‌های متنوع همراه با آن را انتزاع می‌نماید و سعی می‌کند که آن را در سطح آگاهی مخاطب قرار دهد. این قصد منجر به آن می‌شود که از آن جایی که عظمت حقیقت و معنای مورد نظر، فراتر از تجربه‌های حسی و قراردادهای عقلانی است، به‌ناچار از تمامی ظرفیت‌هایی که قدرت و تأثیر و کیفیت القایی زبان را بالا می‌برند، کمک گرفته می شود. در این راستا، واژگانی که بار مذهبی و مقدس دارند، چون ذکر بارها و بارها تکرار می‌شوند و فضایی از عواطف برانگیخته را ایجاد می‌کنند.

گرچه تماشاگر تعزیه در پی دستیابی جزئی و دقیق تاریخ نیست و از این حیث که حکایت امری کلی را شامل می‌شود با تئاتر ارسطویی همراه است، اما امر کلی در تعزیه، امری آن‌جهانی و در تئاتر ارسطویی، امری این‌جهانی است. چنان‌که حتی نشانه‌های تکنیکی بکار گرفته شده در هر یک از دوگونه، تأکیدی بر این سخن است. در تئاتر ارسطویی آنتی‌گونیست و پروتاگونیست یا قهرمان و ضد قهرمان، در برابر هم قرار می‌گیرند، که اعتباری کاملاً این‌جهانی دارند. اما در تعزیه اشقیاء در برابر انبیاء می‌ایستند که علاوه بر دلالت معنایی ظاهری، دلالت بر این حکم است که تقابل دو نیروی متخاصم در تعزیه تقابلی مقدس و آن‌جهانی است. یا کاربرد کلمهٔ «واقعه» در اشاره به ماجرای کربلا که محور اصلی همهٔ تعزیه‌نامه‌هاست؛ واقعه در نزد اهل اخلوت، اشاره به تجربه‌ای عرفانی است. گرچه هیچ‌یک از این واژگان در اجرا یا هنگامهٔ اجرا به‌صورت یک نشانه مؤثر و ویژه بکار گرفته نمی‌شوند، اما در هر گروه از واژگان، هویتی رمزینه‌شده است؛ در تئاتر ارسطویی هویت این‌جهانی و در تعزیه هویتی مقدس و دینی. این واژگان در حکم نشانه‌هایی هستند که به عنوان پیش آگهی‌دهندگان، عمل می‌کنند.

اصولاً در هر تئاتری بخشی از اعتبار و باورپذیری نسبت به داستان بازی‌شده را تماشاگر به اجرا می‌بخشد. این اعتبار از زمانی شروع به شکل‌گیری می‌کند که تماشاگر می‌پذیرد به تماشای یک اجرا بنشیند. واژگان تکنیکی، نوع نگاه تماشاگر را به تئاتر بسترسازی می‌کنند. در تئاتر ارسطویی از تماشاگر دعوت می‌شود که دربارهٔ دیده‌هایش قضاوت کند، و میان قهرمان و ضدقهرمان داوری کند. اما در تعزیه تماشاگر چون به قصد سهیم‌شدن در تجربه‌ای معنوی به تعزیه می‌رود، پیش از ورود، قضاوت خود را کرده است و با حس پذیرش به تماشا می‌نشیند. از این رو حال و هوای تماشاگر[۲۳] که یک نشانهٔ جاری در اجراست، در تئاتر ارسطویی می‌تواند فرآیند اجرا را در تضعیف معنا یا تقویت آن از اجرایی به اجرای دیگر تغییر دهد. همین نشانه در تعزیه بر تضعیف یا تقویت فضای حسی ـ عاطفی تأثیر می‌گذارد و نه بر فرآیند معناشدن. برای مثال تعزیه‌ای که در روز عاشورا، یک نشانهٔ زمانی و یک همزمانی مقدس، اجرا شود، به دلیل برانگیختگی بیشتر تماشاگر، از فضای حسی عاطفی ـ و عرفانی بیشتری برخوردار است.

هنر واسطی میان انسان و حقایق متعالی و امور غیرعینی است؛ اموری که عمدتاً از حوزهٔ تجربهٔ حسی بیرون هستند. به این منظور است که همهٔ هنرمندان بر آنند تا اثری بیافرینند که درک امور غیرعینی را برای انسان‌ها قابل دریافت نماید. در تئاتر ارسطویی، هنرمند با ابزار استدلال عقلانی، نشانه‌ها را برمی‌گزیند و می‌کوشد تحلیل اندیشمندانه‌ای از موضوع مورد نظرش به دست دهد، به این امید که این تحلیل معنای مورد نظر را، آن‌گونه

که خود تأمل کرده و اندیشیده است، به دیگران اثبات و تفهیم نماید. به همین دلیل است که رابطهٔ نشانه و معنا از اعتباری برخوردار است و هر نشانه باید که در مناسب‌ترین زمان و مکان عرضه شود و رابطهٔ هر نشانه با نشانه‌های دیگر محدود و تعریف شده است.

حال آن‌که در تعزیه، هدف تأثر عواطف و روح و دل است. از این رو تماشاگر در معرض تجربه‌ای قرار داده می‌شود که گرچه برای او تازگی ندارد، اما به دلیل سهم انکارناپذیری که تماشاگر در شکل‌گیری آن دارد، از گیرایی مقاومت‌ناپذیری برخوردار است. از همین رو نشانه در تعزیه، در گستره‌ای که حدود آن را رمز مشترک میان تماشاگر و اجراگر تعیین می‌کند، قابلیت تفسیر پیدا می‌کند. با چنین رویکردی، یک نشانه می‌تواند در یک اجرا چندین دلالت متفاوت داشته باشد و دیگر نمی‌توان بر آن سلسله‌مراتبی قائل شد، چرا که هدف از نمایش آن، باز روایت واقعه‌ای به زبان رؤیاست؛ همچنان‌که پرده‌های نقاشی ایرانی چنین می‌کنند.

به هر رو، اگر با محور قرار دادن تماشاگر به این دوگونه تئاتر نگاه شود، تفاوت‌ها در گزینش نشانه‌ها و قراردادهای نظام‌های نشانه‌ای، خود را ملموس‌تر و عینی‌تر باز می‌نمایند. تئاتر - در هر فرهنگی - یکی از سازنده‌ترین وسایل نوسازی آدمی در جهت تقویت توان روحی او به منظور چیره‌شدن بر مشکلات مادی جهان بیرون است، که برای دست‌یابی به این مقصود، بر معانی‌ای که در زندگی روزمره، از چشم انسان دور می‌مانند، تأکید می‌کند. بی‌شک نحوهٔ تأکید نمی‌تواند بدون درنظر گرفتن مخاطب و پیچیدگی‌های حسی و روانی او باشد؛ چرا که در نهایت برای اوست که کاری به صحنه می‌رود.■

کتابشناسی

۱. کتاب‌ها

- آستیانی، جلال‌الدین / زرتشت (مزدیسنا و حکومت) / شرکت سهامی انتشار / چاپ چهارم / بهار ۱۳۶۸
- اسلین، مارتین / نمایش چیست؟ / ترجمهٔ شیرین تعاون زخالقی / مؤسسهٔ انتشارات آگاه / تهران / ۱۳۶۱
- اقبال (نامدار)، زهرا / جنگ شهادت / زیر نظر دکتر محمد محجوب / جلد اول / انتشارات سروش / تهران / ۱۳۵۵
- اپکاتون، تری / پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی / ترجمهٔ عباس مخبر / نشر مرکز / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۸
- بیضایی، بهرام / نمایش در ایران / انتشارات روشنگران و مطالعات زنان / چاپ دوم / تهران / ۱۳۷۹
- پورنامداریان، تقی / رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تحلیلی از داستان‌های عرفانی ـ فلسفی ابن‌سینا و سهروردی / شرکت انتشارات علمی و فرهنگی / چاپ سوم / تهران / ۱۳۶۸
- زرین‌کوب، عبدالحسین / ارسطو و فن شعر / مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر / تهران / ۱۳۵۷
- ضیمران، محمد / گذر از جهان اسطوره به فلسفه / انتشارات هرمس / چاپ اول / تهران / ۱۳۷۹
- عباسی داکانی، پرویز / شرح قصهٔ غرب غربت / تندیس / چاپ اول / تهران / بهار ۱۳۸۰
- کائر، جاناتان / فردیناند دوسوسور / ترجمهٔ کوروش صفوی / انتشارات هرمس / چاپ اول / تهران / ۱۳۷۹
- مکی، ابراهیم / شناخت عوامل نمایش / سروش / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۶

۲. مقالات

- استون، الان، جورج، ساوونا / نشانه‌شناسی اجرای تئاتری، (از کتاب ویژهٔ تئاتر، صفحات ۲۷۶-۲۴۵) / ترجمهٔ مریم نعمت طاووسی / دبیرخانهٔ دائمی جشنوارهٔ تئاتر دانشجویان کشور وابسته به معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی (دانشگاه تهران) / نوبت اول / زمستان ۱۳۷۹
- بکتاش، مایل / تعزیه و فلسفهٔ آن (از کتاب تعزیهٔ هنر بومی و پیشرو ایران، صفحات ۱۶۲-۱۳۸) / ترجمهٔ داوود حاتمی / شرکت انتشارات علمی و فرهنگی / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۷
- پیمن، ویلیام / ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه (از کتاب تعزیهٔ هنر بومی و پیشرو ایران، صفحات ۴۷-۴۵) / ترجمهٔ داوود حاتمی / شرکت انتشارات علمی و فرهنگی / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۷
- خوتسکو، الکساندر / تئاتر ایرانی (از کتاب پرده‌های بازی، صفحات ۱۵۰-۱۳۷) / ترجمهٔ جلال ستاری / نشر میترا / چاپ اول / تهران / بهار ۱۳۷۹
- زیج ویوت، آندره / جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه (از کتاب تعزیهٔ هنر بومی و پیشرو ایران، صفحات ۶۹-۵۸) / ترجمهٔ داوود حاتمی / شرکت انتشارات علمی و فرهنگی / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۷
- شخر، ریچارد / الگوهای ساختار درام (از کتاب ویژهٔ تئاتر، صفحات ۱۳۸-۱۱۹) / ترجمهٔ علی اکبر علیزاده / دبیرخانهٔ دائمی جشنوارهٔ سراسری تئاتر دانشجویان کشور وابسته به معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی (دانشگاه تهران) / نوبت اول / زمستان ۱۳۷۹
- عزیزی، محمود / نقاط مشترک میان تعزیه‌گردانی و نمایش تراژدی یونان (از کتاب پرده‌های بازی، صفحات ۱۸۴-۱۶۷) / نشر میترا / چاپ اول / تهران / بهار ۱۳۷۹
- لاندو، یاکوب / تقلید و تعزیه (از کتاب پرده‌های بازی، صفحات ۱۵۹-۱۵۱) / ترجمهٔ جلال ستاری / نشر میترا / چاپ اول / تهران / بهار ۱۳۷۹
- ماروین، روزنبرگ / استعاره‌ای دربارهٔ فرم دراماتیک (از کتاب ویژهٔ تئاتر، صفحات ۱۶۲-۱۳۸) / ترجمهٔ علی‌اکبر علیزاده / دبیرخانهٔ دائمی جشنوارهٔ سراسری تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دانشجویان کشور وابسته به معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی (دانشگاه تهران) / نوبت اول / زمستان ۱۳۷۹

یادداشت‌ها

۱. مارتین اسلین / نمایش چیست؟ / مترجم شیرین تعاونی (خالقی) / انتشارات آگاه / تهران / ۱۳۶۱

۲. منظور از دراماتیزه شدن در کلی‌ترین صورت، آرایش عناصر نمایش در راستای ایجاد کشمکش میان دو نیروی خیر و شر، قهرمان و ضدقهرمان است.

۳. مراسم آیینی، با پشت سر گذاشتن چند صدسال و فراهم آمدن تجربه‌هایی بسیار در نحوهٔ برگزاری آن، به فرآیندی پیچیده و پر رمز و راز از ادبیات و هنر مبدل گشت که والاترین اندیشه‌ها را در طریق شناخت هرچه بیشتر تاریک‌ترین زوایای روح آدمی در اختیار شیفتگان خود قرار داد.

4. Techne

۵. اخیراً هنرمندان پست‌مدرن، از نشانه‌های پویایی هم در صحنه استفاده می‌کنند. از آنجایی که صحبت از قاعده است، استثناءهایی که هنوز چندان عمومیتی کسب نکرده‌اند، مورد نظر این پژوهش نمی‌توانند باشند.

۶. رمز معادل code گزینش شده است، به معنی ساختارهای قاعده‌مندی که معانی را به وجود می‌آورند.

۷. ویلیام. او. بیمن / ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه (از کتاب تعزیهٔ هنر پیشرو و بومی ایران، صفحات ۵۷-۴۵) / ترجمهٔ داوود حاتمی / شرکت انتشارات عملی فرهنگی / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۷

۸. تعزیه به نظر بسیاری از پژوهشگران این رشته - همچون خانم لاله تقیان در سخنرانی در سازمان میراث فرهنگی در تاریخ ۱۳۸۰/۲/۲۳، به اعتبار برخورداری از اصلی‌ترین عنصر درام، یعنی کشمکش بین دو نیروی خیر و شر، گونه‌ای تئاتر به شمار می‌آید که گرچه ممکن است از بسیاری از قراردادهای نمایش ارسطویی عدول کند و برخی دیگرهمچون دکتر ممنون. [در مقالهٔ «تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب» (از کتاب تعزیه، هنر بومی و پیشرو ایران، صفحات ۲۲۹-۲۱۰) / ترجمهٔ داوود حاتمی / شرکت انتشارات علمی و فرهنگی / تهران / چاپ اول / ۱۳۶۷] تعزیه را به اعتبار قراردادهای نمایش روایی برشت، تئاتر دانسته‌اند.

۹. لازم به توضیح است که منظور از تئاتر ارسطویی تنها شاهکارهای عصر طلایی ادبیات یونان نیست. قواعد، تعاریف و قراردادهایی که ارسطو دربارهٔ آنها در فن شعر بحث کرده است، در عصر کلاسیک تئاتر اروپا بی‌کم و کاست بکار گرفته می‌شد و حتی درام عصر حاضر غرب هم وامدار نگاه ارسطو در تئاتر است.

۱۰. ضیمران، محمد / گذر از جهان اسطوره به فلسفه / انتشارات هرمس / چاپ اول / تهران / ۱۳۷۹ / ص ۵۵

۱۱. گفته شده است که زرتشت در زمان تولد، بر خلاف کودکان دیگر می‌خندید.

۱۲. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ سال ظهور زرتشت مراجعه شود به کتاب زرتشت [مزدیسنا و حکومت] / جلال‌الدین آشتیانی / شرکت سهامی انتشار / نوبت چهارم / بهار ۱۳۶۸

۱۳. ضیمران، محمد / گذر از جهان اسطوره به فلسفه / انتشارات هرمس / چاپ اول / تهران / ۱۳۷۹ / ص ۱۰۰

۱۴. بازگشت از نظر ارسطو، انتقال از ناشناخت به شناخت است و خوش‌ترین بازشناخت، آن است که با دگرگونی همراه باشد.

۱۵. آندره زیج ویرث / جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه (از کتاب تعزیه، هنر بومی و پیشرو ایران، صفحات ۶۹-۵۸) / ترجمهٔ داوود حاتمی / شرکت انتشارات علمی و فرهنگی / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۷

۱۶. ویلیام شکسپیر / مکبث / ترجمهٔ داریوش آشوری / انتشارات آگاه / چاپ اول / پاییز ۱۳۷۱ / پردهٔ اول / مجلس سوم / ص ۱۷

۱۷. در سال ۱۹۸۸، در اجرایی از «مردم گریز»، اثر مولیر، به کارگردانی رد تیف، بازیگر اصلی به دلیل آن‌که یکی از دستان وی در عالم واقع، جراحتی برداشته بود، با دستی باندپیچی‌شده بر صحنه حاضر شد. پیش از آن‌که روشن شود باند دست بازیگر نتیجهٔ یک جراحت واقعی است و هیچ هدف مشخص تئاتری در بر ندارد، برای دانشجویان تئاتر نشانهٔ خوبی بود تا معناهای محتملی را به آن نسبت دهند. (تعمیم جراحت قلبی و خدشه‌دار شدن غرور شخصیت اصلی) به نقل از استون الاین و جورج ساوونا / نشانه‌شناسی اجرای تئاتری (از کتاب ویژهٔ تئاتر، صفحات ۲۷۶-۲۴۵) / ترجمهٔ نگارنده / دبیرخانه دائمی جشنوارهٔ سراسری تئاتر دانشجویان کشور وابسته به معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی (دانشگاه تهران) / نوبت اول / زمستان ۷۹

۱۸. در تعزیهٔ مسلم، در یک سو، هانی در بارگاه ابن‌زیاد دیده می‌شود و در سوی دیگر مسلم در خانهٔ هانی به انتظار وی.

19. proper signe

۲۰. بسیاری از پژوهشگران در برابر واژهٔ «سمبل» معادل «رمز» را بکار برده‌اند. همچون جلال ستاری، پورنامداریان و... اما به دلیل آن‌که در این جا «رمز» به ناچار می‌بایستی در برابر «کد» می‌آمد، باز هم از وارهٔ «نماد» برای «سمبول» استفاده شد.

۲۱. غیبت از جهان محسوس، اهل خلوت را به مشاهدهٔ اموری می‌رساند که بینندهٔ رؤیا آنها را در خواب می‌بیند؛ عرفا این مشاهده را «واقعه» می‌نامند.

۲۲. «منتقدان جدید می‌پذیرند که ادبیات - که متن نمایشی یکی از زیرمجموعه‌های آن است - از جهات مهمی مقوله‌ای است که با شناخت، رابطهٔ مستقیمی دارد و نوعی معرفت نسبت به جهان را به دست می‌دهد.» به نقل از: تری ایگلتون / پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی / ترجمهٔ عباس مخبر / نشر مرکز / چاپ اول / تهران / ۱۳۶۸ / ص ۱۲۷

23. Mood