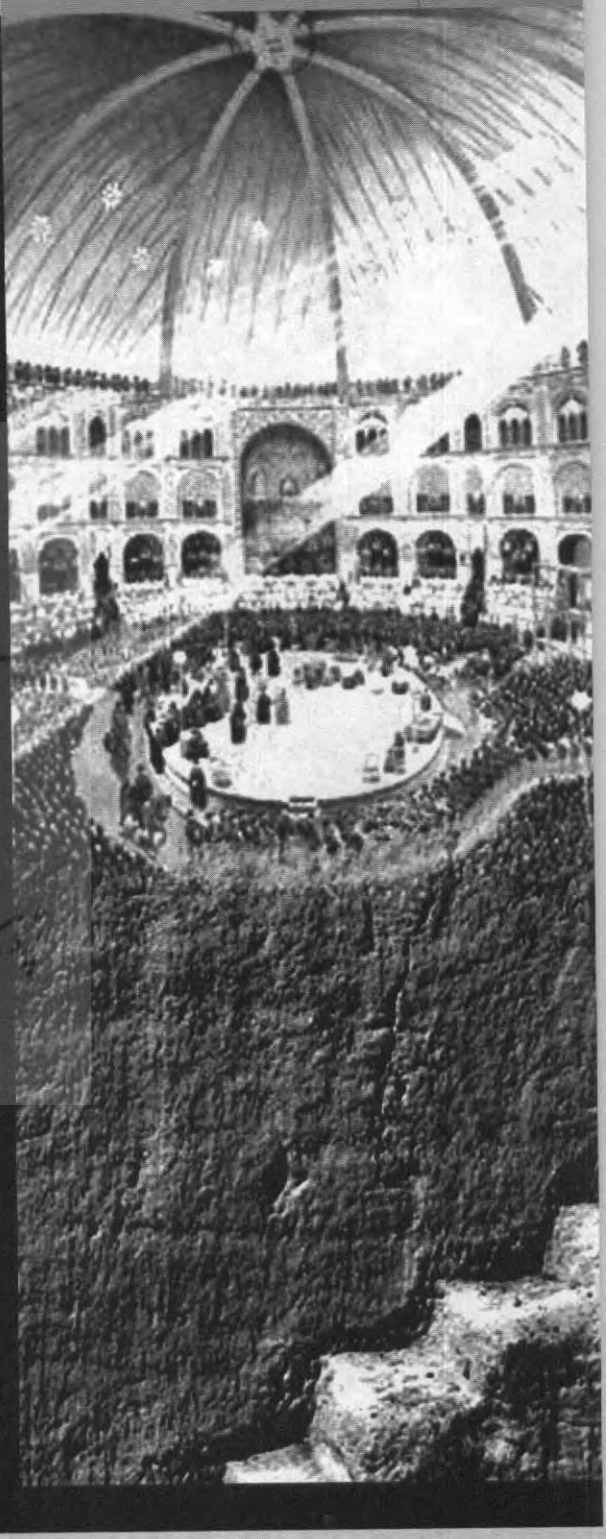
معماری سنتی، مذهب و سنوگرافی نمایش ایرانی

فرشاد منظوفی‌نیا



مقدمه

دقت در معماری تئاتر هر کشور، یکی از راه‌هایی است که به شناخت ساختار اجرایی نمایش آن سرزمین می‌انجامد. به لحاظ آنکه نمایش در ایران تا اواسط عصر قاجار، که دارای مکان نمایشی شد، دوره‌گرد بود و در فضای مسکونی شهر و روستا اجرا می‌شد.

لاجرم، شناخت معماری سنّتی، ضروری بود و فضاهایی چون بازار، کاروانسرا، قهوه‌خانه، زورخانه، باغ و منزل مسکونی که هریک به نوعی یا خود مکان موقت اجرای نمایش بوده‌اند و یا به عنوان طرح مقدماتی برای ایجاد مکان نمایشی بررسی می‌شد و الگو قرار می‌گرفت.

یکی از ویژگی‌های معماری سنّتی ایران «نظام تمرکزگرایی» است. خصوصیتی که موجب می‌شود تا نظرها از پیرامون، معطوف مرکز شود. این ویژگی در نمایش سنّتی ایران به کار گرفته می‌شود تا تمام قوای دیداری و شنیداری مخاطب، روی کانونی که عمل نمایشی در آن صورت می‌گیرد، متمرکز شود (صحنه‌گرد). بی‌گمان بررسی و تحقیق دربارهٔ مکان برگزاری نمایش‌های ایرانی و دریافت چگونگی ارتباط فضاهای مختلف آن، می‌تواند ما را در به کارگیری روش‌هایی که منجر به ایجاد فرآیند ارتباط می‌شود، یاری کند.

نگاهی به معماری و شهرسازی پیش از اسلام

هنر هر قوم بازگوکنندهٔ نحوهٔ اندیشه و جهان‌بینی و معتقدات و سنّت‌های آن قوم است. هرچه بنیادهای فرهنگی ملتی استوارتر و ریشه‌دارتر باشد، تجلی هنری آن ملت هم، در طول تاریخ تکامل آن، ماندگارتر و از نوسان‌ها و تحولات و گسستگی‌ها بیشتر، بر کنار می‌ماند. هنر معماری، بی‌شک یکی از بارزترین مظاهر تمدن هر قوم و ملت، بازگوکنندهٔ نحوهٔ برخورد آن ملت با مسائل مربوط به حیات و بینش وی از جهان خلقت است. در هنر معماری، همین‌که از حدود یک چهاردیواری که سقفی را تحمل می‌کند و فقط برای پناه دادن انسان از گرما و سرما و باد و باران است؛ فراتر رفتیم و وارد مرحله‌ای شدیم که در ساختمان‌ها، جز هدف‌های اولیه به مسائل دیگری چون تقسیم فضاها بر بنیاد، نیازمندی‌های گوناگون فردی و اجتماعی و خلق اشکالی که با ذوق زیباجویی ما سروکار دارد، پرداختیم و در یک ساختمان به دنبال هدف‌هایی بالاتر از مصون بودن از سرما و گرما و دیگر عوامل طبیعت رفتیم، آنگاه به دنیای هنر قدم گذاشته‌ایم. از عواملی که در شکل‌گیری فرم معماری نقش تعیین‌کننده‌ای دارند، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱. موقعیت خاص جغرافیایی و شرایط اقلیمی عواملی هستند که در فرم بخشیدن به شکل و فضای معماری، دخالت بسیار داشته‌اند. شرایط خاص اقلیمی ایران و کمبود منابع آب در بخش عمده‌ای از این سرزمین، از دورترین زمان‌ها، مورد توجه بوده است. کمااینکه با توجه به ارزش و اعتباری که آب در این سرزمین داشته، سبب گردیده است تا ستایشگاه‌های بزرگی نیز، برای نیایش ایزد نگهبان آب، ناهید، برپا دارند. ایران را در میان سرزمین‌های کم‌آب جهان می‌توان، از جمله نقاط معدودی دانست که معماران و شهرسازان آن توانسته‌اند دقیق‌ترین نقشه‌های شهرسازی و شبکه‌های آب‌رسانی و مجموعه‌های معماری را طرح‌ریزی کنند.

۲. مصالح ساختمانی، خود یکی از مهم‌ترین عواملی است که، در امر معماری دخالت دارد و معمار ایرانی سعی کرده است تا بنای خود را با کمک مصالح مناسبی که در دسترس بوده و از نظر اقتصادی باصرفه باشد، بسازد. از این رو جز در برخی موارد استثنایی از کاربرد مصالحی که جنبهٔ تجملی داشته و متناسب با شرایط اقلیمی و امکانات اقتصادی جامعه نبوده پرهیز می‌شده است.

۳. عامل مذهب، در بیشتر دوران‌ها و در بیشترین سرزمین‌ها از عوامل مهم و اساسی و تعیین‌کننده قطعی در زمینهٔ شهرسازی و معماری به شمار می‌رفته است. قدرت این عامل، در برخی دوران‌ها و مکان‌ها تا حدی بوده که بسیاری از عوامل دیگر را نفی کرده است. به عنوان مثال، می‌توان از سرزمین مصر کهن، یاد کرد که با توجه به شرایط اقلیمی سخت، وجود آفتاب سوزان و گرمای شدید، ایجاب می‌کرد تا خیابان‌ها و شبکه‌های ارتباطی از عرض کمتری برخوردار باشند تا بناهایی که در دو طرف آن‌ها ساخته می‌شد بتوانند عبورکنندگان را در سایه‌های خود پناه دهند. ولی به عکس عرض خیابان‌ها در دوران فراعنه به شصت متر می‌رسید و این چیزی نیست جز نشانهٔ قدرت حاکم و مسلط مذهب، در جامعه شهرنشین مصری. زیراکه اساس امر، مشارکت جمعی و انبوه مردم در مراسم مذهبی معبد بزرگ است. از این رو، می‌بایست شبکه‌های ارتباطی شهر، خود را با این مراسم تطبیق دهند تا انبوه مردم بتواند در زمانی معین، خود را به معبد برسانند و در مدت زمان

۴. نحوهٔ معیشت مردم و اوضاع و احوال اقتصادی هر منطقه و سرزمین به‌وضوح در فرم بخشیدن به مجموعهٔ واحدهای تشکیل‌دهندهٔ یک شهر و شکل معماری آن نقشی مؤثر و ملموس داشته است.

۵. جنبه‌های دفاعی، رابطهٔ میان فرم شهرها از نظر امکانات دفاعی، بحثی است که در طول تاریخ در مورد تعداد فراوانی از شهرها صادق بوده است و ساکنان شهرها می‌کوشیدند تا با توجه به موقع و مکان شهر خود، با استفاده از عوامل لازم، موقعیت مناسب دفاعی را برای شهر خود فراهم سازند.

در مورد موضوع شهرسازی در ایران، از حدود هزارهٔ سوم قبل از میلاد، در ایلام به استناد مدارک باستان‌شناسی، شاهد وجود شهر به مفهوم کامل کلمه و در ابعادی بسیار گسترده، هستیم. همچنین در جانب شرقی ایران کشف «شهر سوخته» در نزدیکی زابل نشانهٔ دیگری است از وجود شهر و بافت شهری در ایران باستان. شهرها در زمان ساسانی با توجه به اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی زمان، از یک طرح خاص پیروی می‌کنند و از یک نوع سازمان برخوردارند. از جمله آنکه در این دوره، شهرها به محله‌های مختلف تقسیم می‌شوند و هر دسته از پیشه‌وران، در محلهٔ معینی سکونت دارند.

امری که با جزئی‌ترین تغییر به دوران اسلامی منتقل می‌شود و ادامه می‌یابد. چنان‌که در اکثر شهرها شاهد راسته‌ها، محله‌ها و گذرها هستیم.

«در دورهٔ ساسانی، شکل شهرها از دو فرم کلی خارج نیست. یا طرح مدوّر دارد و یا نقشهٔ مستطیل. با در نظر گرفتن اختلاف سطح منطقه، شهرها چهار دروازه داشتند که به چهار سوی جهان گشوده می‌شد. شکل بافت کلی شهرها به طور معمول عبارت است از: یک «کهندژ (فضای حکومتی و اداری شهر)، شارستان، شهرستان، فضای پیرامون کهندژ و ربض، فضایی بیرونی گرداگرد شهر.»[1]

کهن‌ترین نمونه قابل ذکر، از میان بناهای باستانی، که در کشور ما شناخته شده است معبد عیلامی «چغازنبیل» واقع در خوزستان است. این پرستشگاه باشکوه، که در ۱۳ قرن قبل از میلاد بنا شده است، نمونهٔ بارزی از یک معماری تکامل‌یافته به شمار می‌رود. ساختمان این معبد که شکلی چهارگوش دارد، دارای پنج طبقه است که هریک از آن‌ها، نسبت به بخش زیرین خود، کوچک‌تر ساخته شده و در نتیجه به ساختمان، شکل هرمی داده است. بر روی آخرین طبقه ساختمان، مرکز اصلی معبد بنا گردیده و دیگر طبقات، تأسیسات وابسته به آن را، تشکیل می‌داده است. این معبد در شمار بزرگ‌ترین زیگورات‌های جهان، محسوب می‌شود در زمینهٔ بناهای مذهبی عصر ساسانی، تاکنون تحقیقات مفصلی انجام گرفته است.

«آندره گدار» که بیش از دیگران در این‌باره تفحص کرده، این بناها را به دو دستهٔ مشخص، تقسیم کرده است.

طبق تقسیم‌بندی وی، دسته اول، از این بناها مخصوص نگهداری آتش بود که باید آن‌ها را «آتشکده» و یا «آپادانا» نامید. این بناها ویژهٔ موبدان و نگهبانان آتش و دیگر کارگزاران آتشکده بود و به تعداد نسبتاً معدود بنا می‌شده. دستهٔ دوم، که باید از آن‌ها به عنوان «آتشگاه» یا محل پرستش آتش، یاد کرد که برای برگزاری مراسم نیایش، در حضور جمعیت کثیر شرکت‌کنندگان بود. این آتشگاه‌ها، دارای چهارطاقی عظیم گنبدداری در وسط می‌باشند که مراسم اصلی در زیر گنبد برگزار می‌شد و گروه پرستندگان می‌توانستند از چهار سوی آن، آتش فروزنده را مشاهده کنند. به علت آنکه از همه مکان‌های آتشگاه، چهارطاقی آن محکم‌تر و اساسی‌تر ساخته می‌شد. تا روزگار ما، هنوز تعداد بسیاری از این گنبدهای عظیم به جای مانده است و می‌توان در بسیاری از نقاط کشور چون کازرون و فیروزآباد و جره و قصرشیرین و نیاسر، نمونه‌های نسبتاً سالم آن را دید.

«به لحاظ حرمت و قداست آب و آتش نزد ایرانیان، آتشکده‌ها را عموماً در جوار چشمه‌سارها برپا می‌داشتند تا به هنگام پرستش آتش، فرشته آب را نیز ستایش کنند.»[2]

«در ایران‌زمین چندین پرستشگاه به نام "آناهیتا" فرشته موکل آب، برپا بود. مانند پرستشگاه "کنگاور" که بزرگ‌ترین و باشکوه‌ترین معابد روزگار کهن به شمار می‌رفت و کنگاور کنونی، در میان ویرانهٔ آن ساخته شده است.[3]

اساساً، معماری در یک نقشهٔ چهارگوش، سنّت ایرانی است. کاخ آشور یکی از بناهای اشکانی و مربوط به سدهٔ اول میلادی است که در آن نخستین نمونهٔ چهارایوان دیده می‌شود که به یک حیاط چهارگوش مرکزی، مشرف است. سپس در دوره ساسانی و در معماری زرتشتی شاهد بناهای چهار«پسکمی» یا چهارصفه‌ای یا چهارایوانی هستیم که همگی مشرف به یک حیاط مرکزی با گنبد روبازند که در آن «پسکم مس» کمی بلندتر از سه ایوان دیگر ساخته می‌شد، چراکه ایوان اصلی و رو به شرق بود و آتشگاه‌ها، یک چهارطاقی از چهارسو باز بودند تا آتش مقدس به رؤیت ستایشگران برسد. خواهیم دید که چگونه این سنّت ایرانی در ادوار بعدی هم خود را حفظ کرد و به‌خصوص در عصر اسلامی حضور کامل خود را متجلی ساخت.

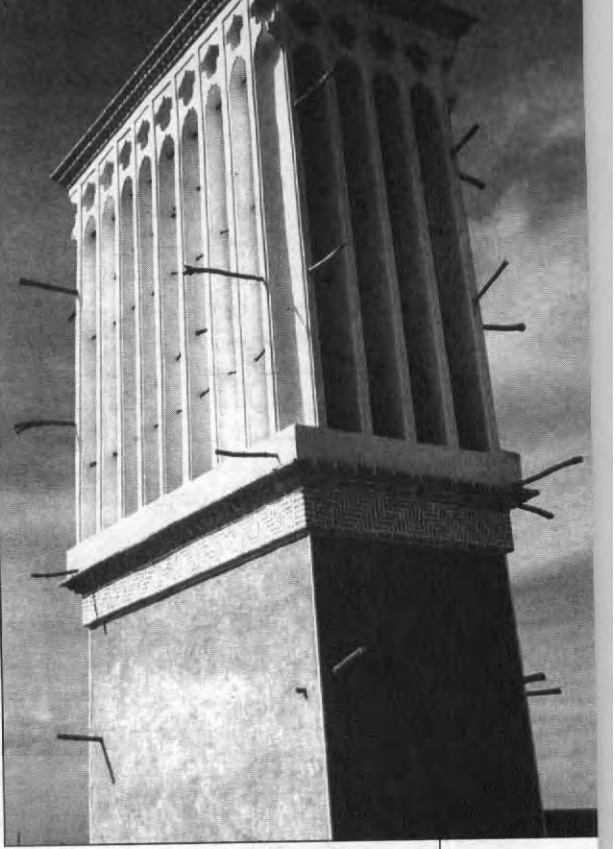
تحولات معماری پس از ظهور اسلام

پس از وفات پیامبر اکرم(ص) ابوبکر، به خلافت مسلمین رسید. در زمان وی، خالدبن ولید، حیره را فتح کرد. سپس عمربن الخطاب خلافت را به دست گرفت و سپاهیان عرب را به جانب ایران و روم فرستاد. سعدبن ابی وقاص به سال ۶۳۶ م / ۱۵ ه.ق در قادسیه و به سال ۶۴۱ م / ۲۱ ه.ق، در نهاوند لشکریان ایران را شکست داد. فاتحان مسلمان، هیچ‌گونه روش ساختمان‌سازی نداشتند و در هرکدام از مناطق فتح‌شده، از سنّت‌های متداول آن منطقه، استفاده می‌کردند. بدین ترتیب قدیمی‌ترین مسجد ایرانی، که بنای آن تاکنون باقی مانده است، "مسجد فهرج" به شیوهٔ معماری ساسانی ساخته شده است. "مسجد تاریکخانه" دامغان نیز نمونهٔ ارزنده‌ای از این دست است.»[4]

پس از آنکه اسلام، ایران را فراگرفت، معماری، خود را با لوازم آیین جدید سازگار ساخت. تعدادی از این باستان‌شناسان و مورخان معتقدند که؛ برج‌های آتش ساسانی در دوران اسلامی جای خود را به فضای اجتماعی مسجد داد.

در این دوره، قلب شهر را، مسجد تشکیل می‌داد. مسجد، در این دوران نهادی است که کلیهٔ فعالیت‌های مربوط به مردم شهر را دربرمی‌گیرد و یک نهاد سیاسی، دارای اثر بنیادی و وظایف متعدد بود. فرمان‌های حاکم، اعلام جنگ و جهاد و... در مسجد به گوش مؤمنان می‌رسید. ذکر نام در خطبه‌های روز جمعه، از شرط‌های لازم فرمانروایی بود. قراردادها، اغلب در آنجا منعقد و امضا می‌شد، معاملات رسمیت می‌یافت و...

از آنجا که مسجد در سراسر زندگی مردم، با آنان از لحاظ روحانی همراه است، و از آغاز چنین بوده، اغلب با وجود شهر درآمیخته و کانون آن به شمار می‌رفت و توجه به مبدأ یگانه‌ای که آفریدگار جهان است. از همان آغاز به معماری سنّتی و مذهبی ایران، جهت داده بود و همین نحوهٔ اندیشه در ساختن بناهایی که توجه را به سوی عالم بالا، معطوف دارد، اثر می‌گذاشت. احتراز ایرانیان از ساختن پیکره‌هایی به عنوان رب‌النوع، که در ادیان دیگر رواج فوق‌العاده‌ای داشت، توجه معماران بناهای مذهبی را به طرف شکل‌های انتزاعی و مجرد و نقوش هندسی، سوق داده بود و حتی متصدیان نیایشگاه‌ها برای آنکه توجه پرستندگان، از خداوند بزرگ به سوی عوامل دیگر انحراف نیابد، از هرگونه طبیعت‌نگاری در بناهای مذهبی خودداری می‌کردند و به جای آن، از نقش‌هایی چون پیچک و ختایی و عوامل تزئینی دیگر، بهره‌جویی می‌کردند. چنین اندیشه‌ای برای گروندگان به دین جدید، اسلام، ناآشنا نبود و محیط یک آتشکده به‌آسانی می‌توانست برای پرستش خداوند یکتا، اختصاص یابد. از این رو، بسیاری از آتشکده‌های عصر ساسانی در همان روزهای اول گسترش اسلام، به صورت مسجد درآمد و گنبد چهارطاقی، هستهٔ اولیهٔ مساجد شد. چنان‌که بسیاری از مساجد باشکوه کنونی ایران، دنبالهٔ همان آثار باستانی به شمار می‌رود. در مورد



چهارطاقی‌های مذکور تنها تغییری که به عمل آمد آن بود که یکی از دهانه‌های چهارگانه، که با سمت قبله سازگار بود، به وسیلهٔ دیواری مسدود گشت و در درون آن محرابی تعبیه شد و بدین وسیله طرح مساجد چهارطاقی، تکمیل گردید.

زنده‌ترین نمونهٔ یک چهارطاقی ساسانی را، که به مسجد تبدیل شده است، می‌توان در «یزد خواست»، مشاهده کرد.

«از دیگر آتشکده‌هایی که تغییر چهره داده و تبدیل به مسجد شده‌اند می‌توان به مسجد جامع اصفهان، مسجد بیرون ابرقو، مسجد و تکیهٔ عقدا، مصلای یزد و آتشکده آذر برزین مهر در ریوند نیشابور اشاره کرد.»[5]

بازار

در دوران اسلامی، شالودهٔ شهر ایرانی در چهار عامل، قابل تشخیص بود که عبارت است از:

۱. فضای مسکونی (محله) ۲. فضای اقتصادی (بازار و بازارچه) ۳. فضای تأسیساتی (آب‌انبار، حمام و...) ۴. فضای مربوط به شبکه راه‌ها. در این شهرها، مهم‌ترین عامل در برقراری حیات شهری، فضای اجتماعی و فرهنگی، مسجد است که ارتباط بین مردم را در شهر و محلات برقرار می‌کند.

موضوع مقاله ایجاب می‌کند که برای شناسایی تحسین جایگاه‌های نمایش سنّتی، نگاهی به چگونگی بافت و شالودهٔ شهر سنّتی، داشته باشیم.

شهرهای اسلامی دو پایه اساسی داشت: یکی مسجد جامع (مرکز اجتماعات سیاسی و عبادی) و عمارات دولتی در کنار آن و دوم بازارها. از نظر رتبه‌بندی، بازار در محیط پیرامون مسجد جامع به وجود می‌آمد. در حاشیه و انتهای بازار، کاروانسراها نزدیک دروازه شهر و محلات مسکونی، گرداگرد بازار قرار داشتند.

در شهرهای سنّتی، بازار به عنوان یک عامل اقتصادی، ستون فقرات و هستهٔ شهرها را تشکیل می‌داد. بازار دارای سلسله‌مراتب و محل دسته‌بندی‌شدهٔ عرضه کالاست و در عین حال، می‌توان نقش عوامل اجتماعی و فرهنگی را در چهره و سیمای آن مشاهده کرد. با توجه به آب و هوای ایران، شدت گرما و سرما و دیگر عوامل نامساعد جوّی، ساخت بازارهای سرپوشیده بدان صورت که امروزه شاهدیم، راه حل خوبی برای ایجاد محیط مناسب، جهت داد و ستد و از طرف دیگر تأمین امنیت بوده است. ساخت بازارها در دورهٔ صفوی فزونی گرفت و تا اواخر دورهٔ قاجار ادامه یافت. به طوری که امروزه، عمدهٔ آثار باقی‌مانده از بازارهای تاریخی، مربوط به دورهٔ صفوی و بعد آن است.

مجموعهٔ بازار، در شهرهای قدیم ایران، علاوه بر کارکردهای اقتصادی و تجاری، در زمینه‌های مختلف اجتماعی، مذهبی و سیاسی نقش انکارناپذیری داشت که با مساجد جامع، بخش مهم و مرکزی بافت شهرهای قدیم را به وجود می‌آورد.

بازار در شهرهای قدیم معمولاً در ارتباط با راه‌های ارتباطی و دروازه اصلی شهر، مسجد جامع و میدان اصلی شهر شکل می‌گرفت و به‌تدریج گسترش می‌یافت. وضعیت، وسعت و رونق هر بازار نیز، در ارتباط مستقیم با وضعیت، وسعت و رونق شهر قرار داشت. با گسترش بازار نیازهای جدیدی به وجود می‌آمد که منجر به پیدایش فضاها و بناهای وابسته‌ای، در مجموعه بازار می‌گردید. از جمله سرا یا خان، تیمچه، تشکیلات انتظامی مرتبط با بازار و بناهای عمومی دیگری چون مسجد، حسینیه، آب‌انبار، حمام، قهوه‌خانه و غیره. بازارهای اولیه، بیشتر متشکل از یک راسته اصلی و یا دو راسته عمود بر هم، با بناهای مجاور بود، که به‌تدریج در محور طولی و گاه در همه جهات گسترش می‌یافت. در تقاطع راسته‌های بازار، معمولاً چهارطاقی ساخته می‌شد که به چهارسو و چهارسوق معروف بود و تا حدودی عملکرد میدان‌های شهر در برقراری ارتباط مابین خیابان‌ها را دارد. چهارسوق از نظر ارتفاع وسعت و تزئینات از راسته‌های اطراف، کاملا متمایز است و اغلب با طرح هشت‌ضلعی، ساخته و با گنبد نیم‌کروی‌شکل، مسقّف می‌شود. این چهارسوق‌ها با کاشی‌کاری، آجرکاری و آجرچینی و گچ‌بُری مزیّن می‌شد. همچنین در گذشته، میان تعدادی از آن‌ها حوض آب نیز وجود داشت.

از بخش‌های جالب توجه بازار، سرا یا خان است که در مجاورت راستهٔ اصلی قرار داشت و از طریق دالان و درگاهی به آن مربوط می‌شد. عملکرد این سراها به عنوان یک تجارت‌خانه، تغذیهٔ بازار و توزیع اجناس بود.

معماری این سراها، شباهتی به معماری کاروانسراها، مدارس و مساجد چهارایوانی، داشت و معمولا در یک یا دو طبقه و در اطراف صحن نسبتاً وسیعی، ساخته می‌شد. در میانه اضلاع این صحن، ایوان‌ها و درگاه‌ها و در اطراف آن‌ها، حجره‌هایی وجود داشت که در بحث نخستین جایگاه‌های نمایشی به این چهارسوق‌ها، اشاره خواهد شد و در ادامه این بخش، فضاهای دیگر شهری مانند قهوه‌خانه، زورخانه، حمام، آب‌انبار، کاروانسراها، باغ و خانهٔ مسکونی، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

حمام

جایگاه بهداشت و پاکیزگی در فرهنگ ایرانی و اسلامی چنان برجسته و آشکار است که ضرورتی به بیان اهمیت ساخت حمام و جایگاه آن در معماری اسلامی دیده نمی‌شود. حمام‌های سنّتی، علاوه بر نقش اصلی‌شان در بهداشت و پاکیزگی، محل انجام آیین‌ها، سنّت‌ها و رسومات زیادی نیز بود.

متون تاریخی و کشفیات باستان‌شناسی، نشان می‌دهد که ساخت حمام به‌ویژه حمام‌های عمومی، در دورهٔ اسلامی، گسترش زیادی پیدا می‌کند. دورهٔ رونق ساخت حمام‌ها مربوط به عصر صفویه است. در این دوره در کنار ساخت و سازهای گسترده، تعداد نسبتاً زیادی حمام، در شهرهای مختلف ایران ساخته شد که شماری از آن‌ها در نوع خود شاهکار بود مانند: حمام گنج‌علی‌خان کرمان، حمام خسروآقا در اصفهان و...

حمام‌ها در بافت شهرهای اسلامی، با توجه به جایگاه خود اهمیت خاصی داشتند و همراهی آن‌ها با مساجد بزرگ، مدارس و بازارها مؤید این مطلب است.

نقشه، فضاها و معماری حمام به گونه‌ای بود که بتواند به بهترین وجهی انتظارات مورد نظر را برآورده سازد. همچنین قرار گرفتن حمام در کنار دیگر بناهای عمومی و بافت شهر یا روستا، منبع و نحوهٔ تأمین آب و دفع فاضلاب و... از دیگر عواملی بود که در نقشه، معماری و جزئیات آن دخالت داشت. بنای حمام‌های قدیمی به جهت سهولت سوار شدن جریان آب، به سیستم آب‌رسانی آن، گرم شدن فضای داخلی به هنگام زمستان و استحکام بنا، تقریباً همگی پایین‌تر از سطح معابر اطراف، ساخته می‌شد و دسترسی به آن از طریق پله‌های متعددی، صورت می‌گرفت. بنای حمام‌های قدیمی تقریباً از سه بخش مجزّا و تأسیسات مربوط به سیستم گرمایش، تشکیل

می‌شـد. این سـه بخش عبارت‌انـد از: ورودی و بخش‌های مربوط به آن، بینه و فضاهای مرتبط به آن و گرم‌خانه با فضاهای جانبی مرتبط. سیستم ورودی بـه گونه‌ای طراحی می‌شـد که حتی از درون هشتی نیز، نتوان داخل رخت‌کن را مشاهده کرد. فضای سـربینه یا رخت‌کن از نظر مساحت و تزئینـات، از فضاهای دیگر متمایز بود. و عموماً به شکل هشت‌ضلعی سـاخته می‌شد. در اضلاع کوچک این هشـت‌ضلعی، درگاه‌هـا و در اضلاع دیگر، غرفه‌ها یا صُفه‌های سکوداری، برای کَندن و پوشیدن لباس، می‌سـاختند. در این سکوّها و صُفه‌ها، علاوه بـر محل رخت‌کن، فضاهای کافی برای نشسـتن و صـرف چای یا کشـیدن قلیان وجود داشـت. فضای سربینه، به شیوهٔ استادانه و زیبایی به وسیله پوشش طاق و گنبد، با تزئینات زیبای مُقَرنَس، مسقّف می‌شد و در رأس گنبدها نورگیرهای شیشـه‌دار بسیار شکیل که «گلجام» خوانده می‌شد، تعبیه می‌گردید. شباهت معماری سـربینهٔ حمام و قهوه‌خانه، عاملی بود که بعدها بسـیاری از حمام‌های سنّتی به قهوه‌خانه تبدیل شد.

آب‌انبار

سابقهٔ ساخت آب‌انبارها، هرچند با نقشهٔ متفاوت، مطمئنـاً بـه چند هزار سـال قبـل برمی‌گردد. قدیمی‌ترین اثر مکشـوفه در این ارتباط، مخزن آب شـهر «دوراونتاش» عیلامی در نزدیک معبد چغازنبیل اسـت که قدمت آن بـه قرن ۱۳ ق.م برمی‌گردد.»[۶]

نقشـه، معماری و تزئینـات آب‌انبارها با توجه به منطقه جغرافیایی، شـیوهٔ برداشت آب، ابعاد، وضعیت قرارگیری آن در بافت شهری و... متفاوت اسـت. اما نوع معمول و متداول آن که عمدتا در مناطق مرکزی ایران تمرکز یافته مشتمل بر سردر ورودی، راه‌پله، پاشـیر، مخزنی استوانه‌ای‌شکل با بادگیر و پوشش گنبدی است.

سـردر آب‌انبارها با توجه بـه کوچکی و بزرگی بنا، موقعیت آن در کنار مجموعه‌های ساختمانی دیگر، سـاده و یا پُرکار اسـت. اغلـب آب‌انبارها، سردر نسبتاً سـاده‌ای دارند. اما تعدادی از آن‌ها، از جمله در یزد، کرمان و قزوین، دارای سردرهای بزرگ و مرتفع و همچنین تزئینات مختلف است. معماری این‌گونه سردرها، تا حدود زیادی متأثر از معماری دیگر بناهای تاریخی است و همانند آن‌ها دارای تزئینات کاشـی‌کاری، آجرکاری، گچ‌بُری، طاق‌نماسـازی و کتیبه‌های تاریخـی حاوی نام سازنده، تاریخ ساخت و... است.

یکی از دلایل مهمی که سـبب می‌شـد سردر آب‌انبارهـا را تزئین کنند، موقعیـت آن در کنار دیگر بناهای عمومی و همچنین قرار داشـتن آن در میدانگاه یا میدان اصلی شـهر و روستا بود. در این موارد برای تناسـب داشتن سردر آب‌انبار، با سـردر دیگر بناهای عمومی مجـاور و همچنین نماسازی برای میدان، اقدام به ساخت سردرهای بزرگ و پُرکار می‌کردند. در کنار مدخل سـردرها معمولا سکوهایی برای نشستن و استراحت کردن وجود داشته است.

قهوه‌خانه

«نخستین قهوه‌خانه‌ها در ایران در دورهٔ صفویان و به احتمال زیاد در زمان سلطنت شاه تهماسب (۹۳۰ ـ ۹۸۴ ق) در شـهر قزوین پدید آمد و بعد در زمان شـاه عباس اول در شهر اصفهان توسعه یافت. قهوه‌خانـه در آغاز، همان‌گونه که از نامش پیداسـت، چای و قهوه‌نوشی بود و با آمدن چای به ایـران، از نیمـه دوم قرن سـیزدهم هجری، چای‌نوشی در قهوه‌خانه معمول شد.»[۷]

قهوه‌خانه‌ها، ابتـدا در بازارها و در محله‌ها و در کنار مجموعه‌ای از واحدهای صنفی، پدید آمد و پس از مدتی که جامعه‌پذیر گردید در هر خیابان و محلـهٔ شـهر و در محل‌های تجمع پیشـه‌ها و مسافرخانه‌ها و... ساخته شد.

قهوه‌خانـه، در جامعهٔ ایرانی، تحوّل و دگرگونی بزرگی در شکل گردهمایی مردم و شیوه گذراندن اوقات فراغـت، و نوع سـرگرمی‌های آنان فراهم آورد. مردم از هر قشر و گروه، هر روز پس از دست کشیدن از کار روزانه و در ایام و اوقات بیکاری در قهوه‌خانه‌ها، جمع می‌شدند و ساعت‌ها به گفت‌وگو و تبادل نظر درباره کارهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی می‌پرداختند. اهل حرفه‌ها و صنعتگران و کاروزران، بعضی از قهوه‌خانه را، پاتوق صنفی خود کرده بودند و در تجمع‌هایشـان مسائل صنفی و شغلی را در میان می‌گذاشتند.

شکل سـاختمان قهوه‌خانه در ایران، بر مبنای طـرح و الگوی مشـخصی نبوده اسـت. در طول چهارصد سـال که از پیدایش قهوه‌خانه در ایران می‌گذرد، معماری ساختمان آن در هر شهر و دیار به شکل‌های گوناگون پدیدار شده است.

قهوه‌خانه‌های بزرگ و معتبر شهرها، به‌خصوص قهوه‌خانه‌هـای تهران، فضای سـربازی هم، برای پذیرایـی مشـتریان در فصل‌های گرم داشـتند. فضای بـاز قهوه‌خانه‌هـا عموماً درخـت‌کاری و گل‌کاری شده بود و حوض یا حوضچه‌هایی داشت که آب جوی یا قنات شـهر در آن جاری بود. این فضای باز یا حیاط را اصطلاحاً «باغچهٔ» قهوه‌خانه می‌نامیدند.

معمـاری فضـای سرپوشـیدهٔ شـماری از قهوه‌خانه‌های سـنّتی و معتبـر قدیم، تقلیدی از سبک و شیوهٔ معماری بینهٔ حمام‌های سنّتی ایران و کمابیش، شبیه آن‌ها بود؛ ساختمانی معمولا با یـک ورودی و طاق گنبدی ضربی و سـتون‌های سـنگی یا آجری، سـکوها یا صُفه‌هـای دورادور سـاختمان آجری یا سـنگی یا خشـت و گلی و جاکفشی‌های زیر سـکوها با دهانه‌های قوسی یا جناغی. دیوار بالای سکوها تا یک متر کاشی‌کاری شـده بود و یک حوضچه سنگی یا کاشی معمولا چندضلعی در وسـط سـاختمان و یـک یا چند فواره در درون و پیرامون آن، برای روشـن کردن فضای سرپوشیدهٔ قهوه‌خانه یا باغچهٔ آن، از اقسام گوناگون چراغ‌های روشـنایی استفاده می‌شد. تا پیش از آمدن برق، چراغ‌های پیه‌سـوز، موشـی، لامپا، گردسوز آویزی و دیواری، فانوس و زنبوری

از جمله وسایل روشنایی در قهوه‌خانه بود.

«قهوه‌خانه، از سوی دیگر، مدرسه و مکتب و دانشگاهی بود که شخصیت مردم از خوب و بد در آن شکل می‌گرفت. و پاتوق دائمی دانشمندان نیز بود که در آن به مناظرات علمی می‌پرداختند و محلی که شعرا و متشاعران و گویندگان در آن به شعرگویی و شعرخوانی و محاورات برمی‌خاستند و... خلاصه مأمن و مأوایی که صاحب هر سلیقه‌ای نهایت خواسته و غایت دلخواه خویش را می‌توانست از آن به دست آورد.»[۸]

در نهاد قهوه‌خانه دو مکتب مهم از هنرهای کلامی و تجسمی یعنی نقالی (هنر کلامی) و نقاشی (هنر تجسمی) رشد و بالندگی یافت و در هریک از این هنرها، هنرمندان بزرگی تربیت شدند.

از بخش‌های مهم قهوه‌خانه‌های معتبر «سردم» بود که بالای تخت زده می‌شد. «نقالانی که به یکی از سلسله‌های درویشی وابسته بودند، یکی دو روز پیش از آغاز نقالی و قصه‌گویی، به قهوه‌خانه‌هایی که از آنان دعوت شده بود می‌رفتند و در بالای تخت یک سردم می‌بستند. سردم، عبارت بود از چند وصله یا علامت درویشی و یک یا دو تخته پوست (معمولاً پوست ببر) و هفده تکه، علامت یا نشان از هفده صنف یا پیشهٔ وابسته به سلسله‌های فقر و درویشی. این علامت‌ها و نشان‌ها را روی دیوار بالای تخت می‌کوبیدند یا می‌آویختند و نقالان در پای آن‌ها، سخن می‌گفتند.»[۹]

گروه‌های مختلف نمایشگر، در قهوه‌خانه‌ها، به اجرای برنامه می‌پرداختند. مطرب‌های ساز به‌دوش، حیوان‌رقصان‌ها که معمولاً خرس یا میمون را به رقص وامی‌داشتند، شعبده‌بازها و تقلیدچیان و مسخرگان، از کسانی بودند که معرکه می‌گرفتند و ساعت‌ها مردم را با هنرنمایی‌هایشان، شاد می‌کردند.

«در دورهٔ قاجار، قهوه‌خانه‌های تهران نخستین جای اصلی تقلید درآوردن تقلیدچیان بود. تقلیدچیانی که از شهرهای دیگر به تهران می‌آمدند، به این قهوه‌خانه‌ها می‌رفتند و در آن‌ها بازی درمی‌آوردند... در اواخر دورهٔ قاجار، بعضی از قهوه‌خانه‌های تهران نقش دوگانهٔ قهوه‌خانه، نمایش‌خانه را در جامعه و میان مردم برعهده داشتند.»[۱۰]

از دیگر امور رایج در قهوه‌خانه‌ها، بازی‌های جمعی بود که به‌خصوص در شب‌های ماه مبارک رمضان، رونقی بسزا داشت. بازی‌هایی از قبیل شاه وزیر، تُرنابازی، تُرناگل، گل یا پوچ و...

«تُرنا، نوعی بازی است که در قهوه‌خانه‌ها و حمام‌ها به عمل می‌آمد. نوعی بازی پادشاه‌وزیری که یکی شاه و یکی وزیر و یکی مقصر شده، ترنا، که لنگ لوله‌کرده‌ای بود به میان آمده با دستور پادشاه جهت تنبیه مقصر به کار می‌آمد.»[۱۱]

با پا گرفتن نهاد قهوه‌خانه و گسترش آن در شهرهای ایران، تحولی در شکل و شیوهٔ گذران اوقات فراغت، در جامعهٔ شهری پدید آمد. مردم قهوه‌خانه را محیط مناسبی برای گردهمایی خود و برقرار کردن ارتباط‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و ادبی یکدیگر یافتند و از هر طبقه، قشر و گروه به آن روی آوردند. پس از اینکه پای لوده‌ها و گروه‌های تقلید، به قهوه‌خانه‌ها باز شد، سکویی شکل گرفت متشکل از دو یا چند تخت چوبی با ارتفاع پنجاه تا هفتاد سانتی‌متر که معمولا با فرش پوشیده می‌شد. هنگامی که بازیگران از بین جمعیت وارد قهوه‌خانه می‌شدند، در گوشه‌ای از سکو، گرد هم جمع می‌شدند. «علی بلوکباشی» در مورد سکو و تزئینات آن چنین می‌نویسد:

«سکویی گرد یا چندضلعی، در وسط، یا سکویی نیمه‌گرد یا سه‌ضلعی در گوشه‌ای از فضا، این سکو را که با آجر یا الوار یا تیر چوبی می‌ساختند، اصطلاحاً تخت می‌نامیدند. تخت، محل شعرخوانی و نقل‌گویی و تقلید و بازی سخنوران و نقالان و مقلدان بود. بالای تخت را، سردم می‌بستند و با نشان‌های درویشی مانند پوست و تبرزین و کشکول و شاخ نفیر و زنجیر و علائم هفده صنف از اصناف وابسته به سلسلهٔ فقر، می‌آراستند. در و دیوار و ستون‌های اطراف تخت و سردم و فضاهای خالی دیوارهای تالار را هم، با تابلوهای نقاشی مذهبی و حماسی، عموماً از حماسه‌سازان تاریخ فرهنگ قومی و مذهبی می‌پوشاندند.»[۱۲]

زورخانه

زورخانه‌ها را، در ایران از روی نقشه و اسلوب و قاعدهٔ مخصوصی می‌ساختند و چگونگی ساختمان آن‌ها، طوری بود که رعایت همه نکات و ریزه‌کاری‌ها در آن به عمل می‌آمد. در ورودی زورخانه، کوتاه و نمایندهٔ آن بود که، ورزشکار از هر صنف و طبقه در برابر زورخانه تواضع و فروتنی کند و به این محل با ادب و احترام قدم گذارد.

از دیگر مشخصات زورخانه‌ها، سقف گنبدی‌شکل آن بود که گود زورخانه و حرکات ورزشکاران، زیر آن جریان پیدا می‌کرد و در پیرامون آن نیز جهت رخت‌کن و قرار گرفتن تماشاچی و همچنین محلی برای آبدارخانه تعبیه می‌گردید. علاوه بر این‌ها جایی هم برای قرار دادن میل و تخته، کنار در ورودی سردم مرشد که در بعضی زورخانه‌ها طاق آن بالای چهارستون سنگی یا پایه آجری ساخته می‌شده ایجاد می‌گردید.

«سردم مرشد، عبارت بود از جایگاهی مرتفع که بر گود مسلط و مشرف بود و اطراف آن را کاشی‌های عکس‌دار نصب کرده بودند و نیز بالای آن پر طاووس و شمایل حضرت علی(ع) به چشم می‌خورد.»[۱۳]

مرشد زورخانه با ضرب بزرگ خود، چهارزانو بالای سردم، قرار می‌گرفت و از منقلی که در کنارش بود برای گرم کردن و خوش‌صدا ساختن ضرب استفاده می‌کرد.

گـود، به مقدار یک ذرع از صُفـه، پایین‌تر و به صورت هشـت‌ضلعی، گودبرداری و آماده می‌شد. در و دیـوار زورخانـه بـا قالیچه‌هـای لچکـی و پرده‌قلمکارها و عکس و آیینه‌ها و دیگر اسـباب آلات زینتـی مانند چراغ‌های فانـوس و زنبوری مزیّن می‌گردید.»[۱۴]

«ورزش زورخانـه یـا باسـتانی از زورآوری‌هـا و رزمندگی‌هـای پهلوانـی و جنگـی ادوار اولیه، سرچشـمه می‌گرفت که گرفتن "سنگ" تمرین سـپر محسـوب می‌شـد و از آن بـازوان، تـوان می‌گرفت. از "تخته" قوّت و نیروی سـر و گردن و سینه و شـکم می‌آمد و از "میل" اعمال گرز و شمشـیر و به کار بردن آن‌ها با دو دست آموخته می‌شـد و از "کباده" کمان‌کشـی و از "کشتی" مبارزهٔ تن‌به‌تـن و از "چرخیدن" محفوظ ماندن از سـرگیجه و آشفتگی از ازدحام میدان محاربه، منظور بود و فایدهٔ ضرب مرشد، تنظیم حرکات و عادت به انضباط و فرمانبری بود.»[۱۵]

کاروانسرا

بنیاد کاروانسـرا در دوره اسلامی، بخش مهمی از معماری ایرانی را شامل بوده[۱۶] و کاروانسراهای متعددی با سبک و ویژگی‌های متفاوت در شهرها، جاده‌ها، و حاشیه کویرها، احداث شده است:

«در بسـیاری از منابـع تاریخی، هخامنشـیان بنیان‌گذار احداث بنای کاروانسرا در ایران معرفی شـده‌اند و پس از آنان در عصر ساسانی و پس از اسـلام نیز ادامه یافته است، اما بدون شک عصر طلایی ایجاد کاروانسراهای ایرانی متعلق به دورهٔ صفوی است.»[۱۷]

رونـق تجـارت داخلـی و خارجـی و اهمیت دادن به راه‌ها و شـهرهای زیارتی، باعث شـد که کاروانسـراهای زیادی در این‌گونه جاده‌ها ساخته شود. از طرف دیگر، ایجاد جاده‌های بزرگ زمینی و توسـعه کشـتیرانی منجر به صـدور کالاهای تجارتی ایران به کشـورهای اروپایـی در غرب و چین و هندوسـتان در شرق شـد که در نتیجه تعدادی کاروانسـرا نیـز، در این مسـیر تجارتی احـداث گردید. در زمان صفویه، کاروانسـراهای درون‌شهری نیز توسعه یافت و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار گردید. در این دوره، تغییراتی در نقشهٔ کاروانسراها، به عمل آمد. به این ترتیب که علاوه بر نقشهٔ چهارایوانی، کاروانسراهایی با نقشهٔ مدوّر، هشت‌ضلعی، چندضلعی، دوایوانی و... با توجه به موقعیت جغرافیایی و مکانی محل ساخته شد.

ساختمان کاروانسرا، معمولاً دارای حصاری بود که در گوشـه و گاهی در میان اضلاع و دیوارهای آن، برج‌هایـی بـرای دیده‌بانـی بنـا می‌گردید. اتاق‌های مسافران پیرامون حیاط ساخته می‌شد و آثاری که از کاروانسـراهای کهن به دست آمده نشـان می‌دهد که اتاق‌ها بی‌واسطه، به حیاط باز می‌شده‌اند ولی در دوران‌های بعدی، ایوانی نیز بر آن‌ها افزودند. احداث بنـای چهارایوانی با حیاط مرکزی، سابقه‌ای طولانی در معماری ایران داشته و همان‌گونه که اشاره شد، کاخ آشور، قدیمی‌ترین نمونهٔ آن است. در ادوار اسلامی از پلان چهارایوانی، بـرای بنیاد بناهای مذهبـی و غیرمذهبی مانند مدارس، مساجد، کاروانسراها و... استفاده گردید. در تصویری از کاروانسـرا که در کتاب «سفرنامهٔ کمپر»[۱۸] آورده شـده، سـکویی در وسط حیاط کاروانسرا دیده می‌شـود. بهرام بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* در یک زیرنویس، سکوی موجود در کاروانسراها را، سقف آب‌انبار کاروانسرا دانسته و ارتفاع آن را یک ذرع ذکر می‌کند.»[۱۹]

باغ و منزل مسکونی

پیش از ظهور اسـلام در ایران، معماری در کنار آب و در دامان طبیعت حضور داشت. نیایشگاه‌ها (معابد آناهیتا و آتشکده‌ها) در کنار آب و در نهایت احترام به آب، شکل می‌گرفتند.

در دوران اسـلامی، نقش آب در معماری حالت کاربـردی پیـدا می‌کند. تنها حضـور آب مطرح نیست بلکه چگونگی به کارگیری آن برای زندگی نیز، مطرح می‌شود. قبل از اسلام معماری به سوی آب می‌شتافت و بعد از اسلام، معماری، با شناخت قوانیـن فیزیکی رفتـار آب، آب را درون معماری می‌آورد. آب به نظم کشـیده شده در شکل‌های هندسـی، در اکثر بناهای دوران اسلامی، متجلی شـده و به نحوی مرکزیت و وحدت در معماری، در آب شـکل می‌گیـرد و در مرکـز کوشـک‌ها و باغ‌هـا، در میـان حیاط‌های مرکزی مسـاجد، مدارس، کاروانسـراها و خانه‌ها، ظاهر می‌شـود. «پادیاوهـای»[۲۰] (حیاط محصور) قبل از اسـلام، با همـهٔ ویژگی‌های خـود، بعد از اسـلام به نام وضوخانه، جلوی مساجد و زیارتگاه‌ها جا گرفتند. شکل‌گیری الگوهای سـکونتی در ایران، بیش از هرچیز به میزان بهره‌مندی از آب، بستگی داشته اسـت. در فرهنگ ایرانی کـه آب به عنوان هدیهٔ خداوندی بـرای ادامهٔ زندگی به شـمار می‌رود، معماری آب‌انبار، شکوه دیگری پیدا می‌کند و در شهرهای کویری، غالبا عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ مرکز شهر واقع می‌شود. معماری سنّتی مسکونی ایران، معماری درون‌گراست که با فضاهای شهری بیـرون از خـود ارتباط بصری نـدارد و فضاهای مختلف آن را عنصری مانند حیاط، سـازماندهی کرده است. درون‌گرایی در معماری مسکونی که ابتدا به جهت مسـائل جغرافیایـی مانند تعدیل شدت گرما و مسائل امنیتی و... بود، پس از ظهور اسـلام و بحـث دور نگاه داشـتن حریم مقدس خانواده از دید غیر و نامحرم، تشدید شد. از این رو سـازندهٔ خانه، حریمی امن برای خانواده به وجود می‌آورد. طراحی این حریم به اشکال مختلف، در یک یـا چند حیاط صورت می‌گرفت که پیرامون آن را فضاهـای دیگـری دربـر می‌گرفـت. پلان خانه‌هـا، عموماً چهارگوش (مربع یا مسـتطیل) در نظر گرفته می‌شـد و اتاق‌های پیرامون حیاط مرکزی، پشـت به پشـت اتاق‌های خانهٔ همسایه قرار می‌گرفت. خانه‌ها با دیوارهای نسبتاً بلندی، محصور می‌شد. به طوری که محیط داخلی آن‌ها، کاملاً مخفی می‌ماند و توسط دالانی که بعدها به هشتی تبدیل گردید. با فضای داخلی ارتباط پیدا می‌کرد و در نهایت به حیاط منتهی می‌شد. برای حیاط، کارکردهای مختلفی ذکر شده است:

«حیـاط، ارتباط‌دهنـدهٔ چند فضا محسـوب می‌شود و ارتباط پیمایشی بین فضاهای مختلف را ایجاد می‌کنـد. حیاط، برای بـه وجود آوردن محیطی سرسبز و بانشاط همراه با یک حوض آب در شکل‌های مختلف، منظری زیبا برای ساکنان خانه، می‌سازد. حیاط به عنوان حریمی امن و آرام بـرای خانواده، مطرح می‌شـود و از عناصر اصلی آن می‌توان به باغچه، چـاه آب، حوض و آب‌انبار کوچک اشاره کرد.»[۲۱]

"گاسـپار، درووِیل[۲۲] که در عهد فتحعلی شـاه قاجار به ایران سـفر کرده، فضای داخلی خانه را چنین توصیف می‌کند:

«... ایرانی‌هـا، بـه آب علاقهٔ فراوانـی دارند و از این رو کمتر خانـه‌ای را می‌توان یافت که جلوی پنجره‌هایش حوض بزرگی از مرمر سفید یا سنگ رخام نباشد. در وسط این حوض‌ها، فواره‌های بسیار زیبایی وجود دارد که زمزمهٔ ریزش آن، هنگامی که غرق در تفکرات زیبایی هستید به طور خاصی گوش را نوازش می‌دهد و بسیار دلپذیر است.... به طوری که قبلا گفتیم خانه‌ها، شامل قسمت‌های دیگـری نیز هسـت و آن اتاق‌هایی اسـت که با سـقف‌های کم و بیش بلند به صورت منظمی در طبقهٔ بالا، بنا شده، نام آن بالاخانه است. علاوه بر این، در این خانه‌ها، زیرزمین‌هایی با سقف‌هایی به شکل طاق وجود دارد که اتاق‌های بالا را از آسیب رطوبت محفوظ می‌دارد و در آنجا هیزم و وسایل ییلاقی را نگاه‌داری می‌کنند. در حیاط نخستین (بیرونـی) تعـدادی بناهای جنبی نیز به چشـم می‌خورد در یک طرف اتاق‌هایی برای غریبه‌های متوسط‌الحال و درویش‌ها در نظر گرفته شده، در سـمت دیگر طویله و انبارهـای کاه و جو و لانه، برای سگ‌های شکاری، ساخته شده است.»[۲۳]

از زمان‌های قدیم، باغ، بخشی اساسی از زندگی ایران و معماری آن بوده است. آب در شکل‌گیری باغ ایرانی، نقش اصلـی را بر عهده دارد و پس از آن درختـان، گل‌ها و گیاهـان مهم‌ترین نقش را دارند. حضور آب در باغ ایرانی، شکل‌دهندهٔ محیط اطراف است.

«در معماری ایرانی، حوض‌ها، به عنوان سمبل آب راکد، اسـتفاده می‌شـوند و با اشـکال منظم هندسـی خود، عامل تکمیل‌کنندهٔ بنا هسـتند. آب‌هـای راکد، بـه طور طبیعـی انعکاس‌دهندهٔ تصاویرنـد و به دلیـل انعکاس‌پذیری خود، عامل

تعیین‌کننده‌ای در ترکیب می‌باشند. سطح آیینه‌ای آن‌ها، محیط اطراف را می‌پذیرد و سپس منعکس می‌کند و تصاویر مناظر و بناها و فضا را بسط می‌دهند، آب‌های راکد، منعکس‌کنندهٔ آسمان و نماد آسمان روی زمین می‌باشند. حوض‌های جلوی بناها. مکمل معماری می‌شوند و مانند آیینه آن‌ها را در خود منعکس می‌کنند که نمونه بارز آن، کاخ چهلستون اصفهان است.»[۲۴]

باغ ایرانی فقط یک فضای سبز نیست که به قصد تفرج ساخته شده باشد. همهٔ ادیان الهی، انسان را موجودی رانده‌شده از بهشت می‌دانند و او را به بهشت موعود وعده داده‌اند. قرآن کریم، با تکیه بر تصویری که انسان از سرسبزی و خرمی طبیعت دارد، بهشت را در جهان آخرت، توصیف کرده است. آب به معنای سرچشمهٔ حیات و گیاهان، جلوه‌های جمال و زیبایی طبیعت‌اند و باغ در سرزمین‌های گرم و خشک، آیتی از سرزندگی خاک و تمثیلی از بهشت برین، روی زمین است که از روزگار هخامنشی، «پردیس» نامیده شده که همان فردوس یا بهشت است.

وجود حوض و قرار گرفتن آن، میان باغ یا حیاط، به عنوان عنصری که مرکزیت داشت و از همه‌سو قابل دید بود، محل مناسبی را برای برپا کردن یک صحنهٔ موقت، در اختیار نمایشگران قرار می‌داد. حوض، به‌راحتی توسط چوب یا الوار، تخته‌پوش می‌شد و به صورت صحنهٔ نمایش درمی‌آمد و اطراف حوض و پشت‌بام اتاق‌ها و فضاهای پیرامون حیاط نیز، در اختیار تماشاگران گذاشته می‌شد. فضاهای جانبی را نیز، به کار می‌گرفتند: زیرزمین را به عنوان صندوق‌خانه و صورتک‌خانه، در اختیار گروه نمایش قرار می‌دادند و از مطبخ برای تهیهٔ چای و شربت و... استفاده می‌کردند. باغ، حیاط و حوض میان آن، که برای صاحب‌خانه، سرور، بهجت و حظ بصر را به ارمغان می‌آورد، جایی شد برای جشن‌ها و خوشی‌ها در ایام سور و محلی برای پالایش روح و روان در روزهای سوگ.

تخت حوضی و تعزیه

معماری هنری است که بر بنیاد شکل دادن به فضاها به مقتضای سنّت‌ها و ارزش‌ها و فرهنگ و تمدن مردم هر مرز و بوم، استوار است. معماری ایران که پس از اسلام، منعکس‌کنندهٔ وجوه اعتقادی اسلام است، فضایی می‌سازد که هم در «صورت» و هم در «معنا» اسلامی است و در آن، اصول دینی و روحانی، تجلی پیدا می‌کند. معماری، جایگاه والای خود را از ساختن بناهای مذهبی و مقدس به دست آورده و معماری اسلامی به گونه‌ای تکامل پیدا کرده که به اصول رسیدن به وحدت در معماری دست یافته است. در این شیوهٔ معماری، خانهٔ سنّتی به نوعی گسترش و امتداد مسجد تلقی می‌شود، به این معنا که، در سادگی و طهارت، مسجد را استمرار می‌بخشد. در این خانه نیز، انسان با کفش روی فرش نمی‌رود و محل عبادت خود را آلوده نمی‌سازد؛ خلوت اتاق‌های سنّتی، خالی از مبلمان، پیوندی معنوی بین خانه و مسجد است و در نگاهی وسیع‌تر طراحی کل شهر با مسجد ارتباط پیدا می‌کند و این امر علاوه بر نقش مرکزی مسجد در شهر سنّتی، از اصل وحدت و انسجامی سرچشمه می‌گیرد که در همهٔ شهر حاکم است. به طور کلی، معماری ایرانی اسلامی، بر مبنای مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و خصایل اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی، از یک الگوی واحد برای ساخت بنا استفاده می‌کند و آن عبارت است از خلق حجم‌های گوناگون مسقّف که در میان خود، فضای روباز، مستقل و آرامش‌بخشی به نام «حیاط» دارد. فضایی که آب و سبزه را به عنوان نمادی از بهشت، در خود جای داده است. استفاده از حوض به عنوان صحنه، می‌تواند برگرفته از سکوی تعبیه‌شده در قهوه‌خانه‌ها باشد.

اگرچه استفاده از سکو در قهوه‌خانه، برای اجرای نمایش مرسوم می‌شد اما بازی روی حوض تخته‌پوش شده تا اواخر قاجار، رایج نبوده است. «گاسپار درو، ویل»[۲۵] سیّاح عهد فتحعلی‌شاه در کتاب *سفر در ایران* و در بخش مربوط به موسیقی، رقص و تئاتر ایران، چنین گزارش کرده است:

«... در ایران، تئاتر وجود ندارد و آنچه را که نام نمایش بر آن گذارده‌اند عبارت از شوخی‌های رکیکی است که در باغ‌ها یا منازل اجرا می‌شود در این نمایش‌ها، که به لوده‌گری‌های ایتالیایی‌ها شباهت دارد، دزدهای ماهر و محیل، با لباس‌های جوراجور و لهجه‌های گوناگون از چوپانان و بازرگانان به‌خصوص فروشندگان سرشیر و مربا، دزدی می‌کنند. این بازیگران با اینکه حرفه‌ای نیستند ولی با کلمات به موقع و شیرین‌کاری‌هایشان، صحنه‌های مضحکی به وجود می‌آورند. آن‌ها کلمات را توأم با حرکات به کار می‌برند و همین امر باعث درخشش مهارت و حاضرجوابی‌شان می‌شود. ضمناً چون پایهٔ نمایشنامه‌ها، بر بدیهه‌گویی است، چنانچه صاحب‌خانه مضمون خاصی را در نظر نداشته باشد، کافی است بازیگران بین خود قبلاً دربارهٔ موضوعی به توافق رسیده باشند. از این به بعد، دیگر میدان دست آن‌هاست که هرچه بخواهند بگویند و عمل کنند. آنچه این نمایشنامه را بیشتر جالب توجه می‌کند این است که چون غیر از خود بازیگران کسی از رموز کارشان آگاه نیست، سرتاسر نمایشنامه صورت بدیهه‌سرایی را دارد... دزد، همیشه با لباس مبدل دیگری برمی‌گردد. من به چشم خود بازیگرانی را دیده‌ام که سی دست لباس روی هم پوشیده بودند...»[۲۶]

در عصر پادشاه بعدی، یعنی ناصرالدین شاه قاجار هم، هنوز استفاده از حوض به عنوان صحنه مرسوم نشده بود و چنانچه نمایش در باغ یا تالارخانه‌ای اجرا می‌شد، صحنه، عبارت از فرشی بود که می‌گستردند و محدودهٔ بازی را مشخص می‌کردند.

خانم «کارلا سرنا»[۲۷] سیّاح ایتالیایی، که در سی‌امین سال سلطنت ناصرالدین شاه به ایران سفر کرده بود، مجلس مهمانی شاهزاده خانم عصمت‌الدوله را، که خود به آن دعوت شده بود، در کتاب خود، *مردم و دیدنی‌های ایران* این‌گونه توصیف کرده است: «ناگهان عده‌ای بازیگر وارد مجلس شدند که عبارت بودند از رقاصان عمومی با خنیاگران و سیاه‌بازان و پسران جوانی که لباس زنانه بر تن داشتند... در مدت این تفریح و تماشا، سکوت مطلقی حکمفرما بود. خانم‌های طبقات بسیار بالا، چهارزانو در تالار نشسته و زنان طبقات پایین‌تر، در مهتابی و درون باغ ایستاده بودند.»[۲۸]

اما در بررسی سفرنامه‌هایی که در دورهٔ قاجار نوشته شدند و توصیف‌هایی که از جشن‌های عروسی و میهمانی در خانه‌ها ارائه شده، استفادهٔ از حوض به عنوان صحنه نمایش، تأیید نشده است، به‌خصوص که در این دوره، مهم‌ترین فضای

شـادمانی مربوط به اندرونـی خانه‌ها و در حضور تماشاگران محرم بود و لاجرم دسته‌های مطربی زنانه، یکه‌تاز میدان بودند. بهرام بیضایی اشاره‌ای بـه این مطلب دارد که تاریـخ دقیقی را برای آن ذکر نمی‌کند.

«در مجلس‌های اشـراف، محل بازی، یک تکه قالی در گوشـه‌ای از تالار وسیع خانه بوده است... در قهوه‌خانه‌ها، صحنه، یک یا دو تخت چوبی که در گوشه‌ای از باغچه یا در صحن وسیع و سربستهٔ قهوه‌خانه، برپا می‌شـد، امـا در خانه‌های مردم، صحنه عبارت بود از تخت‌های چوبی که بازیگران روی حوض وسـط حیاط می‌بسـتند و مفروش می‌کردند.»[۲۹]

توصیف استاد بیضایی، در مورد خانه‌های مردم، می‌تواند مربوط به منازلی باشد که متعلق به مردم متوسط، و فاقد تقسیم به شکل اندرونی و بیرونی، بوده است. نوشته‌های «مرتضی احمدی» در این مورد صحیح‌تر، به نظر می‌رسد:

«... تا اواخر دوران قاجار، نمایش‌های شادی‌آور، خاص خانواده‌های متمکن و به‌اصطلاح اشـرافی بود که برای تعیش و سرگرمی خویش، بازیگران یا تقلیدچی‌ها را می‌خواندند و در گوشه‌ای از تالار بزرگ خانه‌شـان صحنهٔ نمایش ترتیب می‌دادند. عوام‌الناس نیز گاه‌به‌گاه در قهوه‌خانه‌ها، به تماشای نمایش‌های شادی‌آور می‌نشستند. در اواخر دوران قاجار، کار نمایش در خانه‌ها، به‌تدریج گسـترش یافت و مردم عادی نیز برای جشـن‌هایی از قبیل جشن عروسی، ختنه‌سوران و... گروه‌های نمایشی را به خانه دعوت می‌کردند. صحنهٔ نمایش در این خانه‌ها، حوض وسـط حیاط بود که روی آن را با تکه‌های بزرگ تخته، می‌پوشانند و روی تخته‌ها، قالی یا گلیم می‌انداختند. بازیگران نیز، به ترتیب اجرای نقش روی این حوض تخته‌پوش، می‌رفتند. نام تخت‌حوضی یا روحوضی نیز به همین سبب به این‌گونه نمایش‌ها، اطلاق شد.»[۳۰]

تکیه

از عصر طلایی تعزیه، یعنی دورهٔ سلاطین قاجار، گزارش‌های مبسـوطی به جا مانده که با پیگیری آن‌ها می‌توان مراحل تکامل تعزیه را بررسی کرد. در ایـن دوره جایگاه‌های نمایشـی موقتی به نام «تکیه» پدیدار گشـت که نوع ثابت آن، در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه ساخته شد.

«ساختمان تکیه‌های موقت، رابطهٔ روشنی داشت با روحیه‌ای ناشـی از دورهٔ طولانی چادرنشـینی گذشته. نمایش‌خانه، عبارت بود از: چادر یا خیمهٔ بسیار بزرگی که بر تیرک‌های چوبی استوار می‌شد و می‌شد آن را به‌آسانی برپا، یا جمع و منتقل کرد. کمی بعد نمایش‌خانه‌های ثابت هم، توسط رجال وقت سـاخته شـد که سـاختمان این‌ها، ارتباط واضحی داشـت با ساختمان سنّتی زورخانه‌ها، با غرفه‌هایی برای تماشاییان، بر گرداگرد محوطه و سکویی (به جای گود) در وسط که جای بازی بود. تاریخ دقیق ساختمان یکی از این تکیه‌های ثابت یعنی تکیهٔ "نوروزخان" ۱۱۷۷ شمسی، مقارن با اولین سال‌های سلطنت فتحعلی‌شاه است.»[۳۱]

«قبل از ساخته شـدن تکیه‌های ثابت، مراسم تعزیه، در حسـینیه‌ها نیز، اجرا می‌شد. حسینیه، معمـولاً فضای نسـبتاً بزرگی بود بـرای برپایی مراسم سوگواری سیدالشهدا(ع) در ماه‌های محرم و صفر که یا بخشـی از وسعت منزل مسکونی به طور موقت به این امر اختصاص می‌یافت و در ایام دیگر، اسـتفاده‌های دیگری از آن می‌شـد و یا به طور ثابت مختص برپایی مراسم بود و در دیگر ایام سـال بی‌استفاده باقی می‌ماند. ولی در هر صورت از نوعی تقدس و احترام برخوردار بوده است. این مراسـم در شهرها و روسـتاها در مراکز برخی از محله‌ها هم انجام می‌شد که این مراکز یا موسوم به تکیه بودند و یا به حسینیه و از آنجا که از نظر مفهوم و محتوا، نام مراکز اخیرالذکر (حسینیه) در رابطه با واقعهٔ کربلا بود، مراسم تعزیه در آنجا هم صورت می‌گرفت بدون اینکه لزومی در تغییر نام آن‌ها به تکیه، احساس کنند.»[۳۲]

ناصر نجمی در کتاب *طهران عهد ناصری* تکیه و خانقـاه را با یکدیگر مرتبـط می‌داند: «تکیه‌ها و خانقاه‌هـا، کـه آن‌ها هم نوعی تکیه به شـمار می‌رفتند، از زمان‌های دور در ایران، معروف بودند و معمولاً صوفیان و درویش‌ها، آنجا گرد می‌آمدند و به اجرای مراسم خاص خود می‌پرداختند. چون یکی از آداب مورد علاقهٔ اهل تصوف، اجرای مراسم "سـماع" و رقص‌های ویژهٔ صوفیان بود، به همین علت در نقشـه و ساختمان این قبیل محل‌ها، در وسـط، فضای نسـبتاً برآمده و یا میدانی را برای اجرای رقص و جست‌وخیز ایجاد می‌کردند و غالباً در همین قسمت از تکیه، کرسی و تخته‌بند مراد یا مرشد را نیز، مستقر می‌ساختند.»[۳۳]

وجود نظام مرکزگرایی و حضور گنبد در معماری سنّتی ایرانی، عواملی هستند که می‌توانند فضاهای مختلف معماری، مانند کاروانسرا، چارسوق، حمام، زورخانـه و... را به عنوان طرح‌های مقدماتی برای ساخت تکایا، که خود اولین جایگاه ثابت نمایشی هسـتند، معرفی کنند. تکیه خود دارای تزئینات خاص و تقسیم‌بندی فضاهاست.

«دیوارهای تکیه با پارچه‌های سیاه که اشعاری در سـوگ خاندان حضـرت امام حسـین(ع) بر آن نقش بسـته بـود، پوشـانده می‌شـد. عَلَم و کتَـل مخصوص تکیه نیز در جایی مناسـب قرار می‌گرفت. این تکیه‌ها، معمـولاً علاوه بر راه‌های رفت و آمد مردم، دو مدخل دیگر نیز داشـت که قافله و سواران و شبیه‌خوانان از آن داخل، و پس از اجرای نقش، خارج می‌شدند ضمناً سکوی گرد یا مربع‌شکل در وسط تکیه برای شبیه‌خوان‌ها در نظر گرفته می‌شـد. پیرامون سکو نیز، راهی را باز می‌گذاشـتند تا زنجیرزنان و سواران و قافله‌ها از آنجا بگذرند.»[۳۴]

«اوژن فلاندن» که در زمان محمدشـاه قاجار، به ایران سفر کرده بود در سفرنامهٔ خود، گزارشی از اجرای تعزیه در تکیه‌هـای موقت (چادر) ارائه داده است:

«این تعزیه‌ها، نوعی از همان نمایش‌های قرون وسطی اسـت که در اروپا نشان داده می‌شود که زیر چادرهایی که در معابر عمومی، حیاط مساجد یا درون قصور بزرگ برپا می‌سازند، دایر می‌شود. ایـن چادرهـا از انـواع کشـمیرها و پارچه‌های گران‌قیمت که زهاد می‌دهند، درسـت می‌شود و پوست حیواناتی را که بر رویشان زره‌ها، خنجرها، سپرها و انواع سـلاح آویزان کرده‌اند؛ تزئین این چادرها می‌کنند. در وسط چادر، تختی گذارده‌اند که اعمال، آنجا بجا آورده می‌شـود و روی تخت، منبری است که پیش از هر نمایش، ملایی، بالای آن مـی‌رود و مردم را وعظ می‌کنـد و برای درام حزن‌انگیز بعد، حاضرشـان می‌سازد. به شعر هم این تعزیه‌ها نوشـته شـده اسـت که بازیگران با ملاحت و آهنگ و ژستی مخصوص می‌خوانند و در مردم شوری ایجاد می‌کنند.»[۳۵]

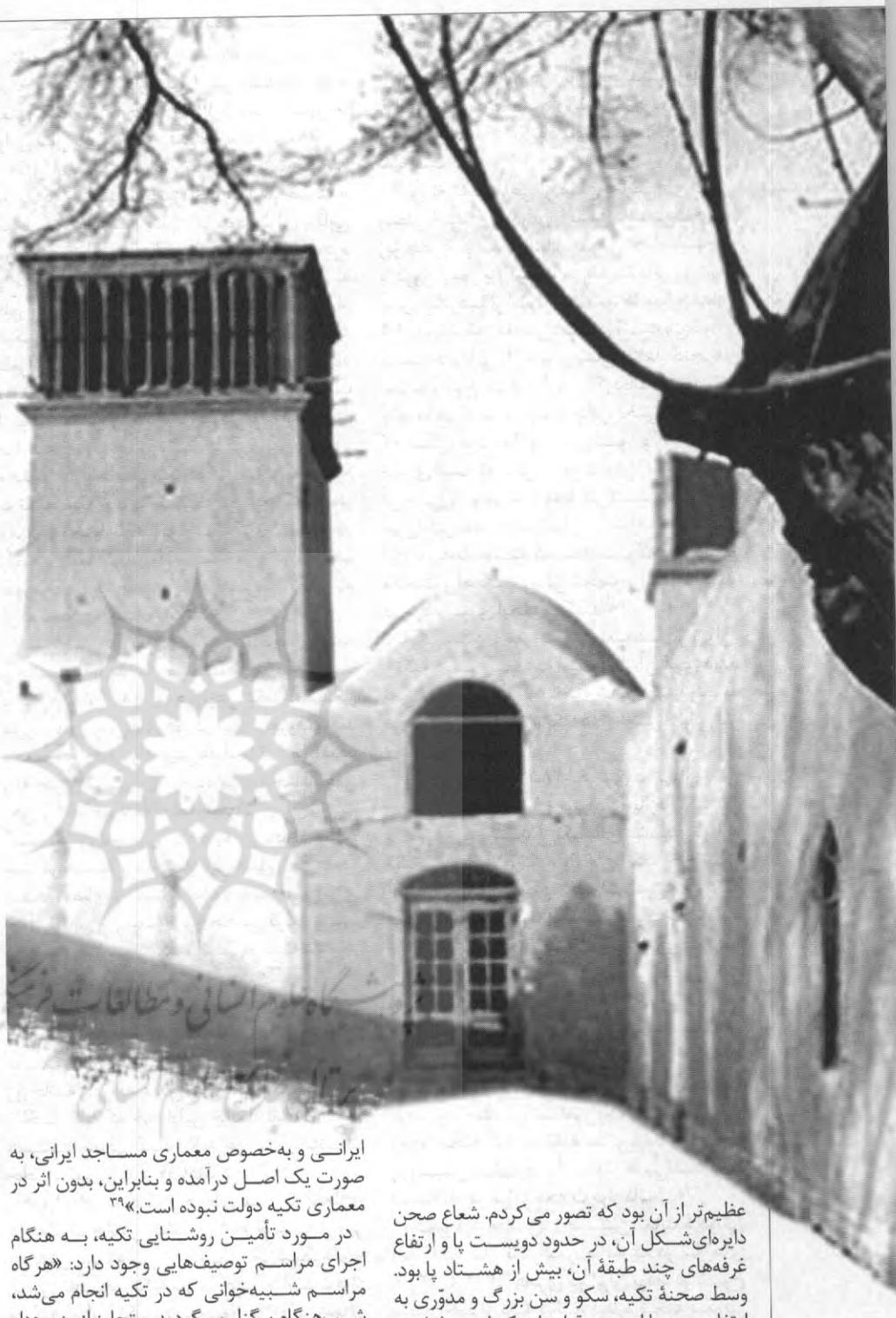
بزرگ‌تریـن و معروف‌ترین تکیه‌هـا در تهران، «تکیه دولت» بـود که امـروزه از آن اثری دیده نمی‌شـود. اما قبل از ساخته شدن تکیه دولت به فرمان ناصرالدین شاه، تکیه‌های معتبر فراوانی نیز وجود داشته‌اند.

«در حدود سـال ۱۲۸۵ هجری در تهران بیش از سـی تکیه دایر بود و بعدها، ده پانزده تکیه نیز بر آن‌ها افزوده شـد. از تکیه‌های مشـهور تهران، تکیه سپهسـالار، تکیه ولیخان، تکیه حاج میرزا آقاسی، تکیه نوروزخان، تکیه اسماعیل بزاز، تکیه قورخانه، تکیه درخونگاه، تکیه زنبورک‌خانه، تکیه دباغ‌خانه، تکیه عودلاجـان، تکیه بربری‌ها، تکیه سـید نصرالدین، تکیه چهل تـن و چندین تکیه دیگر بودند.»[۳۶]

نکتهٔ مهم در بنای تکیه دولت، سـبک معماری مـدوّر آن بود کـه با دیگر تکایـای تهران تفاوت داشـت و به تبع آن، صحنه نیز شکلی مدوّر پیدا کرده بود. حسـین سـلطان‌زاده معتقد است که وجود صحنهٔ گرد در تکیهٔ مذکور، متأثر از سقف و پوشـش آب‌انبارها و آتشـدان‌ها می‌باشد که از قدیم‌الایام در مراکز محلات قرار داشت.»[۳۷]

سـاموئل بنجامین، نخسـتین نمایندهٔ دولتی آمریکا در زمان ناصرالدین شـاه که در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۳ هجری در ایران بوده، در شـرح مفصل خود از تکیه دولت، دربارهٔ صحنهٔ سکویی و مدوّر آن می‌گوید:

«... چون از کالسکه پیاده شدیم، با کمال تعجب سـاختمان استوانه‌ای‌شکل مجللی را مقابل خود دیدم که به وسعت و بزرگی آمفی‌تئاتر "ورونا" بود و با آجر و سـنگ به سبک بسیار زیبایی ساخته شده بود... سـاختمان استوانه‌ای‌شکل بزرگ‌تر و



عظیم‌تر از آن بود که تصور می‌کردم. شعاع صحن دایره‌ای‌شکل آن، در حدود دویست پا و ارتفاع غرفه‌های چند طبقهٔ آن، بیش از هشتاد پا بود. وسط صحنهٔ تکیه، سکو و سن بزرگ و مدوّری به ارتفاع سه پا از زمین قرار دارد که از دو طرف به وسیله چند پله روی آن می‌روند.»[۳۸]

اگرچه صحنهٔ گرد موجود در تکیه دولت در تبعیت از فرم استوانه‌ای‌شکل ساختمان تکیه، تعبیه شده بود به این نکته هم توجه داشت که:

«اصولاً استفاده از گنبدهای متحدالمرکز جهت وحدت بخشیدن به کلیهٔ اجزای بنا، در معماری ایرانی و به‌خصوص معماری مساجد ایرانی، به صورت یک اصل درآمده و بنابراین، بدون اثر در معماری تکیه دولت نبوده است.»[۳۹]

در مورد تأمین روشنایی تکیه، به هنگام اجرای مراسم توصیف‌هایی وجود دارد: «هرگاه مراسم شبیه‌خوانی که در تکیه انجام می‌شد، شب‌هنگام برگزار می‌گردید، متجاوز از پنج هزار شمع، به هنگام اجرای تعزیه، روشن می‌کردند و همچنین یک چلچراغ بزرگ نیز، از وسط گنبد آهنین تکیه آویزان بود که فضای وسط را روشن می‌ساخت.»[۴۰]

سفرنامهٔ «بنجامین» نیز گزارشی به همین مضمون ارائه کرده است:

«چهارچوب عظیمی از الوارهای قطور و آهن سقف، تکیه را فراگرفته بود و روی این چهارچوب، چادر بسیار بزرگی کشیده بودند که داخل تکیه را از آفتاب و باران حفظ می‌کرد. وسط تکیه، از بالا یک چهل‌چراغ عظیم و باشکوه آویخته بودند که چهار چراغ‌برق قوی، در اطراف آن روشن می‌شد و بدین ترتیب از آخرین اختراع، برای روشنایی استفاده شده بود. در اطراف تکیه و در غرفه‌های مختلف آن فانوس‌ها و لوسترهای مختلف و رنگارنگ بسیار زیادی، نصب شده بود که در آن‌ها شمع روشن می‌کردند و من با یک حساب دقیق به این نتیجه رسیدم که روی هم رفته پنج هزار شمع، در این لوستر و فانوس‌ها و شمعدان‌ها می‌سوزد.»[۴۱]

بخش اصلی فضای تعزیه را سکو تشکیل می‌داد که در اشکال دایره یا مربع و یا مستطیل وجود داشته است.

«سکوی گرد، جایگاه وحدت است. فردای واقع‌گرایی است و نشانه‌ای از تمام دنیاست و اگر سکو، مربع باشد، می‌دانیم که مربع متعادل‌ترین و کامل‌ترین شکل است و چهارگوشهٔ آن را چهار عنصر آب و باد و خاک و آتش می‌دانند. بنابراین می‌توانیم بگوییم که صحنهٔ تعزیه، تصویری است نمادین از جهان.»[۴۲]

با توجه به نمادین بودن صحنهٔ تعزیه، فضای واقعی و طبیعی در آن نقش ندارد و عموماً صحنه فاقد دکور است و در اشیا صحنه و لباس، تبلور پیدا می‌کند. وجه مسلط صحنه‌آرایی تعزیه، «کلام» است و تخیل تماشاگر. هیچ محدودیتی برای تصور فضا برای تماشاگر وجود ندارد و در نتیجه هر ناظر می‌تواند مثلاً از بارگاه یزید، تصویری خاص خود بسازد. اشیاء و لباس هم، در قالب قراردادهای نمایشی، برای مخاطب، آشنا و مفهوم هستند و تا حد امکان خلاصه شده‌اند. ناصر نجمی صحنه و فضاهای جانبی متعلق به آن، در تکیه دولت را چنین آورده است:

«در میان تکیه، سکویی به بلندی کمتر از یک متر از سنگ ساخته بودند و به آن تخت می‌گفتند و شبیه‌ها و بازیگران از پله‌هایی که در چهار طرف آن برقرار شده بود، بالای آن می‌رفتند و نقش‌های محوله را اجرا می‌کردند. بالای تکیه، منبر بزرگ بیست‌پله‌ای از سنگ مرمر نصب شده بود که پیش از شروع تعزیه، وعاظ فراز آن می‌رفتند و به شرح واقعهٔ کربلا و ذکر مصیبت آل عبا می‌پرداختند. پیرامون سکوی نمایش، راهی برای حرکت دسته‌ها و سواره‌ها و موزیک‌چی‌ها و فیل‌ها و شترها و درشکه‌ها و ورود و گردش تعزیه‌خوان‌ها ساخته بودند. تعزیه‌خوان‌ها قاعدتاً بالغ بر یکصد نفر بودند که قبلاً تمرین‌های لازم را با راهنمایی و یا به‌اصطلاح امروز کارگردانی "معین‌البکا" کرده بودند و در یکی از دالان‌های وسیع تکیه گرد می‌آمدند و جوان نابالغ خوش‌آوازی که به

"بچه‌خوان" معروف بود، کمی جلوتر از آن‌ها می‌ایستاد و با صوت دلنشین و رسا، ولی مؤثر و غم‌انگیزی، چند بیت از بندهای اشعار محتشم را می‌خواند، سپس نوحهٔ جمعی سر می‌دادند و آهسته به راه می‌افتادند و پس از اینکه یک دور گرد تخت یا سکوی می‌گشتند، بر بالای آن می‌رفتند. ابتدا در برابر جایگاه تعظیمی می‌کردند و به ردیف قرار می‌گرفتند. بعد مُعین‌البُکا که دارای قامتی متوسط و چشم‌هایی درشت و ابروانی پرپشت و ریشی انبوه بود و کلاهی از پوست بخارا بر سر و جبّهٔ سیاهی در بر و شالی عریض، بر کمر داشت، عصای بلندی به دست می‌گرفت و لوله‌های اشعار تعزیه را که به دور شال زده بود، نگاه می‌کرد و...»[۴۳]

توصیف‌های خانم «کار لاسرنا» از تکیه دولت، صحنه، تزئینات و ملزومات آن دقیق‌تر است:

«... در وسط زمین تکیه، سکویی کمی بلند هست که به وضع شکوهمندی تزئین و با قالی مفروش شده است. این سکو، صحنه‌ای است که بازیگران روی آن هنرنمایی می‌کنند. نمایش، مطلقاً صحنه‌آرایی ندارد و مجموعه‌ای کاملاً توصیفی است. تماشاگران برحسب روایات می‌دانند که هر واقعه در صحرای کربلا یا دمشق یا مدینه و یا دشتی نزدیک دجله رخ داده است. اما لباس‌ها و منضمات آن‌ها، و آنچه به حادثه مربوط می‌گردد، در حد امکان طبیعی و صادقانه است. سکو، نوعی ضمیمه دارد که به منزلهٔ صحنهٔ دیگر است و "طاق‌نما" نامیده می‌شود. این طاق‌نما، در منتهی‌الیه تالار تکیه، کنار دیوار و روبه‌روی صحنهٔ نخستین قرار گرفته است. دو صحنه به وسیلهٔ راهروی با یکدیگر مرتبط‌اند. بازیگران از صُفه و طاق‌نما با یکدیگر سخن می‌گویند و در صورتی که نقششان اقتضا کند، از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر می‌روند.»[۴۴]

پایان سخن

نمایش‌های سنّتی 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 این‌گونه صحنه‌ها نیز، باید به گونه‌ای باشد که قالب اصلی را حفظ کند و بر مبنای آن تغییرات دیگر تعریف شود. در یک نگاه کلی به مقولهٔ نمایش‌های سنّتی از دو منظر می‌توان با آن برخورد کرد:

۱. اجرای نمایش‌های سنّتی، با قراردادهای خاص خود به همان سبک و سیاق و فضای پیشین و یا به عبارت دیگر حفظ موزه‌ای نمایش‌های سنّتی.

۲. استفاده از مؤلفه‌های نمایش سنّتی برای اجرای مدرن.

حالا، از نمایش «تخت‌حوضی» چیزی بر جای نمانده و جز تنی چند از هنرمندان آن، که در سنین کهولت به سر می‌برند، کسی حرفی برای گفتن ندارد. اگرچه وجود مرکزی به نام نمایش‌های سنّتی ایران، دلگرم‌کننده است اما در عمل از نمایش سنّتی، جز حرفی که بر زبان رانده می‌شود، اثری نیست. «جشنوارهٔ نمایش‌های سنّتی و آیینی» هر سال برگزار می‌شود اما از ویژگی‌های نمایش سنّتی در آن چیزی به چشم نمی‌خورد. یکی از ارکان نمایش‌های سنّتی «فی‌البدیهه» بودن آن است. درحالی‌که در جشنوارهٔ مذکور، نمایش‌های سنّتی دارای «متن نمایشی» هستند که توسط هیئتی مورد مطالعه و تصویب قرار می‌گیرند و در نهایت در صحنهٔ قاب عکسی، اجرا می‌شوند. بی‌تردید فضایی چنین، فضای نمایش‌های سنّتی نیست و در نتیجه عملکرد و کاربرد نمایش‌های سنّتی را نیز، ندارد. درحالی‌که می‌توان از ده‌ها محلی که سازمان میراث فرهنگی در اختیار دارد، تعدادی را برای برگزاری این جشنواره اختصاص داد و فضای اصیل آن را ایجاد کرد و این کاری است که کشورهای دارای فرهنگ نمایشی مانند ژاپن انجام داده‌اند و نمایش «کابوکی» را با تمام ویژگی‌های خود حفظ کرده‌اند و اجرا می‌کنند. در حال حاضر اگر پژوهشگری از یک سرزمین دیگر، وارد کشور ما شود و بخواهد نمایش سنّتی ما را ببیند، ناگزیر، به سوی تالار سنگلج هدایت خواهد شد و در آنجا چیزی به نام نمایش سنّتی خواهد دید که مطلقاً نمایش سنّتی نیست.

به اعتقاد نگارنده، می‌توان شاخص‌های اجرایی نمایش سنّتی را دریافت و در بافت اجرایی نمایشنامه‌های مدرن به کار گرفت و از طراحی سنّتی برای تئاتر امروز استفاده کرد که البته این تلفیق نیاز به هوشمندی فراوان کارگردان دارد.

تقلیل دکور به حداقل ممکن، معرفی فضای وقوع نمایش، از طریق کلام، چکیده‌سازی زمانی، تکیه بر تخیل تماشاگر، بدیهه‌سازی، استفادهٔ مناسب از موسیقی و دیگر عناصر نمایش را می‌توان در اجرای یک نمایشنامهٔ امروزی به کار گرفت، مشروط بر اینکه همهٔ مهره‌ها به‌خوبی در کنار هم چیده شوند و هر عنصر در جای خود قرار بگیرد.

پی‌نوشت

۱. اسماعیل شیعه، *با شهر و منطقه در ایران*، دانشگاه علم و صنعت، چاپ اول، اردیبهشت ۱۳۷۸.
۲. جابر عناصری، *تجلی دوازده ماه در آیینه اساطیر و فرهنگ عامه ایران*، سیمادر، چ اول، ۱۳۷۴.
۳. همان.
۴. عباس امیری، «آشنایی با معماری مساجد کهن ایران»، مسجد، دو ماهنامه دینی فرهنگی اجتماعی، ش ۲۰.
۵. رضا مرادی غیاث‌آبادی، *آتشکده‌های ایران*، چ نخست، ۱۳۷۵.
۶. کاظم ملازاده و مریم حیدری، *بناهای عام‌المنفعه*، حوزه هنری، چ اول، ۱۳۷۹.
۷. علی بلوکباشی، *قهوه‌خانه‌های ایران*، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چ اول، ۱۳۷۵.
۸. جعفر شهری، *طهران قدیم*، انتشارات معین، چ دوم، چ دوم، ۱۳۷۶.
۹. علی بلوکباشی، همان.
۱۰. همان.
۱۱. جعفر شهری، همان.
۱۲. علی بلوکباشی، *چگونگی شکل‌گیری معماری برازندهٔ قهوه‌خانه، تاریخ معماری و شهرسازی ایران*، نشر سازمان میراث فرهنگی، چ اول، ۱۳۷۴.
۱۳. ناصر نجمی، *تهران در یکصد سال پیش*، تهران، ارغوان، ۱۳۷۵.
۱۴. همان.
۱۵. همان.
۱۶. ؟؟؟
۱۷. محمدیوسف کیانی، ولفرام کلایس، *کاروانسراهای ایران*، سازمان میراث فرهنگی، چ اول، زمستان ۱۳۷۳.
۱۸. انگلبرت کمپفر، *سفرنامه کمپفر*، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، تهران، خوارزمی، چ دوم، ۱۳۶۰.
۱۹. بهرام بیضایی، *نمایش در ایران*، روشنگران و مطالعات زنان، چ دوم، ۱۳۷۹، ص ۱۱۸.
۲۰. حیاط دوربسته‌ای که حوض یا جوی آب در میان داشته باشد. به وضوی زرتشتیان نیز گفته می‌شود (فرهنگ عمید).
۲۱. غلام‌حسین معماریان، *معماری مسکونی ایران*، علم و صنعت ایران، چ اول، ۱۳۷۳.
22. Gaspar' Drou' ville.
۲۳. گاسپار درووِیل، *سفر در ایران*، ترجمهٔ منوچهر اعتمادمقدم، شباویز، چ چهارم، ۱۳۷۰.
۲۴. غلام‌حسین معماریان، *معماری مسکونی ایران*، همان.
25. Gaspar Drou Ville.
۲۶. گاسپار درووِیل، پیشین.
27. Carla Serena.
۲۸. کارلا سرنا، *مردم و دینی‌های ایران*، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، نشر نو، ۱۳۶۳.
۲۹. بهرام بیضایی، همان.
۳۰. مرتضی احمدی، *کهنه‌های همیشه نو، ترانه‌های تخت‌حوضی*، تهران، ققنوس، ۱۳۸۰.
۳۱. بهرام بیضایی، همان.
۳۲. حسین سلطان‌زاده، *شهر و مراکز مذهبی*، تهران، آگاه، ۱۳۶۲.
۳۳. ناصر نجمی، همان.
۳۴. همان.
۳۵. اوژن فلاندن، *سفرنامهٔ اوژن فلاندن*، ترجمهٔ حسین نورصادقی، تهران، اشراقی، چ سوم، ۱۳۶۲.
۳۶. ناصر نجمی، همان.
۳۷. حسین سلطان‌زاده، همان.
۳۸. س.ج.و. بنجامین، *ایران و ایرانیان*، ترجمهٔ محمدحسین کردبچه، جاویدان، چ اول، ۱۳۶۳.
۳۹. جمشید ملک‌پور، *سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی*، جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶.
۴۰. ناصر نجمی، همان.
۴۱. س.ج.و. بنجامین، همان.
۴۲. محسن صانعی، *تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران*، نمایش، چ اول، ۱۳۸۱.
۴۳. ناصر نجمی، همان.
۴۴. کارلا سرنا، همان.