# سوروسوگ

## شکل‌گیری نمایش ایرانی، درگذر زمان

تحقیق و تألیف: فرشاد منظوفی نیا

**مقدمه**

به یقین می‌توان گفت که بی نام و نشان‌ترین هنر، در بین انواع هنرهایی که در سرزمین و تمدن کهن ایران شکل گرفته، هنر نمایش است. به ویژه آنکه پس از استیلای اسلام، به لحاظ ممنوعیت هرگونه «صورت‌نگاری» آنچه که از پیش باقی مانده بود نیز در عزلت قرار گرفت و به ضرورت، دیگر هنرهایی که می‌توانستند به نوعی در خدمت اسلام قرار گیرند، رشد کردند و گسترش یافتند از جمله معماری برای بنای مساجد، خطاطی و تذهیب برای کتابت و تزیین قرآن و شعر، که نزد عرب بسیار گرانمایه بود. «کلام» عنصری است که اندیشهٔ هنرمند ایرانی آن را به خدمت گرفت و سعی کرد که از طریق داستان‌سرایی و نقل، هنرهای نمایشی خود را حیات تازه‌ای ببخشد. به خصوص که مشرق‌زمین ـ سرزمین هزار و یک شب ـ انباشته از خاطرات قومی و روایات سینه‌به‌سینه بوده است. اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی بر صفحهٔ کتابها نقش بست و مرجعی شد برای نقالان شیرین‌سخن که در هر کوی و برزن حلقه‌ای از شنوندگان مشتاق را گرد خویش تشکیل دهند و به داستان‌سرایی بپردازند تا در نهایت از پیکرهٔ نقلهای حماسی و مذهبی، شیوهٔ نمایشی تکامل‌یافته‌ای زاده شود و در خدمت مذهب تشیّع ایرانی قرار بگیرد. مولود فرخنده‌ای به نام «تعزیه».

نیاز طبیعی انسان به شادمانی، مقلّدان مستعد را بر آن داشت تا با ساز و آواز، رونق‌بخش ایام سرور عامهٔ مردم شوند؛ اما سالها باید بگذرد تا این مطربهای دوره‌گرد با پدیدار شدن فضایی به نام «قهوه‌خانه» پایگاه نسبتاً ثابتی پیدا کنند و با شکل دادن به نمایشهای بداههٔ خود، به تدریج نمایشی به نام «تخت حوضی» را در تاریخ نمایش این سرزمین ثبت کنند.

در هنر نمایش، آنچه که دغدغهٔ همیشگی اهل فن این هنر شریف بوده، برقراری ارتباط با مخاطب است. فرآیندی که در دو شیوهٔ نمایشی «تعزیه» و «تخت حوضی» در حد مطلوب وجود داشته است.

**نگاهی به گذشتهٔ نمایش در ایران**

رد پای مبهمی که از تاریخ نمایش قبل از اسلام وجود دارد آن چنان نامشخص است که راه روشنی فراروی پژوهندهٔ این وادی قرار نمی‌دهد. اشاراتی گذرا در برخی از منابع حکایت از آن دارند که چیزی به نام نمایش هم وجود داشته است. به عنوان مثال روایت «پلوتارک» که مربوط به عصر اشکانی است و در خصوص دسته‌ای است که «سُورنا» سردار اشکانی برای تمسخر «کراسوس» سردار رومی در سلوکیه به راه انداخت و یا می‌توان به مراسم «کین سیاوش» که «تاریخ بخارا» از آن نام می‌برد و قدمت آن را به سه هزار سال می‌رساند، اشاره کرد. مراسم «مَغ‌کشی» که هر سال به یاد «گئوماتای» غاصب برگزار می‌شد، نمونهٔ دیگری از این دست است. باز هم اشاره‌ای وجود دارد مبنی بر اجرای نمایش به دستور اسکندر در شهرهای کرمان و اکباتان که حاکی از وجود نمایش در آن عصر می‌باشد. پس از حملهٔ اعراب و تسلط اسلام بر ایران و ممنوعیت انواع هنرها، این گونه نمایشها نیز به تدریج متروک شد زیرا عربها در بین هنرها فقط به شعر می‌پرداختند و چنان برایشان ارزشمند بود که هفت قصیده مهم خود را با آب طلا روی پارچه نوشته و آن را در کعبه آویخته بودند. اما نمایش کاملاً هم از بین نرفت و در ادوار بعد، با لباسی دیگر به میدان آمد و با تغییر چهره، در قالب شعایر اسلامی به حیات خود ادامه داد.

به عنوان مثال می‌توان از مراسم کین سیاوش یاد کرد که به‌عقیده‌بسیاری از پژوهشگران ریشه اوّلیهٔ تعزیه بوده است و «حتی هنوز هم در پاره‌ای از گوشه‌های دور، سیاوش، شهید کامل و سرنوشت او، نشان ظلمی است که انسان عرصهٔ آن است. در مراسم سوگواری در کهگیلویه زنهایی هستند که تصنیفهای خیلی قدیمی را با آهنگ غمناکی به مناسبت مجلس عزا، می‌خوانند و ندبه و مویه می‌کنند و این عمل را سوسیوش «سوگ سیاوش» می‌نامند

(۱۳، ص ۸۱).

و نمونهٔ دیگر مراسم، میرنوروزی است که برگرفته از آیین «کوسه‌گردی» در پیش از اسلام بوده و مایهٔ نمایشی داشته است. به لحاظ مقام والای کلام، نزد اعراب و ممنوع نبودن آن، هنرمندان مسلمان ایرانی نیز از این عنصر بهره جستند و به تدریج قصه‌گویی، داستان‌سرایی، شعرگویی و شعرخوانی در شکلهای مختلف پدیدار شد و بدین طریق عنصر «روایت» زیربنای هنرهای نمایشی دورهٔ اسلامی قرار گرفت.

**هنرهای نمایشی پس از اسلام**

واقعهٔ کربلا و شهادت امام حسین(ع) که همسرش شاهزاده خانمی ایرانی بود، گویندگان را بر آن داشت که در رثای شهادت وی، عرصهٔ کلام را درنوردند. «از قرن دوم هجری چون محیط برای عرضهٔ آثار هنری مساعد نبود، عده‌ای معدود، از مردان هنر و قلم، راه صرف نیروی هنری خود را عوض کردند و مسیری تازه برای آن یافتند. از این تاریخ به تدریج سطور رثاء مذهبی و آثار تمثیلی و حماسی و مضامین مربوط به شرح دلاوری و فداکاری شهدای کربلا، و واژهٔ تعزیه و شبیه‌خوانی در دفتر ادبیات فارسی پیدا شد.» (۴، ص ۲۹).

یکی از آیینهای پیش از اسلام که مایهٔ نمایشی داشت و به نوعی کارناوال مذهبی شمرده می‌شد، به راه انداختن دسته‌های عزاداری بود که با حمل عماری و نخل و... صورت می‌گرفت. اولین نمونهٔ اسلامی این گونه دسته‌رویها را در قرن چهارم هـ. ق. و در عصر دیلمیان می‌بینیم.

«مراسم یاد بود عاشورای شهادت حسین بن علی(ع) نخستین بار با عزاداری عمومی در روز دهم محرم ۳۵۲ هـ. ق برگزار شد. بازارها تعطیل و کسب و کار متوقف شد. زنان با گیسوهای آشفته، چهره‌های سیاه کرده و جامه‌های ژنده به صورت دسته‌جمعی حرکت می‌کردند و با حالتی سوگوار بر سر و روی خویش می‌زدند. سوگواری و اشکباری برای درگذشتگان، یکی از رسوم سنتی دیلمیان بود. در ۱۸ ذیحجهٔ سال ۳۵۲ هـ. ق. (همان سال) روز غدیرخم را با بر پا کردن چادرهای آذین‌بسته و افروختن آتش و نواختن موسیقی و زیارت کاظمین، جشن گرفتند. در بقیهٔ حکومت معزالدّوله و در اثنای حکومت پسرش عزالدّوله نیز مجالسی به مناسبت این ایام برگزار می‌شد.» (۱۲، ص ۸۰).

همان گونه که می‌بینیم موسیقی، در این مراسم جایگاه ویژه‌ای دارد. هم برای حفظ ریتم و حرکات دسته روندگان که آن را موزون می‌سازد و هم برای ایجاد شور حماسی در آنان اما موسیقی بین عامهٔ مردم نیز رواج کاملی داشت و با رقص در دسته‌های مطربی و یا با معرکه‌گیران و دلقکان و لوتیها و در نمایشهای ساده کولیهای دوره‌گرد، دیده می‌شد. «شاردن» سیّاح فرانسوی که در عصر شاه عباس دوم به ایران سفر کرده، از نوعی اپرای شرقی، یاد می‌کند و به توصیف چگونگی اجرای آن در شهر ایروان، می‌پردازد:

«... مغنیّان و مطربان و رقاصان، بازیگران و مقلّدان مشرق به شمار می‌روند و نمایشهای این گروه در حقیقت اپرای مشرق‌زمین می‌باشد. چون تمام اغنیه منظوم و به هیچ وجه جملهٔ منثوری در کلام آنان مشاهده نمی‌شود.» (۷، ص ۴۰۸).

و آن گاه به توصیف یک نمایش سه‌پرده‌ای بی‌پروا از رقص و موسیقی می‌پردازد که در این نمایش زن‌پوش وجود نداشته و زن و مرد با هم به ایفای نقش می‌پرداختند.

«کمپفر Engellbert kaempfer» که در زمان شاه عباس صفوی به ایران سفر کرده، در سفرنامهٔ خود آن گاه که به توصیف مسجد شیخ لطف‌الله می‌پردازد. اشاره می‌کند که:

«در کنار دیوار این مسجد کسانی هستند که با دریافت چندشاهی بلافاصله دست به کار می‌شوند و صحنه‌های جنگ را نمایش می‌دهند.» (۱۱، ص ۱۹۵).

در میان سفرنامه‌های سیّاحان غربی به موارد بسیاری برخورد می‌کنیم که حکایت از وجود برخی خرده‌نمایشها در ادوار مختلف می‌کنند. در این میان نمی‌توان از نقش لوتیها و مطربهای دوره‌گرد، چشم‌پوشی کرد که با رقص و آواز، در میان عامهٔ مردم، رونق‌بخش جشن و سرور آنان بودند و در حقیقت خاستگاه اولیهٔ روحوضی نیز به شمار می‌روند.

فعالیتهای مطربی در بسیاری موارد با لودگی و تقلید در می‌آمیخته است. به این صورت که در یک مجلس طرب، لودگی و تقلید، بعد یا قبل از اجرای موسیقی یا میان دو نوبت اجرای موسیقی، توسط اشخاص حرفه‌ای، اجرا می‌شده است. مطربها در دوره قاجاریه و به خصوص در عهد ناصرالدین شاه، دارای نوعی سازماندهی و دسته‌بندی می‌شوند که هر دسته برای خود نوازنده، رقصنده، تقلیدچی و ... داشته است که به مجموع آنها دسته لوتیها اطلاق می‌شد. این لوتیها، دوره‌گردهایی بوده‌اند که به محض اطلاع از وقوع ختنه‌سُوران، جشن عروسی و تولد در یک محله، فردای جشن، سرزده به در خانهٔ مربوطه می‌رفتند و با اجازهٔ صاحب‌خانه وارد می‌شدند و به هنرنمایی می‌پرداختند. این نمایشگران دوره‌گرد. جایگاه تعریف‌شدهٔ به خصوصی نداشتند و تا دهه‌های بعد که بنگاههای شادمانی پدیدار شد، می‌شد آنها را در هر کوی و برزن، چهارسوق بازارها، میدانها، قهوه‌خانه‌ها و... پیدا کرد.

به هر حال تمامی این مراسمی که در سور و سوگ اجرا می‌شد، ریشه‌های پیدایش نمایشهای بعدی شدند. نمایشهای نسبتاً مستقلی که یک ویژگی مشترک بین آنها وجود داشت؛ «عنصر روایت» که بخشی از فضا در نمایشهای ایرانی تحت تأثیر این عنصر و چگونگی کارکرد آن تعریف می‌شود.

**نقّالی**

نقالی، هنر داستان‌گویی نمایشی است. «نقل یک واقعه یا قصه، به شعر یا به نثر با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع.» (۲، ص ۶۵).

نقال به تنهایی ضمن روایت و توصیف اشخاص داستان، در قالب تمام شخصیتهای قصه قرار

گرفت و پیوسته در حال گذر، ورود و خروج از یک شخصیت به شخصیت دیگر بود.

«گاهی تکرار حوادث، گوشها را به آزردگی می‌کشاند. اینجا بود که نقّال به قصه‌ها جان بخشید. به صدای رسا، رجزخوانی کرد، خوش‌لحنی نمود و هَل مِنْ مبارز طلبید. هم‌آوردخوانی کرد تا بتواند نظر شنوندگان را به این حرکات توأم با هیجان جلب کند. نقّال، اهل نمایش شد، از جا کنده شد، حرکت کرد، چرخش زبان را با نرمش بدن توأم کرد. «پاتوقها زیر پاهای نقالان لرزیدند. قهوه‌خانه نخستین تماشاخانهٔ مردمی گشت.» (۸، ص ۳۱).

نقّالی یکی از شیوه‌های داستان‌سرایی به کمک تصویر کردن نقشها توسط یک نفر، از مهم‌ترین عناصر فرهنگی و نمایشی کشور ماست که خصوصیت بارز آن، قصه در قصه یا نمایش در نمایش و به عبارت دیگر انتقال از قصه‌ای به قصهٔ دیگر، می‌باشد.

نقّالی پس از اسلام با شکل‌گیری «مناقب‌خوانی» در دورهٔ آل‌بویه، جان گرفت. مناقب‌خوانان قصیده‌هایی در مدح علی(ع) یا سایر ائمه می‌خواندند و نیز دربارهٔ غزوات آن حضرت و شرح پهلوانیها و جنگاوریهای وی که گاه صورت حماسه‌های مذهبی را به خود می‌گرفت. هرگاه که مناقب‌خوانی شروع به خواندن می‌کرد، گرد او حلقه‌ای از شیعیان و گاه مردم دیگر تشکیل می‌شد. در برابر مناقب‌خوانان، اهل سنت، «فضایل‌خوانان» را وارد میدان کردند که در بازارها و میدانها، فضایل ابوبکر و عمر را به شعر می‌خواندند.

نقّالی، در شکلهای اوّلیهٔ خود، در یک صحنهٔ گرد مرکزی، با وجود یا نبودن سکو، در خیابانها یا میدانها و محلات، اجرا می‌شده است. در عهد صفویه و با پدیدار شدن محلی به نام قهوه‌خانه که به طور طبیعی در آن تماشاگر حضور می‌یافت، کم‌کم نقالان بساط خود را از کوی و برزن برچیدند و در قهوه‌خانه‌ها پاتوق مناسبی برای کار خود یافتند. «چرا که کار نقالی بر یک نوع تداوم استوار بود و داستان نقالان، دنباله‌دار و مستمعمان برای شنیدن داستانها، محیط مشخصی می‌خواهند تا روزهای متوالی را در مکان واحدی، در مجلس قصه‌خوانی نقالان حضور یابند.» (۹، ص ۴۴ و ۴۵).

نقّالان معمولاً روی سکویی گرد یا نیمه‌گرد و یا چهارگوش که از تخت یا الوار و تیرچوبی و یا آجر با نیم متر بالاتر از کف قهوه‌خانه ساخته شده بود، می‌رفتند و نقل می‌گفتند. اگر سکو یا تختگاهی در قهوه‌خانه وجود نداشت. نقال در میان قهوه‌خانه، می‌ایستاد و در حالی که شنوندگان گرداگردش را فراگرفته بودند، شروع به داستان‌سرایی می‌کرد. با توجه به عمل قرارگیری سکو یا تختگاه، سه شکل صحنه‌ای پدیدار می‌آمد. چنانچه سکو در وسط قهوه‌خانه قرار می‌گرفت. طبیعتاً صحنه، صحنهٔ گرد؛ اگر چسبیده به یکی از اضلاع قهوه‌خانه بود، صحنه، سه‌سویه و در صورتی که سکو در یکی از کنجها قرار می‌گرفت، صحنهٔ دوسویه، ساخته می‌شد. گاه نقال برای تأثیر بیشتر سخن خود، لباس رزم به تن می‌کرد؛ زره می‌پوشید و خود به سر می‌گذاشت و از چوب‌دستی خود استفاده‌های گوناگون می‌برد و آن را به عنوان کمان، شمشیر و... به کار می‌انداخت تا بر تماشاگران خود تأثیر بیشتری بگذارد و بدین ترتیب نخستین ابزار صحنه‌ای وارد عرصهٔ نقّالی شد.

**تخت حوضی**

ظهور پدیدهٔ نمایش روحوضی همراه است با

آمیختگی اهل نمایش و موسیقی و نیز برتری دسته‌های مردانه بر دسته‌های زنانه که مهم‌ترین فضای شادمانی در جشنهای خانوادگی از مجلس زنانه به حیاط منازل منتقل می‌شوند و در نتیجه مرزبندی میان محرم و نامحرم در حوزهٔ تماشاگران تحت شرایطی از میان برداشته می‌شود، تخت حوضی، نمایش و موسیقی در جشنهایی مثل عروسی و ختنه‌سوران در منازل و بر روی حوضهای تخته‌پوش و مفروش صورت می‌گرفته است که به عنوان صحنه از آن استفاده می‌شده است.

«مطربهای تخت حوضی یا روحوضی دسته‌های تئاترال بودند که در عروسیها و جشنها نمایش می‌دادند و چون روی حوض را با الوار می‌پوشاندند و فرش می‌کردند، این مطربها روی صحنه‌ای که روی حوض ساخته شده بود، بازی در می‌آوردند که به مطربهای روحوضی معروف شده‌اند.» (۱۴، ص۲۳).

با تجمع قشرهای مختلف مردم در قهوه‌خانه، سه دسته از هنرمندان برخاسته از عمق جامعه، یعنی نقالان قصه‌گو، شاعران سخنور و مقلدان بازیگر نیز که عرصهٔ قهوه‌خانه را مناسب‌ترین پایگاه برای عرضهٔ هنرهای خود و ارتباط مستقیم با مردم یافته بودند، در آن پاتوق و سامان گرفتند.

در عصر قاجاریه، قهوه‌خانه‌ها پاتوق رسمی گروههای نمایشی می‌شود و مرکزی برای یافتن این گروههای سیّار. در عهد ناصرالدین شاه، قهوه‌خانه‌ها از رونق بالایی برخوردار بود و نقّالی و نمایش در آنها رواج داشت.

«... درویش مَرْحَب، هر شب و همه روز در آنجا نقّالی می‌کرد و لوطی عظیم و لوطی غلام‌حسین هم غالباً پشت قهوه‌خانهٔ قنبر در خیابان ناصریه، تئاتر پهلوان کچل و گل بدن خانم را با تردستی نمایش می‌دادند.» (۱۵، ص ۲۶۳).

قهوه‌خانه را باید پیش‌آهنگ تماشاخانه‌های بعدی دانست. اگرچه استفاده از سکو در قهوه‌خانه برای اجرای نمایش مرسوم بود اما بازی بر روی حوض تخته پوش شده تا اواخر قاجار، رایج نبوده است. البته فکر استفاده از حوض سرپوشیده به عنوان صحنهٔ نمایش و موسیقی، فکری قدیمی است و نمونه‌ای از آن مربوط به دورهٔ کریم‌خان زند، در کتاب رستم التواریخ به چشم می‌خورد.

«... در میان چهار سوق، حوض بزرگ پر آبی بود و بر بالای آن حوض، تختی گذارده بودند و مطربان و رامشگران بر آن تخت نشسته و به سازندگی و نوازندگی مشغول بودند.» (۶، ص ۳۱۵).

اما در بررسی سفرنامه‌هایی که در دورهٔ قاجار نوشته شده‌اند و توصیفهایی که از جشنهای عروسی و میهمانی در خانه‌ها ارائه‌شده، استفادهٔ از حوض به عنوان صحنه نمایش، تأیید نشده است، به خصوص که در این دوره، مهم‌ترین فضای شادمانی مربوط به اندرونی خانه‌ها و در حضور تماشاگران محرم بوده و لاجرم دسته‌های مطربی زنانه، یکّه‌تاز میدان بوده و دستهٔ مطربها که بیشتر در مجالس بزم و سرور مانند عروسی، ختنه‌سوران و غیره برنامه اجرا می‌کردند، دوره‌گرد بودند. کم‌کم گروه مهمی از برنامه‌های مطربان دوره‌گرد بیرون آمد و آن دستهٔ مضحکه یا تقلیدگر بود و نمایش آنها به نام تقلید نامیده شد که تحوّل و تکامل آن در دورهٔ قاجار صورت پذیرفت. در این دوره و به ویژه در زمان ناصرالدین شاه، به علت علاقهٔ مفرط او به سرگرمیها، هنرهای نمایشی آن دوره نظیر تعزیه، تعزیهٔ مضحک، تقلید و موسیقی، در دربار و خارج از دربار پیشرفت کرد. برخلاف تعزیه که نمایش ویژهٔ زمان خاص یعنی ماههای محرم و صفر و رمضان می‌باشد، تقلید مختص زمان و حتی مکان خاصی نبوده و می‌توانست در باغ خانه‌ها، قهوه‌خانه‌ها، محوطهٔ تالارها و خانه‌ها، بر روی هر صحنه‌ای مانند سکویی مرتفع‌تر از سطح تماشاگران یا تخت حوض یا سکوی تکیه و... اجرا شود.

نمایش تخت حوضی، نمایشی مستقل و خالص است. اسیر ادبیات نیست و کیفیت غنی نمایشی دارد. جوهر و شیوهٔ این نمایش در تقلید و بازی مبالغه‌شدهٔ هر حرکتی نهفته است. بازیگر نمایش تخت حوضی با غلو در بازی و حتی در لباس و آرایش خویش سعی می‌کند، آن چیزی را به

تماشاگران نشان دهد که شکل هجوشدهٔ زندگی معمولی است. در نمایش تخت حوضی، هجو و مضحکه و انتقاد، بنیان کار شناخته می‌شود. بازیگر با تماشاگر تماس مستقیم دارد و بسیاری از حرفهایش را مستقیماً به مردم می‌گوید و در مواقعی آنها را شاهد می‌گیرد. در نمایش تخت حوضی، بین بازیگر و نقش فاصله وجود دارد و بازیگر همواره سعی می‌کند که این فاصله را حفظ کند. این فاصله موجب می‌شود که بازیگر همواره دیگری را بازی کند. از غیر خود سخن بگوید و با نقش یکی نشود، در نتیجه حسها بالطبع واقعی نیست. بازیگر این نوع نمایش دائم در حال خروج از نقش و بازی کردن نقش دیگر است و این کار را با اعتقاد به اینکه نمایش است، مجاز می‌داند چرا که خود را از نمایش و نقش جدا می‌پندارد. در این شیوهٔ نمایش سنتی، طرحی از یک واقعیت یا طبیعت به تماشاگر عرضه نمی‌شود. بلکه با یک جمله محل وقوع نمایش بیان شده و باقی به ذهنیت تماشاگر واگذار می‌گردد تا آن محل را تصور کند. به عبارت دیگر صحنه‌پردازی به گونه‌ای است که تماشاگر را در یک نقطه ثابت نگاه نمی‌دارد و فضای نمایشی به وسعت همهٔ تصور تماشاگر، قابل انعطاف است. در هر لحظه ممکن است صحنه با تکیه بر تخیّل تماشاگر، تعویض شود. تغییر جا و مکان می‌تواند با یک حرکت، مانند گشتن دور صحنه که در تقلید و تعزیه، در هر دو مرسوم است، نقل شود بی‌آنکه به تغییر فیزیکی صحنه نیاز باشد.

در تعزیه و تقلید برای تجسّم زمان و مکان پیش‌روندهٔ نمایشی ـ و نه واقعگرا ـ بر تخیّل تماشاگر تکیه می‌شود:

«در نمایشهای شرقی، زمان و مکان نیز چون همه ابعاد مادّی به تبع جهان‌نگری شرقی که پروردهٔ دین و عرفان است، جز وهم نیست و در این نمایشها گذشت زمان و یا تغییر مکان، فقط با قراردادهای صحنه‌ای مشخص می‌شود.» (۱۲، ص ۱۱۶).

نمایشهای سنتی ایران ـ تخت حوضی و تعزیه ـ طبع روایی دارند؛ در نتیجه صحنه‌سازی و دکور نیز عمدتاً وجه کلامی پیدا می‌کند یعنی «VebralDecor» است که جایگزین صحنهٔ خالی می‌گردد و از طریق زبان ـ کلام ـ است که چکیده‌سازی زمانی، مفهوم پیدا می‌کند. حضور عنصر راوی و معرفی پیش از واقعهٔ محل رویداد بازی، سبب می‌شود تا مخاطب نمایش با استفاده از «نیروی تخیّل خود» از صحنهٔ فاقد دکور و تزیین مقابل خود، مکانها و فضاهای شکل‌گیری وقایع نمایش را بازسازی کند. آنچه در صحنهٔ نمایش تخت حوضی و تعزیه، مهم است، ایجاد تمرکز بر یک نقطه از طریق برپایی صحنهٔ گرد می‌باشد که در معماری نیز سابقه‌ای دیرینه دارد. صحنهٔ گرد، حواس و قوای دیداری مخاطب را بر سوژه یا کنشی که روی آن واقع می‌شود، متمرکز می‌کند و قوام می‌بخشد. گردش یا حرکت مداوم و دوّار بازیگر پیرامون صحنه، زمینهٔ القای زمان و مکان را سبب می‌شود و به عبارت دیگر، صحنه‌گردان نمایش، به واسطهٔ حضور صحنهٔ مدوّر، توانایی آن را می‌یابد که با اتخاذ یک میزانسن دایره‌وار، از بازیگر بخواهد تا فاصله و مسیر مبدأ تا مقصد را تداعی کند.

وجود عدلهای بار در حیاط کاروانسراها که به طور طبیعی سکویی را برای اجرا در اختیار نمایشگران قرار می‌داد، حیاط و باغ ایرانی با مرکزیت حوض به عنوان صحنه، چهارسوقهای هشت ضلعی بازارها با سکوهایی برای نشستن تماشاگران و دیگر مواردی که در بخش معماری به آنها اشاره شد، همگی از نوع نظام «مرکزگرایی» تبعیت می‌کنند که نتیجهٔ طبیعی آن گرد آمدن تماشاگران پیرامون گروه نمایش و به وجود آمدن صحنهٔ گرد یا میدانی است.

جایگاه تماشاگران نیز تابع عواملی مانند موقعیت اجتماعی و جداسازی نسبی زن و مرد بوده است. ارتباط تماشاگران با جایگاه بازی بی‌واسطه بوده و مرز مشخصی بین این دو جایگاه وجود نداشته است. فضای مربوطه دیگر «صورتخانه» بوده که معمولاً اتاقی را در کنج حیاط و یا زیر زمین به این امر اختصاص می‌دادند.

از دیگر فضاهای تخت حوضی باید به جایگاه نوازندگان اشاره کرد. از آنجا که در این شیوهٔ نمایشی، موسیقی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده، محل مناسبی را برای نوازندگان ـ که عموماً شامل سازهای تار، کمانچه و تنبک می‌شد ـ در نظر می‌گرفتند که یا روی صحنه قرار می‌گرفت و یا در نزدیک‌ترین نقطه به صحنه. این جایگاه طوری تعبیه می‌شد که نوازندگان به صحنه، اشراف کامل داشته باشند. ورود و خروجها را ببینند و در ارتباط کامل با نمایشگران، به ضرورت، رنگی را بنوازند و یا بنا بر اصل بدیهه‌سازی ـ جزء لاینفک نمایش تخت حوضی ـ هم‌گام با نمایش، موسیقی را همراه سازند.

تعزیه

این شیوهٔ نمایشی بسیاری از عناصر خود را از پدیده‌هایی چون نوحه‌سرایی، روضه‌خوانی، شبیه‌سازی، شمایل‌گردانی، دسته‌گردانی و نقّالی وام گرفته است.

«تعزیه از نظر لغوی به معنی اظهار هم‌دردی، سوگواری و تسلیت است. ولی به عنوان شکلی از نمایش ریشه در اجتماعات و مراسم یادکرد شهادت امام حسین(ع) در ایام محرم دارد و در طول تکامل خود، بازنمایی محاصره و کشتار صحرای کربلا، محور اصلی آن بوده و هیچ گاه ماهیت مذهبی‌اش را از دست نداده است.» (۱۳، ص۹).

در دورهٔ صفویه، سیّاحان بسیاری از ایران دیدن می‌کنند. در سفرنامه‌های به جا مانده از آنان به ماه محرّم و عزاداری و دسته‌های سینه‌زنی اشاره شده است اما در هیچ کدام از مراسم تعزیه و نمایش به صورت مشخص، سخنی یافت نمی‌شود. در اکثر آنها، همراه بودن شبیه چند تن از شهدای کربلا با دسته‌های عزاداری ذکر شده است و یا اینکه اشاره می‌شود مردی با لباسهای خون‌آلود در تابوتی به نمایش گذاشته می‌شد که سمبل یکی از شهدای کربلا بوده است. این اشارات حکایت از آن دارند که در آغاز، فقط چند شبیه، با دسته‌های عزاداری ظاهر می‌شدند و به تدریج تعداد آنها و نقشی که ایفا می‌کردند، توسعه یافت تا اینکه در مرحله‌ای، بیان بخشی از مصائب و حوادث را، خود شبیه‌ها به عهده گرفتند.

«تاریخ اجرای نخستین تعزیه و چگونگی آن هنوز مشخص نشده است. بنا به خبری، تعزیه در زمان کریم‌خان زند برای نخستین مرتبه به اجرا درآمد و دربارهٔ علت و انگیزهٔ آن نوشته‌اند که در زمان او سفیری از فرنگ به ایران می‌آید و دربارهٔ تئاترهای غم‌انگیز آنجا توصیفی برای کریم‌خان زند می‌کند و او نیز دستور می‌دهد که واقعهٔ کربلا به صورت تعزیه برگزار شود.» (۱۴، ص ۱۰).

«بهرام بیضایی» نیز در کتاب «نمایش در ایران» تأکید می‌کند که در اواخر سلطنت زندیه، تعزیه، شکل خود را پیدا می‌کند و در دورهٔ قاجار است که به دلیل حمایت شاهان و بازرگانان مرفّه، دامنه‌دار می‌شود. (۲، ص ۱۱۷).

اما قبل از این دوره و در عصر سلطنت صفویان، فقط دسته‌رویهای توأم با سوکواری به همراهی چند شبیه وجود داشت که نمونه‌هایی از آن آورده می‌شود:

«ژان باتیست تاورینه»ی فرانسوی که در زمان شاه صفی، شاه عباس دوم و شاه سلیمان، بین سالهای ۱۶۳۲ و ۱۶۶۸ میلادی، مجموعاً نه بار از ایران دیدن کرده است و سفرنامهٔ او یکی از منابع مهم در شناسایی عصر صفوی تلقّی می‌شود، مراسم عزاداری ماه محرم را این گونه توصیف کرده است:

«... دوازده دستهٔ سینه‌زنی از محلات مختلف شهر به میدان می‌آیند و کار ترتیب و نظم دادن به محل آنها با "بیگلربیگی" منصوب از طرف شاه سلیمان بود. هر دسته یک عماری که هشت تا ده نفر آن را حمل کردند، داشت و در هر یک از آنها تابوتی گذاشته شده بود که دور آن را با پارچهٔ زری پوشانده بودند. هر دسته‌ای چند مرتبه دور میدان در حال سینه‌زنی و نوحه‌خوانی می‌گشت و سپس نوبت دستهٔ دیگر فرا رسید.» (۳، ص ۴۱۳ و۴۱۴).

گزارش «پیترو دلاواله» از عهد شاه عباس کبیر، دقیق‌تر است و در آن به ذکر جزئیات دیگری می‌پردازد که عیناً یا با کمی تغییر در دورهٔ قاجار هم اجرا می‌شود:

«پس از اینکه روز دهم ماه محرم، یعنی روز قتل رسید، از تمام اطراف و محلات اصفهان، دسته‌های بزرگی راه می‌افتد که به همان نحو، بیرق و علم با خود حمل می‌کنند و بر روی اسبهای آنان، سلاحهای مختلف و عمامه‌های متعدد قرار دارد و به علاوه چندین شتر نیز همراه دسته‌ها هستند

که بر روی آنها جعبه‌هایی حمل می‌شود که درون هر یک، سه چهار بچه به علامت بچه‌های حسین شهید، قرار دارد. علاوه بر آن دسته‌ها هر یک به حمل تابوتهایی می‌پردازند که دور تا دور آنها مخمل سیاه‌رنگی پیچیده شده و در روی آنها یک عمامه که احیاناً به رنگ سبز است و همچنین یک شمشیر جای داده‌اند.»(۱۶، ص ۱۲۵).

فضاهای اصلی مربوط به اجرای تعزیه در تکیه‌ها را می‌توان به پنج بخش تقسیم کرد. این فضاها معمولاً شامل:

۱. سکوی وسط تکیه که جایگاه اصلی بازی و صحنه بوده و دو یا چهار طرف آن پلکان و یا سطوح شیب‌دار برای صعود و فرود بازیگران وجود داشته است.

۲. فضای پیرامون سکّو که محل جولان اسبها و سواران و عبور وسایل نقلیه مانند درشکه بوده است.

۳. طاق‌نما و راهرویی که آن را به صحنه اصلی ربط می‌داد.

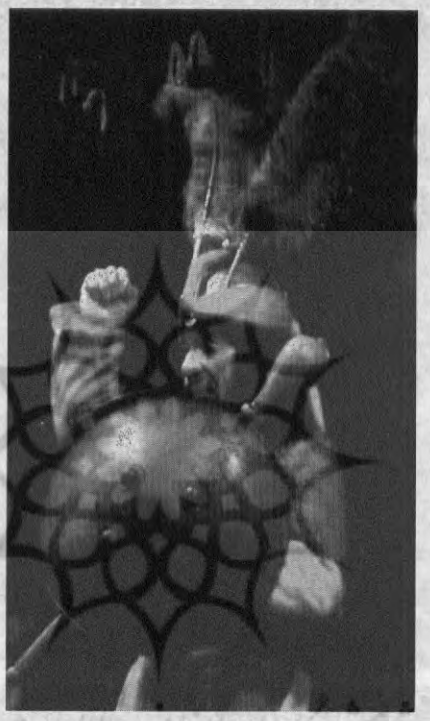
۴. ورودیها

۵. جایگاه تماشاگران شامل حجره‌ها و غرفه‌ها و یا فضای آزاد برای نشستن تماشاگران

به جز نمایشهایی که در تکیه‌ها اجرا می‌شد، نمایش در فضای باز هم رواج داشت که با توجه به موقعیت محلی، فضاهای مربوط به آن متغیر بود و در حیاط منازل، مساجد، میدانها، بازارها و گذرگاههای عام اجرا می‌شد. نمایشهای سنتی ما با برخورداری از مفاهیمی مردمی، ریشه در آیین کهن دارند که در طول زمان متحول شده و تکامل یافته‌اند در نتیجه اگر مطلوب این باشد که نمایش و جایگاه نمایشی آن با هم، تناسب داشته باشند، طراحی این گونه صحنه‌ها نیز باید به گونه‌ای باشد که قالب اصلی را حفظ کند و بر مبنای آن تغییرات دیگر تعریف شود.

نمایشهای ایرانی ساختاری «غیر واقعگرا» دارند و بر اساس نشانه‌ها و قراردادهای خاص بنا شده‌اند. قراردادها و نشانه‌هایی که برای تماشاگر آشنا و مفهوم است. در نتیجه از ساخت هرگونه دکوری که فضا را محدود و آن را به «واقع‌گرایی» نزدیک کند. پرهیز می‌شده است. آنچه که به عنوان فضا در نمایش سنتی مطرح می‌شود، مجموعه‌ای است از عناصر دیداری و شنیداری شامل جایگاه بازی، جایگاه تماشاگران، لوازم و اشیاء صحنه، موسیقی و رنگ لباس که هر یک مفهوم ویژهٔ خود را دارند. جایگاه بازی یا صحنه در مرکز قرار می‌گیرد که همهٔ نظرها را به یک نقطه، جلب کند. به عبارت دیگر اصل وحدت در معماری در نمایش نیز تجلی پیدا می‌کند. محل نشستن تماشاگران گرد صحنه به گونه‌ای است که از همه سو، اشراف بر صحنه وجود دارد. از طرف دیگر چشم‌انداز هر تماشاگر، تماشاگر دیگر است و این شکل چیدمان تماشاگران عاملی است که حس حاکم بر فضای نمایش را تشدید می‌کند. شادمانی و اندوه اگرچه می‌توانند در خلوت فرد هم وجود داشته باشند، اما سور و سوگ در یک پیکر جمعی از قدرت بیشتری برخوردار است و حجم عظیمی از پالایش روانی را به همراه دارد. نبودن چهارچوبهای دکور، عرصه را برای پرواز تخیّل، در اختیار تماشاگر می‌گذارد و او را مجبور به دیدن یک نمای خاص نمی‌کند. تماشاگر از آنچه که بر صحنه توصیف می‌شود فضای مألوف ذهن خود می‌سازد که نتیجهٔ طبیعی آن احساس نزدیکی بیشتر تماشاگر، با نمایش است.

یک شیء در صحنه، هم می‌تواند مفهوم خود آن شیء باشد و هم اینکه نماد یا نشانه‌ای از مفهوم



دیگر. در یک صحنهٔ فاقد دکور، اشیا، حضوری قوی‌تر پیدا می‌کنند و مفهوم برجسته‌تری را به نمایش می‌گذارند.

استفاده از نمادهای آشنا و مفهوم برای مخاطب، سطح برقراری ارتباط با تماشاگر را افزایش می‌دهد. از مهم‌ترین این نشانه‌ها در نمایش، رنگ می‌باشد که با بیان مفهومی خود، در خدمت نمایش قرار می‌گیرد.

نگاهی جامعه‌شناسانه این مطلب را به ما یادآوری خواهد کرد که مخاطب امروز ما با آنکه در گذشته بود، تفاوت بسیاری دارد. تفکر، سطح دریافت و فرهنگ و توقعات مخاطب امروز، بسیار فراتر است. از طرف دیگر فرهنگ شهرنشینی نیز متحوّل شده است. خانوادهٔ متمرکز از بین رفته و سرانهٔ وسعت محل زندگی برای هر خانواده- به خصوص در شهرهای بزرگی مانند تهران - به حداقل خود رسیده است. معماری سنتی به جز بخشی از سازمان میراث فرهنگی از آن حمایت می‌کند، در حال تخریب است و چهرهٔ شهرها در حال دگرگونی است. معماری مدرن که برای جادادن جمعیت در حال ازدیاد، چاره‌ای جز کم کردن وسعت و افزودن به ارتفاع و ساختار آپارتمانی ندارد، فضایی را برای اجرای نمایش سنتی در محیط آشنای خود در اختیار قرار نمی‌دهد.

به علاوه شیوهٔ کنونی گذران زندگی و دشوارهای تأمین معیشت، زمان آن چنانی را در دسترس تماشاگر نمی‌گذارد که او مثلاً یک شب تا صبح را به تماشای تخت حوضی اختصاص دهد. عامل دیگری را نیز در اینجا می‌توان مطرح کرد و آن نشناختن نسل حاضر از نمایش سنتی و بی‌ارزش انگاشتن آن و معرفی نکردن علمی و دقیق آن توسط اهل نظر است که خود ناشی از کمبود تحقیق می‌باشد. امید آنکه حمایت دولتی و سرمایه‌گذاری فرهنگی، بتواند تا حدی این نقیصه را جبران سازد و به یقین تمام اینها تلاشهایی است برای دستیابی به زبانی نو برای برقراری ارتباطی وسیع‌تر با تماشاگر و حفظ و پویایی نمایشهای سنتی و در نهایت حفظ هویّت ملی و فرهنگی.

**فهرست منابع و مآخذ**


۱. امجد، حمید. تئاتر قرن سیزدهم، نیلا، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۷۸.

۲. بیضایی، بهرام. نمایش در ایران، روشنگران و مطالعات زنان، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۹.

۳. تاورنیه، ژان باتیست. سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب لوزی، سنایی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۳.

۴. جنّتی عطایی، ابوالقاسم. بنیاد نمایش در ایران، صفی علیشاه، تهران، چاپ دوم، ۲۵۳۶.

۵. چلکوسکی، پیتر، تعزیه هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه داوود حاتمی، علمی و فرهنگی، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۷.

۶. رستم الحکما، میرزا محمدهاشم. رستم التواریخ، فردوس، تهران.

۷. شادرن، سِرْجان. سیاحت‌نامه شاردن، ترجمه محمد عباسی، امیرکبیر، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۳۵.

۸. عناصری، جابر. مردم‌شناسی و روانشناسی هنری، اسپرک، تبریز، چاپ اوّل، ۱۳۶۸.

۹. عناصری، جابر. درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، جهاد دانشگاهی، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۱۰. فلسفی، نصرالله. زندگانی شاه عباس اول، دانشگاه تهران، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۳۲.

۱۱. کمپفر، انگلبرت. سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاووس جهانداری، خوارزمی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۳.

۱۲. کرمر، جوئل. ل. احیای فرهنگی در عهد آل‌بویه، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۷۵.

۱۳. مسکوب، شاهرخ. سوگ سیاوش، خوارزمی، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۵۷.

۱۴. نصیریان، علی. بنگاه تئاترال، اندیشه، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۵۷.

۱۵. نجمی، ناصر. طهران عهد ناصری، عطّار، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۷.

۱۶. دلاواله، پیترو. سفرنامه دلاواله؛ ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا، تهران، علمی فرهنگی، ۱۳۴۸.