نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۹۹)، ۵۳-۶۴ / شهریور ۱۴۰۰
DOI:10.22034/bagh.2021.236023.4573

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Mobile Ta'ziyeh in the City Scene
Semiotic Study of Mobility in Ziaber Ta'ziyeh
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تعزیهٔ سیار در صحنهٔ شهر؛ بررسی نشانه-معناشناختی سیالیت مکان در تعزیهٔ ضیابر

حمیدرضا شعیری[۱]، مرتضی غفاری[۲*]، پویا رئیسی[۳]

۱. استاد نشانه-معناشناسی و زبان فرانسه، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۲. پژوهشگر دکتری تخصصی تئاتر، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۳. دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد تهیه‌کنندگی گرایش نمایش، دانشکدهٔ تولید، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۱۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱

چکیده

بیان مسئله: تعزیهٔ سیار یکی از شیوه‌های اجرایی نمایش تعزیه است که صحنه‌های آن، نه در یک مکان ثابت، بلکه در طول یک مسیر اجرا می‌شود. مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که چگونه گفتمان تعزیهٔ سیار در ارتباط با جابه‌جایی مرزهای مکانی شکل می‌گیرد و این جابه‌جایی، چگونه به مثابه فرایندی ظاهر می‌شود که تعزیه را به امری تحولی تبدیل می‌کند. در تحقیق حاضر، تعامل میان گفتمان تعزیهٔ سیار ضیابر (نمونهٔ موردی) و گفتمان شهر مورد مطالعه قرار می‌گیرد و همچنین تأثیرات نشانه-معناشناختی اجرای تعزیه بر مکان‌ها و فضاهای شهری ضیابر بررسی می‌شود.
اهداف پژوهش: هدف اصلی این تحقیق، شناخت وجوه نشانه-معناشناسانه سیالیت مکان در تعزیهٔ سیار و کارکرد آن در دگردیسی مکان‌های شهری است.
روش پژوهش: با روش کیفی مبتنی بر تحلیل نشانه-معناشناسی صورت پذیرفته است. نشانه-معناشناسی رویکردی است که خاستگاه اندیشگانی فرانسوی دارد و حاصل گذار از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و کلاسیک به سوی نشانه‌شناسی مبتنی بر «تن»، «ادراک» و «حضور» با زمینهٔ پدیدارشناختی است.
نتیجه‌گیری: مسیر حرکت تعزیهٔ ضیابر از به‌هم‌پیوستن سه موقعیت مکانی اصلی این شهر (قبرستان، خیابان اصلی و خانهٔ آیت‌الله ضیابری) شکل می‌گیرد. با بررسی ویژگی سیال این تعزیه، مشخص می‌شود که چگونه مکان‌های مذکور روایت‌پذیر شده و از کارکرد و نقش‌های پیشین خود فاصله می‌گیرند. به طوری‌که این امر موجب دگردیسی مکان‌ها، فضاها و همچنین استعلایافتگی شهر در طول اجرای تعزیه می‌شود.
واژگان کلیدی: *تعزیهٔ سیار ضیابر، نشانه-معناشناسی مکان و فضا، گفتمان شهر، استعلا، نمایش ایرانی.*

مقدمه و بیان مسئله

گفتمان مکان[۱] در نمایش‌های شرقی همواره بحث‌برانگیز بوده است و تعزیه به عنوان یک نمایش آیینی-شرقی از این منظر قابل تأمل و بررسی است. تعزیه در لغت به معنی سوگواری، عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان درگذشته است؛ اما در ترمینولوژی رشتهٔ تئاتر، تعزیه نوعی نمایش سنتی و مذهبی شیعیان و ایرانیان است که بیشتر به نشان‌دادن واقعهٔ کربلا، شهادت حضرت امام حسین (ع) و مصائبی که بر اهل بیت او گذشته می‌پردازد. نمایش‌های تعزیه الزاماً به مکان خاصی برای اجرا نیاز ندارند (خاکی،

* نویسندهٔ مسئول: ۰۹۳۳۶۴۴۱۲۳۶، morteza.ghaffari@alumni.ut.ac.ir

۱۳۸۴، ۱۶۷). در طول سال‌های تغییر و تطور تعزیه، این نمایش در مکان‌های مختلفی چون مساجد، منازل شخصی، میادین، بازار، کاروانسراها و... به اجرا در آمده است و این مکان‌ها با استفاده از تمهیدات موقت به مکان‌هایی برای اجرای تعزیه تبدیل شده‌اند.

علاوه بر مکان‌های مذکور که بیشتر جنبهٔ موقتی داشتند، تکیه‌های ثابت یا به تعبیری تماشاخانه‌هایی که مشخصاً برای متمرکزکردن تشریفات و مختص اجرای تعزیه باشند نیز در دههٔ نخست سدهٔ نوزدهم میلادی در ایران ساخته شدند (پیترسون، ۱۳۶۷، ۱۰۹) که در میان آن‌ها «تکیه دولت» شهرت ویژه‌ای یافت. این تکیه به دستور ناصرالدین شاه با گنجایش حدود بیست هزار نفر ساخته شد و میزبانی بزرگ‌ترین و پرجلال‌ترین تعزیه‌های دوران را برعهده داشت (بیضایی، ۱۳۹۱، ۱۲۴). مکان‌های یادشده عموماً مختص تعزیهٔ ثابت بودند و سبک اجرایی دیگری نیز تحت عنوان «تعزیهٔ سیار» وجود داشت که اکنون تعداد انگشت‌شماری از آن باقی مانده است.

تعزیهٔ سیار رویدادگاه اجرایی خود را در گسترهٔ شهر یا روستا برپا می‌کند و یکی از نمونه‌های زندهٔ تلاقی نمایش آیینی- مذهبی و شهر است. ضیابر نام شهری در استان گیلان و از توابع شهرستان صومعه‌سراست که هرساله در روز عاشورا تعزیهٔ سیار در آن اجرا می‌شود. در تعزیهٔ سیار ضیابر، صحنه‌های تعزیه نه در یک مکان ثابت، بلکه در طول یک مسیر شهری اجرا می‌شوند. تماشاگران این تعزیه در جای خود می‌ایستند و صحنه‌های مختلف در برابرشان اجرا شده و حرکت می‌کند. بنابراین هر صحنه در طول حرکت مسیر کاروان نمایش در شهر، چندین مرتبه تکرار می‌شود.

این سبک اجرایی فقط مختص تعزیهٔ سیار نیست و شهرها در طول تاریخ تئاتر همواره مکان‌های گسترده‌ای را به منظور اجرا در اختیار نمایش‌های مذهبی قرار داده‌اند و در واقع حتی خود به مثابهٔ گونه‌ای از تماشاخانه درآمده‌اند (Carlson, 1989, 17). همچنین شهرها میزبان مراسم‌هایی نظیر «کارناوال[۲]» نیز بوده‌اند که با حضور و مشارکت اجرایی مردم همراه بوده است (McCaw, 2015, 52). در این قبیل مراسم‌ها یا اجراهای متکی به شهر، مردم نقش بسزایی را در شکل‌گیری و برپایی اجرا ایفا می‌کنند. به طوری‌که اساساً میدان (شهر) متعلق به همهٔ مردم می‌شود (باختین، ۱۳۹۷، ۲۷۰-۲۷۱).

مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که چگونه گفتمان تعزیهٔ سیار در ارتباط با جابه‌جایی مرزهای مکانی شهر شکل می‌گیرد و این جابه‌جایی، چگونه به مثابهٔ فرایندی ظاهر می‌شود که تعزیه را به امری تحولی تبدیل می‌کند؛ امری تحولی که شرایط شکل‌گیری معنا را از وضعیت ثابت به وضعیت سیال سوق می‌دهد و توأمان با قراردادن مخاطب درون یک نظام پیوستاری، جریان تولید و دریافت «معنا» را به جریان «انتظار معنا» می‌رساند. هدف اصلی این مقاله، شناخت وجوه نشانه-معناشناسانهٔ سیالیت مکان در تعزیهٔ سیار و کارکرد آن در دگردیسی مکان‌های شهری است. از این رو، پژوهشگران این جستار به دنبال پاسخ به پرسش‌های ذیل هستند:

۱) چگونه کارکرد سیار و روایی تعزیه موجب دگردیسی مکان‌ها و فضاهای شهری می‌شود؟

۲) چه تعاملی میان گفتمان تعزیهٔ سیار و گفتمان شهر ضیابر وجود دارد؟

۳) چگونه سیالیت مکان در تعزیهٔ سیار می‌تواند شهر را به استعلا[۳] برساند؟

روش تحقیق

این پژوهش با روش تحقیق کیفی مبتنی بر تحلیل نشانه-معناشناسی صورت پذیرفته است. نشانه-معناشناسی رویکردی است که خاستگاه اندیشگانی فرانسوی دارد و ریشهٔ آن را می‌توان در آراء و نظریات متأخر «آلژیرداس ژولین گرمس»[۴] جست‌وجو کرد. این رویکرد حاصل گذار از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و کلاسیک به سوی نشانه‌شناسی مبتنی بر «تن»، «ادراک» و «حضور» با زمینهٔ پدیدارشناختی است که جریان بروز معنا را در گفتمان به صورت جریانی زنده در می‌آورد. براساس تعهد به حضور پدیدارشناختی نشانه، دیگر نمی‌توان نشانه را تابع نظام منطقی ساخت‌گرا با صورت مکانیکی تلقی کرد؛ بلکه نشانه و معنا، به صورت فرایندی سیال و پویا فرض می‌شود که حتی فرصت نشانه‌پذیری مجدد نیز می‌یابد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸، ۵-۶).

همچنین قابل ذکر است تعزیهٔ مورد بحث تحقیق، در تاریخ ۲۹ شهریور ۱۳۹۷ (۱۰محرم ۱۴۴۰) در شهر ضیابر استان گیلان اجرا شده و پژوهشگران آن را با رویکرد مشاهده‌ای و مردم‌نگارانه بررسی کرده‌اند. ابزار گردآوری داده‌های این پژوهش نیز شامل فیش‌برداری، رجوع به منابع مکتوب کتابخانه‌ای و مشاهده اجرا بوده است.

پیشینهٔ تحقیق

با توجه به این‌که تاکنون پژوهش‌های گسترده‌ای دربارهٔ تعزیه انجام شده و از سوی دیگر، کاربست الگوهای نشانه-معناشناسی نیز رویکرد بسیاری از پژوهش‌های حوزهٔ ادبیات و هنر را تشکیل داده است؛ در بخش پیشینه، تنها آثاری که مستقیماً با موضوع «مکان در گونه‌های تعزیه» قرابت دارد، مورد توجه قرار می‌گیرد.

پیتر چکلوفسکی[۵] (۱۳۷۰) از تعزیه‌پژوهانی است که در معرفی تعزیه به شکل بین‌المللی نقش بسزایی داشته است. او در مقالهٔ «هنگامی که نه زمان، زمان است و نه مکان، مکان» به جایگاه‌های تعزیه و سازوکار اجرا در تکیه می‌پردازد. چکلوفسکی همچنین نقش برخی از نشانه‌های مکانی موجود در تعزیه همچون آذین‌های صحنه، اشیاء درون مکان و... را تشریح می‌کند. به اعتقاد او، مراسم تعزیه اساساً در زمان بی‌زمان، مکانی بی‌مکان و فضایی بی‌فضا برگزار می‌شود (حسین، ۱۳۷۴، ۱۱۶).

محمدرضا خاکی (۱۳۸۴) از پژوهشگرانی است که به موضوع مکان در تعزیه پرداخته است. او با مرور مفاهیم مکان و صحنه در مدل تئاتر غرب، به دنبال پاسخ به این پرسش است که آیا نمایش‌های سنتی ایرانی مکان ویژه‌ای را برای اجرا طلب می‌کنند؟ به اعتقاد او مکان اجرا در تعزیه، آن‌گونه که در تئاتر غربی مطرح است دارای چارچوب و جایگاه معین نیست و در نمایش تعزیه هر مکان در دسترسی، قابلیت تبدیل و انطباق خود را به صحنهٔ نمایش پیدا می‌کند. در بخشی از کتاب «تعزیه و آیین‌های عاشورایی» نوشتهٔ «محمد میرشکرایی» (۱۳۸۸)، بررسی‌هایی دربارهٔ اجرای تعزیه در استان گیلان صورت گرفته است. میرشکرایی معتقد است که به علت نبود مکان مشخصی برای اجرای تعزیه، اجراها در شمال ایران (گیلان) به چندین قسمت تقسیم می‌شود و هر قسمت از آن، در یک تکیه به اجرا در می‌آید. به همین دلیل، تماشاگران به همراه اجراکنندگان به حرکت در می‌آیند تا ادامهٔ تعزیه را در مکان بعدی مشاهده کنند.

بررسی کارکرد شهر و فضاهای عمومی همچون بازار، قهوه‌خانه‌ها، کاروانسراها در مناسک محرم، از بخش‌های تحلیلی کتابی است که انتشارات بریل[۶] منتشر کرده است. این اثر با رویکرد مطالعات فرهنگی به عصر صفوی، بررسی می‌کند که چگونه شکاف میان دولت و جامعه، راه را برای شکل‌گیری فضاهای عمومی اولیه و وضعیت تئاترگونه باز می‌کند (Rahimi, 2012).

«نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه» از مقالاتی است که پژوهشگران در آن کارکردهای نشانه‌های مکانی تعزیه را براساس تقسیم‌بندی پیرس مورد بررسی قرار داده‌اند. این پژوهش سعی در بازشناسی و پی‌بردن به مفاهیم نشانه‌ای موجود در کالبد تعزیه دارد و در نهایت نتیجه می‌گیرد که نشانه‌های موجود در تعزیه، بیشتر از این‌که بر پایهٔ تأویل باشند، دارای جنبهٔ فرانشانه‌ای هستند (سهیلی و مهاجرپور، ۱۳۹۴).

امیرحسن ندایی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای مرتبط، مفهوم زمان و مکان قدسی را در انواع سبک‌ها و هنرهای ملهم از واقعهٔ عاشورا مورد بررسی قرار داده که هنر تعزیه نیز بخش عمده‌ای از تحلیل تحقیق را تشکیل می‌دهد. او با خوانشی اسطوره‌ای و توجه به مفاهیم خیر و شر، درهم‌آمیزی زمان و مکان را به عنوان ویژگی مهم آیین‌ها و هنرهای عاشورایی برشمرده است.

«بررسی تأثیرات متقابل ساختاری و شکلی کالبد بازار سرپوشیدهٔ شهر اراک بر شکل‌گیری تعزیهٔ سیار در اراک» عنوان یکی از مقالات پیرامون تعزیهٔ سیار است. این مقاله به چگونگی شکل‌گیری تعزیهٔ سیار اراک و همچنین رابطهٔ میان بازار و تعزیه می‌پردازد. پژوهشگران این مقاله نتیجه می‌گیرند که تعزیهٔ سیار در مؤلفه‌هایی نظیر نمایشنامه، زمان‌بندی روایت و جانمایی شخصیت‌ها تغییراتی ایجاد می‌کند تا بتواند تعزیه را به صورت تسلسلی به مردم حاضر در بازار نمایش دهد (سمیعی، زین‌الدین و آل‌یاسین، ۱۳۹۶).

مقالهٔ «نمایش خیابانی و نسبت آن با فضای شهری» اگرچه مستقیماً به موضوع مکان در تعزیه نمی‌پردازد اما در ارتباط با مقولهٔ تلاقی شهر و نمایش نکاتی قابل تأملی را بیان کرده است (سرسنگی، ۱۳۹۴). همچنین پژوهشگر این مقاله، در کتاب «محیطِ تئاتری و رابطهٔ بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی»، بر آن بوده تا تأثیر محیط‌های فیزیکی متفاوت را بر محیط تئاتری و رابطهٔ بازیگر و تماشاگر را در تعزیه بررسی کند (سرسنگی، ۱۳۹۲).

در پایان قابل ذکر است جست‌وجوهای فعلی نشان می‌دهد که تاکنون پژوهشی با رویکرد و پرسش‌های مطرح‌شده، دربارهٔ مطالعهٔ نشانه-معناشناختی مکان در نمایش‌های تعزیهٔ سیار و بررسی نسبت آن با گفتمان شهر انجام نشده است.

مبانی نظری

در این بخش، چیستی مفهوم «آیکون و هایپرآیکون» براساس دیدگاه «چارلز سندرس پیرس»[۷] مرور می‌شود و سپس رابطهٔ میان «روایت و شهر» تبیین می‌شود. در ادامه با مطالعهٔ نوع‌شناسانهٔ مکان‌ها (براساس نظام‌های معنایی متفاوتی که ایجاد می‌کنند) کوشش می‌شود تا کارکردهای گفتمانی مکان‌ها و نقش آن‌ها در فرایند تولید معنا بررسی شود.

• آیکون و هایپرآیکون

در تعاریف مرسوم، آیکون نوعی نشانه بوده که با مدلول خود دارای شباهت است. یکی از نکات مغفول دربارهٔ مفهوم آیکون این است که اساساً آیکون کارکرد فرایندی داشته و نباید آن را صرفاً به شباهتی که با مرجع خود دارد، محدود کرد. «آیکون قادر است حضوری اگزیستانسیالیستی داشته باشد و راه توسعه و استعلا را طی کند» (شعیری، ۱۳۹۲، ۱۹۸). به عبارت دیگر، آیکون فقط در خدمت ابژه به مثابهٔ

مرجع مسلم خود نیست و می‌تواند با توسعهٔ آیکونیک مواجه شده و با توجه به موقعیت و بافت گفتمانی از خود فاصله بگیرد.

اهمیت آیکون در ویژگی‌های خودش استوار است و این‌گونه نیست که فقط به رابطه‌ای مبتنی بر وجود دیگری نیاز داشته باشد (Short, 2007, 215). پیرس که از بنیان‌گذاران مفهوم آیکون است، پیش‌تر به نکته‌ای اشاره می‌کند که در آن حیات آیکون به حیات ابژه وابسته نیست. «آیکون نشانه‌ای است که به‌خودی‌خود همهٔ ویژگی‌های معنادار بودن را داراست، حتی اگر هیچ ابژه‌ای برای آن وجود نداشته باشد. مثال: خطی که با مداد رسم شده و فقط خطی هندسی است» (Pierce, 1931-1935, 531). بر این اساس، آیکون در صورت عدم وجود ابژه می‌تواند وجود داشته باشد و حتی قادر است که راه توسعه را پیش گرفته و متحول شود. در این حالت آیکون به «هایپرآیکون[8]» تبدیل می‌شود و می‌تواند فراتر از آنچه که از آن انتظار است، نمایان شود (شعیری، ۱۳۹۲، ۲۰۰).

• روایت و شهر

براساس دیدگاه نشانه-معناشناسی مفهوم «متن» می‌تواند در قالب‌های مختلفی متجلی شود و در نظرگرفتن شهر به مثابهٔ متن، یکی از اشکال آن است. «رولان بارت» از جمله نشانه‌شناسانی است که شهر و ساختار شهری را همچون یک متن می‌پندارد؛ متنی که براساس روابط میان اجزای نشانه‌ای آن دلالت و معنا پیدا می‌کند (Barthes, 1997, 158-172). عناصر شهری همچون نشانه‌هایی معنادار و قابل تفسیر هستند که شبکه‌های معنایی کم‌وبیش گسترده‌ای را می‌سازند (فکوهی، ۱۳۹۸، ۳۳) و این شبکه‌ها در یک نگاه، توانایی تشکیل روایت‌های شهری را دارند.

اغلب متن‌ها از قابلیت روایت‌پذیری/روایت‌گری برخوردار هستند و شهر به مثابهٔ متن نیز از این موضوع مستثنی نیست و می‌تواند وضعیت‌های روایی گوناگونی را تجربه کند و یا آن را مستقیم و غیرمستقیم بازتاب دهد. روایت‌گری در شهر و معماری همچون فرایندی برای انتظام و شکل‌بخشیدن به فضا است. «اگر رویدادها برای تحقق‌یافتن به فضا نیاز دارند و فضا را اشغال (و تبدیل به مکان) می‌کنند، روایت‌گری که در ساده‌ترین تعریف آن فرایند به‌هم‌پیوستن رویدادهای مختلف به یکدیگر است، در واقع فرایند متشکل‌ساختن فضاهای مختلف به یکدیگر است» (کریم‌زاده، اعتصام، فروتن و دولتی، ۱۳۹۷، ۱۰۰).

• نوع‌شناسی مکان

- مکان توپیک[9]، پاراتوپیک[10]، اتوپیک[11]

براساس بخش‌بندی و تعریف «آلژیرداس گرمس» و «جوزف کورتس»[12]، مکان توپیک جایی است که شرایط و وضع اولیهٔ روایت در آن رخ می‌دهد (Hendrix, Slusser & Rabkin, 2014, 136). مکان پاراتوپیک نیز مکانی است که جریان روایت در آن جابه‌جا می‌شود و آزمون صلاحیت و کسب شایستگی سوژه در آن به وقوع می‌پیوندد (Greimas & Courtés, 1982, 226). به عنوان مثال در روایت سیندرلا، خانه‌ای که او لباس جدیدی را در آن به دست می‌آورد، مکان از نوع پاراتوپیک است (Martin & Ringham, 2006, 141). همچنین مکان اتوپیک نیز مکان به بار نشستن معنا و به تعبیری مکان رضایت گفته‌پرداز است؛ مکانی که هدف جست‌وجوی نهایی سوژه در آن قرار دارد. در همان مثال پیشین، سالنی که سیندرلا با شاهزاده روبه‌رو می‌شود، مکان اتوپیک محسوب می‌شود (ibid., 202).

- مکان میزبان / مکان مهمان

مکان میزبان، مکان ثابت فیزیکی شهر است که به عادت‌واره تبدیل شده است. این مکان، مکان روزمرگی است و کنش‌های روزمرهٔ ما در آن تحقق پیدا می‌کند. اما مکان مهمان، مکان هرروزه نیست و گویی در زمانی خاص و در یک مناسبت ویژه به مهمانی مکان میزبان می‌آید. مکان مهمان سیال است و جریان معنا را با خود حمل می‌کند. در واقع وقتی مکان مهمان روی مکان میزبان می‌نشیند، لایه‌ای به مکان میزبان اضافه می‌کند و این‌گونه مرزهای مکانی جابه‌جا می‌شوند. این جابه‌جایی مرز، مکان روزمره و همیشگی را با افزونه‌ای معنایی روبرو می‌کند. همچنین ورود مکان مهمان ریتم شهر را دستخوش تغییر می‌کند و ریتم شهر علاوه بر این‌که می‌تواند فعالیت‌های انسانی را هدایت کند، بر شکل‌گیری محیط‌ها و مکان‌های شهری نیز تأثیرگذار است (Rochow & Stahl, 2017, 126).

- مکان شبکه[13]

«اریک لاندوسکی»[14] در یک تحقیق (Landowski, 2010) مکان‌های شبکه‌ای را مورد بررسی قرار داده است. به عقیدهٔ او این مکان‌ها را القایی[15] نیز می‌توان نامید. در مکان‌های شبکه‌ای سوژه‌ها در عین فاصله از یکدیگر، در ارتباطی تنگاتنگ باهم قرار دارند. این مکان‌ها با تکیه بر مقولهٔ «نه-گسست» از قابلیت مجاب‌سازی سوژه‌ها برخوردارند و می‌کوشند ارزشی را از مکانی به مکان دیگر انتقال دهند (بابک‌معین، ۱۳۹۸، ۶۶). در واقع مکان‌های شبکه‌ای در فواصل معین از یکدیگر متمایز می‌شوند و در فاصله‌ای مشخص به دو قطب تغییر می‌یابند تا به این ترتیب، چیزی از یکی به دیگری انتقال پیدا کند.

- مکان‌روایی[16]

مکان‌روایی قبلاً یک‌بار مکان بوده و مرجعیت مکانی مشخص داشته است. اما اکنون مکانی است که در آن اصل نشانه‌شدگی اتفاق افتاده است (شعیری، ۱۳۹۱، ۱۰۴). این مکان‌ها قبلاً مرجعیتی مکانی و قالب‌های شناختی خود

را دارا بوده‌اند؛ منتها به دلیل شرایط گفتمانی جدید یا روایتی که بر آن‌ها افزوده شده دچار زایش مجددی شده و ویژگی‌های معنایی جدیدی پیدا کرده‌اند. به طور مثال خانه-باغ یا خانه-موزه از این قبیل مکان‌ها است.

- **مکان حلزونی یا اسپیرال[۱۷] با ویژگی گردبادی**

مکان‌های اسپیرال یا گردبادی زیر نگاه کنش‌گر شکل می‌گیرد و پس از چندی می‌تواند فرو بپاشد. این مکان‌ها را می‌توان حاصل هم‌آیی کنش‌گر با دنیا نامید. این مکان‌ها کنش‌گر را مبهوت خود می‌سازند و به این ترتیب او بهت‌زده مسیر آن‌ها را دنبال می‌کند. مکان حلزونی را می‌توان مکان درگیری و چالشی «تن» در نظر گرفت. تنی که بدون این‌که تنها به نظاره بنشیند، خود در جریان چیزها حضور دارد و جهان را به شکل شهودی، بی‌واسطه و از درون دریافت می‌کند (بابک‌معین، ۱۳۹۸، ۶۳).

بیننده یا مبهوت مکان‌هایی گردبادی می‌شود و یا خود در شکل‌گیری و معنادهی به چنین مکان‌های شرکت می‌کند. به عبارت دیگر، مکان‌های گردبادی مشارکتی، مکان‌هایی با ارزش‌های زیباشناختی و عاطفی هستند که کنش‌گر دیداری در شکل‌گیری این ارزش‌ها همراه با مکان پیش رفته است (شعیری، ۱۳۹۲، ۲۲۸) به طوری‌که سوژه در این مکان‌ها، با دیگری یا با چیزها «بودن» و «کنش مشترک شاعرانه» را تجربه می‌کند (بابک‌معین، ۱۳۹۸، ۶۳).

- **مکان استعلایی**

استعلا به حرکت و حضوری فراتر از بدن مادی مربوط می‌شود (Anderson, 2009, 28). هنگامی‌که مکان‌های گردبادی در اوج معنایی خود قرار بگیرند و باعث جداشدن کامل از مکان عینی و استمرار احساس مکان و استمرار حضور آن در اندیشه یا تخیل کنش‌گر شود، مکان استعلا یافته است (شعیری، ۱۳۹۲، ۲۳۰). این مکان‌ها، همان مکان عروج، مکان میان دو بی‌نهایت و مکانی بی‌آغاز و بی‌پایان است (بابک‌معین، ۱۳۹۸، ۶۴).

مکان‌های استعلایی ممکن است ثبات مادی و ایستایی نداشته باشند و کنش‌گر در آن‌ها میانهٔ حضور و غیاب سیر کند. حضور کنش‌گر در مکان فیزیکی و همزمان حضورش در فراتر از مکان (فضا)، حضوری از جنس استعلایی است. لاندوسکی این وضعیت که هم از جنبهٔ فیزیکی و هم از منظر متافیزیکی در آن «حضور» داریم را مکان «هستی-آن‌جای[۱۸]» می‌داند (همان، ۶۶).

بررسی نشانه-معناشناسی سیالیت مکان در تعزیهٔ سیار ضیابر

در یک روایت خطی، سیر حرکت تعزیهٔ ضیابر از اتصال سه موقعیت مکانی شهر (قبرستان، خیابان اصلی و خانه آیت‌الله ضیابری) به یکدیگر به وجود می‌آید. «میرچا الیاده»[۱۹] یکی از مهم‌ترین دین‌پژوهان معاصر عقیده دارد مکان‌های قدسی همواره در ارتباط با یک مرکز شکل می‌گیرند (الیاده، ۱۳۹۸، ۳۴۷). لیکن در اینجا گستردگی دامنهٔ حرکت تعزیهٔ ضیابر، نشان‌دهندهٔ نوعی مرکزیت‌زدایی است و می‌توان ادعا کرد خود تعزیه مرکزیت قدسی سیاری را پدید می‌آورد. در ادامه تصویر ۱ مکان‌ها و جهت حرکت دستهٔ تعزیه در شهر ضیابر را نشان می‌دهد.

پیش از بررسی نشانه-معناشناسانهٔ این سه مکان لازم به یادآوری است که مبحث مکان‌مندی در نمایش‌های شرقی همواره حوزه‌ای تأمل‌برانگیز بوده است؛ چرا که در این نمایش‌ها، مکان نمایش قرار نیست مکان صحنه‌ای باقی بماند. نمایش‌های شرقی فرض خود می‌دانند تا از مکان‌بودگی صحنه نمایش خارج شوند و با ساختن فضا در ذهن تماشاگران روایت خود را به فرجام برسانند. در بیشتر گونه‌های نمایش شرقی، صحنهٔ و مکان نمایش مهیا می‌شود که دستخوش تغییر شود. به همین دلیل است که نمایش‌های شرقی در صحنه‌آرایی بسیار مقتصدانه عمل می‌کنند؛ از تعزیهٔ ایران تا کاتاکالی هند و نو ژاپن عموماً صحنه‌ها خالی هستند. خالی‌بودن صحنه به این دلیل است که صحنهٔ نمایش شرقی مدام در حال تغییر و عزیمت است. صحنهٔ نمایش شرقی یک سکو است و غایت آن است که

تصویر ۱. مکان‌های اصلی شهر در تعزیهٔ سیار ضیابر. مأخذ: نگارندگان.

تماشاگر همراه نمایش سیر و سفر خود را آغاز کند. در این نمایش‌ها همواره مکان صحنهٔ تئاتر تحت‌الشعاع روایت‌هایی قرار می‌گیرد که در دل خود مکان و فضاهای جدید می‌سازند و این مکان و فضاها یکی پس از دیگری روی صحنه و در ذهن اجراگران و تماشاگران پدیدار می‌شوند. بنابراین مکان صحنه‌ای در نمایش شرقی مدام در حال‌پذیرفتن ویژگی‌های معنایی و کیفی جدیدی است که به واسطهٔ روایت‌های پی‌درپی در آن شکل می‌گیرد، از میان می‌رود و دوباره شکل می‌گیرد. تعزیهٔ سیار ضیابر نیز به عنوان یک نمایش شرقی از این امر مستثنی نیست و گفتمان «تعزیهٔ سیار ضیابر» حتی در عنوان خود نیز مسئلهٔ مکان را به چالش می‌کشد. اکنون با این توضیح سه مکان اصلی تعزیهٔ سیار ضیابر بررسی خواهد شد[۲۰].

- **آغاز نمایش؛ قبرستان**

تعزیهٔ ضیابر از قبرستان آغاز می‌شود. در این تعزیه، قبرستان شهر مکانی از نوع توپیک است. خود این رویدادگاه، مکان/فضایی مناقشه‌برانگیز است. در ابتدا باید بررسی کرد که آیا این قبرستان نوعی مکان محسوب می‌شود و یا فضا است؟ از دیدگاه نشانه-معناشناسی فضا همچون یک گسترهٔ وسیع، یکپارچه و پیوستار است. «موریس مرلوپونتی»[۲۱] فیلسوف و پدیدارشناس معاصر، فضا را زمینه‌ای می‌داند که بر هستی و وضعیت ما در عالم دلالت می‌کند (انصاری، ۱۳۹۳، ۶۶). نسبت میان فضا و مکان را می‌توان این‌گونه بیان کرد که هرگاه در فضا برش زده شود و این برش سبب ایجاد محدوده‌هایی با مرزهای مشخص و یا حتی نامشخص شود، تکثر فضایی رخ داده و مکان‌های قابل تمییز به وجود می‌آید (شعیری، ۱۳۹۲، ۲۳۶). همچنین از دیدگاه مرلوپونتی مکان بیش از هر چیز یک ساختار است؛ شبکه‌ای از ارتباطات که بیانگر جنبه‌های خاص آگاهی و تجربهٔ انسانی است (پرتوی، ۱۳۹۴، ۷۴).

صاحبان قبرستان افرادی هستند که وجود فیزیکی نداشته و به عبارتی انتزاعی هستند. قبرستان با برخورداری از ویژگی‌های سکوت و نوعی خاموشی که در اتمسفر آن برقرار است؛ بُعد مادی زندگی را نفی می‌کند و از این‌رو نگاه تماشاگران را به ورای ماده و دنیا هدایت می‌کند. این ویژگی‌ها تداعی‌کنندهٔ یک فضا (نه مکان) است. از سویی قبرستان ویژگی‌های مکانی خود را به عنوان محلی برای دفن مردگان و حضور بازماندگان نیز حفظ می‌کند. بنابراین روایت این تعزیه از همان آغاز در بستر «مکان-نه مکان» یا «فضا-نه فضا» بنیان نهاده می‌شود. به منظور تقریب اذهان با تحلیل ارائه‌شده، در پیوست تصاویر ۲ و ۳، دورنمایی از فضای این قبرستان را به تصویر گذاشته است.

وقتی گروه نمایش تعزیه از داخل ساختمانی (حسینیه) در محوطهٔ قبرستان، بیرون می‌آید، ویژگی‌های فضایی قبرستان با نشانگان جدیدی مواجه می‌شود. فضای سکوت در هم می‌شکند و گذار فضا به مکان آغاز می‌شود. آنچه یک فضا را به مکان تبدیل می‌کند، ویژگی، رویداد و اتفاق منحصر به فردی است که در آن می‌افتد و به آن بار ارزشی می‌دهد (انصاری، ۱۳۹۳، ۷۲) و در اینجا فضای قبرستان پذیرای نمایش تعزیه به عنوان یک رویداد می‌شود. همچنین بیرون‌آمدن دستهٔ نمایش از حسینیه به مثابهٔ نوعی رجعت دوبارهٔ اولیا و اشقیا به جهان نیز عمل می‌کند و شکل‌گیری وضعیت بینابین «زیستن و نه-زیستن» را در فضای قبرستان رقم می‌زند.

ساختمان حسینیه علاوه بر نقش کاربردی خود که به عنوان مکان آماده‌سازی گروه نمایشی است، دارای کارکرد معناسازانهٔ وسیع‌تری نیز هست. همهٔ تماشاگران بیرون ساختمان در انتظار خروج اجراگران و شروع نمایش ایستاده‌اند و اینجاست که این ساختمان با ارتقای معنایی مواجه‌شده و نقش عدم و جهان ماورایی را به خود می‌گیرد که حالا قرار است شهیدان و مردگان (اولیا و اشقیا) از آن خارج شوند و نمایشی اجرا کنند. در اینجا این ساختمان نقش کاربردی و انتزاعی را به صورت توأمان دارد. تمام افراد نمایش و تمام ابزارها و وسایل تعزیه (تابوت‌ها، حجله‌ها، خیمه‌ها و پرچم‌ها و...) داخل این ساختمان هستند. با گشوده‌شدن درهای ساختمان، نمایش آغاز می‌شود. این لحظه، لحظه رویارویی و پیوند دو نوع هستی و تلاقی دو مکان است. اجراگران به همراه خود چند مکان مهمان (کربلا، مدینه و...) را به میان مکان تماشاگران یا همان مکان میزبان (ضیابر) می‌آورند. باری تلاقی و پیوند مکان مهمان و میزبان نیاز به یک میانجی دارد، از این رو یک گوینده در محوطهٔ قبرستان میکروفن در دست دارد و افرادی که از ساختمان بیرون می‌آیند را به تماشاگران معرفی می‌کند. این اعلام ورود نمایش تعزیه به شهر است، نمایشی که با سیالیت مکانی‌اش، مکان‌ها و فضاهای شهر را آغشته به روایت خود می‌کند.

توسعهٔ آیکون به هایپرآیکون به خوبی در تبدیل مکان قبرستان به مکان جدید مرتبط با روایت کربلا قابل مشاهده است. در این وضعیت، قبرستان علاوه بر این‌که وجه آیکونیک خود را حفظ کرده و قبرستان باقی می‌ماند؛ توأمان به وجه مکان و فضای مرتبط به کربلا نیز دلالت پیدا می‌کند. اکنون نشانه (آیکون قبرستان) بسط یافته و از ابژه بیرونی و درونی‌اش دور می‌شود و تا قلمرو تبدیل به استعاره پیشروی می‌کند.

با خروج اجراگران از ساختمان حسینیه، تماشاگران (سوژه) برای اولین بار با مجموعه نشانه‌هایی شامل شخصیت‌ها،

تصویر ۲. تماشاگران بیرون از حسینیه در انتظار خروج دستهٔ تعزیه هستند. مأخذ: آرشیو شخصی نگارندگان[۲۲].

تصویر ۳. انتظار آغازین تعزیه در قبرستان و مزارشهدای ضیابر. مأخذ: آرشیو شخصی نگارندگان.

اسب‌ها و وسایلی نظیر کلاه‌خود و شمشیر، خیمه و... مواجه می‌شوند که هیچ‌یک دلالتی به زمان حال نداشته و برای آن‌ها تداعی‌کنندهٔ امام حسین (ع) و یارانش و برهه‌ای تاریخی است. از سوی دیگر، مواجهه با اشقیا نیز حس انزجار و تنفری که مردم نسبت به آن‌ها در دل دارند را دامن می‌زند. از آنجایی‌که تماشاگران به ناگهان با این میزان از نشانه‌ها مواجه می‌شوند، یک حضور فشاره‌ای یا منقبض از نشانه‌ها بر آن‌ها حادث می‌شود که مکان قبرستان را زیر نگاه تماشاگران درهم می‌شکند و حضور آن‌ها را از آن مکان و زمان حال می‌راند و لحظاتی به مکان و زمان دیگر (واقعهٔ کربلا) می‌برد. به تعبیر اریک لاندوسکی گویا مکانی خاص شکل می‌گیرد که به واسطهٔ نشانه‌های جدید (از ساختمان بیرون آمده) دارای ارزش ویژه یا افزوده است (شعیری، ۱۳۹۲، ۲۲۷). شگفتی مواجهه با مجموعهٔ نشانه‌ها، باعث می‌شود که قبرستان به مکانی اسپیرال بدل شود که تماشاگران را مبهوت خویش ساخته و آن‌ها با حیرانی نشانه‌ها، اتفاقات و مسیر این لحظات جدید را دنبال می‌کنند. البته مکان‌های اسپیرال پس از چندی می‌توانند فرو بپاشند و با عادی‌شدن خروج اجراگران از ساختمان، مکان اسپیرال نیز دیری نمی‌پاید که درهم می‌شکند و تماشاگر بیشتر متوجه حضورش در قبرستان می‌شود.

ترتیب خروج افراد و دسته‌ها از ساختمان براساس نظم تاریخی وقایع کربلا است. دستهٔ اول شامل کاروان امام است که از مدینه به مکه سپس به کربلا می‌رود. دستهٔ دوم یاران امام هستند که قرار است صحنه‌های نبرد کربلا را بازی کنند و دستهٔ سوم اسرای جنگ هستند که به سمت شام به اسارت برده می‌شوند. سه واقعه در سه برههٔ مکانی و زمانی مختلف، قرار است که در شهر اجرا شود. این سه دسته پشت سر هم حرکت می‌کنند. هر دسته بیانگر یک واقعه بوده و هر واقعه از چند صحنهٔ نمایشی کوچک تشکیل شده است. چون تماشاگران در جای خود ایستاده‌اند این صحنه‌های نمایشی در طول اجرا چند بار اجرا می‌شود. باری تکرار صحنه‌ها در کنار سایر عناصر بصری و موسیقایی که با به جریان‌افتادن روایت تعزیه در شهر اتفاق می‌افتد، ریتم شهر را برای ساعاتی تغییر می‌دهد. اکنون شهر متأثر از این ریتم و در ضرباهنگی متفاوت از گذشته، پدیداری مکان‌ها و فضاهای جدید را تجربه می‌کند.

- **میانهٔ نمایش؛ خیابان اصلی شهر**

خیابان اصلی شهر محل اجرای بخش اعظم تعزیهٔ ضیابر و مکانی پاراتوپیک است که بیشتر جریان روایت در آن پیش می‌رود. این خیابان به مثابهٔ مکان پیوستاری و شبکه‌ای که نقاط مختلف شهر را به‌هم وصل می‌کند، کارکرد مجاب‌سازی و القایی نیز به خود می‌گیرد. چراکه به واسطهٔ حضور گروه تعزیه در آن (به مثابهٔ نوعی ارزش که پیش‌تر وجود نداشته)، تماشاگران و بخش زیادی از مردم را مجاب می‌کند که همراه تعزیه شده و به دنبال آن‌ها در مسیر خیابان حضور داشته باشند. همچنین این خیابان نقش نشانه-معناشناختی مهم دیگری نیز ایفا می‌کند و می‌توان گفت به عنوان مکان میزبان، پذیرای چند مکان مهمان می‌شود. به عنوان مثال بخشی از خیابان مسیر مدینه به مکه، بخشی مکان کربلا و قسمت دیگر مسیر کربلا به شام را در خود جای می‌دهد. در واقع این مکان‌ها به مهمانی مکان شهر می‌آیند و افزونه‌ای معنایی به آن اضافه می‌کنند.

اجرای همزمان صحنه‌های نمایشی در خیابان، مکان‌بودگی خیابان شهر را تحت تأثیر شرایط نشانه-معنایی جدیدی قرار می‌دهد. از این پس، حتی ماشین‌ها اجازه حرکت در این خیابان را ندارند و کارکرد اصلی خیابان از آن گرفته می‌شود و وجه استعاره‌ای آن بیشترین اهمیت را می‌یابد؛ از این‌رو وضعیت دیگری از کارکرد فرایندی آیکون و ارتقای آن به هایپرآیکون قابل توجه می‌شود. آیکون خیابان اگرچه ظاهراً می‌بایست به همان شباهت ظاهری با شهر و خیابانی امروزی مرتبط باشد؛ لیک از شباهت ظاهری با ابژه فراتر می‌رود و راه توسعه را می‌پیماید. به عبارت دیگر، تولید و خلق معنای جدیدی که به سبب روایت تعزیهٔ سیار در خیابان ضیابر جاری می‌شود، راه را بر توسعهٔ آیکون می‌گشاید و از دل

آن، هایپرآیکون دیگری از خیابان پدید می‌آید که اکنون به شکل متفاوتی از شکل پیشین خود تجلی یافته است. البته این توسعه با طی فرایند حسی-ادراکی در تماشاگران نیز همراه است که در ادامهٔ تحقیق بیشتر به آن پرداخته خواهد شد.

همان‌طور که گفته شد در این تعزیه، یک صحنه چندین مرتبه در طول مسیر، اجرا می‌شود. با هر توقف و هنگام شروع اجرای هر صحنه، تماشاگران دوباره با تغییر مکان مواجه می‌شوند. این تغییر مدام مکان‌ها و این رفت و برگشت به مکان‌های مختلف، تن تماشاگران را با روایت سیال تعزیه گره می‌زند و آن‌ها را در مکانی گردبادی احاطه می‌کند؛ به طوری‌که میزانسن[۲۳] برخی از صحنه‌های این تعزیه، حتی از نظر بصری نیز تداعی‌کنندهٔ وضعیت گردبادی می‌شود. موالف‌خوان و مخالف‌خوان که هردو سوار اسب هستند، در صحنهٔ فرضی مدوری که دور تا دور آن را تماشاگران احاطه کرده‌اند، به دور هم می‌چرخند و یا موالف‌خوان در مرکز دایره قرار می‌گیرد و سپس مخالف‌خوان سوار بر اسب به دور او می‌چرخد. بنابراین در تک‌تک صحنه‌ها فرمی اسپیرال هم از لحاظ فیزیکی و هم به لحاظ معنایی خلق می‌شود. این فرم بارها و بارها در صحنه‌های مختلف با همراهی خودِ تماشاگران اجرا می‌شود. به گفتهٔ سرسنگی (۱۳۹۲، ۲۲) مشارکت تماشاگر در اجرا، هدف اصلی نمایش دینی است و اساساً در ساختن فرم‌های تعزیه ضیابر نیز تماشاگران به همراه اجراگران ایفاگر نقش بسزایی هستند. تماشاگران بدون هیچ مرز و حصاری همراه تعزیهٔ ضیابر هستند و حتی به صورت مستقیم، خود به کنش‌گران تعزیه تبدیل می‌شوند. در پیوست تصاویر ۴ و ۵ لحظات منتخبی از حضور و مشارکت مردم در پیشبرد تعزیهٔ سیار ضیابر را نشان می‌دهد. در طول اجرا محیط صحنه‌های نمایش، عملاً با حضور جسمانی تماشاگران شکل می‌گیرد؛ پس آن‌ها خود بخشی از سازندگان مکان‌های نمایش نیز محسوب می‌شوند و در کنار اجراگران در ساختن ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عاطفی این مکان‌ها سهیم هستند. در واقع فرایند تولید معنا با حضور جسمانی و پدیداری تن تمام کنشگران (اجراگران و تماشاگران) در تعامل با مکان و زمان ساخته می‌شود. به اعتقاد ژاک فونتنی[۲۴] «گفتمان مکانی تحت نظارت یک اطلاع‌دهنده و یک مشاهده‌کننده قرار دارد» (Fontanille, 1989, 56). لیکن در تعزیهٔ ضیابر گاه در شوشی که در این مکان‌های گردبادی صورت می‌گیرد، مشاهده‌کننده و اطلاع‌دهنده ادغام می‌شوند و جملگی گفتمان کنشی-شوشی واحدی می‌سازند.

با گسترش روایت تعزیه در طول خیابان اصلی شهر و با اجرای مدام صحنه‌هایی که میزانسن آن‌ها مبتنی بر چرخش است، مکان گردبادی به اوج معنایی خود می‌رسد و تمام کنش‌گران وارد مکان استعلایی می‌شوند. اکنون مکان تبدیل به فضا شده است و مکان خیابان تنها مکان حاضر در آگاهی تماشاگران و حتی اجراگران نیست. در این حالت اجراگران و تماشاگران، میان مکان خیابان و فضای ساخته‌شده در رفت و آمدند. در این جا مکان کنشی- شوشی است و این ویژگی بسیاری از نمایش‌های شرقی است؛ به عبارتی مکان

تصویر ۴. مشارکت و همراهی تماشاگران در راستای پیشبرد تعزیهٔ سیار ضیابر. مأخذ: آرشیو شخصی نگارندگان.

تصویر ۵. همراهی و مشارکت تماشاگران تعزیهٔ سیار در خیابان اصلی شهر. مأخذ: آرشیو شخصی نگارندگان.

صحنه‌ای و مکان استعلایی، نه در طول هم که در عرض هم قرار دارند. اجراگران و تماشاگران پیوسته نسبت به مکان نمایش آگاهی دارند اما همزمان در مکان استعلایی نیز حضور دارند. این حضور و غیاب توأم که به پیدایی همزمان مکان مهمان و مکان میزبان و شکل‌گیری مکان «هستی-آن‌جای» انجامیده، بیانگر دگردیسی مکان‌های شهر از طریق ته‌نشین‌شدن روایت تعزیه در آن‌ها است.

ابزارِ اصلی بیان روایت تعزیه، کلمات و اشعار نیستند که اصلاً در آن همهمهٔ اجرا گاهی شنیدن صدای اجراگران ناممکن است. کم‌اهمیت‌شدن کلمات از آنجا نشأت می‌گیرد که تماشاگران در وضعیت بینابین فضا و مکان قرار گرفته‌اند و در این موقعیت ادراک نمایش نه از طریق قوای شناختی که بیشتر به واسطهٔ «حضور» تماشاگران صورت می‌گیرد. نمایش «خود» تماشاگران را درگیر کرده و «خود» به مکانِ فضا شده و انتزاعی راه می‌یابد. به تعبیر چکلوفسکی (۱۳۷۰، ۲۲۰) تماشاگران تعزیه هم در محل تعزیه حضور دارند و هم در صحرای کربلا و همزمان در حال و گذشتهٔ درهم‌آمیخته حاضر می‌شوند.

• پایان نمایش؛ خانهٔ آیت‌الله ضیابری (و خانه‌های اهالی شهر)

نمایش تعزیه در خانهٔ شخصی روحانی فقید شهر، که به شکل دارالاماره ابن زیاد صحنه‌آرایی شده، به اتمام می‌رسد. نقش‌خوان ابن زیاد در ایوان خانه می‌نشیند و رسیدن تمام دسته‌های نمایشی به بارگاهش (حیاط خانه) را تماشا می‌کند. آخرین صحنه‌های نمایش در حیاط خانه اجرا می‌شود و تمام تماشاگران در حیاط این خانه گردهم می‌آیند. در بخش پایانی نمایش، اولیا و اشقیا سرانجام از اسب‌هایشان پیاده می‌شوند و آخرین نبردشان را روی زمین و در مکانی ثابت انجام می‌دهند. سپس به حیاط پشتی خانه رفته و از نظر تماشاگران پنهان می‌شوند. نمایشی که از عدم (حسینیه) آغاز شد با عدم (حیاط پشتی) نیز پایان می‌پذیرد. در فاصلهٔ میان دو عدم، تماشاگران حضور در مکانی استعلایی را تجربه می‌کنند و سپس این مکان ناپدید می‌شود. هرچند این ناپدیدی مکان، فیزیکی است و در ذهن تمام کنشگران تصویر این خاطره بیش از گذشته تقویت شده است.

صحنهٔ آخر نمایش، مربوط به گفتگوی شمر و ابن زیاد است. شمر در سکویی که در مقابل ایوان قرار گرفته، شرح ماوقع را می‌گوید. او در آخرین جملات طبق اصول نمایش تعزیه از نقش خود فاصله می‌گیرد و می‌خواند: «نه من شمرم نه اینجا کربلا باشد / فقط منظور ما این است که مجلس پر بکا (گریستن) باشد». این بیت به نوعی بیانگر رویکرد این تعزیه به مسئلهٔ مکان است. در مصرع اول مکان انکار می‌شود (اینجا کربلا نیست) و در مصرع دوم هدف نمایش بیان می‌شود که به مثابهٔ ساختن نوعی فضا (مجلسی پر بکا) است. در کنار این انکار مکانی، عبارت معروف «کُلّ یَومٍ عاشورا و کُلّ أرضٍ کَربَلا (همهٔ روزها عاشورا و همهٔ زمین‌ها کربلاست)» در مراسم‌ها و نمایش‌های مربوط به واقعهٔ عاشورا شنیده می‌شود، عبارتی که ماحصل آن بازتولید مکان و فضای کربلا در زمان حال است. شاید بتوان ادعا

کرد این عبارت در اجراهای تعزیه، همچون مرام‌نامه‌ای عمل می‌کند که گروه تعزیه با اتکاء به آن قادر است هر مکانی را به مکان‌های مرتبط با واقعهٔ کربلا تبدیل کند و منجر به تجربه‌ایی استعلایی در تماشاگران شود. در همین زمینه «جلال ستاری» عاشورا را لحظه‌ای می‌داند که ممکن است در هر عصر و زمانه‌ای تجدید و تکرار شود (ستاری، ۱۳۹۴، ۹۹).

بروز جلوه‌های توسعهٔ آیکون به هایپرآیکون و دگردیسی مکان در خانه آیت‌الله ضیابری نیز تسری یافته است و اکنون بنابر روایت تعزیهٔ سیار، یک گسست معنایی در این خانه به وجود می‌آید. در واقع خانه به واسطهٔ روایت جدید (بارگاه ابن زیاد)، تهدیدی معنایی می‌یابد و تماشاگر همزمان با یک «مکان‌روایی» جدید و قدیم مواجه می‌شود که پیش از اجرای تعزیه، با آن روبه‌رو نبوده و ساختمان مذکور را به عنوان منزل آیت‌الله ضیابری و یکی از آثار ملی ایران می‌شناخت. در حقیقت این ساختمان پیش‌تر، یک‌بار به اثری ملی و حائز ویژگی معمارانهٔ دورهٔ قاجار ارتقاء معنایی یافته بود ولی اکنون به واسطهٔ اجرای تعزیه، مجدداً نشانگی نشانه در مکان خانهٔ آیت‌الله ضیابری به وقوع می‌پیوندد و ساختمان تاریخی شهر ضیابر، نقشِ نمایشی جدیدی به خود می‌گیرد. می‌توان این‌گونه بیان کَرد که در تعزیهٔ ضیابر، خانه‌ها نیز همچون سایر مکان‌های شهری روایت‌پذیر شده و نقش خود را عوض می‌کنند. تصویر ۶ تصویری از نقش جدید خانهٔ تاریخی مذکور را حین اجرای تعزیه، ارائه کرده است.

گستردگی دامنهٔ حرکت تعزیهٔ سیار نشان‌دهندهٔ این است که روایت به شکل عینی در تاروپود شهر نفوذ پیدا می‌کند و این جریان، حتی پس از پایان نمایش تعزیهٔ سیار نیز ادامه می‌یابد. بنابر رسمی قدیمی در ضیابر، با پایان‌یافتن تعزیه درهای خانه‌های مردم شهر گشوده شده و هر خانواده بنا به وسعی که دارد، غذای نذری پخش می‌کند. در این حالت، یک افزونهٔ معنایی رخ می‌دهد؛ خانه‌ها از نقش کاربردی و مصرفی خود به عنوان محل زندگی اهالی خارج می‌شوند و همچون قسمتی از فضای کلی ساخته‌شده در شهر و به دنبالهٔ اجرا، نقش طعام‌رسانی و در یک نوع نگاه نقش مطبخ معنوی و الهی را به عهده می‌گیرند. بنابراین استمرار وضعیت استعلایی با پایان‌یافتن اجرا قطع نمی‌شود؛ بلکه با تسری بر خانه‌های شهر، «نذری» را به نشانگانی برای بزرگداشت و احترام به روایت‌های بازگوشده تبدیل می‌کند که همین امر نیز ارتقای معنایی خانه‌ها را به همراه دارد. در نهایت، شهر ضیابر تبدیل به مکانی اتوپیک می‌شود. به طوری که اکنون «انتظار معنا» به سر می‌رسد و سرانجام معنا به بار

تصویر ۶. خانهٔ مرحوم آیت‌الله ضیابری. مأخذ: آرشیو شخصی نگارندگان.

می‌نشیند که این امر، پایانی رضایت‌بخش بر جست‌وجوی تمام کنشگران این نمایش است.

نتیجه‌گیری

گفتمان مکان در بسیاری از نمایش‌های شرقی امری تأمل برانگیز است چراکه این نمایش‌ها همواره به دنبال گسست از مکان صحنه‌ای هستند. تعزیهٔ سیار ضیابر نه‌تنها از این ویژگی مستثنی نیست که شکل سیار و حرکتمند این تعزیه و ارتباط مستقیم آن با شهر، مسئلهٔ مکان را از وجوه مختلف دارای اهمیتی مضاعف می‌کند.

روایت تعزیهٔ سیار ضیابر به ترتیب در سه موقعیت مکانی شهر (قبرستان، خیابان اصلی و خانهٔ آیت‌الله ضیابری) آغاز شده و به پایان می‌رسد. هرکدام این مکان‌ها، پس از مواجهه با اجرای تعزیه، به نوعی متفاوت از دیگری روایت‌پذیر می‌شوند. در این تحقیق پس از بررسی فرایند این مواجهه مشخص شد که در شهر ضیابر، مکان‌ها با پذیرش روایت تعزیه، از ویژگی‌های کنشی، کاربردی و عادت‌وارگی پیشین خود فاصله گرفته و دچار دگردیسی شده‌اند. همچنین در این تحقیق، ارتقاء آیکون‌های شهری به هایپرآیکون و جدایی آن‌ها از بافت گفتمانی سابق خود نیز به عنوان یکی دیگر از جریان‌های برآمده از تسری روایت تعزیه در شهر مورد توجه و خوانش قرار گرفت.

مکان‌های شهر ضیابر با پذیرش روایت تعزیه و توسعهٔ آیکونیک از منظر نشانه-معناشناختی حائز ویژگی‌های مکان‌روایی، مکان گردبادی، مکان استعلایی شده‌اند و در نهایت شهر نیز به مکانی با ویژگی اتوپیک بدل شده است. در این میان به نظر می‌رسد سیالیت مکان در تعزیهٔ سیار ضیابر مهم‌ترین عامل در استعلای مکان‌ها و فضاهای شهر است؛ چرا که این سیالیت راه را برای انتزاع مکان باز می‌کند و از این طریق نمایش تعزیه در میان مکان‌بودگی و فضاشدگی، در میان مکان میزبان و مهمان روایت خود را به انجام می‌رساند و تماشاگران و اجراگران نیز، میان مکان و فضا

در یک وضعیت بینابینِ حائل غوطه‌ور می‌شوند؛ وضعیتی که تمام کنشگران (اجراگران و تماشاگران) در ساخت آن مشارکت دارند. باری در تعزیهٔ سیار ضیابر، تماشاگران نیز همچون اجراگران در ساخت مکان و فضای این تعزیه نقشی اساسی ایفا می‌کنند و حضور تنانهٔ آن‌ها همچون خشت‌هایی به پیشبرد تعزیه کمک می‌کند که این امر گواه برقراری برهم‌کنش میان گفتمان شهر و گفتمان تعزیه است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Place
۲. Carnival
۳. Transcendental
۴. Algirdas Julien Greimas
۵. Peter J. Chelkowski
۶. Brill Publishers
۷. Charles Sanders Peirce
۸. Hypericône
۹. Topic
۱۰. Paratopic
۱۱. Utopic
۱۲. Joseph Courtes
۱۳. Réseau
۱۴. Eric Landowski
۱۵. Manipulatoire
۱۶. Narratif
۱۷. Spiral
۱۸. Etre –là
۱۹. Mircea Eliade
۲۰. صف‌آرایی شخصیت‌ها در تعزیه به دو بخش «اولیا (نیکان) و اشقیا (بدان)» تقسیم می‌شود و با دو نشانهٔ رنگی «سبز (نیکان) و قرمز (بدان)» همراه است. اولیا شامل امام حسین (ع)، اهل بیت و یاران وفادارش هستند که مظلومانه به دست اشقیا به شهادت می‌رسند. در تعزیهٔ اجراگر نقش اولیا «موالف خوان» و اجراگر نقش اشقیا «مخالف خوان» نامیده می‌شود.
۲۱. Maurice Merleau–Ponty
۲۲. تمام تصاویر این تحقیق توسط خانم محدثه محفوظی عکاسی شده است.
۲۳. Mise–en–scène
۲۴. Jacques Fontanille

فهرست منابع

• الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). *رسالهٔ در تاریخ ادیان* (ترجمهٔ جلال ستاری). چاپ سوم. تهران: انتشارات سروش.
• انصاری، مائده. (۱۳۹۳). *پدیدارشناسی هرمنوتیک مکان: حیث مکانی میدان نقش جهان*. آبادان: نشر پرسش.
• بابک‌معین، مرتضی. (۱۳۹۸). تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی. *جستارهای زبانی*، ۱۰ (۵)، ۴۹-۷۲.
• باختین، میخاییل. (۱۳۹۷). *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی* (ترجمهٔ سعید صلحجو). تهران: انتشارات نیلوفر.
• بیضایی، بهرام. (۱۳۹۱). *نمایش در ایران*. چاپ هشتم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
• پرتوی، پروین. (۱۳۹۴). *پدیدارشناسی مکان*. چاپ سوم. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
• پیترسون، ساموئل. (۱۳۶۷). *تعزیه و هنرهای مربوط به آن* (ترجمه داوود حاتمی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
• چکلوفسکی، پیتر. (۱۳۷۰). هنگامی که نه زمان زمان است و نه مکان مکان. *ایران نامه*، (۳۴)، ۲۱۲-۲۲۲.
• حسین، شکیل. (۱۳۷۴). *تعزیه، معماری کم‌دوام در هندوستان* (ترجمهٔ اختر اعتمادی). دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران (به کوشش لاله تقیان). تهران: نشر مرکز.
• خاکی، محمدرضا. (۱۳۸۴). بررسی و بازشناسی مکان صحنه‌ای در نمایش‌های سنتی ایران. *فصلنامه تئاتر*، (۳۹)، ۱۶۴-۱۷۵.
• ستاری، جلال. (۱۳۹۴). *زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*. تهران: نشر مرکز.
• سرسنگی، مجید. (۱۳۹۲). *محیط تئاتری و رابطهٔ بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی*. تهران: انتشارات افراز.
• سرسنگی، مجید. (۱۳۹۴). نمایش خیابانی و نسبت آن با فضاهای شهری. *باغ نظر*، ۱۲ (۳۴)، ۳۷-۴۸.
• سمیعی، امیر؛ زین‌الدین، سپیده و آل یاسین، آزاده. (۱۳۹۶). بررسی تأثیرات متقابل ساختاری و شکلی کالبد بازار سرپوشیده شهر اراک بر شکل گیری تعزیه سیار در اراک. *دوفصلنامه علمی پژوهش هنر*، ۷ (۱۳)، ۸۵-۹۳.
• سهیلی، جمال‌الدین و مهاجرپور، نفیسه. (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه. *آرمان شهر*، ۸ (۱۵)، ۵۹-۶۹.
• شعیری، حمیدرضا و وفایی، ترانه. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه-معناشناسی سیال*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
• شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). *نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا*. مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان. به کوشش: فرهاد ساسانی. تهران: نشر سخن.
• شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: نشر سخن.
• فکوهی، ناصر. (۱۳۹۸). *انسان‌شناسی شهری*. چاپ دوازدهم. تهران: نشر نی.
• کریم‌زاده، سپیده؛ اعتصام، ایرج؛ فروتن، منوچهر و دولتی، محسن. (۱۳۹۷). روایت معماری؛ مطالعه تطبیقی روایت در معماری و داستان. *کیمیای هنر*، ۷ (۲۸)، ۹۳-۱۰۷.
• میرشکرایی، محمد. (۱۳۸۸). *تعزیه و آیین‌های عاشورایی*. تهران: انتشارات نمایش.
• ندایی، امیرحسن. (۱۳۹۴). *زمان و مکان قدسی در هنر عاشورایی*. مجموعهٔ مقالات دومین کنگره بین‌المللی علوم انسانی اسلامی، جلد هفتم. تهران: مجمع عالی علوم انسانی اسلامی.
• Anderson, P. S. (2009). Transcendence and feminist philosophy. In G. Howie & J. Jobling (Eds), *Women and the Divine*. New York: Palgrave Macmillan.
• Barthes, R. (1997). Semiology and the urban. In N. Leach (Ed.), *Rethinking architecture: A reader in cultural theory.* London: Routledge.
• Carlson, M. (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press.
• Fontanille, J. (1989). *Les Espaces Subjectifs: Introduction à la Sémiotique de L'observateur*. Paris: Hachette.

• Greimas, A. J. & Courtes, J. (1982). *Semiotics and language: An Analytical Dictionary.* Bloomington: Indiana University Press.
• Hendrix, H. V., Slusser, G. & Rabkin, S. R. (2014). *Visions of Mars: Essays on the Red Planet in Fiction and Science*. North Carolina: McFarland.
• Landowski, E. (2010). *Régimes d'space*. Nouveaux Actes Sémiotiques, N° 113.
• Martin, B. & Ringham, F. (2006). *Key Terms in Semiotics.* New York: Bloomsbury Publishing.
• McCaw, D. (2015). *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*. London: Routledge.
• Pierce, Ch. S. (1931-1935). *The Collected Papers*. In Weiss, P., Hartshorne, C. (Eds.). Cambridge: Harvard University Press.
• Short, T. L. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press.
• Rahimi, B. (2012). *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran*. Leiden: Brill Publisher.
• Rochow, K. & Stahl, G. (2017). The Scene and the Unseen: Mapping the (Affective) Rhythms of Wellington and Copenhagen. *Imaginations*: *Journal of Cross-Cultural Image Studies*, 7(2), 124-141.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

شعیری،حمیدرضا؛ غفاری، مرتضی و رئیسی، پویا. (۱۴۰۰). تعزیهٔ سیار در صحنهٔ شهر؛ بررسی نشانه-معناشناختی سیالیت مکان در تعزیهٔ ضیابر. *باغ نظر*، ۱۸(۹۹)، ۵۳-۶۴.

DOI: 10.22034/bagh.2021.236023.4573
URL: http://www.bagh-sj.com/article_129583.html