نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/ph.15.29.43 doi
دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۸
پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۲۲

دگرگونی مناسبات مکانی در تعزیه معاصر: تحلیلی از دیدگاه ادوارد تی. هال و تأثیرات آن بر تعامل مخاطب

مجید کیانیان*

چکیده

این پژوهش قصد دارد با مطالعه رمزگان‌های مکانی در نظام‌های دلالی اجرای تعزیه در ایران، به این موضوع بپردازد که چگونه مناسبات مکانی در تعزیه معاصر بر تعامل مخاطب تأثیر گذاشته و این دگرگونی چگونه محقق شده است. بر این مبنا به تبیین ویژگی‌های مکان اجرا در فرآیند تولید معنای این گونه نمایشی، از دل مکان‌های بسته (همچون تکایا و حسینیه‌ها) به درون مناسبات اجتماعی و زندگی روزمره در سال‌های اخیر خواهد پرداخت. رویکرد نظری بحث به طور عمده برگرفته از مطالعات ادوارد تی. هالِ مردم‌شناس در تحلیل رمزگان‌های موقعیت مکانی و دیگر صاحب‌نظران عرصه اجرا و نیز هنر تعزیه، امکان تحلیل تغییراتی که در مناسبات مکانی تعزیه معاصر رخ داده و این تغییرات چگونه بر تعامل مخاطب و شکل‌گیری معنا در این هنر آیینی اثر می‌گذارد را مهیا خواهد کرد. روش تحقیق کیفی این پژوهش از نوع توصیفی تحلیلی است که ضمن تبیین نظام‌های ارتباطی مکانی در حوزه مطالعاتی اجرا، به تحلیل این ویژگی‌ها در شیوه دگرگونی ظرفیت‌های نمایشی تعزیه امروز پرداخته خواهد شد. یافته‌های تحقیق گویای این واقعیت هستند که در شکل‌های اجرای سنتی (عرف‌گرای) تعزیه به مثابه یک هنر آیینی- مذهبی، مکان ثابت و نیمه ثابت به عنوان نظام نحوی غالب دلالت‌گرهای مکانی اثر گذار بوده است. با ورود تعزیه به درون زندگی شهری، عنصر مکان در این شکل از هنرهای نمایشی ایرانی، دیگر به مفهوم فضا کارکرد گذشته خود را ندارند. در واقع تعزیه معاصر با ظرفیت‌های اجراییِ تعاملی خود به واسطه مکان‌زدایی و حرکت از یک معماری ثابت به یک فضای عمومی، سبب تغییر کارکرد مکان نمایشی از فضا به عنوان یک ارگانیک غیرفعال به یک موجودیت غیر ارگانیک فعال یعنی زنده و قابل لمس، به معنای یک محیط یا زیست-مکان نمایشی، گردیده و موجب گسترش مشارکت و آزادی تماشاگر در فرآیند اجرا می‌شوند.

واژگان کلیدی: تعزیه، نظام‌های مکانی، تعامل مخاطب، فضای غیررسمی، زیست- مکان نمایشی، نشانه‌شناسی فضا.

* دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر دانشگاه ادیان و مذاهب قم
Majid.kia60s@gmail.com

مقدمه

شهریاری (۱۳۶۵) در کتاب «نمایش (فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها و سبک‌های نمایشی)» در مدخل تعزیه، به‌طور عام آن را مجموعه‌ای از نمایش‌های مذهبی مبتنی بر مصیبت‌هایی می‌داند که بر خاندان پیامبر (ص) رفته است، رویدادهایی مربوط به شهادت امام حسین (ع) و یارانش. او محرک کارکنان آن را این‌گونه تعریف می‌کند که در اصل هدف، انجام یک ثواب و صداقت آنها در انجام این کار برآمده از ایمان مذهبی بود. اجرای تعزیه را هم‌نشینی نوحه‌خوانی، روضه‌خوانی، شبیه‌پوشی و حکایات و روایت‌های مذهبی شکل می‌دهد و از تمام مؤلفه‌های داستانی و سرگرم‌کننده مردم بهره می‌گیرد که در نهایت هدف غایی آن سوگواری برای آن معصوم و پالودگی روحی مشارکت‌کنندگان در این آیین است و به تعبیر شهیدی تعزیه‌خوانی واجد نقش شاخصی در ادب و فرهنگ و هنر عامه و روان جمعی مردم جوامع سنتی و مذهبی گذشته و امروز بوده است (شهیدی، ۱۳۸۰).

مجموعه گزاره‌های فوق جان‌مایه یک هنر نمایشی بومی ایرانی یعنی تعزیه هستند که از قضا پیش ران اصلی اجرای آن از آغاز شکل‌گیری تا روزگار کنونی محسوب می‌شود. با این حال مطالعهٔ سیر تاریخی اجرای تعزیه، خود مؤید بسیاری از تغییرات صورت پذیرفته در شکل و عناصر اجرایی آن می‌باشد. در میان تمام این دگرگونی‌های ساختاری، مسألهٔ قابل تأمل این که، این هنر آیینی مذهبی که بنا به ادعای برخی از محققین (در دوره‌ای خاص) سفارشی و تا حدودی تجملاتی بوده (اسماعیلی، ۱۳۷۰) و حتی از خلوص غایت معنوی خود تا اندازه‌ای نیز منحرف شد، باز هم به حیات خود ادامه داده و به رغم فقدان بسیاری از قواعد اجرایی سنتی خود و حتی شاید گستره مخاطبان آیینی‌اش، امروزه در قالب انواع نمایش‌های بیرونی (محیطی) به اجرا در می‌آید. شاهد ملموس این امر هم آن است که به عنوان نمونه امروزه در بسیاری از خیابان‌ها و اماکن عمومی نقش پوشانی دیده می‌شوند که بنا به نذرخویش یا در ایامی خاص با پهن کردن بساط عزاداری اقدام به اجرای تعزیه می‌کنند و نکته قابل توجه هم این‌که، همواره عده‌ای نیز، کم یا زیاد، اطراف ایشان جمع شده و به عزاداری و یا به تعبیری ارسطویی هم‌آوایی می‌پردازند. به هر ترتیب، در این میان یکی از شاخص‌ترین عناصری که چه به لحاظ زیبایی‌شناسی و چه به لحاظ کارکرد اجرایی دچار دگرگونی گردیده، معماری صحنه و ظرفیت‌های مکانی اجرای تعزیه است. بر این اساس با فرض چنین تحولاتی، جنبه‌های مجهول دگرگونی مناسبات مکانی در تعزیه معاصر به سازوکار دقیق این تغییر و تأثیر آن بر معناآفرینی بازمی‌گردد. تغییر از مکان‌های ثابت چون تکایا به فضاهای عمومی شهری، کیفیت مکان را از یک عنصر منفعل به زیست-مکانی فعال تبدیل کرده است. این تحول در امکان تعامل اجراگران و مخاطبان تأثیرگذار بوده و با کاهش فاصله‌ها، نقش مخاطب را متحول ساخته است. این فرایند نه صرفاً بازتابی از آیین، بلکه خلق لحظاتی آستانه‌ای است که تجربه معنوی مخاطب را تقویت می‌کند. بنابراین معناآفرینی در تعزیه معاصر، از وابستگی صرف به عناصر ثابت به تعامل اجتماعی و بستر سیال فضای عمومی تغییر یافته است. لذا مسأله اصلی پژوهش پرداختن به این موضوع است که چگونه مناسبات مکانی در تعزیه معاصر بر تعامل مخاطب تأثیر گذاشته و این دگرگونی چگونه محقق شده است. در واقع مقاله حاضر بنا دارد با طبقه‌بندی مناسبات مکانی، در گستره مباحث نظری و پاره‌ای داده‌های تجربی، در عناصر اجرایی تعزیه (در قالب سنتی آن)، به این پرسش محوری بپردازد که چه تغییراتی در مناسبات مکانی تعزیه معاصر رخ داده است و این تغییرات چگونه بر تعامل مخاطب و تولید معنا در این هنر آیینی اثر می‌گذارد؟ و به نظر می‌رسد پاسخ به این پرسش می‌تواند رهیافتی به فهم دلایل تأثیرگذاری این نظام‌های دلالی در سیاق مواجهه مخاطب با تعزیه و تداوم حیات این نمایش سنتی در زیست امروز جامعه تلقی شود.

در واقع منظومه فرضیات مقاله را این‌طور می‌توان برشمرد که اول: عوامل دلالت‌گر در نشانه‌شناسی فضا، با تغییر مکان اجرا از محیط‌های سنتی به فضاهای عمومی، به تقویت بُعد تعاملی تعزیه و در نتیجه تولید معنای جدید کمک کرده‌اند؛ دوم: اجرای تعزیه در فضاهای غیررسمی و مکان‌های شهری، مرزهای میان مخاطب و اجراگر را کاهش داده و نقش مخاطب را از تماشاگر منفعل به مشارکت‌کننده فعال تغییر داده است؛ سوم: نظام‌های مکانی انعطاف‌پذیر و سیال در تعزیه معاصر به تولید معنای چندلایه منطبق بر شرایط زیست اجتماعی و فرهنگی مخاطبان عصر حاضر انجامیده‌اند؛ چهارم: تحولات مکانی اجرا، به تعزیه امکان حضور در بافت زندگی روزمره را داده و باعث تغییر سبک ارائه داستان و ایجاد پیوندهای آیینی عمیق‌تر با مخاطبان شده است. در این راستا پرسیده خواهد شد که:

۱. چگونه نشانه‌شناسی فضا در تعزیه معاصر بر تولید معنا و ارتباط مخاطب تأثیر می‌گذارد؟
۲. نظام‌های مکانی سنتی نظیر تکایا و حسینیه‌ها چگونه به مکان‌های عمومی و فضایی غیررسمی در اجراهای معاصر تبدیل شده‌اند؟

۳. تعاملات مخاطب در نظام‌های مکانی غیررسمی نسبت به نظام‌های سنتی چه تغییراتی کرده و چه دلالت‌هایی دارد؟
۴. چگونه مناسبات مکانی پویا و سیال در تعزیه معاصر، مشارکت مخاطبان را افزایش داده و به فرآیند معناآفرینی کمک می‌کند؟

بدین‌رو از منظری دیگر اگر چندان که اشاره شد، هدف کلان مقاله حاضر را تحلیل تأثیر مناسبات مکانی تعزیه بر تعامل مخاطب و ارائه پیشنهادهایی برای بهبود اجراهای آیینی معاصر در نظر بگیریم، به منظور کاربردی و ملموس‌تر شدن بحث می‌توان مجموعه اهداف مقدماتی یا به تعبیری فرعی را برای مقاله در نظر گرفت که عمده آنها عبارتند از: بررسی نقش نشانه‌شناسی مکان در تعزیه معاصر و تأثیر آن بر تولید معانی آیینی و اجتماعی؛ تحلیل تغییرات نظام‌های مکانی در اجرای تعزیه از فضاهای ثابت به بسترهای سیال و غیررسمی و اثرات آن بر ماهیت اجرا؛ شناسایی ابعاد جامعه‌شناختی مناسبات مکانی در تعزیه معاصر و تأثیر آن بر افزایش تعامل مخاطبان؛ ارزیابی نحوه تعامل مخاطب با محیط اجرا در تعزیه‌های محیطی و نقش این تعامل در بازتعریف معنای آیینی تعزیه و در نهایت مطالعه نحوه تقویت حضور تعاملی و فعال مخاطب در تعزیه معاصر از طریق طراحی و بهره‌گیری از زیست-مکان‌های نمایشی.

تغییرات مناسبات مکانی در تعزیه نه فقط بر تعامل مخاطب تأثیر می‌گذارد، بلکه زمینه‌ساز تحولات گسترده در هنرهای آیینی-نمایشی ایران است. یافته‌های این پژوهش می‌توانند به طراحی و شکل‌دهی شیوه‌های نوین اجراهای تعزیه کمک کنند که با زندگی مدرن شهری و نیازهای مخاطب امروزی هماهنگ‌تر باشند. از سوی دیگر، اجرای تعزیه در فضاهای عمومی نه تنها فرصتی برای ارتباط نزدیک‌تر بین مخاطب و اجراگران فراهم می‌کند، بلکه از منظر جامعه‌شناختی نیز به تقویت پیوندهای آیینی و هویتی در سطح ملی یاری می‌رساند. این تحقیق همچنین به متخصصان مطالعات آیینی و نمایش راهکارهایی برای ارتقاء کیفیت اجراهای محیطی و انعطاف‌پذیر تعزیه ارائه می‌دهد. با تحلیل تغییر کارکرد مکان از یک عنصر منفعل به یک زیست-مکان نمایشی فعال، این پژوهش می‌تواند به بازتولید معنای عمیق‌تر آیینی در اجرای معاصر تعزیه و حفظ و گسترش این میراث نمایشی در بافت فرهنگی امروز کمک کند.

بر این اساس در آنچه در ادامه آورده خواهد شد، در تبیین چارچوب نظری، مفاهیم اصلی مرتبط با نظریات هال[1]، از جمله نظام‌های مکانی ثابت، نیمه ثابت، و غیررسمی، به همراه رمزگان‌های مکانی در هنرهای آیینی توضیح داده می‌شود. سپس سیر تاریخی تعزیه و تغییرات مکانی آن تحلیل می‌شود؛ از معماری ثابت و سنتی تا فضای عمومی و زیست-مکان نمایشی. در ادامه، به تحلیل تغییر نقش مخاطب از تماشاگر منفعل به مشارکت‌کننده فعال پرداخته شده و تأثیر این تغییرات بر معناآفرینی و پویایی اجرایی بررسی می‌شود. در نهایت مقاله با ارائه پیشنهادهایی کاربردی برای بهبود اجراهای آیینی معاصر و تقویت زیست-مکان‌های نمایشی خاتمه می‌یابد.

پیشینهٔ مطالعاتی

موضوع نشانه‌شناسی تعزیه تاکنون در مقالات و پژوهش‌های متنوعی مورد توجه قرار گرفته و کتاب‌ها و نمونه رساله‌های دانشگاهی نیز در مقاطع مختلف به آن پرداخته‌اند. در این میان پژوهش‌های اسماعیلی در حوزه واکاوی و تحلیل تعزیه از شاخص‌ترین نمونه‌ها است. در موضوعی مرتبط با پژوهش حاضر، اسماعیلی (۱۳۸۶) به‌طور مشخص در مقاله «عناصر صحنه در تعزیه: جایگاه و معنی آن» به بررسی عناصر دکوراتیو تعزیه پرداخته و ارزش و کارکرد هر یک از آنها را از منظر وجوه آذینیِ صرف و جنبه‌های صحنه‌پردازانه پویا مورد مداقه قرار می‌دهد. نکته حائز اهمیت آن‌که اسماعیلی بر پایه بن‌مایه‌های نشانه‌شناسانه معتقد است که بر خلاف تلقی عام نه تنها در تعزیه با صحنه و صحنه‌پردازی مواجهیم (البته نه در قالب طبیعت‌گرایانه آن)، که این صحنه در ساخت معنای نهایی و پالایش روحی مخاطبانش کارکرد بسیار مهم و مؤثری دارد. در همین بدو امر باید اذعان داشت که با وجود مطالعات متنوعی که در شناخت و معرفی تعزیه صورت گرفته از آثار صادق همایونی و عنایت‌الله شهیدی و بهرام بیضایی تا واعظ کاشفی و پیتر چلکوفسکی[2] و در دوران متأخرتر محمدحسین ناصربخت و دیگران، این نگاه متفاوت اسماعیلی به تحلیل ظرفیت‌های دیداری تعزیه و واکاوی معنای آنها در روند اجرای این نمایش، حتی تحلیل نحوه ارتباط مخاطب در تمامی ساحات اجرای تعزیه، نقطه عزیمت مقاله حاضر محسوب می‌شود. علاوه بر این، از دیگر نمونه مطالعاتی که در سال‌های اخیر به رشته تحریر درآمده و تا حدی مقدمات بحث حاضر را فراهم آورده و ساختار کلی این نمایش را مورد تحلیل قرار داده، می‌توان به مقاله سهیلی و مهاجرپور (۱۳۹۴) تحت عنوان «نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه» اشاره کرد، که به زعم نگارندگان آن، فضای اجرایی شبیه خوانی‌های ایرانی تحت تاثیر نشانه‌های موجود در عناصر و کالبد فضای نمایشی خود بوده و بیش از آن‌که این نمایش‌ها بر پایه تفسیر و تاویل باشند، واجد وجوه فرا نشانه‌ای هستند. البته شایان

ذکر است که پژوهش مذکور در همین مقام باقی مانده و نه تنها وارد عرصه اجرا (پرفورمنس) نمی‌شود که بستر تازه‌ای نیز مواجهات اجراییِ مکان‌بنیاد تازه با تعزیه فراهم نمی‌کند. در عین حال بنیاد اصلی فهم دلالت‌گرهای مکانی در این مقاله را تعاریف و نظریات ادوارد تی. هال شکل می‌دهد که از نمونه مقالاتی که در این تحقیق مورد استفاده قرار گرفته می‌توان به مقاله قوامی و پورزرگر (۱۳۹۴) با عنوان «بررسی مؤلفه‌های قلمروی انسانی در کالبد جمعی (از دیدگاه ادوارد هال)» اشاره کرد که یافته‌های نویسندگان این مقاله نشان می‌دهد که با محوریت ارتقاء امنیت و روابط اجتماعی در فضاهای عمومی، دسترسی به معنای توزیع مناسب فضا بر حسب حریم‌های شخصی و نیز طراحی و ایجاد کالبدی مطلوب برای مؤلفه و شاخص امنیت امکان رسیدن فضاهای جمعی به مطلوبیت را ایجاد می‌کند. چندان که از عنوان این پژوهش نیز بر می‌آید، مقاله مورد اشاره نیز وارد عرصه اجرا و نمایش نمی‌شود، با این وجود به خوبی مناسبات مکانی مدنظر هال و قلمروی انسانی در گستره آن را تحلیل و تبیین می‌کند.

به طور کلی با همین اشاره مختصر به پیشینه مطالعهٔ ظرفیت‌های اجرایی و نمایشی تعزیه (در کنار نمونه‌ای از تحقیقاتی که به تبیین مباحث ادوارد تی.هال پرداخته‌اند) و کتاب‌هایی که اشاره شد به رشته تحریر درآمده‌اند، فصل ممیز این پژوهش در نگاه نخست و حتی برآمده از عنوان آن، پرداختن به مؤلفه‌های اجرایی تعزیه از منظری میان‌رشته‌ای است، بر خلاف پیشینه‌ای که یا عمدتاً از منظری درون‌رشته‌ای (در بستر هنرهای ادبی و نمایشی) به این ظرفیت‌های اجرایی پرداخته‌اند، یا اگر از دریچه‌ای میان‌رشته‌ای تعزیه را مورد توجه قرار داده‌اند، تأملی در ظرفیت‌های اجرایی (پرفورماتیو) آن نداشته‌اند. دیگر وجه نوآورانه و بنیاد اصلی تمایز مقاله حاضر نسبت به پیشینه مطالعات صورت گرفته این است که اغلب آنها به تحلیل وجوه تعزیه در چارچوب اجرای سنتی و کلاسیک آن پرداخته‌اند، حال آن‌که پژوهش حاضر، در غایتی آینده‌نگرانه بنا دارد بر مبنای یافته‌های گذشته، به تحلیل وضعیت امروز اجرای این نمایش آیینی سنتی، بر پایه شاخصی مثل مکان و از نظرگاهی مردم شناسانه بپردازد؛ و در عین‌حال راهبردی برای بهره‌گیری از ظرفیت‌های مکان‌بنیاد اجرایی تازه تعزیه به متخصصان این حوزه ارائه کند. این یعنی بر خلاف نگاه غالب در خصوص تعزیه معاصر، و نمونه‌ای از آن در ادامه پژوهش مشاهده خواهد شد، که نمایش‌های آیینی، و نماد شاخص آن در ایران یعنی تعزیه، در بین جامعه‌های تجددگرای پندار گریز که جهان‌بینی و سیاق اندیشه‌ای متفاوت با جهان اندیشه جوامع سنتی دارند، نمی‌تواند آن‌چنان که باید پایگاه مؤثری برای خود حفظ کند و محققینی مانند شهیدی (۱۳۸۰) در کتاب«پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران»، عامل اصلی این امر را ناسازگاری تعزیه و تعزیه‌خوانی با ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعه کنونی می‌داند، فرضیه اصلی مقاله حاضر بر این امر استوار است که اتفاقاً تحولات مکان‌بنیاد تعزیه نشان‌دهنده ظرفیت تجددگرایانه تعزیه در انطباق با شرایط جامعه امروز و در عین حال نظریات پیشرو در تحلیل اجرا است، در عین این‌که بنیان‌های آیینی و معنوی آن همچنان در قلب این اجراها حفظ شده است. هر چند می‌بایست اذعان داشت، عمده پژوهش‌های قبلی به مثابه نقطه شروع تحقیق حاضر مورد توجه قرار گرفته و بر این مطالعه تأثیرگذار بوده‌اند.

روش تحقیق

روش این تحقیق از نوع تحلیلی- استدلالی خواهد بود. بدین‌ترتیب که با تبیین مبانی نظری فهم دلالت‌گرهای مکانی از منظر مردم شناسانه ادوارد تی.هال، به تحلیل روند تحول رمزگان‌های دلالی مکان در تاریخ نمایش و تئاتر پرداخته خواهد شد. فرجام بحث نیز بر پایه این چارچوب نظری و دستاوردهایش، ارائه استدلال‌هایی در خصوص فهم چگونگی تغییر کارکرد عنصر مکان بر مبنای مقدمات بحث خواهد بود. مراد نشان دادن زوایا و مؤلفه‌های برای فهم چگونگی این تحولات مکان‌بنیاد و درک ماهیت آن‌ها در جذب هم‌دلی، مشارکت و تأثیرگذاری مضاعف بر مخاطب است که به‌زعم نگارنده توانسته متناسب با روح زمانه به حیات خود تداوم بخشد.

مبانی نظری

در دگرگونی از ساحت متن و خواننده به جایگاه متن و بیننده، کنش خواندن که در بستر زمان قرار می‌گیرد، به کنش دیدن بدل می‌گردد که در زمان و مکان صورت می‌پذیرد. چندان‌که کِر الام[۳](۲۰۰۵) نیز در کتاب «نشانه‌شناسی تئاتر و درام» معتقد است که به دلایل روشن می‌توان اذعان داشت، هر قدر هم که ساختار زمانی واجد اجرا اهمیت باشد، متن تئاتری پیش از همه بر مبنای مناسبات مکانی بیان و دریافت می‌شود.

هنگامی‌که وارد سالن نمایش می‌شویم، اولین مؤلفه‌ای که توجه ما را به خود جلب می‌نماید، ساختار فیزیکی خود سالن نمایش است: ابعاد آن، فاصلهٔ صحنه با تماشاگران، ساختار سالن و در نهایت موقعیت تماشاگر در نسبت با دیگر تماشاگران و نیز نسبت به بازیگران و اندازه و قالب صحنه.

اجرا با نمایان شدن صحنه که بار اطلاعاتی بسیار فراوانی هم دارد آغاز گردیده و در حقیقت از صحنه برای آفرینش تصویر آغازین بهره برده می‌شود(Elam,2005: 50).

در میان سویه‌های متنوع پرداختن به ظرفیت‌های نشانه‌ای فضا و زمان، یکی از بسترهای مهم نشانه‌شناسیِ مکان استفاده از مطالعات انسان‌شناسان، با هدف مطالعهٔ چگونگی کاربرد فضا توسط انسان است. این دست از مطالعات، به نحوه و سیاق سازماندهی فضای زندگی را توسط انسان- چه در بستر فضای زندگی خصوصی (خانه‌هایی که برای زندگی می‌سازد و انتخاب می‌کند و غیره) و چه در قالب فضای عمومی (معماری و سامان دادن محل کار و نظایر آن) را مورد ارزیابی و بررسی قرار داده‌اند. به‌عنوان نمونه عواملی که مردم‌شناس آمریکایی هال (۱۹۵۹) در کتاب «زبان خاموش» پراکسمیک[۴] نامیده است او در جستجوی پاسخ به این پرسش که چگونه فضا بر رفتار-در فرهنگ‌های گوناگون-تأثیر می گذارد؟ با پرداختن به مباحثی چون: «فرهنگ چیست؟»، «فرهنگ به مثابه ارتباط»، «زمان حرف می‌زند» و «مکان سخن می‌گوید»، تأکید فراوانی بر مفهوم ارتباطات غیرزبانی می‌کند. هال(۱۹۶۶) در کتاب «ابعاد پنهان» برای نخستین بار اصطلاح و تعریف Proxemic را مطرح می‌نماید. او در بخش اعظمی از این کتاب به تبیین و آشکار ساختن زوایای متفاوتی از این مفهوم، و بدین وسیله پاسخ‌گویی به مسأله بنیادین مطرح شده در کتاب «زبان خاموش» و مشخصاً چگونگی تأثیرگذاری مکان و زمان بر ارتباط پرداخته است (Rogers, 2002: 10).

در حقیقت هال و همکارانش به واسطهٔ ارائه این مفاهیم، به طرح علمی پرداخته‌اند که هدف آن به‌طور مشخص رمزگان‌های مکانی بوده و عنوان Proxemic را برای آن برگزیده‌اند. خود هال در تعریف این علم، آن را به مثابه مجموعه مشاهدات و آراء معطوف به نحوه استفاده و بهره‌گیری انسان از مکان، در حکم یک مسأله مشخص و خاص فرهنگی می‌خواند (Hall,1966:1). فرضیه آزموده و بنیادین علم فوق مبتنی است بر این‌که بهره‌برداری بشر از مکان در فعالیت‌های متنوع ساختمانی، خانگی، در محل کار و نظایر آن، و نیز وجوه زیبایی‌شناختی آن را، نه باید تصادفی و نه محدود به نگاهی کارکردی تلقی کرد که مبین گزینشی است که ظرفیت نشانه‌شناسانه قدرتمندی دارد و تابع قواعد قدرتمندی است که گستره‌ای از واحدهای فرهنگیِ واجد معنای ضمنی را تولید می‌کند. چیزی که موجب می‌شود این علم به‌طور ویژه مورد توجه قرار بگیرد، ادعای هال و همکاران او است مبتنی بر این‌که قادرند قوانین این رمزگان را مشخص نمایند و بدین دستاورد و نتیجه رسیده‌اند که می‌توان محتوای معنایی برآمده از مجموعه واحدهای فواصل مکانی را تعیین و تبیین نمود (Elam, 2005:51).

هال بر مبنای انعطاف‌پذیری و سایر مرزهای میان واحدهای مکانی سه نظام مکانی را صورت‌بندی می‌کند و آنها را به ترتیب ثابت ، نیمه ثابت و غیر رسمی می نامد.

فضای ثابت: غالباً مشتمل بر ترکیب‌بندی معماری ایستا است. به عنوان نمونه در تئاتر، خود تالار نمایش و تئاترهای عرف‌گرا و رسمی (مانند سالن‌های اپرا و نظایر آن) فرم و ابعاد صحنه و سالن در دایره مفهومی فضای ثابت می‌گنجند.

فضای نیمه ثابت: تمامی مؤلفه‌های قابل جابجایی و انتقال اما غیرپویا، نظیر مبلمان و اثاثیه را در بر می‌گیرد و بنابراین در بستر تئاتر شامل دکور و عناصر جانبی و کمکی مانند نور، و در مکان‌های غیر رسمی سازوکارهای معطوف به صحنه و سالن است.

فضای غیررسمی: به عنوان سومین نظام مکانی، شامل روابط و مناسبات پیوسته متغیر مجاورت و فاصله میان افراد می‌شود. بنابراین در بستر تئاتر می‌توان آن را در قالب روابط مکانی متقابل میان بازیگر با بازیگر، بازیگر و تماشاگر و همین‌طور تماشاگر با تماشاگر تعریف کرد. برای همین نیز این نوع از نظام‌های دلالی، نشان از کیفیت‌های پویا و فعال روابط مکانی دارند.

هال مضاف بر دسته‌بندی فوق، یک صورت‌بندی ضمیمه‌ای مبتنی بر چهار مرحله برای مناسبات مکانی غیررسمی ارائه می‌کند که مشتمل هستند بر: فاصله صمیمی (به معنای تماس جسمی)، فاصله شخصی ، فاصله اجتماعی و در نهایت فاصله همگانی. هر کدام از این ضمایم فوق، در ادامه خود نیز به نوع و حالات دور و نزدیک تقسیم می‌شوند و در نتیجه یک معیار ارزیابی مدرج مبتنی بر هشت حالت برای بررسی و مطالعه رابطهٔ دو سویهٔ جسم با جسم حاصل می‌کند.

در واقع هال با تعریف فواصل چهارگانه فوق به توصیف کیفی و کمی آنها می‌پردازد. به گونه‌ای که برای او از ویژگی‌های فاصله صمیمی، نوازش و درگیری از رفتارهای معمول در آن محسوب شده، در این حالت قواعد و اسلوب‌های رعایت فاصله به سختی و شدت دچار کاهش می‌شوند. در مقابل حس بویایی و احساس گرمی افزایش یافته و جزئیات به شکلی فوق‌العاده مشاهده می‌شوند. در چنین فاصله‌ای گفتگو نقشی بسیار اندک در ارتباط داشته و بخش اعظم فرآیند به شیوه‌های دیگر است. او به طور کمّی میزان این فاصله را ۴۵ سانتی‌متر می‌داند. در مرحله بعد فاصله شخصی قرار دارد که محیط یا حباب حفاظتی کوچکی است که یک موجود

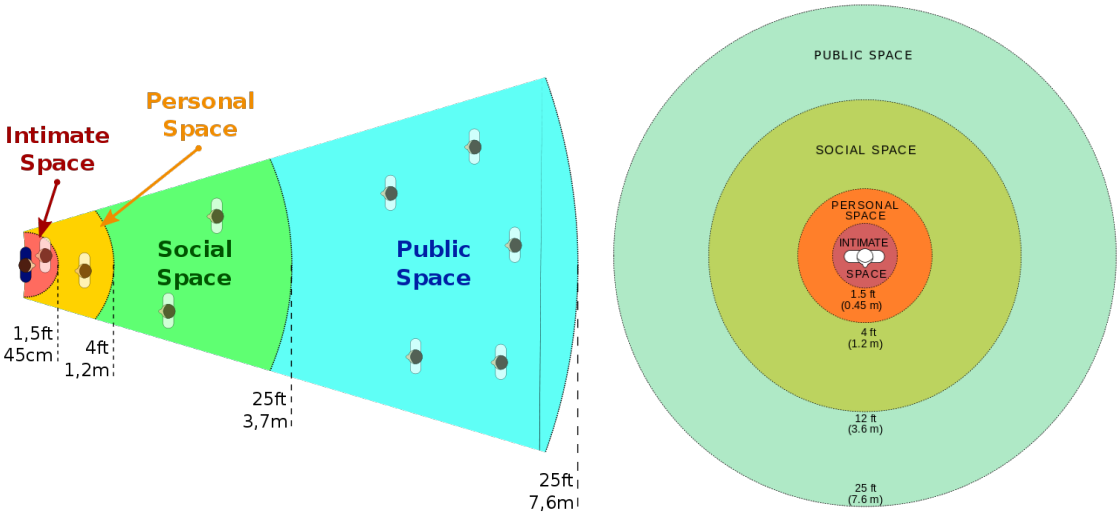
زنده میان خود و دیگران قائل است. اینجا فاصله بین ۴۵ تا ۱۲۰ سانتی‌متر است. فاصله اجتماعی مرتبه بعدی است که به عبارتی خط مرزی میان فاصله شخصیِ دور و فاصله اجتماعیِ نزدیک موجد خطی است که به آن خط تسلط گفته می‌شود. این فاصله، محدوده‌ای بین ۱۲۰ تا ۳۶۰ سانتی‌متر را در بر می‌گیرد. در نهایت فاصله عمومی قرار دارد که به تعبیر هال یک فرد هوشیار می‌تواند در صورت هرگونه تهدید فرار کند و یا در مقابل حالتی تهاجمی و یا تدافعی به خود بگیرد. این صدا بلند است اما به عبارتی نه در آخرین سطح آن. به زعم وی این فاصله محدوده‌ای فراتر از ۳۶۰ سانتی‌متر را در بر می‌گیرد. (هال، ۱۳۷۹)

سیر تحول نظام‌های مکانی ادوارد تی. هال در تاریخ تئاتر و اجرا

در این بخش برای فهم بیش‌تر چگونگی زمینه‌های تحول نظام‌های دلالت‌گر مکانی در تعزیه، به ضرورت تحلیلی از این نظام‌های رمزگانی در ساحت نمایش ارائه می‌شود و هدف آن است که بتواند به مثابه نقطه عزیمتی، بحث را به فرجام آن یعنی تبیین این مؤلفه‌ها در سیر تاریخی تعزیه و تجلی متأخرِ امروزینِ آن رهنمون سازد.

به طورکلی تئاتر از رمزگان‌های رفتاری معطوف به فضا و مکان تا جایی بهره می‌برد که به مثابه مؤلفه پویایی بسیار مهم در سازمان‌دهی و آفرینش مرزهای میان تماشاگر و بازیگر یاری می‌رسانند. ضمناً در نظر داشته باشیم که این کار بر ساحت تولید معنا در یک اجرا نیز تأثیرگذار است. در نظر داشته باشیم که به باور ساونا[۵]، چگونگی سیاق سامان‌دهی و بکارگیری از مکان در خلال تاریخ، دگرگونی و تحول مؤلفه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و اجرایی تئاتر (در سطحی کلان‌تر اجرا و نمایش) را تبیین و تعریف کرده است. چرایی و چگونگی این رخداد پرسش غامض و پیچیده‌ای است که به تعامل تئاتر و اجتماع در ادوار مختلف بستگی دارد (ساونا و همکار،۱۳۸۸: ۱۴۶). بدین‌رو، اگر چه هر سه نظام مکانی معمولاً به طور همزمان در اجرا دخالت دارند، در تاریخ تئاتر شاهد تغییرِ تسط این یا آن نظام دلالت‌گر فضایی بوده‌ایم. به طوری که ایدهٔ سازهٔ معماری ثابت تئاتر، ایدهٔ جدا کردن مکان تماشاگر و رتبه بندی تماشاگران بر اساس موقعیت و ثروت را به همراه داشت. در تئاتر یونان، این امر صادق بود و برای مثال، همزمان با گسترش آن، صندلی‌های ردیف جلو برای کاهنان و مقام‌های عالی رتبه رزرو می‌شد. این پدیده را می‌توان در تاریخ تئاتر انگلستان نیز ردیابی کرد که رفته رفته جایگاه تماشاگران بنا به طبقه و توانایی پرداخت پول رتبه‌بندی شد، و سرانجام مردم عادی مجبور شدند تا از صندلی‌های انتهای طبقهٔ همکف به صندلی‌های انتهایی طبقهٔ بالا نقل مکان کنند (Leacroft and Leacroft , 1984: 58).

این روند در دو قرن بعدی نیز به همین ترتیب ادامه می یابد. به گونه‌ای که مؤلفه‌های تئاتری از دکور غالباً ایستا تا تماشاگرِ به تعبیری زندانی شده در تئاتر قرن نوزدهم، واجد وضعیتیِ کاملاً ثابت هستند، تنوع‌پذیر بوده و قادر نیستند از قواعد و تقسیمات قطعی و مقرر شده تخطی نمایند. بدین‌رو، متن اجرا در مقام چیزی از پیش تولید شده (بسته) ارائه می‌شود که تماشاگر آن را از نقطه دید ثابت خود به تماشا نشسته و در پرداخت و ساخت آن هیچ‌گونه مشارکت و حتی تأثیری ندارد. ماحصل این امر چنین گزاره‌ای است که در تئاتر



تصویر ۱. تقطیع چهار مرحله‌ای هال در پیوستار مکانی غیر رسمی(Hall, 1966: 59)

بورژوایی غربی، نظام‌های مکانی غیر رسمی و نیمه ثابت تحت سلطهٔ نظام معماری ثابت قرار دارند. با این وجود گرایش‌های تئاتر قرن بیستم در برابر این موضوع واکنش نشان داده و شاهد تغییر در اختصاص دادن مکان ساختمانی و ثابت به تئاتر بوده و نظریهٔ مکان مناسب برای ساختن تئاتر، بدون طرح و نقشهٔ قبلی را رواج داده است. ثابت نبودن مرزهای بین مکان تماشا و مکان اجرا بازتاب تلاش برای همه جانبه بودن، یعنی ایجاد یک روش فعال در قرارداد بین بازیگر و تماشاگر است (ساونا، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

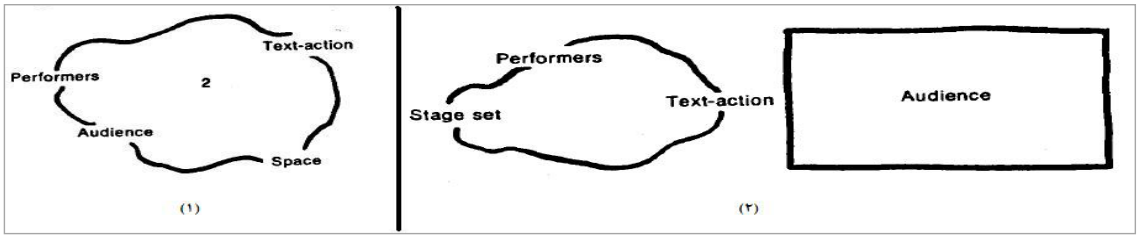
در حقیقت، بخش عمده تئاتر مدرن گرایش دارد به آن که تا حد ممکن نظام ثابت ساختمانی و معماری را به نظام غیر رسمی و پویای مکانی تبدیل کند. نکته حائز اهمیت آن‌که، در خلال این قرن، و مشخصاً در دهه‌های اخیر، با فضایی منعطف، و دستکاری‌های گاه به گاه و پیش‌بینی ناپذیر روابط مکانی جسم با جسم مواجه هستیم. این حرکت به سوی گشودن و سست نمودن روابط مکانی در اجرا، با هدف گریز و اجتناب از سیطره عظمت و شکوه ساختمانی و ضرورت‌های زیبایی‌شناسانه و ایدئولوژیک آن، معطوف به گذشته و شکل‌های قدیمی و کهن‌تر و در عین حال غیرنهادی اجرا است، یعنی درست زمانی که فضای ثابت وجود نداشت (مانند حلقه‌های آیینی قرون وسطایی) یا دست کم فضای نیمه ثابت و غیررسمی به لحاظ جایگاه واجد اهمیت بود. به عنوان نمونه پتر بوگاتیروف[۶] شرایط مکانی‌ای را در تئاتر دهقانی روس شرح می‌دهد که در آن جا محوطهٔ بازی بدون فکر قبلی و خلق الساعه و بر حسب عوامل مکانی غیر ثابت و فاصلهٔ بین اشخاص شکل می‌گیرد:

شرکت کنندگان در اجرا به خانه‌ای که برای مثال جشنی در آن به راه است نزدیک می‌شوند. در را باز می‌کنند و ابتدا اسب وارد محوطه بازی می‌شود و دهقانانی را که آن جا هستند با تازیانه می‌راند، حاضران فضا را باز می‌کنند و محوطهٔ بازی برای اجرای نمایش آماده می‌شود (بوگاتیرف،۱۳۷۴:۸).

ریچارد شکنر[۷] (۱۹۹۴) در فصل نخست کتاب « تئاتر محیطی» در بستری تئاتری به تبیین این نظام‌های مکانی در قالب تئاتر محیطی پرداخته و به تئاترهای عرف گرا و به طور مشخص نظام‌های مکانی ثابت نقد مفصلی می‌زند. او در ابتدا نخستین ویژگی تئاتر محیطی را کاربردی بودن تمام عناصر موجود در فضا بر می‌شمارد. شکنر بر این باور است که انباشت و پر کردن فضا، و راه‌های بی‌پایانی که در آنها فضا می‌تواند دگرگون شود، بازنمایی گردد و حیات و جنب‌وجوش بیابد، از بنیان‌های اساسی طراحی تئاتر محیطی به شمار می‌آیند. اگر تنها فضایی محدود و مشخص برای یک اجرا به کار برده شود، این نه به دلیل قراردادهای از پیش تعیین شده و محدودیت‌های معماری است، بلکه به این دلیل است که یک تولید خاص، در فضای مورد نیاز خود که به این روش سامان داده شده، کار می‌کند. تئاتر خود بخشی از محیط بزرگتری خارج از عرصه تئاتر است. این فضاهای بزرگتر از تئاتر- یا به اصطلاح خارج از عرصه تئاتر-زندگی موجود در شهر هستند؛ فضاهای زمانی/ تاریخی – به معنی کیفیتی زمانی/ فضایی- که هیچ میرایی و پایانی ندارند.

به گمان شکنر اصل بنیادی در تحقق تئاتر محیطی و متعاقب آن بهره گیری از ظرفیت‌های مکانی پویا، گریز از محدودیت‌های ملال‌آور تئاتر مرسوم و به طور مشخص نظام معماری ثابت و منفعل آن است. رسیدن به جایی که علاوه بر ارتباط تماشاگر- اجراگر، معماری محیط اجازه برقراری دو شکل دیگر از تعامل فضا را بدهد. یعنی ارتباط اجراگر- تماشاگر و همچنین تماشاگر – تماشاگر. این به معنی گذار از مناسبات دو شقی صحنه و جایگاه تماشاگر به سوی بهره‌گیری از سرتاسر محیط تئاتر است. یکی از راهکارهای عملیاتی پیشنهادی او در این ارتباط نیز بکارگیری ظرفیت‌های محیطی موجود در مکان اجرا (به خصوص نظام مکانی غیررسمی) است.

یک تئاتر باید به هر تماشاگر خود شانس برای یافتن جایگاه خودش را بدهد. آنجا باید نقطه نظری باشد که افراد بتوانند از زاویه دید کنش اصلی خارج شده و به آن از منظری جداگانه بنگرند. فضاهایی باید به اندازه کافی آزاد باشند که تماشاگر در اغلب آنها بتواند بر مبنای هدایت حس و حال درونی خود بایستد، بنشیند، تکیه بدهد و یا دراز بکشد. فضاها



تصویر۲. تفاوت بکارگیری فضا و جایگاه مخاطب در تئاتر محیطی شماره (۱) و تئاتر عرف گرا (۲) (Schechner, 1994:37)

باید به یکدیگر باز باشند به طوری که حضار بتوانند یکدیگر را ببینند و از نقطه‌ای به نقطه دیگر حرکت کنند. احساسی که من از یک محیط موفقیت‌آمیز دریافت می کنم به معنی فضای جهانی (کلی)، مدلی فشرده از یک کلِ سیالِ متعامل است (Schechner, 1994:35).

به باور او، به لحاظ معماری تئاتر مرسوم، مخاطب در خارج از چرخه قرار دارد. صندلی‌های ثابت، طراحی نور، معماری: همه چیز صراحتاً نشان‌گر محروم کردن تماشاگران از هر گونه مشارکت در کنش است. تماشاگر در زندان نیمه مرگباری یک صندلی قرار داده می شود، آن چه احساس می‌کند هیچ اهمیتی ندارد، بنابراین بیان و ابراز آن احساسات، سخت خواهد بود.

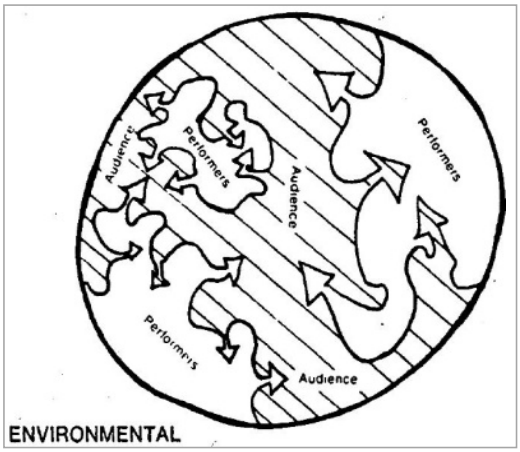
تأکید بر فضاهای غیر رسمی در تئاتر محیطی منجر به تعامل در میان فضای سازمان یافته کلی که در آن سطوح اشغال شده توسط تماشاگران، شبیه دریایی که اجراگران درآن شناورند بوده، و پرفورمنس شبیه به جزایر یا قاره‌هایی محسوب می‌شود که در قلب مخاطب قرار دارند. تماشاگران در صفوف منظم و سازمان یافته ننشسته‌اند؛ چرا که در اینجا به جای دو فضای متضاد یک فضای کلی و سراسری وجود دارد. محیط اساساً از فضا به صورت مشارکتی بهره می‌برد؛ کنش که در جهت‌های متنوعی جریان دارد، تنها با همکاری اجراگر و تماشاگر تقویت می‌شود. طراحی تئاتر محیطی انعکاسی از طبیعت اجتماعی این نوع از تئاتر است. طراحی مشارکت را ترغیب می نماید؛ و هیچ سطوح معینی که به طور خودکار تماشاگر را در مقابل اجراگر قرار دهد وجود ندارند (Schechner, 1994:38).

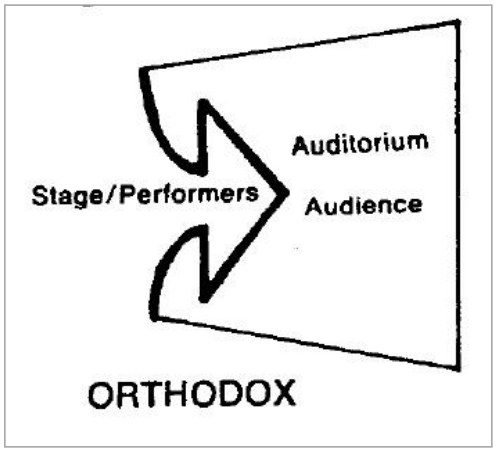
دلالت‌گرهای مکانی در تعزیه

با مقدماتی که تا کنون به منظور فهم مضاعف ارائه گردید، در این بخش جهت نیل به هدف اصلی مقاله، بر مبنای نظام‌های نشانه‌شناختی مکان بنیادِ صورت‌بندی شده توسط ادوارد هال، به سراغ خوانش دگردیسی و تحول صورت گرفته در مکان تعزیه خواهیم رفت. پیش از این در نظر داشته باشیم که به طور کلی شکل‌های تعزیه‌خوانی را بر مبنای مکان‌های برگزاری آن به دو گروه سیار و ثابت تقسیم می‌کنند که تعزیه‌های سیار، قالبی از تعزیه‌خوانی است که چند دسته تعزیه‌خوان هر کدام قسمتی از خلاصه وقایع کربلا را با هم و در ضمن حرکت در نقاط مختلف شهر یا میدان شهر به نوبت نمایش می‌دهند. تعزیه ثابت نیز رایج‌ترین و شناخته شده‌ترین نوع تعزیه‌خوانی است که یک دسته تعزیه خوان آن را در محل ثابت و معینی اجرا و برگزار می‌کند. در این نوع تعزیه‌ها، هر مجلس تعزیه توسط یک دسته تعزیه‌خوان خوانده می‌شود و هر یک از نقش‌های یک دستگاه یا مجلس از آغاز تا فرجام، به عهده یک شبیه‌خوان است. در این نوع تعزیه، به دلیل آشنایی تماشاگران با اشخاص دسته تعزیه‌خوان و نقش ثابت هر کدام از تعزیه‌خوانان، همواره ارتباطی مأنوس و نزدیک بین تعزیه‌خوانان و تماشاگران برقرار خواهد بود (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۳۵- ۲۴۳). به طور کلی، بر مبنای چارچوب نظری بحث، دلالت‌گرهای مکانی در تعزیه را به سیاق زیر می‌توان دسته‌بندی کرد:

الف- نظام‌های مکانی ثابت در تعزیه

این نمایش مذهبی در شکل‌های مختلف اجرایی، صحنه‌ای میانی به عنوان فضای ثابت دارد. این صحنه میانی که دلالت بر جهان هستی دارد، واجد شکلی دایره‌ای است. البته ضروری است در نظر داشته باشیم که به طور معمول آذین بندی گسترده صحنه، مزاحم تماشای نمایش است اما در اجراهایی که در فضای بسته و به شکلی سنتی به وقوع می‌پیوسته، فضای پیرامونی اجرای تعزیه بسیار پر آذین بوده است. به زعم اسماعیلی(۱۳۸۶) در مقاله« نمونه‌شناسی تعزیه»





تصویر ۳. تفاوت بکارگیری فضا و جایگاه مخاطب در تئاتر محیطی (راست) و تئاتر عرف گرا (چپ) (Schechner, 1994:39)

این گونه آذین بندی‌ها به تعزیه کلیتی عام می‌بخشند؛ در نتیجه، تعزیه در سرتاسر فضای تکیه به وقوع می‌پیوندد که در حقیقت تصویری از فضای جامعه است و یا ورای همه آن را تصویری نمادین از گرداگرد جهان می‌توان انگاشت. در گذشته بخش عمده فضای حسینیه را به وسیله چادری بزرگ پوشش می‌دادند که خود مملو از تصویرهای آذینی بود. تصویرهای صحنه‌های کربلا بر روی پرچم‌ها و تابلوها بر در و دیوار تکیه از یک سو یک پیکربندی از پیام تعزیه بوده و از سوی دیگر مانند آیینه‌ای اجرای تعزیه را بازتاب و انعکاس می‌دهد. با هر توصیفی، در مجموع، تمامی این موارد برشمرده را می‌توان در گستره نظام‌های دلالیِ مکانیِ ثابت محسوب کرد. در واقع در تعزیه در غالب متعارف و به تعبیر کلاسیکِ آن، دکور ثابت به معنای ناتورالیستی آن نیست اما چادری که تعزیه در آن بر پا می‌شده خود نمونه‌ای از نظام‌های مکانی ثابت تلقی می‌شود.

ب-نظام مکانی نیمه ثابت در تعزیه

وضعیت صحنه، اشیاء، لباس تعزیه‌خوانان، ابزارهای جنگ، سرهای بریده، کالبدهای بی‌جانِ افتاده روی صحنه و به بیان دیگر «اسباب مجلس» که تماماً نشانه‌ها و نمونه‌های آذینی محسوب می‌شوند و بر مبنای تقسیم بندی هال، جزء فضای نیمه ثابت دسته بندی می‌شوند، واجد وضعیتی پایا هستند و در تمام طول اجرای تعزیه، با وجود این که دچار جابجایی می‌شوند اما فاقد دگرگونی و تحول هستند.

ج-نظام مکانی غیر رسمی در تعزیه

به طور کلی در اجراهای سنتی (در مکان های بسته) فضای غیر رسمی را می‌توان در روابط‌های مکانی چون جایگاه بازیگران و تماشاگران، شبیه‌خوانان نسبت به یکدیگر، اشقیاء نسبت به اولیاء، نسبت تماشاگران با یکدیگر و مواردی از این دست مشاهده نمود. در عین حال کارکرد مؤثر دلالت فضای غیر رسمی را در شکل صحنه‌پردازی‌های سنتی تعزیه نیز می‌توان مشاهده نمود. به عنوان نمونه در دوره کردن تماشاگر پیرامون صحنه که بدین وسیله او را در اجرای تعزیه شرکت می‌دهند. البته این ظرفیت‌ها تنها محدود به بعد اجرایی تعزیه نمی‌گردد و پویایی برخی دلالت‌های مکانی در خود نسخ شبیه‌خوانی نیز دیده می‌شود، چندان که بیضایی(۱۳۸۷) در باب برخی انعطافات اجرایی تعزیه می‌نویسد:

از نظر تغییر صحنه‌ها، تفاوت مکان‌ها و سایر ابعاد، تعزیه‌نامه‌ها همچون نقاشی سنتی ایرانی بی‌مرز و نامحدودند. در این‌گونه متون، هیچ محدودیتی بر تخیل و جابه‌جایی فضایی وجود ندارد؛ چنان‌که مکان، جهش‌های سریع از یک زمان و مکان به زمان و مکانی دیگر را ممکن ساخته و این ویژگی، صورت‌بندی و سبک اجرایی تجریدی تئاتر را تعریف می‌کند(بیضایی، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

همچنین اسماعیلی(۱۳۸۶) نیز در مقاله خود به این انعطاف و پویایی در مؤلفه‌های مختلف نشانه‌ایِ دیداری در تعزیه اشاره می‌کند؛ به این معنی که هر عنصری که توسط نقش پوشان جابه‌جا می‌شود (جنگ‌افزارها، پرچم ها و حتی اسب امام ذوالجناح)، هر عنصری که جنبشی بر آن حاکم است (خونی که بواسطه جراحات جاری شده، فواره می‌زند) و هر عنصر که تغییر ماهیت و شکل می‌دهد (آب موجود در تشتی که نشان از فرات دارد و به نشانه شهادت امام به خون بدل می‌شود) و هر عنصری که در جریان نمایش دچار تباهی می‌گردد (خیمه‌هایی که در ظهر عاشورا در آتش می‌سوزند) واجد این پویایی می‌گردد و این به معنای ظرفیت پویایی در عناصر فیزیکی و به بیان دقیق‌تر نشانه‌های دیداری تعزیه است (اسماعیلی، ۱۳۸۶: ۳۴) .

دگرگونی کارکرد مناسبات مکانی در ظرفیت‌های اجرایی تعزیه

تعزیه مضاف بر نقش آن در آموزش و زنده و پایدار نگاه داشتن وقایع مذهبی- تاریخی در ذهن جامعه و رشد و تحول هنر عامه شمایل نگاری مذهبی، کارکردهای مهم دیگری نیز داشته که پاره‌ای از آنها بر مبنای صورت‌بندی عبارتند از: انگاره‌سازی برای شیوه رفتار عامه، انگیزش شور قدسیانه، ایجاد وهم و خیال، تطهیر روح و تزکیه نفس، گشودن باب

جدول ۱. نظام های دلالی مکانی در تعزیه

روابط مکانی در تعزیه		
ثابت	نیمه ثابت	غیر رسمی
نشانه های آذینی صحنه، چادر ، پوشش بیرونی	ابزار های صحنه، قرادادهای پوشش لباس، رنگها سایر تزیینات	جایگاه بازیگران و تماشاگران (نسبت به یکدیگر و میان یکدیگر) مثل بازیگر به بازیگر و تماشاگر با تماشاگر

(نگارنده)

توسل جویی و مراد خواهی، تقویت و استعلای بینش شهادت، تسکین آلام، تحکیم همبستگی و وحدت، حفظ و استمرار موسیقی سنتی. به باور او تعزیه و تعزیه‌خوانی به طور کلی بیشتر در بین مردم جوامع سنتی پذیرندگی و جاذبه داشته است. سبب این جاذبه نیز این بوده است که فرهنگی که مردم این جامعه در آن رشد نموده و به بالندگی می‌رسند، فرهنگی مذهبی و بر آیین‌های تمثیلی و مناسک اسطوره‌ای مبتنی است. چنین فرهنگی ذهنیت اقشار جامعه را چنان حماسه پذیر و رمزگرای می‌کند که مردم پذیرای تمام رفتارهای آیینی اجدادی خود می‌گردند و رفتارهای جز آن را به مثابه بدعت تلقی می‌کنند و در نتیجه به سختی پذیرای آن هستند. با این وجود به زعم او نمایش‌های آیینی، و نماد شاخص آن در ایران یعنی تعزیه، در بین جامعه‌های تجددگرای (مدرن) پندار گریز که جهان‌بینی و سیاق اندیشه‌ای متفاوت با جهان اندیشه جوامع سنتی دارند، نمی‌تواند آن‌چنان که باید پایگاه مؤثری برای خود حفظ کند و شهیدی عامل اصلی این امر را ناسازگاری تعزیه و تعزیه‌خوانی با ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعه کنونی می‌داند. (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۸-۴۴)

این تلقی کلی که شهیدی و دیگرانی چون ایشان، مبنی بر عدم سازگاری تعزیه با ساختارهای فرهنگی و اجتماعی تبیین می‌کنند نگاه فراگیری است که از منظر نوع تناسب فرم و محتوای کلاسیک آن درست به‌نظر می‌رسد و به بیان روشن‌تر، آن شکل از اجرای تعزیه شاید امروز، جز از جشنواره‌ها و مراسم خاص، چندان با استقبال روبرو نشود. با این وجود مقاله حاضر قائل به رویکرد دیگری است. به بیان روشن‌تر، تعزیه امروز اگرچه در شکل اجرا دچار تحول و دگرگونی شده اما امر دلالت‌گرهای مکانی در آن موجد قسمی دیگر از تأثیرگذاری گردیده‌اند. در واقع بر مبنای مناسبات مکانی مطرح شده توسط ادوارد.تی.هال، با تغییراتی که در پی‌رفت اجرایی تعزیه متأثر از فرآیندهای مختلف اجتماعی و فرهنگی و حتی نظریه‌های مختلف نمایش حاصل گردید، رفته رفته امروز با شکل‌هایی از برگزاری و اجرای تعزیه مواجهیم که برخی از نظام‌های دلالی به خصوص در ارتباط با دلالت‌گرهای مکانی و نقش‌های مکانی دچار تحولاتی اساسی گردیده‌اند. به این ترتیب که نظام‌های مکانی ثابت مثلاً در قالب حسینیه‌ها و تکایا و حتی در نوع سیار آن (که بنا به پای‌بندی و محدودیت به قواعد پیشین باز هم قالبی شبه ثابت دارند)؛ و نظام‌های مکانی نیمه ثابت همچون ابزارها، اسباب‌ها و برخی ملزومات اجرا و دکورها کمرنگ‌تر گردیده و روابط مکانی تعزیه بیشتر بر مبنای نظام‌های دلالی مکانیِ فضای غیر رسمی بنیان یافته است.

علاوه بر این، چندان که به عنوان نمونه، در تصاویر ۴، ۵ و۶ مشاهده می‌شود، آن نگاه تجملاتی و آذین بندی‌های پر

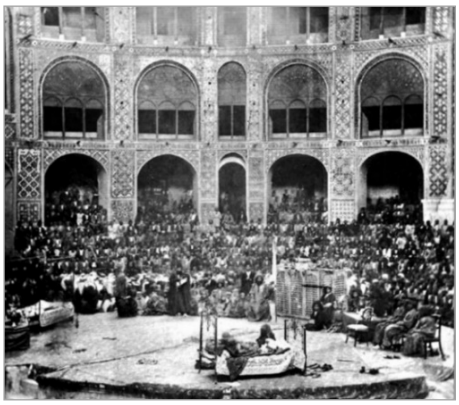
تصاویر۶-۴. مصادیق تحول مکان‌بنیاد تعزیه از نظام‌های مکانی ثابت به روابط مکانی مبتنی بر فضای غیررسمیِ شهری بر پایه دیدگاهِ ادوارد کتی.هال (نگارنده)

تراکم به مرور کنار گذاشته شده و جای خود را در معنای دقیق کلمه به محیطِ شهری و پر رفت و آمد خیابان‌ها و کوچه‌ها داده است. در حالی که در گذشته دلالت مکانی فضای ثابت، مثلاً مکان اجرای تعزیه در تکیه دولت و آذین‌بندی‌های گسترده آن و حتی جایگاه متفاوت تماشاگران اهمیت و تأثیرگذاری بیشتری در انتقال مفاهیم و احوالات اجرا به عهده داشته‌اند (تصاویر ۷ و ۸)؛ اما در شکل‌های کنونی، بر خلاف گذشته، دیگر خبری از نظام طبقاتی مکانی حتی در میان تماشاگران، در تفاوت جایگاه بزرگان، امرا و ... در طول اجرای نمایش نبوده و همه در یک سطح از پیر و جوان تا زن و مرد قرار دارند.

ورای این موارد، از بُعد فواصل مکانی میان شبیه خوان–تماشاگر، شاهد تحولات تأثیرگذاری بیش‌تری می‌توان بود. در اجراهای امروز تعزیه (تصویر ۹ و ۱۰)، بنا به دلایل متعدد فرهنگی و اجتماعی و به واسطه ویژگی‌های مکان اجرا، این فواصل بسیار کمتر شده و گاه تعامل تماشاگر–شبیه‌خوان از یک فاصله اجتماعی و حتی عمومی، به یک فاصله صمیمیِ نزدیک نیز می‌رسد. در نتیجهٔ این مسأله تماشاگر در کنار

تصاویر ۸ و ۷. نظام‌های مکانی ثابتِ اجرای سنتی تعزیه(از مکان اجرا تا دکورها و آذین‌بندی. منبع خبرگزاری فارس: (https://ttr.ir/uj6il3)

تصاویر ۱۰و۹. فواصل صمیمی میان اجراگر و مخاطب در نظام‌های مکانی غیررسمی اجرای تعزیه معاصر (نگارنده)



تصاویر ۱۱و ۱۲. نظام طبقاتی و فواصل عمومی و اجتماعی در قالب اجرای سنتی تعزیه در تکایا و حسینه‌ها (تصویر سیاه سفید: Brooklyn Museum (Women Attending a Ta'ziyeh

نظام‌های مکانی اجرای تعزیه به‌عنوان عنصری پویا و زنده در روند شکل‌گیری معنا و البته اجرا به تعبیری مشارکت داشته، تأثیرگذار شده و روند اجرا را پیش می برد. بنابراین مکان به مثابه ابزاری انعطاف‌پذیر، در اختیار اجرا و شبیه‌خوانان قرار گرفته و با تأثیر معنا بر روند اجرا و قدرت بی‌بدیل آن، مکان از یک عنصر غیر فعال به عنصری فعال و پویا تبدیل گردیده است. در مدت زمانی بسیار کوتاه، پویایی مکان موجب تبدیل زندگی شهری و موقعیت مکانی در قرن پانزدهم هجری به فضایی (مکان و زمان) در قرن اول هجری می‌گردد. پس از پایان اجرای تعزیه نیز بدون نیاز به کمترین تغییرات دوباره، دلالت‌های فضایی به زندگی واقعی و روزمره مردم یعنی به کارکرد پیشین خود باز می‌گردد.

در واقع با بهره‌گیری از نظرگاه ادوارد تی‌هال، (همراه با مرور تصاویر ۱۲-۴) ماحصل چنین تحولات مکان‌بنیادی را این‌طور می‌توان جمع‌بندی کرد که در دنیای معاصر، تعزیه، علاوه بر آنکه صرفاً یک هنر نمایشی آیینی و مذهبی می‌باشد، به عنوان یک کنش اجتماعی و رویدادی جمعی نیز شناخته می‌شود. اجراهای تعزیه، که زمانی در محیط‌های بسته همچون تکایا و حسینیه‌ها برگزار می‌شدند، به فضاهای عمومی زندگی شهری و خیابان‌ها منتقل شده‌اند، بنابراین این اجراها غالباً ویژگی‌هایی منحصر به فرد دارند که به تعامل بیشتر با مخاطبان می‌انجامد. برخلاف شکل‌های سنتی، جایی که مخاطبان صرفاً ناظر بودند، در تعزیه معاصر، مردم بخشی فعال از اجرا می‌شوند و مشارکت مستقیم‌تری در این آیین دارند. سیالیت و حرکت نیز به یکی از ویژگی‌های بارز اجراهای تعزیه تبدیل شده است؛ به‌گونه‌ای که این اجراها از قالب‌های مکان‌بنیاد به اجراهای محیطی و انعطاف‌پذیر تغییر یافته‌اند. بدیهی است در چنین نظام‌های مکانی غیررسمی و در دل آن فواصل صمیمی، عناصر اجرایی تعزیه مانند حرکات بدن و نشانه‌های بصری نیز اهمیت بسیاری دارند، چرا که تعامل میان مخاطبان و اجراکنندگان از طریق این مؤلفه‌ها صورت می‌گیرد، و روایت داستان به شکلی پویا منتقل می‌گردد.

باز هم تأکید می‌شود، پژوهش حاضر همچنان قائل به این است که تعزیه در جهان معاصر هنوز ریشه‌ای آیینی دارد و ساختار آن متأثر از محیط مذهبی و از جمله آیین‌های عاشورایی است. این اجراها، که هدف اصلی‌شان بازآفرینی و زنده نگه داشتن فرهنگ شهادت است، از مناسک مذهبی بهره می‌گیرند و در زمان‌های خاص مانند ایام محرم برگزار می‌شوند. در تعزیه نیز همچون دیگر نمایش‌های دینی و مذهبی، از جمله نمایش‌های قرون وسطی، شخصیت‌هایی همچون امام حسین (ع)، یاران او و دشمنانشان نقش واسطه‌ای میان امر قدسی و جهان انسانی دارند. در این آیین نمایشی، مرز میان اجرا و آیین مذهبی به شدت باریک است، زیرا همچنان تعزیه به عنوان یک نیایش جمعی و تجدید خاطره واقعه عاشورا عمل می‌کند. اما نکته حائز اهمیت اینجاست که این اجرای تعزیه در جهان معاصر مفهومی آستانه‌ای دارد که وضعیتی بینابینی را در جامعه ایجاد می‌کند. بر پایه تحلیل تحولات نظام‌های مکانی، خود اجرا به‌عنوان یک وضعیت آستانه‌ای عمل می‌کند؛ چرا که فضای زندگی شهری به‌طور موقت از حالت عادی خود خارج شده و خیابان‌ها یا میدان‌ها به صحنه نمایش تبدیل می‌شوند. این تغییرات محیطی، مردم عادی را به شرکت‌کنندگان این آیین تغییر شکل می‌دهد و آنها از هویت روزمره خود فاصله می‌گیرند تا در این فضای آیینی مشارکت کنند. خود شخصیت‌های تعزیه نیز در وضعیت آستانه‌ای قرار دارند، میان زندگی روزمره و مواجهه با امر قدسی، مانند امام یا شهدای کربلا که مخاطبان را به گفتگو با معنای عمیق‌تر واقعه دعوت می‌کنند. علاوه بر این، با اجرای تعزیه در فضای شهری، نظم اجتماعی معمولاً موقتاً تعلیق می‌شود؛ مردم در حین عبور و مرور روزمره، توقفی کوتاه دارند و گاه تعامل و هم‌آوایی ایجاد می‌شود. این ویژگی به تعزیه فضایی زنده و پویا می‌بخشد که با سیالیت، آزادی حرکت و مشارکت بیشتر مخاطبان همراه است.

در نتیجه تعزیه معاصر را می‌توان به‌عنوان نوعی «اجرای آیینی آستانه‌ای» توصیف کرد که به تعامل با فضای زندگی شهری و مشارکت مردم در آیینی معاصر می‌پردازد. این آیین نه تنها مرز میان سبک‌های نمایش و آیین را محو کرده، بلکه فضای شهری را به عنصری پویا و متعامل تبدیل کرده است که لحظاتی عمیق از گذار و اتصال معنوی را برای جامعه خلق می‌کند.

به طور کلی اجراهای امروزی تعزیه با بهره گیری از برخی ویژگی‌های اجراهای بیرونی و محیطی، کارکرد مکان نمایش را از یک فضای خاص اجرا به یک محیط زنده تغییر می‌دهند. مکانِ اجراهای امروزیِ تعزیه، و به استقراء اغلب نمایش‌های آیینی، به عنوان جلوه‌ای از تأثیرگذاری دلالت‌های مکانی فضای غیر رسمی عمل می‌کنند. در این نمایش‌ها شاهد تحقق امری نمایشی هستیم که هویتی محیطی یافته است. در نتیجه بر مبنای هویت مکان در این شکل‌های اجرایی، عنصر مکان به کیفیتی فعال تبدیل شده و هویت بسته و اغلب یک سویه فضای اجرا در معماری‌های سنتی و ثابت، به دلالت‌گرهای مکانیِ پویا و تعاملی برای فرد تغییر یافته است. مؤلفه مشارکت و تعامل تماشاگر و تعامل متقابل آنها در قالب فاصله شخصی و حتی صمیمی، نیز با ورود تعزیه و

سایر هنرهای آیینیِ هم سان به درون زندگی روزمره مردم، بر اساس گذار دلالت‌های مکانی از یک فضای ثابت و بسته به یک محیط اجرایی میسرگردیده است؛ به گونه‌ای که کمینه تعامل اجرایی بین بخش‌های کنش ارتباطی را در گزینش تماشاگران در انتخابِ توقف و تأمل و دیدن تعزیه، و یا عبور و گذر از کنار شبیه‌خوانان و سیر زندگی روزمره می توان مشاهده نمود.

نتیجه گیری

تعزیه به عنوان یک آیین مذهبی-نمایشی، در طول تاریخ خود دچار تحولاتی اساسی در مناسبات مکانی شده و این تغییرات تأثیر عمیقی بر تعامل مخاطب و فرآیند اجرای آن داشته است. نظام‌های مکانی اجرای تعزیه، که از مکان‌های ثابت و نیمه‌ثابت در گذشته‌ای سنتی مانند حسینیه‌ها و تکایا آغاز شد، در اشکال معاصر به محیط‌های عمومی شهری و غیررسمی حرکت کرده است. این دگرگونی نه تنها سبک و روش اجرا را تغییر داده، بلکه تعامل مخاطبان با این آئین را وارد مرحله‌ای جدید کرده است. یافته‌های پژوهش، با پیروی از دیدگاه ادوارد تی. هال و تقاطع آن با مطالعات نشانه‌شناسی و تئاتر محیطی، نشان می‌دهند که در اجرای سنتی تعزیه، مکان به‌عنوان یک عنصر ثابت و منفعل عمل می‌کرد؛ نظام‌هایِ نحویِ مکانی مانند معماری صحنه و رمزگان‌های ثابت فضای اجرای آیینی، نقش عمده‌ای در انتقال پیام‌ها و معنا داشتند. اما در تعزیه معاصر، عنصر مکان از یک ارگانیک غیرفعال به یک موجودیت فعال و پویا تبدیل شده است؛ این تطور باعث شده که اجرا دیگر محدود به فضای ثابت نباشد و با استفاده از انعطاف‌پذیری مکان‌های عمومی، ارتباطی نزدیک‌تر و صمیمانه‌تر بین اجراگران و مخاطبان شکل بگیرد.

با ورود تعزیه به زندگی روزمره شهری، مکان از مرزهای سنتی عبور کرده و به محیط زنده‌ای تبدیل شده است که پویایی و آزادی بیشتری برای مخاطبان فراهم می‌کند. این تغییر موجب شده تا فاصله‌های مکانی میان شبیه‌خوانان و مخاطبان کاهش یابد و مخاطب نه به عنوان ناظر، بلکه گاه حتی به عنوان مشارکت‌کننده‌ای فعال در تولید معنا و پیشبرد روند اجرا عمل کند. در مواقعی حتی فاصله‌ها از سطح اجتماعی به سطح شخصی و صمیمیت تغییر می‌کنند و تعزیه به تجربه‌ای مشارکتی و جمعی بدل می‌شود که فضا را از یک اجرای آیینی منفعل به یک زیست-مکان نمایشی زنده و قابل لمس تبدیل می‌کند. در نهایت، این تحولات مکانی، که در اجرای معاصر تعزیه به تمرکز بر دلالت‌های غیر رسمی و محیطی انجامیده است، نه تنها توانسته معنا و هدف آیین را با زندگی مدرن شهری هم‌راستا کند، بلکه امکان گسترش تعامل اجتماعی، آزادی مخاطب و پویایی فرهنگی را نیز فراهم آورده است. این ویژگی‌ها نشان‌دهنده ظرفیت تجددگرایانه تعزیه در انطباق با شرایط جامعه مدرن و در عین حال نظریات پیشرو در تحلیل اجرا است، در حالی که بنیان‌های آیینی و معنوی آن همچنان در قلب این اجراها حفظ شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Edward T. Hall
2. Peter Chelkowski
3. Keir Elam
4. Proxemic
5. George Savona
6. Peter Bogatyrev
7. Richard Schechner

منابع و مآخذ

- استون، آلن و ساونا، جرج (۱۳۸۸). **نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری**. جلد ۱. داودزینلو (مترجم)، تهران: سوره مهر.
- اسماعیلی، حسین (۱۳۸۶). عناصر صحنه در تعزیه و جایگاه و معنی آن. *ماهنامه صحنه*، سال یازدهم (۴۹-۴۸)، ۲۸-۳۵.
- اسماعیلی، حسین (۱۳۷۰). درآمدی بر نمون‌شناسی تعزیه. *ایران نامه*، سال دهم (۳۴)،۲۲۳-۲۵۳
- بوگاتیرف، پتر و دیگران (۱۳۷۴). **مجموعه مقالات نماد و نمایش**. جلال ستاری(مترجم). تهران: توس.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۷). **نمایش در ایران**. تهران: روشنگران و مطالعات زنان
- سهیلی، جمال الدین و مهاجرپور، نفیسه. (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه. *معماری و شهرسازی آرمان شهر*، دوره هشتم (۱۵)، ۶۹- ۵۹
- شهریاری، خسرو (۱۳۶۵). **کتاب نمایش، فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها و سبک‌های نمایشی**. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- قوامی، شهرزاد، و پورزرگر، محمدرضا. (۱۳۹۴). بررسی مولفه های قلمروهای انسانی در کالبد جمعی (از دیدگاه ادوارد هال). کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی. SID. https://sid.ir/paper/861808/fa
- هال، ادوارد.تی (۱۳۷۹). **بعد پنهان**. ترجمه منوچهر طبیبیان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- Elam, Keir (2005). **The Semiotics of Theatre and Drama**. Routledge.
- Leacroft, R. and Leacroft H,(1984). **Theatre and Playhouse**. London: Methuen.
- M. ROGERS, Everett (2002). **Edward T. Hall and the History of Intercultural Communication**: The United States and Japan. Japan: Keio Communication Review. 24 (2-3)
- T.Hall, Edward (1959). **The Silent Language**. United States: Anchor Books.
- ---------- (1966). **The Hidden Dimension**. United States: Anchor Books.
- ---------- (1968). **Proxemics**. The University of Chicago Press.
- Schechner, Richard (1994). **Aximos for environmental theater**. TDR (The drama).

Received: 2024/06/17
Accepted: 205/05/12

The Transformation of Spatial Relationships in Contemporary Ta'ziyeh: An Analysis from the Perspective of Edward T. Hall and its Effects on Audience Interaction

Majid Kianian*

Abstract

This study aims to explore the spatial codes within the semiotic systems of Ta'zieh performances in Iran and analyze how spatial relations in contemporary Ta'zieh influence audience interaction, and how this transformation is achieved. Specifically, the study examines the characteristics of the performance space in the process of meaning-making within this dramatic form, transitioning from enclosed spaces (such as Tekayas and Hosseiniyehs) to contemporary social contexts and everyday life in recent years. The theoretical approach is primarily inspired by Edward T. Hall's anthropological studies on spatial codes, complemented by insights of other scholars in the fields of performance studies and Ta'zieh art, enabling the analysis of changes in spatial relations in contemporary Ta'zieh and how these changes affect audience interaction and meaning-making in this ritualistic art form. The qualitative research methodology employed is descriptive-analytical, which elaborates on the spatial communication systems within performance studies and analyzes these characteristics in the evolving performative capacities of contemporary Ta'zieh. The findings of the research reveal that in traditional (ritual-centered) forms of Ta'zieh as a religious and ritualistic art, fixed and semi-fixed spaces have been dominant syntactic systems of spatial signifiers. With Ta'zieh entering urban life, spatial elements in this form of Iranian dramatic art no longer function as spaces in the traditional sense. Contemporary Ta'zieh, through its interactive performative capacities, has shifted from localization within fixed static architecture to public spaces. This shift transforms the performative functions of space from an inactive organic entity to an active inorganic one—a "living and tangible environment" or performance bio-space—facilitating greater audience participation and freedom during the performance process.

Keywords: Ta'zieh, Spatial systems, Audience interaction, Informal space, Performance bio-space, Spatial Semiotics

* PhD Candidate of wisdom of religious arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom