ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور

ایوب آزاداندیش[1]*، علی پویان [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۹
کد مقاله: ۴۹۲۱۳

چکـیده

نقالی و تعزیه، از هنرهای نمایشی بومی ایران هستند که در بستر زمان در سراشیبی‌های بسیاری قرار گرفته‌اند، اما بااین‌حال، در ردیف اصلی‌ترین و پرسابقه‌ترین هنرهای دوره باستانی و عهد اسلامی محسوب می‌شوند. مطالعه حاضر با شیوه توصیفی–مقایسه‌ای ابعاد نشانه‌شناسی از دیدگاه سوسور در عناصر اجرایی و داستانی را در دو هنـر نقـالی (طومار سیاوش) و تعزیـه [شهادت امام حسین (ع)] مورد سنجش قرار می دهد تـا میـزان تفاوت هـا و مشـابهت های ایـن دو هنـر مشـخص گـردد. یافته های این پژوهش نشان داد که دو هنر نقالی و تعزیـه از بُعد اجرایی دارای شباهت‌هایی چون تقسیم دوگانه آواها؛ ایجاد جریان و موضوعی واحد در زمینه ستیز حـق و باطل و همچنین نگاشتن دیالوگ صحنه نمایش در نسخه و طومار هستند و در بُعد داستانی نیز دارای مشابهت‌هایی چون درونمایه‌های یکسان، روابط علّی و معلولی قوی، تعلیق‌هـای ذاتـی و تنوع کشمکش هستند. از وجوه افتراق تعزیه خوانی نسـبت بـه نقـالی دربُعـد عناصـر اجرایـی می‌توان به تعدّد بازیگران، فیزیک ظاهری آنان، الزام بـه داشـتن لبـاس مخصوص و موسیقی همراه با متن اشاره نمود و در زمینه عناصر داستانی نیز می‌توان بـه متنوع بودن لحن، واقع‌نمایی ساختاری، تفاوت زاویه دید و جنبه‌های مشترک صحنه با مضمون اشاره کرد.

واژگـان کلـیدی: نقالی، سیاوش، تعزیه امام حسین (ع)

۱- کارشناس ارشد هنر گرایش کارگردانی نمایش (نویسنده مسئول) *arioazad1983@yahoo.com*
۲- مدرس دانشگاه، دارای نشان درجه یک هنری

۱- مقدمه

نقالی و تعزیه از هنرهای عینی و بومی هستند که برخلاف بیشتر هنرها به اجرای مجسم نقشها میپردازند و به نظر میرسد که برخی از مؤلفه های آنها از ریشه ای یگانه سر بـر آورده اند؛ چنان که گویی تعزیه خوانی گونـه ای از نقـالی اسـت و نقـالی، خـود، پیشـینه اش بـه آوازه خوانان دوره گرد (گوسانان) بازمیگردد (شافعی و همکاران، ۱۳۹۷). این دو هنر که به نمایش کشمکشهای تـاریخی و منش‌های پهلوانی میپردازند، همواره از سوی مردم مورد حمایت واقع میشدند و نحوهٔ اجـرای آنها، وابستگی تام به هر آن چیزی داشت که با احساسات مردم درآمیخته میشد. تعزیه به عنوان یک شیوه نمایشی سنتی – آیینی با فرم و سبک روایی خود می تواند بیش از پیش در تئاتر جهان بویژه تئاتر معاصر ایران تأثیر بسیار شگرف و بی نظیری داشته باشد. تعزیه با محوریت شهادت، ایثار، انسانیت، عشق و ... و درون مایه مذهبی و اعتقادیش یکی از قوالب در ارائه تفکر و فرهنگ ایرانی است. نمایشی که می تواند تماشاچی خود را به تزکیه و تطهیر رسانده و موجب آرامش و تهذیب روانی او شود، این از رموز تعزیه است که همیشه و در همه زمان آن را تازه، موفق و تأثیرگذار ساخته است. از مهمترین داستان‌های سوگ در اساطیر ایران، سوگ سیاوش و آیینهـای همـراه آن است (ایمان پور و همکاران، ۱۳۹۲). سرگذشت سیاوش در بسیاری از متون کهن ایرانی آمده و بخـش مهمـی از شاهنامه را نیز به خود اختصاص داده است. رد پای بسیاری از آیین‌های کهـن در سوگ سیاوش قابل تشخیص است. مطالعه حاضر سعی دارد با بررسی آیین سوگ سیاوش و مقایسه آن با روایت تعزیه امام حسین (ع)، به این نکته بپردازد که چگونـه و چرا در تفکر اسطوره ای ایرانی، شخصیتی زمینی بـه موجودی آسـمانی و مثـالی تبدیل میشود و این امر در آیین سوگ او و توسط سوگواران و اعمال آنهـا تکـرار و بازتولید میشود. در خصوص مو.ضوع مورد بحث مطالعات متعددی صورت گرفته که علاوه بر دو نظریه‌پردازی که به آن‌ها اشاره شد، پژوهش‌های سجودی در کتاب نشانه‌شناسی کاربردی (۱۳۸۷) و از نشانه تصویری تا متن احمدی (۱۳۸۳) که بیشتر نشانه‌شناسی دیداری را مورد بررسی قرار می‌دهد، قابل تأمل است. در این راستا و با توجه به اهمیت موضوع سعی شده است تا به بررسی نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور بپردازیم.

۲- روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر تحلیلی اسنادی است که با بهره‌گیری از منابع، اسناد و مدارک موجود در کتابخانه به گردآوری اطالعات می‌پردازد و پس از بیان پیشینه‌ای از دیدگاه‌های متقدمین نشانه‌شناسی پیرامون نشانه و نظام نشانه‌ای در نمایش و مقایسه تطبیقی نظریات آن‌ها، به تعریفی جامع دست‌یافته و این تعاریف را با فضای نمایش تعزیه تطبیق می‌دهد که نهایتاً شیوه‌ای برای بازنمایی نشانه‌ها در فضای نمایشی تعزیه را با توجه به تعاریف نشانه‌شناسی مطرح شده معرفی می‌کند.

۳- یافته‌ها

۳-۱- نشانه شناسی و ساختارگرایی در اندیشه فردینان دو سوسور

فردینان دوسوسور، زبانشناس سوئیسی و چارلزساندرس پیرس، فیلسوف آمریکایی، که تقریباً هم عصر بودند، بنیانگذاران علم نشانه شناسی محسوب می شوند. مفهوم نشانه از دیدگاه سوسور، الگویی «دو وجهی» است. در الگوی سوسوری هر نشانه تشکیل شده از:

- «دال» (signifiant)؛ تصویرصوتی
- «مدلول» (signifie) ؛ مفهومی که دال به آن دلالت می کند.

از دید دوسوسور، نشانه زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می دهد و نشانه کلیتی است ناشی از پیوند میان دال و مدلول که رابطه بین دال و مدلول را اصطلاحاً «دلالت»می نامد. سوسور متذکر می شود که این دو وجه نشانه، وابستگی متقابل به یکدیگر دارند و هیچکدام مقدم بر دیگری نیستند. دال بدون مدلول، یا به عبارتی دالی که به هیچ مفهومی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ دالی (صورتی) برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد، قابل دریافت و شناخت نیست. در واقع، محال است که نشانه از لفظ بدون معنی و یا معنی بدون لفظ تشکیل شده باشد. سوسور تأکید می کند که دال و مدلول (یا صدا و اندیشه) همچون دو روی یک کاغذ از هم جدایی ناپذیر هستند. این دو وجه نشانه ارتباط تنگاتنگ ذهنی دارند. باور سوسور، دال و مدلول جنبه روانشناختی دارند و هیچ یک بعد مادی ندارند، هر دو از نوع «صورت» هستند و نه جوهر. به نظامی انتزاعی و اجتماعی تعلق دارند که سوسور آن را "لانگ" می نامد. نشانه زبانی رابطه بین یک شیء و یک نام نیست، بلکه رابطه ای است بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی. الگوی صوتی به واقع از نوع صوت نیست؛ چرا که صوت مادی (فیزیکی) است در حالی که الگوی صوتی، پنداشت روانشناختی شنونده از صوت است آنگونه که از طریق حواس دریافت می کند. الگوی صوتی را تنها از آن جهت می توان «مادی» تلقی کرد که بازنمود دریافتهای حسی ما هستند. بدین ترتیب، الگوی صوتی را می توان از مفهوم، بازشناخت. مفهوم نسبت به الگوی صوتی از نوع انتزاعی تر است . در الگویی که سوسور از نشانه ارائه می دهد، «مصداق» جایی ندارد. به بیانی دیگر، در دیدگاه سوسور، ارجاع به اشیای موجود در جهان خارج در نظام زبان و فرایند دلالت

جایگاهی ندارد. در این الگو مدلول برابر با مصداقی مادی در جهان خارج نیست، بلکه مفهومی ذهنی است. در چنین نظام زبانی ای، نشانه ها به مفاهیم دلالت می کنند و نه به چیزها، و زمانی که درباره چیزها صحبت می کنیم، در سطح مقوله های مفهومی آن «چیزها» با هم ارتباط برقرار می کنیم. بنابراین، در دیدگاه سوسور نشانه به طور کلی غیر مادی است و این نکته ای است که باید به آن توجه داشت (علی آبادی، ۱۳۸۹).

تا به اینجا به ساختار نشانه از دیدگاه سوسور اشاره شد، و حال به جایگاه نشانه در کلیت نظام زبان از دید سوسور می پردازیم. به عقیده سوسور، نشانه ها فقط به مثابه واحدهای یک نظام صوری، کلی و انتزاعی معنا پیدا می کنند. برداشت او از معنا کاملاً ساختاری و مبتنی بر رابطه است: اولویت به روابط نشانه ها در درون یک نظام داده می شود تا به چیزهای جهان خارج (معنای نشانه ها ناشی از رابطه نظام یافته آنها با یکدیگر است تا ویژگیهای ذاتی نشانه ها یا هر گونه ارجاع به چیزهای مادی در جهان خارج). سوسور نشانه ها را بر اساس نوعی ماهیت جوهری یا ذاتی تعریف نمی کند. به عقیده او نشانه ها در اصل به یکدیگر ارجاع می دهند. در درون نظام زبان «همه چیز وابسته به روابط است.» هیچ نشانه ای قائم به خود معنا نمی یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه های دیگر است. هم دال و هم مدلول مفاهیمی تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه شان با دیگر اجزای نظام هستند. فردریک جیمسون در این باره می گوید: «این واژه یا جمله منفرد نیست که شیء یا رویدادی در جهان خارج را «بازمی تاباند» و یا جایگزین آن می شود، بلکه این کل نظام نشانه ها، کل دامنه لانگ است که به موازات واقعیت جریان دارد؛ به عبارت دیگر این کلیت نظام یافته زبان است که با هر ساختار جهان خارج قابل قیاس است، و درک ما، از این کلیت به کلیت دیگری در جریان است و مبتنی بر تناظری یک به یک نیست. سوسور به مفهومی به نام «ارزش» نشانه اشاره می کند. ارزش هر نشانه به روابط آن نشانه با دیگر نشانه های درون نظام وابسته است (استن و ساوان، ۱۳۸۶). سوسور برای نشان دادن مفهوم ارزش، بازی شطرنج را مثال می زند. او می گوید که ارزش هر مهره در شطرنج وابسته به جایگاهی است که آن مهره در شطرنج (و در روی صفحه شطرنج) در تقابل با مهره های دیگر دارد و جنس و شکل مهره ها بر ارزشی که هر مهره در نظام انتزاعی بازی شطرنج دارد، تأثیر نمی گذارد. نشانه چیزی بیش از مجموع اجزای آن است. در عین آن که فرایند دلالت به وضوح به رابطه بین دو جزء نشانه وابسته است، ارزش نشانه را رابطه بین نشانه با دیگر نشانه های درون نظام (که یک کلیت است) تعیین می کند. به بیانی دیگر، از طرفی ما رابطه درونی نشانه را داریم و از سویی دیگرشاهد رابطه بیرونی نشانه با نشانه های دیگر نظام هستیم. سوسور می نویسد: «مفهوم ارزش نشان می دهد که اشتباه بزرگی است اگر نشانه را صرفاً ترکیب صدایی بخصوص با مفهومی بخصوص بدانیم. اگر نشانه را حاصل این ترکیب بدانیم آن را منفرد تلقی کرده ایم و از نظامی که به آن تعلق دارد جدایش کرده ایم؛ یعنی به عبارتی پذیرفته ایم که می توان از نشانه های منفرد شروع کرد و نظام را با کنار هم قرار دادن آن نشانه ها ساخت. در حالی که برعکس، نظام به مثابه کل همگن و واحد، نقطه آغاز است، و از آنجاست که می توان از طریق روندی تحلیلی اجزا و عناصر سازنده اش را شناخت» (پیشگامی فرد و قره بیگی، ۱۳۹۲). به این اعتبار می توان گفت که سوسور بین آنچه که در درون نشانه اتفاق می افتد یعنی دلالت دال به مدلول، و مفهوم ارزش (که به رابطه نشانه ها با یکدیگر در درون نظام مربوط می شود) تمایز قائل می شود.

سوسور بر افتراق بین نشانه‌ها تأکید دارد. برداشت سوسور از معنی (که حاصل شبکه روابط درون نظام است) جنبه افتراقی دارد. از دید او زبان نظامی از تمایزها و تقابلهای نقش مند است. جان استروک در توصیف اهمیت نظام تقابلی نشانه ها می نویسد؛«زبان یک واژه ناممکن است چرا که همین یک واژه برای همه چیز به کار خواهد رفت و هیچ چیزی را متمایز نخواهد کرد؛ پس دست کم یک واژه دیگر لازم است تا امکان تمایز و در نتیجه تعریف به وجود آید. هویت نسبی نشانه ها در ارتباط با یکدیگر در درون نظام، اصل اساسی نظریه ساختگرایی است و با توجه به اینکه در تحلیلهای ساختگرایانه تأکید بر روابط ساختاری است اصل بر تقابل‌های دوتایی گذاشته می‌شود (مثل مرگ/زندگی، روبنا/زیربنا، طبیعت/فرهنگ). سوسور در این باره می نویسد: مفاهیم ... به گونه‌ای اثباتی و ایجابی و به موجب محتویاتشان تعریف نمی شوند، بلکه به گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزاء همان نظام ارزش می یابند. آنچه مشخص‌کننده هر نشانه است، به بیان دقیق، بودن آن چیزی است که نشانه های دیگر نیستند.

اندیشه "تقابل های دوگانه" در زبان شناسی ساختگرای فردینان دو سوسور ریشه دارد. به باور وی، تقابل‌های دوگانه «ابزاری هستند که به یاری آن‌ها، واحدهای زبان ارزش و معنا می‌یابند و هر واحد در تقابل با واحدی که حضور ندارد، تعریف می‌شود». با جانشینی واج‌ها، واژه‌ها به ساختار واجی دیگری تبدیل می‌شود و معنا و مفهومی متفاوت می‌یابد. در زبان شناسی ساختگرای سوسور، نظام ارتباطی وجوهی دوگانه دارند: یک و جهش زبان (لانگو) است که نظامی کلی، مشترک و ذهنی است و خود را بر هر زبان آموزی تحمیل می‌کند؛ اما وجه دیگر نظام ارتباطی « گفتار» (پارول) نام دارد که جزئی، فردی و عینی است و آن وجه از نظام ارتباطی است که زبان آموز از میان دریای «زبان» برمی‌گزیند. نشانه‌های زبانی «واج» نامیده می‌شوند که خود به دو گونه ی مصوت (آوایی) و صامت (بی آوا) بخش می‌شوند. صامت‌ها نیز به نوبه‌ی خود به دو نوع بی آوا و نیمه آوایی تقسیم می‌شوند ؛ مثلاً واج "ک" بی آوا و صامت "گ" نیمه آوایی است. هجاها به دو گونه‌ی کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. زبان ـ که امری ذهنی و بالقوه است ـ به دو گونه به صورت عینی و محسوس در می‌آید و بالفعل می‌شود که عبارتند از : صوت و خط. – زبان شناسی یا در زمانی و تاریخی است و به بررسی تحولات زبان در طول تاریخ می پردازد یا همزمانی و توصیفی است ؛ یعنی به مطالعه زبان در مقطع زمانی اکنون می‌پردازد . سوسور حتی فراتر رفته، نظام نشانه‌های قراردادی از گونه‌ی علائم راهنمایی و رانندگی را تابع همین نظام "تقابل‌های دوگانه" دانسته و نوشته: هر مفهوم بر اساس تفاوت در نظامی از تضاد و تقابل معنا می‌یابد؛ مثلاً در سیستم

چراغ‌های ترافیک، معنی قرمز، دقیقاً "سبز نیست" و معنای سبز ، "قرمز نیست" است. به طور مشابه ، پایه و اساس کاربرد روزانه‌ی زبان ، همین نظام تقابل هاست (علی آبادی، ۱۳۸۹).

۳-۲- ارتباط بین تعزیه و سوگ سیاوش

"شبیه‌گردانی" یا "شبیه‌خوانی" یا "تعزیه" نمایشی بوده است که در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین (ع) و خاندانش پیش آمد. به نظر می‌رسد که سر منشاء تعزیه را نمی‌توان بی‌ارتباط با مراسم سوگ سیاوش در دوران قبل از اسلام دانست، سوگ سیاوش یا سیاوش خوانی مراسمی بوده که هر ساله برای یادآوری شهادت سیاوش به دست افراسیاب در رویین دژ در نزدیکی بخارا برگزار می‌شده است. در دوران پس از اسلام و قدرت یافتن باورهای مذهبی مردم در ایران بیشتر آداب و رسوم‌ها تغییر کرده و به دنبال این تغییرات، تغییراتی نیز در زمینه معماری و هنر نمایشی به وجود آمد (شافعی و همکاران، ۱۳۹۷). بر همین اساس به وجود آمدن تعزیه بعد از اسلام طی یک مسیر تکاملی است و به طور دقیق نمی‌توان گفت که این اثر نمایشی و فضای مرتبط با آن به طور حتم متعلق به یک دوره خاص تاریخی بوده است، چرا که یک شکل نمایشی طی زمان و به تدریج و بر پایه پذیرش شرایط و مردمان به وجود می آید نه یکباره و به فرمان. تعزیه با نظری اجمالی به نشانه شناسی ساخت‌گرای سوسور، بهرمند از زبانی به شدت اجرایی است، اولیاء و اشقیاء موافق‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها، رنگ‌ها و نمادها همگی مؤلفه‌های اجرایی هستند که در قالب نظامی متحد و یکپارچه تحت اشکال شبیه خوانی ایرانی انتظام می‌یابند. تعزیه با نظامی پویایی از نشانه‌ها همراه است که گاه فراتر از اشخاص نیز رخ می‌نماید و هسته نمایشی را در کنش‌مندی و انعطاف پذیری خود مقید می‌سازد. در این صورت، ما نه با کنش هایی نشان‌مند، بلکه با انبوه نشانه‌های کنش‌مند روبه‌روییم و از همین روست که نقاط اوج و فرود نمایشی نه در وضعیت نمایشی بلکه در لحظه نشان‌مند شدن صحنه – افزارها و افراد و غیره، آن هم در قالب " فرا نشانه‌ای" تجلی می‌یابند. به همین دلیل نظام نشانه‌شناختی تعزیه است که مثالً در ساخت نمایشی تعزیه در آغاز واقعه عاشورا با شمایلی از "حر" روبه‌رو می‌شویم که خود را بی واسطه در میان اشقیا می‌نمایاند، ولی در میانه نمایش نمایه‌هایی از دلالت توبه و انقلاب درون در وی تجلی می‌شود که در پایان مشمول شفاعت امام شده و در این قسمت با نمادی از آزادگی و وارستگی روبه‌رو می‌شویم. در اینجا ما نه فقط با تأویل (نگرش پیرس) در نمایش روبه‌رو هستیم (همان). تمایزات تعزیه از آن‌رو پدیدار می‌شود که اصالت اجرایی آن در "معنا" شکل می‌گیرد، معنایی که پیش از اجرا حاضر است و مبتنی بر اعتقاد و باور مذهبی است و در حین اجرا در هیأت سپاه اولیاء و اشقیاء و در زمان و مکانی متداعی حضور دارد، معنایی نمود یافته و سایه‌افکن بر ساختار و قراردادهای خود بسنده نمایشی‌اش؛ تعزیه هرگاه نیاز باشد در تقدس همان "معنا" مدیحه‌سرایی می‌کند، که این امر جوششی فارغ از نظم‌های متعارف نمایشی است. همین معنای پیشین و مقدم است که باعث می‌شود به طور مثال در انتهای نمایش آتش درد فراق شمر را به زانو بیاندازد بر پیشانی‌اش بکوبد و از نقش نشانه‌ای اش فاصله گرفته و می‌گریداگر چه ممکن است چنین فروفکنی در ساختار نمایش مانع پیشرفت نمایش شود، ولی"درهمان حال به تعمیم فضای غیرنمایشی، سازه‌های فراساختی، یاری می‌رساند" و می‌توان گفت به دلیل همین فرافکنی نشانه‌ای "شمر" نه تنها موافق‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها بلکه تعزیه‌گردان و همه تماشاگران حاضر در تکیه با این واقعه هم ذات‌پنداری کرده و ناله سرمی‌دهند و از طریق همین قاعده‌گریزی تماشاگر با رویداد صحنه درگیر می‌شود و ساختار شبه نمایشی فرو ریخته و سازه‌ای فرانمایشی بنا می شود (ایمان پور، ۱۳۹۲).

۳-۳- آیین

واژه آیین در اصل اصطلاحی بود، برای زبان مراسم دینی و به مدت یک قرن برای فعالیت های دینی کاربرد داشته که زبان، آداب و مراسم را در برمی گرفته است . بعد از آن به مرور آیین، ابعاد فرهنگی، طبیعی، زیباشناختی بخود گرفت و گسترده فراگیری را شامل می شود. (نمایشی آیینی – سنتی تعزیه، بیشتر درباره شهادت و مصائب حسین بن علی و اهل بیت علیه السّلام است و آن چیزی که از بستر این نمایش ایرانی– شیعی بیان می شود یک حقیقت معنوی و قدسی است که در اجراهای آیینی متجلی شده و از طریق اجراگران به مخاطبان انتقال می یابد و به مشارکت وتعامل متقابل می انجامد. آیین ها و نمایش های بومی و ملی از دیرباز در ایران به اجرا در آمده است. نمایش "مصائب میترا" و "سوگ سیاووش" در ایران به احتمال قوی اصلی ترین نمونه از آیینهای زمینه ساز نمایش «مصایب امام حسین» و وقایع کربلا بوده و این دو آیین در شکل گیری تعزیه خوانی تأثیر داشته اند.

تعزیه در شمار آن دسته رفتارهایی است که در آن ها واقعه تاریخی و مذهبی در قلمرو فرهنگ همراه با مجموعه ای باور و افسانه رشد و بالندگی یافته و به صورت نمایشی آیینی–مذهبی در آمده است، بعبارتی تعزیه یک آیین مذهبی – عبادی یا یک بازی آیینی–نمایشی ایران است. تعزیه در طول قرن ها، برای هماهنگ نمودن جامعه ایرانی و برانگیختن احساسات ملی، ایفای نقش کرده است. مردم تعزیه را یک نوع بازی ای یک نوع وسیله سرگرمی خاطر نمی دیده اند و از آن چنین تلقی و برداشتی نداشته اند، بلکه آنرا یک نمایش قدسی می پندارند (سیاوشان، ۱۳۸۴).

آیین ها ساختار ملی و قومی داشته و بر الگوهای رفتاری و باورهای مردم شکل و قوام یافته اند، ریشه های اعتقادی مردم در آن ها قوی تر بوده و تداوم و تکرار تاریخی آن بیشتر است از این رو آیین ها ماندگار هستند بطوری که گذر زمان ساختار آن ها را برهم نزده و کمرنگ نکرده باشد. تعزیه، خود، رسمی آیینی است که بسان هر آیین، نمایشی است،امّا موضوعش مربوط به شهادت

امام حسین (ع) می شود، تاریخی است که اسطوره گون شده است، زیرا از رویارویی خیر و شر و شهادت کسی است که پرچم دار روشنایی است و رمز جاودانی شهادت در راه اعتلای کلمه حق، حکایت دارد. (ستاری). اجرای تعزیه یک آیین مذهبی- عبادی یا یک بازی آیینی- نمایشی است و موضوع آن،کاملاً اعتقادی است و این اعتقاد مرکب نیست بلکه مجرد است و قابل بیان و نمایان نیست. تعزیه با ایمان و اعتقاد مردم سروکار دارد. یعنی تعزیه به عنوان نمایش اجرا نمیشود به عنوان آیین اجرا می شود و یکی از عناصر این آیین، تماشاگر است. یعنی تماشاگر می آید که با گروه تعزیه خوان در برگزاری مراسم عزای امام حسین (ع) یا دیگر کسانی که تعزیه راجع به آنها اجرا می شود، مشارکت کند. جایگاه واقعی تعزیه اعتقاد مردم است (شافعی و همکاران، ۱۳۹۷).

تعزیه، رویاروی مردم و بدون مشارکت آنان به نمایش در نمی آید به عبارت دیگر تماشاگران شبیه سازان را در میان می گیرند. نمایش و تماشاگران در تعزیه کلیتی تقسیم ناپذیر محسوب می شوند، منتهی این بدین معنی نیست که تماشاگر وجود ندارد. تعزیه به دلیل آنکه استمرار دارد و هر روز عوض نمی شود آیین است. تعزیه یک آیین در سنت ایرانی است و بنابراین غیر قابل تغییر است، همچنانکه شکستن زمان و مکان جزء عناصر اصلی تعزیه است. یعنی ممکن است اگر واقعه تعزیه در امروز میگذرد، ناگهان شما در یک صحنه به چند قرن پیش بروید. در تعزیه چنین امکاناتی وجود دارد و اینها است که ساختار آن را اساطیری می سازد.

آیین ها اجزای زیبا شناختی دارند، آیین ها ممکن است گفتاری یا غیر گفتاری یا ترکیبی از این دو باشند، آیین های گفتاری از طریق بیان واژگانی معنادار اجرا می شوند. آیین های غیرگفتاری از طریق بیان اندیشه و احساس به شیوه حرکات و ژست های بدنی و با استفاده از مکان و فضا اجرا می شوند. بنابراین ابعاد خلاق ذوقی، هنری، نمایشی و زیباشناختی نیز در درک حقیقت این نمایش آیینی (تعزیه) مؤثر خواهد بود. آیین ها اجزای زیبایی شناختی دارند و بسیاری از آن ها از لحاظ هنری شگفت انگیزند (ایمان پور، ۱۳۹۲).

۳-۴- سوگ سیاوش

سوگ سیاوش و یا سیاوشان 'نام آئین و نیز اماکنی است که در آن سوگ سیاوش برگزار می شده . لغت سیاوش به نقل از لغت نامه معین به معنای دارنده اسب سیاه است.سیاوش نخستین نفر از کیانیان است که نام او با اسب ساخته شده است. آئین سوگ سیاوش از ابتدایی ترین نمایشهای آئینی و مذهبی ایران به شمار می آید. روشنترین مدرکی که از این دوره بجا مانده مطلبی است درباره ی تعزیه مردم بخارا بر مرگ سیاوش 'که پایه ای در افسانه و دنباله ای در واقعیت دارد. در" تاریخ بخارا" که به سال ۳۳۲ هجری شمسی توس "ابوبکر محمد النرشخی" به عربی تالیف یافته است و سپس در 522 هجری شمسی بوسیله ی "ابونصر قبادی "به فارسی ترجمه شده 'در فصل ذکر بنای ارگ بخارا 'نخست کشته شدن سیاوش بدست افراسیاب را از "خزاین العلوم"نوشته "ابولحسن نیشابوری"نقل می کند و سپس می گوید :"مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه هاست'چنانکه در همه ی ولایت ها معروفست ' و مطربان آنرا ساختهاند و قوالان آنرا گریستند ' مغان خواندند و این سخن زیادت از سه هزار سالست .... و در جایی دیگر فصل ذکر بخارا و جاهایی که مضاف است 'در شرح جنگ کیخسرو با افراسیاب به خونخواهی سیاوش گوید:"و اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجب است و مطربان آنرا کین سیاوش گویند ' و محمد بن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سالست و الله اعلم "(زاویه و همکاران، ۱۳۸۹).

گفته کوتاه نرشخی بیان می‌کند که قدمت عزاداری بر مرگ سیاوش قدمت سه هزار ساله دارد."الکساندر مونگیت" باستانشناس روس در کتاب خود[1] تصویری از یک مجلس سوگواری برای سیاوش آورده که آنرا از نقش های دیواری شهر سندی "پنج کند " واقع در دره ی زرافشان – به فاصله ی شصت و پنج کیلومتری سمرقند – بدست آورده و ظاهرا متعلق است به سه قرن پیش از میلاد است (بیضائی، ۱۳۹۰). گسترده گی سوگ سیاوش در ایران از آنجا معلوم میشود که چند روستا در این منطقه از هرات تا مازندران و جنوب آشتیان و یک مسجد در شیراز هنوز نام سیاوش دارد ' همچنین نشانه های سوگ سیاوش بر آثار سفالی کهن خوارزم و فرارود "ماوراء النهر" ' نقاشی های دیواری پنج کند سغد 'آثار سفالی جدیدتر و نیز در برخی از آئین های عزا و تعزیه در ایران امروز باقی مانده است. شواهد دیگری از بخش اصیل اسطوره سیاوش در جاهای دیگر ' از جمله هنر مینیاتور ایران هم باز مانده است (سیاوشان ، ۱۳۸۴).

ابتدا تنها دسته هایی بوده اند که به کندی از برابر تماشاچیان می گذشته اند و با سینه زدن و زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نیز هم آوازی و همسرایی در خواندن نوحه 'ماجرای کربلا را به مردم یادآوری میکردند . در مرحله بعدی آوازهای دسته جمعی کمتر شد و نشانه ها بیشتر و یکی دو واقعه خوان ماجرای کربلا را برای تماشاگران نقل می کردند و سنج و طبل و نوحه آنها را همراهی میکرده است.چندی بعد به جای نقالان 'شبیه چند تن از شهدا را به مردم نشان دادند که با شبیه سازی و لباسهای نزدیک به واقعیت میامدند و مصائب خود را شرح میدادند.مرحله بعدی گفت و شنید شبیه ها بود با هم و بعد پیدایش بازیگران.شاید در آخر نیم قرن دوره ی صفویه 'تعزیه تحول نهایی خود را طی کرد و به آن شکلی که میشناسیم در آمد (ادوارد مونته- مذهب و نمایش در ایران – پاریس ۱۸۸۷، مختصر اشاره یی به این طی مراحل کرده است)(بهرام بیضایی-کتاب نمایش در ایران -بخش تعزیه).

همچنین در این ایام، درباره سوگ سیاوش و تأثیر آن بر آیینهای پس از خود، پژوهشهای چندی انجام گرفته است؛ مانند "سوگ سیاوش و شباهت آن به سوگ های محلی در لرستان و کردستان" نوشته محمد تقی ایمان پور که روایتگر تداوم

1- *Arcohaeologyin in the.u.s.s.R*

داستان سیاوش در رسوم و آیینهای محلی لرستان و کردستان است. مقاله «حاشیهای بر سیاوشان» نوشته سجاد آیدانلو در کتاب ماه ادبیات و هنر. مقاله «سیاوش در تاریخ داستانی ایران»، نوشته دکتر ذوالفقار علامی و نسرین شکیبی در فصلنامه پژوهش های ادبی که به تداوم آیین هایی چون حاجی فیروز و سوگ سیاوش در داستان سیاوش اشاره دارد یا نوشته دکتر مهرداد بهار در کتاب "تاریخ اساطیر ایران" که به ریشه های بین النهرینی داستان می پردازد .اما مهمترین مطالعه ها درباره داستان سیاوش در سالیان اخیر را بهار مختاریان انجام داده اند. ایشان در کتاب «درآمدی بر ساختار اسطورهای شاهنامه» از منظری ساختارگرایانه و با تکیه بر مهم ترین منابع دست اول ایرانی (متون پهلوی و اوستایی) و لاتین، تمام وجوه داستان سیاوش، از ریشه ها و ارتباط آن با اساطیر دیگر هند و اروپایی گرفته تا ریشه های زبانی، همه را مورد واکاوی قرار داده اند. ایشان مطالعات اسطوره شناسی و خاصه داستان های شاهنامه را چند درجه بالاتر از پیشینیان خود پیگرفته اند. در تمام موارد بالا، منبع مطالعه و تحلیل، منابع مکتوب ایرانی و لاتین گذشته تا حال بوده و تکیه بیشتر بر سیر روایی داستان است. مطالعه حاضر نخست در استفاده از منابع علاوه بر متون مکتوب دست اول، تکیه را بر منابع اصیل گذاشته است. نوعی شمایل شناسی (البته نه به معنای مورد نظر پانوفسکی) را پیگرفته و آن را می توان نوآوری این مطالعه دانست. دوم اینکه تأکید را بر یکی از وجوه داستان یعنی (مسئله سوگ و نشانه های آن گذاشته و سعی کرده ظهور نمودهای آن را در عزاداری امام حسین(ع) پی بگیرد (ایمان پور، ۱۳۹۲).

۴- نتیجه‌گیری

این مطالعه، سوگ سیاوش و واقعه عاشورا را به عنوان یک متن در نظر می‌گیرد. در متن سوگ سیاوش، روایت تراژدی‌گونه شاهزادهای اهورایی و مقدس است که برای تعالی مؤلفه‌های انسانی خویش، آگاهانه در راه مرگی تلخ سر تسلیم فرود می‌آورد. در داستان سیاوش، عناصر انسانی و فراانسانی متعددی دست در کارند تا فاجعه مرگ او را به وجود بیاورند. در آیین‌های سوگواری امام حسین (ع) و آثار برجای‌مانده از آن به عنوان متن که مهم‌ترین آن تعزیه است، شاهد حضور این مؤلفه‌های سوگ هستیم و این جستار با متنیت آن سروکار دارد. به طور کلی یافته های این پژوهش نشان داد که دو هنر نقالی و تعزیه از بُعد اجرایی دارای شباهت‌هایی چون تقسیم دوگانه آواها؛ ایجاد جریان و موضوعی واحد در زمینه ستیز حق و باطل و همچنین نگاشتن دیالوگ صحنه نمایش در نسخه و طومار هستند و در بُعد داستانی نیز دارای مشابهت‌هایی چون درونمایه های یکسان، روابط علّی و معلولی قوی، تعلیق‌های ذاتی و تنوع کشمکش هستند. از وجوه افتراق تعزیه خوانی نسبت به نقالی دربُعد عناصر اجرایی میتوان به تعدّد بازیگران، فیزیک ظاهری آنان، الزام به داشتن لباس مخصوص و موسیقی همراه با متن اشاره نمود و در زمینه عناصر داستانی نیز می‌توان به متنوع بودن لحن، واقع‌نمایی ساختاری، تفاوت زاویه دید و جنبه‌های مشترک صحنه با مضمون اشاره کرد.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۳)،«از نشانه‌های تصویری تا متن». نشر مرکز، ۳۳۶ ص.
۲. استن، آلن و ساوان، جرج. (۱۳۸۶). نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه داود زیلو، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران.
۳. ایمان‌پور، محمد تقی (۱۳۹۲)،«سوگ سیاوش و شباهت آن به سوگ‌های محلی در لرستان و کردستان، در مجموعه مقاله‌های شاهنامه و پژوهش‌های آیینی»، کوشش فرزاد قائمی، ویراسته سیما ارمی اول، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ نخست.
۴. بیضایی، بهرام (۱۳۸۰) نمایش در ایران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
۵. پیشگاهی فرد، زهرا.، قره‌بیگی، مصیب. (۱۳۹۲)،«جغرافیای پساساختارگرا»، تهران: نشر زیتون سبز.
۶. دهقانی، بابک. (۱۳۹۵). بررسی جنبه‌های نمایشی سوگ سیاوش در شاهنامه فردوسی، https://civilica.com/doc/753402
۷. زاویه، سعید و دیگران (۱۳۸۹) «تحلیل مضمونی چند نمونه از نگاره‌های گذر سیاوش بر آتش»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ششم، شماره ۲۱، زمستان، صص ۹۳-۱۲۲.
۸. سجودی، فروزان. (۱۳۹۲). «نشانه‌شناسی کاربردی. نشر مرکز»، ۲۸۸ ص.
۹. شافعی، کیوان و خالندی، انور و قادرنژاد، مهدی، (۱۳۹۷)، بازخوانی آیین سوگ سیاوش و تعزیه امام حسین (ع) (بر مبنای تحلیل نگاره‌های مربوط به سوگ سیاوش در آسیای مرکزی و اثری از حسین زنده رودی ، https://civilica.com/doc/994156.
۱۰. علی آبادی، همایون. ۱۳۸۹. سیر نقد تئاتر در ایران، انتشارات تندیس، تهران.