

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۲

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
An Investigation into Taziye and Performance Art with an
Emphasis on the Audience Interaction
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید بر تعامل با مخاطب

زهرا رهبرنیا*
روشنک داوری**

چکیده

تعزیه به عنوان اجرایی آیینی با قدمتی طولانی که شیوه نوین آن از صفویه شکل گرفت و در قاجاریه رواج یافت، همواره سعی در تعامل با مخاطب عام برای انتقال مفاهیم و تأثیرگذاری بیشتر داشته است. تعزیه را پایه برخی از اصول هنرهای نمایشی و اجرایی معاصر حتی در هنر اجرا می‌دانند. هنر اجرا به عنوان هنر جدید از اواخر دهه ۶۰ میلادی با کمک شگردهای هنرهای تجسمی، فلسفه و مبانی فکری پسامدرن و وام‌گیری از عناصر تئاتری در تبدیل اثر هنری ساکن به پویا، با گذشت زمان ارتباط با مخاطب عام اثر و تعامل با وی را افزایش داد.

براین اساس، مسأله پژوهش این است که می‌توان با مقایسه تعزیه و هنر اجرا، آنها را به عنوان نوعی پرفورمنس آرت (هنر اجرا) دارای عملکرد مشابه در حوزه تعامل با تماشاگر اثر در میزان همپوشانی، شباهت و ارتباط پذیرفت؟ طبق فرض پژوهش به نظر می‌رسد این دو هنر در تعاریف ارائه شده در هنر جدید در زمینه تعامل با مخاطب و مخاطب‌محوری با یکدیگر مرتبط هستند. هدف کلی این پژوهش بنیادین، آرایه نگارشی نو به هنرهای سنتی و هدف جزئی پذیرش تعزیه به عنوان هنری سنتی ولی همگام با هنر جدید پرفورمنس، در زمینه ارتباط با مخاطب است. این دیدگاه با وجود پیروان اندک در کشور، به اندازه تفکرات پسامدرنیستی قدمت دارد و نگاه هنرمندان را گسترده‌تر خواهد کرد. بدین منظور، با روش توصیفی تطبیقی، گردآوری اسناد با شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است. با بررسی بارزترین و عام‌ترین ویژگی‌های این دو هنر، نتایج مبین آن است که با همپوشانی و اشتراکاتی که میان آنها در تعاریف مربوط به مخاطب و تعامل و مشارکت با وی وجود دارد می‌توان تعزیه را به مثابه پرفورمنس دانست و برخی هنرهای سنتی مانند تعزیه را پایه و اساس هنرهای جدید شمرد.

واژگان کلیدی

هنر آیینی، تعزیه، هنر اجرا (پرفورمنس آرت)، مخاطب، تعامل.

*. دکتري پژوهش هنر، دانشيار گروه پژوهش هنر، دانشكده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ايران. نویسنده مسئول ۸۵۶۹۲۵۰۳ z.rahbarnia@alzahra.ac.ir
**. پژوهشگر دکتري پژوهش هنر، دانشكده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ايران. ro.davari@gmail.com

مقدمه

هنرهای جدید از جمله پرفورمنس در دوره پسامدرن ظهور و تنوع زیادی یافتند. این شیوه هنری با هدف بیرون آوردن هنرها از موزه‌ها و تعامل بیشتر با مخاطب عام، مانند سایر هنرهای جدید در نیمه دوم قرن بیستم به وجود آمد و به تدریج رایج شد. در ابتدا تلاشی برای تبدیل هنرهای تجسمی ساکن به اثری زنده و پویا بود. اما پس از مدتی موسیقی، نور و لباس و عناصر تئاتری نیز برای انتقال مفهوم در آن اهمیت پیدا کردند. نظر فیلسوف برجسته این دوران، فرانسوا لیوتار^۱ که هدف هنر پست‌مدرن را برخلاف دوران مدرن، خلق اثری قابل درک برای عامه مردم می‌دانست و سعی هنرمند در جلب هرچه بیشتر مخاطب اثر از یک سو و مطرح شدن نظریه مرگ مؤلف توسط رولان بارت^۲ که برقراری ارتباط و درک اثر هنری را کاملاً بر عهده مخاطب می‌گذاشت از سوی دیگر، به همراه شکل‌گیری رویکردهای مخاطب‌محور، توسط آنتونین آرتو^۳ در حوزه هنرهای نمایشی، نشان از اهمیت روزافزون مخاطبان است. به دلیل این اهمیت و سعی در همراهی و تعامل مخاطب با اثر، «ارتباط در طرح‌های پست‌مدرن کارکرد عاطفی داشته و کنش ترغیبی آن به سمت عواطف و احساسات مخاطب است» (امرائی، ۱۳۹۰: ۷۶). پرفورمنس نیز همانند سایر هنرهای جدید، براساس فلسفه پست‌مدرن آنقدر وسعت محتوا و حوزه وسیعی دارد که به سختی می‌توان برای آنها چارچوب و سبک معین مشخص کرد اما نکته مهم این است که طبق نظریات متفکران به‌روزتری مانند ادوارد شانکن^۴، این هنرها پیامدهای گسترده فرهنگی و اجتماعی در بردارند، چراکه اغلب بر پایه تعامل و مشارکت مخاطب شکل می‌پذیرند (Shanken, 2005: 415-418). همه این تلاش‌ها که با یک هدف مشترک - همراهی و تعامل مخاطب - در عرصه‌های هنر جدید با شیوه‌ها و اصطلاحات مختلفی از جمله مخاطب‌محوری^۵، تعاملی^۶، مشارکتی^۷ و مانند آن مطرح شده‌اند، در کشورهایایی که همچنان با تئوری‌های سنتی هنر به سنجش آثار مشغولند ممکن است غیرقابل قبول و اجرا به نظر آید.

از سوی دیگر با بررسی هنر تعزیه نیز چنین تلاشها و تمایلاتی در ارتباط با مخاطب مخصوصاً در اجراهای اصیل و بومی آن دیده می‌شود. همچنین در بررسی‌های انجام‌گرفته توسط صاحب‌نظران غربی از جمله پرژی گروتفسکی^۸، پیتر بروک^۹ و ریچارد شکنر^{۱۰}، اجراهای آیینی به طور عام و اجرای تعزیه ایران را به طور خاص که قدمتی تاریخی دارند، منبع الهامی برای اجراهای پیشرو و نمایش‌هایی با شباهت‌های میان تعزیه و پرفورمنس دانسته‌اند (فروتن، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

با مطالعه اصول به‌روزشده هنر پرفورمنس از یک سو و توجه به تعزیه به عنوان هنر اجرای آیینی - مذهبی و بومی در

ایران که از همان عناصر بصری، شنیداری و ارتباطی استفاده می‌کند، در کنار موضوع مخاطب‌محوری، این مسأله به ذهن نگارندگان متبادر می‌شود که با وجود اختلاف زمانی از بُعد تاریخی، با کنار نهادن اهداف مذهبی و غیرمذهبی این دو در اجرا، میان شکل‌گیری تعزیه و هنر پرفورمنس، با مطالعه قابلیت‌ها و ویژگی‌های مرتبط با اصول تشکیل‌دهنده این هنر آیینی در مبحث مخاطب‌محوری و تعامل فعال با وی، در جهت ایجاد نگرشی جدید به هنرهای سنتی بنا بر هنرهای جدید دوره کنونی، می‌توان تعزیه و پرفورمنس را دارای عملکرد مشابه در تعامل با مخاطب دانست؟ و وجود تلاش برای ارتباط با مخاطب در ویژگی‌های ساختاری و اجرایی این دو، در مقوله مخاطب‌محوری و تعامل با تماشاگر اثر در این راستا چگونه است؟ پژوهش با این فرض به بررسی موضوع می‌پردازد که شاخصه‌های ساختاری تعزیه در طول زمان شکل‌گیری و تکامل هنر جدید پرفورمنس، مورد استفاده قرار گرفته و در نتیجه هر دو در همان راستا قرار دارند و در این زمینه می‌توان آنها را دارای مؤلفه‌های مشابه دانست که دارای تعامل ذهنی و عملی و اثربخشی با مخاطب هستند.

در این مقاله با هدف نگرشی نو به هنرهای سنتی براساس رویکردهای پسامدرنیستی سعی شده است تا با مطالعه امکان تأثیرگذاری تعزیه، به شاخصه‌های اشتراک و همپوشانی میان پرفورمنس و تعزیه پی برده شده و چگونگی رابطه مخاطب با اثر مورد بررسی قرار گیرد. بدین ترتیب با درک شیوه برقراری ارتباط با مخاطب در پرفورمنس و تعزیه به روش تطبیقی و با دیدگاه امروزی نکات ناگفته‌ای در این هنر آشکار شود که مورد استفاده دیگر محققان قرار گیرد. لازم به ذکر است که منظور از تعامل با مخاطب در هر دو هنر مورد بررسی، تنها تعامل ذهنی و ایستا نیست چرا که در همه هنرها هنگام تماشای اثر، این تعامل میان بیننده و اثر ممکن است به وجود آید؛ بلکه در این تحقیق همانطور که پیشتر توضیح داده شد، هر جا صحبت از تعامل و محوریت مخاطب می‌شود، علاوه بر درگیری ذهنی، منظور، تعامل عملی و حضور فعال مخاطب و شکل‌گیری اجرا با محوریت اوست. همچنین در مقایسه میان این دو هنر، بدون شک تفاوت‌های اصولی به دلیل خاستگاه متفاوت در موضوع بررسی اثرگذاری و اهداف اعتقادی مطرح وجود دارد اما در اینجا تنها به تعامل با مخاطب و مخاطب‌محوری تکیه شده است. ضمن اینکه هدف پژوهش، تنها سنجش تعزیه با معیارهای غربی و قراردادن آن در زیرمجموعه و زیر سایه هنرهای جدید غربی نیست بلکه برعکس، هدف، بیان ظرفیت‌های نهفته و قابلیت‌های بالای تعزیه در تعامل فعال با مخاطب است که هنرهای جدید دوران پسامدرن، مخصوصاً پرفورمنس داعیه به وجود آوردن آن را دارند و اثبات اینکه تعزیه با پیشینه تاریخی و قدمتی

که دارد از گذشته‌های دور این گونه عمل کرده است.

پیشینه تحقیق

تعزیه از جنبه‌های مختلفی توسط پژوهشگران ایرانی و غیرایرانی در کتاب‌ها و مقالات مورد بررسی قرار گرفته است. در میان صاحب‌نظران ایرانی جابر عنصری، علی بلوکباشی و عنایت شهیدی و بسیاری دیگر نوشته‌اند. اما تقریباً همگی از دیدگاه اعتقادی و سنتی به این نمایش آیینی نگاه کرده یا در جزئیات به مطالعه نمادها و نشانه‌ها، دستگاه‌های موسیقی، رنگ‌ها، انواع ادبی و نکاتی از این دست پرداخته‌اند که البته درست و به جا بوده است. برخی متخصصان تئاتر نیز به تأثیرات یا تفاوت‌های تئاتر ارسطویی یا تئاتر پست‌مدرن با اجرای تعزیه توجه نشان داده‌اند.

مقاله آزاده شاهمیری (۱۳۸۶) با عنوان «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های مشترک میان رقص سماع و پرفورمنس آرت» از نظر ساختار مقایسه مشابه این پژوهش است. وی چند اصل از هنر پرفورمنس را با سماع عرفانی مقایسه می‌کند ولی در پایان تنها اشاره‌ای به الگوگیری غرب از اصول اجرایی شرق دارد. پیام فروتن (۱۳۸۶) در «تعزیه و تئاتر معاصر» به الگوبرداری غربی‌ها از اصول تعزیه و رویکردهای جدید تئاتر غربی می‌پردازد، ساختار تعزیه را با هنرهای جدید همانند چیدمان، مینیمال و مفهومی مقایسه می‌کند و در نهایت تعزیه را هنری به شدت امروزی و مفهومی و معناگرا می‌داند. نرگس هاشم‌پور در مقاله «استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران» (۱۳۹۳) زیبایی‌شناسی و شیوه اجرا و تعامل ذهنی با تماشاگر را در تعزیه بررسی می‌کند و در نهایت با تمرکز بر تماشاگران زن، رابطه ایجادشده را عامل هویت‌سازی و تثبیت نقش اجتماعی زنان می‌داند اما تعامل عملی در آن مطرح نمی‌شود. البته لازم به ذکر است که مفهوم پرفورمنس در مقاله هاشم‌پور به معنای اجرا است و ربطی به پرفورمنس آرت ندارد. مرضیه زارع زاده و زهرا رهبرنیا (۱۳۸۸) در «تعاملات مشترک میان آفرینندگان و مخاطبان نخل ماتم» تعامل و مشارکت مخاطب و آفریننده نخل‌گردانی را مطالعه می‌کنند اما فقط مبحث تعامل و ارتباط مخاطب با اثر و بررسی یک آیین مذهبی با موضوع این پژوهش دارای نقاط اشتراک است. از مقالات نزدیک به موضوع پژوهش، نوشتار نغمه ثمینی (۱۳۸۶) «نظام‌های روایتی در متون تعزیه» است که در آن به رابطه میان اثر، مخاطب و مؤلف از دیدگاه روایت‌گری پرداخته و آن را در تعزیه و تئاتر غربی به صورت تطبیقی بررسی می‌کند و نقش مخاطب را در اجرای تعزیه بسیار قوی می‌داند. مقاله «مقایسه نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه» نوشته عطاالله کوپال و مریم محرابی (۱۳۹۲) نیز به بررسی تأثیر این هنر بر مخاطبان

در دو جامعه روستایی و شهری می‌پردازد و نشان می‌دهد که نگرش مخاطبان شهری و روستایی در مواجهه با تعزیه چه تفاوت‌هایی دارد و در قسمتی به تعامل ذهنی با افراد اشاره دارد. در نهایت هیچ کدام از مقالات ذکرشده، موضوع مخاطب و بخش تعامل فعال با وی را که پژوهش حاضر به آن پرداخته است، مورد مقایسه و تطبیق با هنر جدید اجرا (پرفورمنس) قرار نداده‌اند.

روش تحقیق

روش پژوهش به شیوه توصیفی- تطبیقی است و در بخش‌هایی برای درک بهتر، از نظر تاریخی به مطالعه موضوع پرداخته و نمونه آورده می‌شود. پس از شکل‌گیری تاریخی دو هنر اجرایی مورد نظر، ساختار کلی تعزیه و پرفورمنس مورد بررسی قرار می‌گیرد و با مقایسه آنها از نظر اجرایی، به ارتباط و نحوه تعامل با مخاطب پرداخته می‌شود تا با درک اشتراک و افتراق‌ها، به چگونگی تعامل دو شیوه با بیننده در زمان حال پی‌برده شود. گردآوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای و روش تطبیقی در کنار توضیحات ساختاری و تاریخی، با ارایه نمودار مقایسه‌ای خواهد بود که اصول به کار رفته در راستای اجرای مخاطب‌محور در دو شیوه هنر اجرا و تعزیه را در بر می‌گیرد. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی و شامل بررسی جزئیات مورد نیاز هر دو هنر است.

تعزیه^{۱۱}

تعزیه به‌عنوان اجرایی معنوی برآمده از اعتقادات ایرانیان شیعه به واقعه کربلا و رخداد‌های مرتبط با آن است که دارای ریشه در گذشته سرزمین ماست^{۱۲}. تعزیه‌خوانی خارج از حوزه نفوذ دستگاه رسمی و مذهبی و بدون برنامه‌ریزی برای ایجاد و براساس روایت‌های شفاهی توده مردم به وجود آمد به همین دلیل به عنوان شیوه تفکری و احساسی فرهنگ عامه مطرح می‌شود و اجرای آنها نقش مهمی در زنده نگهداشتن و پایداری وقایع کربلا داشته است (بلوکباشی، ۱۳۸۶: ۴۷). اجرای این هنر آیینی تا پیش از ایجاد حکومت شیعی در ایران به روش‌های متفاوتی نسبت به امروز اجرا می‌شده است. به نقل از ابن اثیر، در زمان آل بویه در محرم عده‌ای با موهای پریشان و صورت سیاه کرده در شهر می‌گشتند و اشعار حزن‌انگیزی می‌خواندند هرچند این عزاداری شکل تعزیه امروزی را نداشت اما پایه‌ای برای آن محسوب می‌شد (چلکوسکی، ۱۳۸۴: ۱۰). تعزیه دوران آل بویه بازسازی صحنه‌های جنگ کربلا بدون بیان بوده است که به صورت ادغام‌شده با مراسم اصلی حرکت دسته‌های عزاداری در خیابان‌ها انجام می‌شده است. دوره صفویه با رسمی شدن تشیع، مراسم محرم مورد حمایت دربار قرار گرفت و به تدریج

آنها بوده، جدا شده است.

جنبه مثبت تعزیه‌های شهرهای کوچک و روستایی که هنوز دست‌نخورده باقی مانده‌اند و در ارتباط با مخاطب خود موفق عمل می‌کنند، انعطاف‌پذیری بالاست. چون مرز زمانی و مکانی در آن وجود ندارد، می‌تواند در هر زمان، مکان و با هر تعداد تماشاگر با بازه زمانی که در دست اجراکنندگان و مخاطبان است، اجرا شود. مانند شمال ایران (گیلان) که مکان مشخصی برای اجرای تعزیه وجود ندارد. هر تعزیه به چند قسمت تقسیم می‌شود و هر قسمت در یک تکیه اجرا می‌شود در نتیجه مخاطبان به همراه اجراکنندگان حرکت کرده و به تکیه بعدی می‌روند تا ادامه را ببینند (میرشکرای، ۱۳۸۸: ۶۴). از نکات دیگر تعزیه‌های شهرهای کوچک اینکه متن نمایش ثابت نیست و بنا به موقعیت و فضا و تماشاگران تغییر می‌کند. می‌تواند کوتاه یا بلند یا بخش‌هایی بنا بر شرایط حذف شود. بداهه‌سازی یا بداهه‌خوانی از اتفاقاتی است که بسیار رایج است. به عنوان مثال تعزیه‌خوانها بر اساس شرایط مجلس و عکس‌العمل‌های مخاطب، گاهی فی‌البداهه چند بیت خارج از متن اشعار تعزیه اضافه کرده و می‌خوانند. نکته دیگر با وجود مشخص بودن تاریخ حوادث کربلا، لباس‌های تعزیه‌خوانان، متناسب با زمان و سال اجرا متفاوت و به زندگی مردم همان دوره نزدیک هستند. متناسب با دوره زمانی اجرای آن تغییر کرده‌اند و هیچ‌گاه مورد تمسخر و تعجب مخاطب قرار نگرفته‌اند. درحالی‌که در شیوه‌های اجرایی غربی، این روش، نوعی هجو به حساب می‌آید، در کنار همه اینها اسباب صحنه بدون برنامه‌ریزی قبلی و اتفاقی و نمادین به کار می‌رود (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۲۱). این نکات نشان از قدرت و گستردگی و انعطاف این هنر آیینی دارد که به ایجاد رابطه با مخاطبان، مشارکت تماشاگران و چگونگی عملکرد آن استحکام بیشتری می‌بخشد.

مخاطب در تعزیه

بازیگران نمایش‌های سنتی ایرانی، هیچ‌گاه اندیشه خود را به مخاطبان‌شان تحمیل نمی‌کنند اما در طول نمایش، ارتباط نزدیکی با تماشاگران دارند؛ رابطه مخاطب و اجراکننده حتی در نقالی ایرانی نیز دیده می‌شود که با وجود آگاهی از پایان محتوم قصه در نقل آن دخالت کرده و در مجلس تغییر ایجاد می‌کنند (ناصریخت، ۱۳۸۸: ۱۷۸). اما مسئله تعامل و ارتباط مخاطب در تعزیه را پیتر بروک در سال‌های گذشته، هنگام مشاهده اجرای یک تعزیه در روستایی در خراسان مطرح کرد و آن را مشارکت کامل در اجرایی دانست که مربوط به اتفاقی در هزار سال گذشته بود ولی مانند آن بود که همین امروز به وقوع می‌پیوسته است (فروتن، ۱۳۸۶: ۱۵۹). در میان هنرهای دینی و آیینی، تعزیه از معدود نمونه‌هایی

متناسب با مطالبات فرهنگی مخاطبان‌شان شکل گرفت و تغییر پذیرفت. به صورتی که در قاجاریه با درهم‌آمیختن آیین‌های ثابت و سیار محرم و شکل‌گیری نقل نمایشی زندگی، اعمال و شهادت شهدای کربلا از طریق روضه خوانی کتاب روضه‌الشهدا، به تدریج تئاتری‌تر شد تا به شکل نمایشی درآمد که امروز مشاهده می‌شود.

اما از ابتدا این هنر آیینی در اصول شکل‌دهنده ساختاری، تفاوت‌هایی با تئاتر کلاسیک (غربی) داشته است و نمی‌توان آن را طبق اصول تئاتر ارسطویی در آن زیرمجموعه جای داد. تعزیه، توضیح و تصویر مفهوم کربلاست و متن، آخرین عنصری بوده که به آن افزوده شده است. مولف متون تعزیه ناشناس است و اگر از کسی نام برده می‌شود، گردآورنده یا مصحح نسخه‌های آن است به طوری که به نظر می‌رسد این متون در طی سال‌های طولانی از میان مردم شکل گرفته و تکمیل شده است. اجراکننده، تنها راوی است که از روی متونی که در دست می‌گیرد و معمولاً آنها را حفظ نکرده است، شبیه فرد مورد نظر در واقعه کربلا را اجرا می‌کند. خواندن از روی متن شاید تلاشی برای فاصله‌گذاری بین بازیگر و نقش و تبدیل نشدن به فردی که نقشش بازی می‌شود باشد که مانند وجود ماسک در تئاتر غربی عمل می‌کند (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۳). بازیگران تعزیه توسط خود مردم انتخاب می‌شوند و نقش فرد مورد نظر را اجرا می‌کنند. موضوع اجراها از واقعه کربلا انواع مختلفی دارند به همین دلیل از واژه کلی شبیه‌خوانی به جای تعزیه استفاده می‌شود که این قسمت مورد مطالعه این پژوهش نیست. شبیه‌خوانی به اجراهای مذهبی گفته می‌شود که لزوماً سوگواری و عزاداری نیستند ولی تعزیه نمایش‌هایی را در بر می‌گیرد که شامل سوگواری و عزاداری برای امام حسین (ع) یاران و خاندان ایشان است و قدمت آن به پیش از اسلام می‌رسد (امینی، ۱۳۸۶: ۲۲).

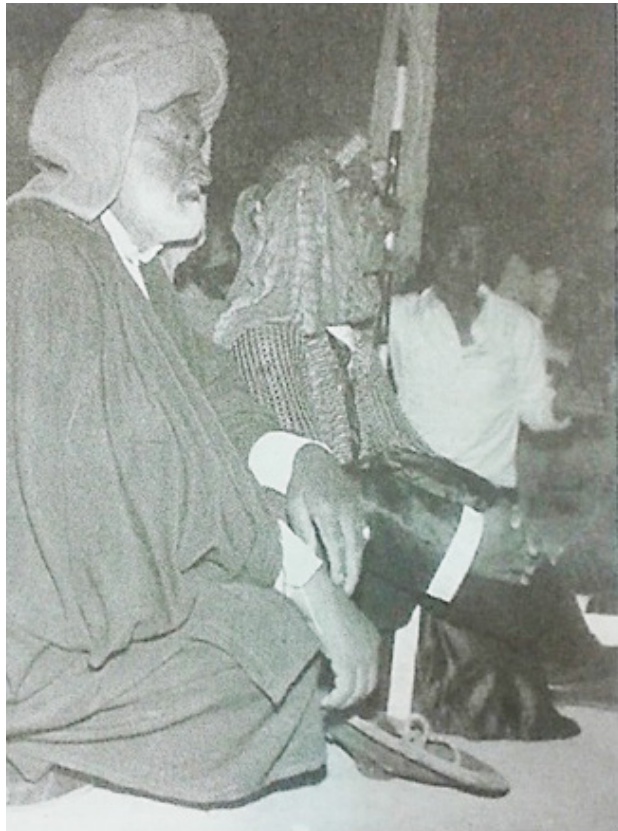
آنچه در اینجا قابل تأمل است اینکه تعزیه در مناطق مختلف، مخصوصاً در شهرستان‌ها و روستاها، با قومیت‌ها و فرهنگ‌های متفاوت، خصوصیات آن فرهنگ را به خود گرفته و بومی آن منطقه شده و عناصر و نشانه‌هایی از ویژگی‌های محلی را در خود جای داده است. به طوری که در کل کشور یک تعزیه واحد که در کتب پژوهشی در نظر گرفته شده است، موجود نیست و اجرای هر منطقه در عین داشتن کلیت مشابه به دلیل موضوع، تفاوت‌هایی با مناطق دیگر داراست که ناشی از تعاملات فرهنگی است. این مسئله برخلاف تعزیه‌هایی است که به صورت برنامه‌ریزی شده و مشابه تئاترهای غربی در شهرهای بزرگ و در مکان‌های مشخص با طراحی لباس و صحنه انجام می‌شود و از اصول تعزیه اصیل و سنتی که ارتباط مستقیم و تعامل با مخاطب و از بین بردن فاصله با

می‌شوند (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۴). مانند تصویر ۱ تعدادی از مخاطبان به جمع لشکریان پیوسته‌اند. تماشاگران، خود، وارد صحنه شده و پس از اجرای بخشی از تعزیه به همراه اجراکنندگان، برای یاری‌رساندن به افراد فرضی دشت کربلا که تعزیه‌خوان‌ها شبیه آنها را اجرا می‌کنند، به جای خود باز می‌گردند و به عنوان مخاطب و تماشاگر ادامه کار را نظاره می‌کنند.

گاهی میزان مشارکت و تعامل مخاطبان به درجه‌ای می‌رسد که تصمیم به تغییر در روند اجرا و جلوگیری از اتفاق محتوم می‌گیرند. مخاطبان در نقش شاهدان واقعه، جزئی از اجرای تعزیه و اتفاقی هستند که در گذشته رخ داده است. تماشاگران از طریق نقشی که بر عهده گرفته‌اند می‌توانند در برابر حادثه قضاوت کرده و واکنش نشان دهند. ممکن است این واکنش در برابر اجراکنندگان نقش اشقیای حتی به شکل درگیری فیزیکی یا پرتاب سنگ به سوی آنها باشد (Shahriari, 2006: 159).

نمونه‌هایی از جمله مداخله یک تماشاگر در لریستان که موجب قتل تعزیه‌خوان حارث، قاتل طفلان مسلم شد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۶۵) یا «تعزیه شهادت امام در فیروزآباد فارس که باعث شد تا هنگامی که شمر پس از رجزخوانی‌های

است که بیشترین تعامل را با تماشاگران خود به عنوان مخاطب اثر برقرار می‌کند. تعزیه همه توانایی‌های یک هنر سنتی و مدرن را توأمان داراست چرا که به سهولت در میان مردم و با مردم اجرا می‌شود؛ تماشاچی، خود یک بازیگر است و بازیگر یک تماشاچی (چلکووسکی، ۱۳۵۲). این درهم‌آمیختگی اجراکننده و مخاطب تعزیه از جنبه‌های مختلفی رخ می‌دهد؛ اجرا، معمولاً در اماکن باز و گسترده با توده‌های مردم اجرا می‌شود و بازیگر و تماشاگر کاملاً رو در رو هستند. این رو در رویی موجب خودتحلیلی شرکت‌کنندگان و اجراکنندگان شده و هم‌نوایی درونی بین آنها و مضمون تعزیه به وجود می‌آورد. نمونه آن در تصویر ۲ است که شبیه‌پوش‌های شمر و امیرالمومنین در تعزیه حضرت عباس، پس از پایان اجرای خود در کنار مخاطبان به تماشای ادامه تعزیه نشستند. همچنین، مخاطبان با نحوه نشستن و ایستادن خود، به صحنه شکل می‌دهند و ناله، اشک و عکس‌العمل‌های آنها بخشی از تعزیه به حساب می‌آیند (ثمینی، ۱۳۸۶: ۹۳). در مناطقی که از تکیه به عنوان نمادی از دشت کربلا استفاده می‌شود، سکوی اصلی دارای مسیرهای فرعی است که تعزیه‌خوان‌ها برای رسیدن به جایگاه اصلی از میان تماشاگران استفاده می‌کنند و گاه با آنها وارد اجرا شده و با نمایش درگیر



تصویر ۲. شبیه‌خوانان شمر و امیرالمومنین در کنار یکدیگر در حال تماشای ادامه تعزیه. مأخذ: میرشکرایی، ۱۳۸۸: ۷۵.



تصویر ۱. حضور تماشاگران در میان لشکریان در تعزیه. مأخذ: میرشکرایی، ۱۳۸۸: ۸۰.

اجرای پرفورمنس آرت، آن است که با مناسک و آیین‌های اجتماعی رایج در فرهنگ‌های مختلف جوامع جهانی ارتباط مستقیم دارد و کارایی این هنر بسته به رواج و کارایی این آیین‌ها و مناسک است (رحیمی، ۱۳۸۶). هرچند این هنر از دهه‌های ابتدایی قرن بیستم شکل گرفت اما در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به طور رسمی مطرح شد و از دهه ۸۰ از شیوه‌های اجرایی ابتدایی و انتزاعی خارج شد و به تدریج مورد استقبال عامه مردم قرار گرفت. متفکر پست‌مدرن این عرصه، «آنتونن آرتو» است که اصول کلاسیک اجراهای تئاتری را حتی در داشتن متن نفی کرد (مختاباد امرئی، ۱۳۸۷: ۸۵) و شیوه‌ای نو بنا نهاد که از نکات مهم آن می‌توان به حضور فعال مخاطب در اثر نام برد که در پرفورمنس به خوبی نمود دارد. فرهنگ کمبریج، هنر اجرا را عناصری از هنرهای تصویری، شنیداری و اجرایی، فرهنگ عامه و زندگی روزمره که باهم ترکیب می‌شوند و به وسیله بدن هنرمند به عنوان ابزار هنری و ذهن او ارایه می‌شود و می‌تواند در هر مکان بدون محدودیت زمانی انجام شود معنا می‌کند (Wilmeth, 1993: 370). هرچند امروزه به هر نوع هنری که در آن اجرای نمایشی وجود داشته باشد و بیننده را با خود درگیر کند، پرفورمنس گفته می‌شود اما آنچه مسلم است هدف کلی از پیدایش آن، از بین بردن موانع موجود در دوره مدرن، بین هنر و عامه مردم و اکنون برای ارتباط بیشتر و درک هنر توسط همگان است. ویژگی‌های کلی آن موارد زیر را شامل می‌شود: اجرا می‌تواند تصادفی یا کاملاً برنامه‌ریزی شده، با مشارکت یا بدون مشارکت مخاطبان، زنده یا ضبط و پخش شده توسط رسانه‌ها، با یا بدون حضور اجراکننده (پرفورمر) باشد. هر اجرا می‌تواند ذهنی، مفهومی یا عملی و فیزیکی، با و بی کلام باشد که در مکانی عمومی یا خصوصی انجام می‌شود. آنچه مهم است وجود چهار عنصر ضروری است: زمان، مکان، بدن اجراکننده به صورت زنده یا حضور آن در رسانه، و ارتباط بین مخاطب و اجراکننده کار (Stiles & Selz, 1996: 680). با گذشت زمان تقسیم‌بندی‌های مختلفی برای عملکرد هنر اجرا ارایه شده که نتیجه مقایسه این هنر با تئاتر غربی و نمایش‌های آیینی بوده است. امروزه در پرفورمنس با دو دیدگاه مواجه هستیم: گروهی که آن را فاقد هرگونه پیام و بار اجتماعی می‌دانند و گروهی که اعتقاد دارند لازمه آن وجود پیامی تکان‌دهنده و تأثیرگذار است (دامود، ۱۳۸۴: ۱۲۳). برخی آن را دارای بُعد سودمندی قوی و عده‌ای جنبه سرگرمی آن را قوی‌تر می‌دانند. اگر با گروه اول هم‌نظر شویم، هنر اجرا به نمایش‌های آیینی مثل تعزیه که سودمندی آن پررنگ‌تر است نزدیک می‌شود و در صورت نزدیکی به سرگرمی، به تئاتر کلاسیک (ارسطویی) شباهت پیدا می‌کند. تقسیم‌بندی دیگری برپایه چگونگی اجرا ارایه شده است. اگر اجرای مورد

بسیار شمشیرش را کشید تا بر فرق امام فرود آورد، مردی قشقای با چوبه دست شش‌پر از میان تماشاچیان بیرون پرید و فریادزنان با همه نیرو بر شمر کوفت و او را از روی اسب به زیر افکند و گفت: آقای من هزارسال پیش غریب بود ولی حالا که این همه جمعیت دارد چرا دست ظالمی گرفتار باشد؟» (بهمن بیگی، ۱۳۲۴: ۷۲). بدین ترتیب مخاطبان هم از درون و هم بیرون با تعزیه درگیر شده و ارتباط برقرار می‌کنند و به جای ارتباطی منفعل، ایستا و دورادور، مانند آنچه در نمایش‌های کلاسیک و پرفورمنس‌های اولیه رایج است، وارد تعامل با اجراکنندگان و اثر شده و سعی در پیشبرد یا تغییر مضمون محتوم آن برای جلوگیری از نتیجه از پیش رقم‌خورده دارند. این مسأله با توجه به آگاهی همه مخاطبان از روند موضوعی اثر و ایجاد تأثیری مانند یک اتفاق ناگهانی که مخاطب را به چالش و عکس‌العمل وا می‌دارد جای تأمل داشته، نشان از عناصری غیر کلیشه‌ای دارد. از آنچه در ارتباط با مخاطب ذکر شد می‌توان به این جمع‌بندی رسید که اجرای تعزیه در چند نکته که در قسمت افتراقات و اشتراکات مشخص شده‌است، همخوانی‌هایی با پرفورمنس داشته و از تئاتر جدا می‌شود. از جمله نکات مرتبط اینکه تعزیه، اجرایی متغیر، قابل اصلاح و انعطاف‌پذیر در مواجهه با مخاطب است و در این راه، برای تعامل هرچه بیشتر، متن آن، پیوسته مورد اصلاح و تعدیل قرار گرفته و در حین اجرا چیزهایی به آن افزوده یا کاسته می‌شود و رابطه تماشاگر و تعزیه‌خوانان با شیوه تئاتر کلاسیک کاملاً متفاوت است (بیمن، ۱۳۸۴: ۴۴).

هنر اجرا^{۱۳}

هنر اجرا، از شاخه‌های هنر جدید است که حضور رسمی آن، همزمان با دوره پست‌مدرنیسم و تحولات ناشی از آن بوده است. متخصصان هنر هنوز برای تعریف دقیق آن به اجماع نرسیده‌اند؛ در هر دوره زمانی تعاریف جدیدی به آن اضافه یا کم شده است به همین دلیل هر هنرمند، براساس شرایط، تعریف و درک خود را از آن دارد. برخی منابع این هنر را برخاسته از حرکت معترضان در دهه ۶۰ میلادی در برابر تجاری‌شدن هنرها می‌دانند که استفاده از بدن توسط هنرمند برای اجرای اثر که قابل خرید و فروش توسط دلالتان نبود را به عنوان ابزار خلق به وجود آورد. عده‌ای دیگر آن را تلاش برای حضور هرچه بهتر و پررنگ‌تر هنرهای تجسمی در میان توده مردم می‌دانند. آنچه مسلم است این اصطلاح به عنوان بخشی از هنر جدید، از هنرهای تجسمی آغاز شد و به تئاتر راه یافت و از عناصر تئاتری بهره‌مند گشت و اجراهای آیینی توسط هنرمندان این عرصه به آن افزوده شد. یکی از مهمترین عوامل ترویج و تکثیر

شده و نقص در درک حرکات اجراکننده توسط تماشاگر را به وجود می آورد (همان : ۱۰۴). مجموع همه این جزئیات در کنار هم با به کارگرفتن عوامل ظاهری و باطنی، تماشاگر را به بازی می‌گیرد و باعث می‌شود تا او ناگهان خود را بخشی از اثر یا فرآیند شکل‌گیری آن بباید و با آن همراه شده و وادار به کنش شود.

مخاطب در هنر اجرا

از عناصری که در هنرهای جدید دوره پسامدرن و مخصوصاً در هنر اجرا مورد توجه و بازنگری قرار گرفته، تماشاگر یا مخاطب اثر بوده است. هنر اجرا به عنوان ابزاری جدید، راهی تازه برای ارتباط واقعی میان هنرمند و سایر انسان‌ها گشوده و فضایی برای تماشاگران به عنوان شخصیت اصلی رابطه و تعامل دو سویه فراهم آورده است که در آن هر مخاطبی عقاید، انتظارات و پیش‌زمینه‌های مختص خود را وارد این ارتباط می‌کند و به واسطه آن از اثر تأثیر گرفته و تأثیر می‌گذارد. مخاطب با فضایی روبرو می‌شود که او را نه به عنوان مخاطبی ایستا و نظاره‌گر بلکه به عنوان مخاطبی کنشگر می‌بیند. حتی هنرمند اجراکننده نیز فرایند هنری را کنترل نمی‌کند و به همراه مخاطبان اثر در خلق آن مشارکت و تعامل می‌کند (رهبرنیا و خیری، ۱۳۹۲ : ۹۵-۹۲). در اجراهای پست‌مدرنیست و به خصوص در هنر اجرا، سعی می‌شود تا مرز بین تماشاگر و اجراکننده شکسته شود. بازیگران از تماشاگران جدا نیستند و از زمانی که تماشاگران وارد حوزه پرفورمنس می‌شوند تا زمان خروج آخرین آنها، جزئی از رویداد پرفورمنس هستند. از نظر «شکنر»، پرفورمنس قدیمی‌ترین و در عین حال جدیدترین شیوه‌ای است که غربیان از میراث غیراروپاییان، مخصوصاً شرق، گرفته‌اند و در همه ابعاد از آن استفاده می‌کنند (Schechner, 1994: 83). امروزه در اجراها، مخاطب سهمی مهم و مؤثر ایفا می‌کند و مانند گذشته، تماشاگر صرف نیست و در پیشبرد اثر با اجراکننده مشارکت و تعامل می‌کند. در این راستا، در اجراها سعی نمی‌شود تا همه مخاطبان به معنای واحد و مشترکی از اثر دست یابند بلکه هر فرد با زمینه ذهنی خود، برداشت و خوانش متفاوتی را تجربه می‌کند و با عکس‌العمل‌ها و تعاملی که با اجراکننده برقرار می‌کند، اثر اجرایی را تکمیل کرده به سرانجام می‌رساند. اتفاقی که در پرفورمنس آرت می‌افتد سیال بودن مخاطب است. مخاطب در شگفت‌زدگی باید به این باور واقعی برسد که مانند یک پرفورمر مؤثر است. در پرفورمنس از آیین‌های مردمی و خصوصاً شرقی استفاده می‌شود. و هر تماشاگری حتی گذری نیز اگر بخشی از آیین را ببیند، تشارک و تعامل را در خود حس می‌کند (رحیمی، ۱۳۸۸ : ۳۳). تعامل و ارتباط مخاطب با اثر، خودش، ارتباط‌های دیگری را

نظر مانند تئاتر کلاسیک، در برابر چشمان تماشاگران به عنوان نظاره‌گر تا پایان کار به انجام برسد، اجرای ایستا و اگر در هنگام اجرا، با مخاطب وارد تعامل یا مشارکت در اجرا شود، اجرای تعاملی و پویا نامیده می‌شود که در پژوهش حاضر، نوع سودمند، تعاملی و پویا مورد نظر است و گونه‌های دیگر در نظر گرفته نمی‌شود.

از ویژگی‌های هنر اجرا که می‌تواند آن را با تعزیه همسو کند اینکه برای خلق یک اثر در حیطه پرفورمنس، بازیگر حرفه‌ای وجود ندارد و عمدتاً متن دراماتیک مانند تئاتر استفاده نمی‌شود، گستره مکانی متنوع و از نظر زمانی نامحدود بوده و مجموعه ژست‌های در مقیاس بزرگ و از نظر بصری، تئاتری آن را جلو می‌برد که بدون تمرین یا با تمرین می‌تواند یک یا چندین بار تکرار شود و موضوع آن می‌تواند اجرای آیین قبیله‌ای و نمایش‌های دینی را نیز شامل شود (گلدبرگ، ۱۳۸۸ : ۱۷). اجراکنندگان، خود را بازیگر نمی‌دانند و معتقدند نقشی غیر از آنچه که هستند اجرا نمی‌کنند. با این حال یک خود دیگر را از طریق بدن، پوشش و حرکات عرضه می‌کنند که آن را نمایشی از خویشتن خود می‌دانند (دامود، ۱۳۸۴ : ۴۴). این نظر می‌تواند بر لایه استعاری تعزیه منطبق باشد که بازیگران نقش پوش اشقییا یا اولیا در کنار به نمایش درآوردن مصیبت رخ داده در کربلا، در حال بروز جنبه مثبت یا منفی وجود انسانی همه آدم‌ها هستند. در عین حال که اجرای پرفورمنس باید بدون تداوم و غافلگیرکننده باشد اما به طور کلی، اعمال اجراکننده پرفورمنس بازتاب غیرمستقیم خواست تماشاگران است (همان : ۸۵). این موضوع دو خصوصیت از کار را در برمی‌گیرد؛ یکی به وجود متن مشخص و دیگری به چگونگی اجرا مرتبط می‌شود که با تعزیه مشابهت‌هایی پیدا می‌کند. در تعزیه نیز متن از پیش نوشته شده و کلیتی مشخص وجود دارد و نحوه آغاز و روند داستان و پایان آن نیز مشخص است ولی لزوماً به صورت کلمه به کلمه و دقیق پیش نرفته، براساس عکس‌العمل مخاطب و بازخورد احساسی که از آنها گرفته می‌شود می‌تواند در جزئیات دچار تغییر شود، حتی مدت زمان اجرا طولانی‌تر شود و براساس کنش مخاطب عناصری به اجرا اضافه شده و کنش‌های جدید به وجود آمده یا تغییر کند.

از جزئیات مشابه مطرح در هنر اجرا و تعزیه اینکه، در اجراها از ساعت و نگهداشتن زمان استفاده نمی‌شود چرا که توجه به گذر زمان باعث خودآگاهی شده و کار اجراکننده را از شرایط خاص هنر اجرا خارج خواهد کرد و شرایط حضور مخاطب و تعامل در اجرا را خواهد گرفت زیرا باعث می‌شود تا هدف اصلی، شروع و پایان اجرا در محدوده زمانی مشخص باشد. مکان اجرا نیز نمی‌تواند مانند صحنه تئاتر یک‌سویه باشد چون باعث محدودیت در حرکت و اجبار در چگونگی آن

وارد ماجرا کرده و به واکنش وا دارد (ستاری، ۱۳۷۸: ۵۹). در مورد فضا و زمان اجرا نیز هنر اجرا همانند تعزیه عمل می‌کند و خود را در قید و بند محدودیت آن قرار نمی‌دهد و از آن به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط نزدیکتر با مخاطب استفاده می‌کند.

از آنجا که هدف پژوهش، نگرشی نو به رابطه هنر اجرا و تعزیه در تعامل با مخاطب است، نگارندگان بارزترین و عام‌ترین ویژگی‌های مرتبط با مخاطب را که در هنرهای جدید مطرح است برای درک رابطه و همپوشانی بین این دو هنر انتخاب کرده‌اند.

نکات اشتراک

• مخاطب و اجراکننده هنر به عنوان بخشی از اثر

رابطه این دو گروه در یک اجرای پرفورمنس یا تعزیه اهمیت زیادی دارد. هم شبیه‌پوش‌ها در تعزیه، و هم پرفورمرها در هنر اجرا، هر دو روایت‌کننده هستند و مخاطبان اثر نیز با تعامل با اجراکنندگان به عنوان بخشی از اثر در آن حضور دارند. مخاطبان حتی گاهی کلیت اثر را با حضور خود تکمیل می‌کنند و در برخی قسمت‌ها مشارکت، مداخله یا تعامل دارند.

• تکرارپذیری

از آنجا که از دو نوع پرفورمنس، نوع پویای آن که دارای سودمندی است، مورد بررسی قرار گرفته است، می‌توان گفت که تعزیه و پرفورمنس هر دو قابلیت تکرارپذیری دارند. یک پرفورمنس می‌تواند مانند تعزیه چندین بار تکرار شود هرچند با تغییر مکان و نحوه تعامل مخاطب در هر اجرا نمی‌توان هیچ کدام را دقیقاً مانند دیگری دانست ولی کلیت می‌تواند همان باشد.

• توجه به کلیت و اهمیت به مفهوم

در تعزیه، انتقال مفهوم و درک آنچه مورد نظر است یعنی داستان واقعه کربلا از هر چیز دیگری مهم‌تر است به طوری که نحوه آرایه و لوازم مورد استفاده توسط شبیه‌خوانان و بیان آنها همگی تحت تأثیر فرهنگ و محل اجرا و دوره زمانی آن است که به ارتباط بهتر مخاطب کمک می‌کند. این مسئله در پرفورمنس نیز به همین گونه دنبال می‌شود هرچند در نهایت به دلیل موضوع اجرا که از پیش کاملاً مشخص نیست، چگونگی برداشت به عهده مخاطب گذاشته می‌شود.

• رابطه و تعامل اثر و مخاطب

در تعزیه، مخاطب اثر در حال اجرا، از ظاهر اثر گذشته و با درک نشانه‌ها با محتوای آن ارتباط برقرار کرده که باعث ارتباط و تعامل میان اجراکنندگان و مخاطبان می‌شود و آنها را به حضور در اجرا می‌کشاند. در پرفورمنس نیز مخاطب

شکل و سامان می‌دهد که باعث می‌شود تا هنرمند نیز سعی نکند ساختاری بسته آرایه کند. در نتیجه تلاش می‌شود تا فاصله میان مخاطب و اجراکننده برداشته شود و مخاطبان به بازی گرفته شده و از نظر عاطفی، احساسی و عملی در جزای آن شریک شوند. این تعامل به دو روش ذهنی و عملی انجام می‌گیرد.

تعامل ذهنی با مخاطب با ایجاد یک اتفاق ناگهانی در پرفورمنس صورت می‌گیرد که پرفورمر (اجراکننده اثر) سعی می‌کند تا ذهن مخاطب را به چالش بکشد و جریان ذهنی او را در ارتباط با خود قرار دهد و در اختیار گیرد. یا پرفورمر، ذهنیت یا حرکتی را در ذهن مخاطب منتقل می‌کند در نتیجه مخاطب در رابطه قرار می‌گیرد و تبدیل به اجراکننده در درون خود می‌شود و در این رابطه شرکت می‌کند (ضیایی، ۱۳۸۸: ۷۰).

اما ارتباط دیگری که هنر اجرا با مخاطب خود دارد و اجراهای پست‌مدرن بیشتر بر این تعامل و مشارکت مستقیم تمرکز دارند، به تعامل عملی با او باز می‌گردد. هنر اجرا به‌خصوص نوع پویای آن، برخلاف نمونه‌های کلاسیک تئاتر و اجرا، یک ارتباط یک‌طرفه از جانب اجراکننده به تماشاگر نیست بلکه روندی دوسویه از سهیم شدن در یک اتفاق در حال انجام است. در تعامل با مخاطبان، اجرا به گونه‌ای پیش می‌رود که تماشاگر را به انجام عکس‌العمل و ایجاد تعامل عملی با اثر ترغیب و تشویق کند یا از او به صورت مستقیم خواسته می‌شود تا برای انجام قسمتی از اجرای پرفورمرها را یاری کند؛ مشابه اتفاقی که در اجرای تعزیه می‌افتد و مخاطب ضمن برقراری رابطه احساسی و درونی با موضوع در حال اجرا، در انجام آن مشارکت کرده یا به روش‌های گوناگون با شبیه‌خوانان وارد تعامل می‌شود. این شیوه مشترک باعث تقویت وجه آیینی اثر اجرایی می‌شود، مانند نظر ریچارد شکنر که: «هنگامی که در یک نمایش، تماشاگران مخاطب به مشارکت‌کنندگان تغییر ماهیت دهند، آن اجرا وجه آیینی پیدا می‌کند» (شکنر، ۱۳۸۶: ۲۶۲). در نتیجه می‌توان هنر اجرا را همانند تعزیه دارای وجه سودمندی قوی‌تر به نسبت وجه سرگرمی آن که در تئاترهای عادی وجود دارد، دانست که در ارتباط با مخاطب با هنر تعزیه همراهی می‌کند.

برای درگیری ذهنی و عملی هرچه بیشتر مخاطب، در هنر اجرا سعی می‌شود تا موضوع هرچه بیشتر با زندگی تطابق داشته باشد و در نتیجه فاصله‌ای که همواره بین اجرای تئاترگونه یک موضوع و واقعیت‌های زندگی وجود دارد، حذف شود. به این منظور از روش‌های اجرا نیز کمک گرفته می‌شود. فضای اجرا، باز و گسترده انتخاب می‌شود تا اجراکنندگان از حمایت صحنه برخوردار نباشند و مکان اجرا به فضایی مشترک برای اجراکننده و مخاطب تبدیل می‌شود تا او را نیز

از نظر زمانی و مکانی در هنگام اجرای یک کار مشخص، جابجایی وجود ندارد هرچند یک اثر می‌تواند در یک دوره اجرا در مکان‌های مختلفی برگزار شود.

• وجود خالق اثر

در تعزیه نویسنده متن مشخص نیست ولی در پرفورمنس نویسنده کلیت کار در بیشتر موارد مشخص است هرچند مانند تعزیه به جزییات پرداخته نمی‌شود و از این نظر با هم اشتراک دارند.

• تأثیرگذاری درونی

تعزیه به دلیل روند موضوع، در مخاطب، کاتارسیس ایجاد می‌کند ولی در پرفورمنس چون نوع برداشت به عهده مخاطب گذاشته می‌شود می‌تواند تهذیب نفس اتفاق بیفتد یا نیفتد هر چند سعی بر افتادن است.

• وابستگی به متن

در هنر اجرا در بیشتر موارد، موضوعی کلی بدون پرداختن به جزییات نحوه اجرا در نظر گرفته می‌شود ولی در تعزیه

با برقراری رابطه با نشانه‌های ارایه شده توسط اجراکننده و چگونگی اجرای اثر که او را به چالش می‌کشاند و به تعامل و حضور در اجرا کشیده می‌شود. سؤال‌هایی که در حین تعامل با اثر برای مخاطب ایجاد می‌شود او را وادار به تفکر درباره موضوع اثر می‌کند.

• حذف فاصله بین نمایش و واقعیت

در هر دو شیوه نمایشی سعی می‌شود تا اجرا به عنوان بخشی از واقعیت زندگی توسط مخاطب پذیرفته شود در نتیجه باعث احساس نزدیکی و ایجاد رابطه و تعامل با اثر و اجراکنندگان توسط مخاطب می‌شود.

نکات افتراق

• چگونگی روایت اثر

در تعزیه روایت خطی مانند تئاتر غربی وجود ندارد و چند روایت داستانی همزمان با جابجایی‌های زمانی و مکانی بیان می‌شوند اما در پرفورمنس یک موضوع دنبال می‌شود و

جدول ۱. اشتراک و افتراقات میان تعزیه و هنر اجرا. مأخذ: نگارندگان.

هنر اجرا	تعزیه	
	اجراکنندگان تعزیه و پرفورمنس تنها روایت‌کننده موضوع اثر هستند و مخاطبان تکمیل‌کننده، مداخله‌کننده یا دارای تعامل با اثر هستند.	مخاطب و اجراکننده هنر به عنوان بخشی از اثر
	دارای قابلیت تکرارپذیری در هر دو در کلیت اثر وجود دارد، در هر زمان و هر مکان دوباره اجرا می‌شود و هر بار جدید است.	تکرارپذیری
	تلاش برای درک مفهوم و معنا و انتقال آن از طریق لوازم و اجزای کمکی و کمک‌گرفتن از مخاطب.	توجه به کلیت و اهمیت به مفهوم
	استفاده از نمادها و نشانه‌های قابل درک برای مخاطب برای به تعامل کشاندن او.	رابطه اثر و مخاطب
	سعی در قبولاندن اثر به عنوان بخشی از واقعیت زندگی به مخاطب با درگیر کردن او در اجرا.	حذف فاصله بین نمایش و واقعیت
	در هم ریختگی زمان و مکان، گذشته و آینده.	زمان و مکان نزد مخاطب
	از پیش مشخص و قراردادی با تغییرات جزئی	چارچوب اجرا
	وجود موضوع کلی با جزییات ولی قابل تغییر و دستکاری براساس بازخورد از مخاطب.	وابستگی به متن
	ایجاد کاتارسیس و گاه سرگرمی صرف.	تأثیرگذاری درونی بر مخاطب
	نامشخص	وجود خالق اثر
	جابجایی‌های زمانی و مکانی	چگونگی روایت اثر
	عدم تأکید بر آموزش و تهذیب اخلاقی مخاطب از طریق تعامل ایستا و فعال	تأثیر بر آموزش اخلاقی مخاطب در تعامل

• زمان و مکان نزد مخاطب

در تعزیه مکان و زمان در هم می‌ریزد چون مخاطبان تعزیه هم در محل تعزیه حضور دارند و هم در صحرای کربلا و همزمان در حال و گذشته درهم آمیخته حاضر می‌شوند (چلکووسکی، ۱۳۷۰: ۲۲۰) ولی در پرفورمنس، روایت موضوع خطی و مشخص است و با وجود عدم کنترل زمان اما مخاطب در زمان مشخص و مکان مشخص در پرفورمنس حضور دارد.

• تأثیر بر آموزش اخلاقی مخاطب در تعامل

در تعزیه تعامل ایستا و پویای مخاطب با آموزش اخلاقی همراه است ولی در هنر پرفورمنس تأکید و اصراری برای تهذیب اخلاقی مخاطبان از طریق تعامل فعال با اثر نیست و می‌تواند هیچ آموزه اخلاقی در خود نداشته باشد (نکات اشتراک و افتراق به طور کلی در جدول ۱ دسته‌بندی شده است).

متن با جزییات وجود دارد ولی تعزیه‌خوانان با توجه به شرایط مجلس و بازخوردهایی که از مخاطب و محیط می‌گیرند در آن دست برده و با حفظ کلیت، جزییات را تغییر می‌دهند و کم یا زیاد می‌کنند.

• چارچوب اجرا

در تعزیه همه چیز از پیش مشخص است و به شکلی قراردادی اجرا می‌شود، این قراردادها بدنه و عنصر اصلی تعزیه را تشکیل می‌دهند، حال آنکه پرفورمنس رهایی از هرگونه قراردادی است و اجرا تا حدود زیادی وابسته به لحظه است و درست نقطه مقابل تعزیه، که هم تماشاگر و هم عوامل اجرایی پیشاپیش از هر آنچه که اتفاق می‌افتد آگاه است، در پرفورمنس گاه حتی خود بازیگر هم به آنچه روی خواهد داد آگاهی ندارد.

بحث

در باب مقایسه دستاوردهای پژوهش حاضر با مقالات ذکر شده در پیشینه باید ذکر کرد که منابع مطرح شده، درباره تعزیه بیشتر در راستای بررسی و تحلیل اجزای تشکیل دهنده تعزیه یا در مقام مقایسه با اصول تئاتر غربی برآمده‌اند یا آن را به صورت کلی با هنرهای جدید مقایسه کرده‌اند. در جایی که موضوع تعامل مطرح شده است نیز، یا تنها نقش مخاطب را مهم دانسته‌اند یا بر تعامل در حوزه ذهنی آن تأکید کرده‌اند. پرفورمنس آرت در این پژوهش‌ها با اصول اجرایی شرقی مقایسه شده اما مخاطب و تعامل فعال او مورد بررسی قرار نگرفته است. پژوهش حاضر بر آن بوده است تا به مقایسه ویژگی‌های هنر تعزیه و هنر پرفورمنس با تأکید بر تعامل مخاطب در قالب مطالعه تطبیقی بپردازد و به دلیل ویژگی‌های مشترک موجود، تعزیه را همانند هنر اجرا در هنرهای جدید معرفی کند. با بررسی و تحلیل اشتراکات و افتراقات دو هنر و همپوشانی و تطبیق ویژگی‌های هنر تعزیه اصیل و هنر پرفورمنس در حوزه تعامل با مخاطب، این جمع‌بندی به دست می‌آید که تعزیه را از دیدگاه مورد نظر پژوهش می‌توان مانند برخی هنرهای دیگر، پایه هنرهای جدید و همراستا با آن و دارای ریشه مشابه در عملکرد با مخاطب دانست. با توجه به اینکه در مقالات و کتاب‌های نامبرده و مطالعات انجام گرفته توسط نگارندگان، اثری از اهداف مقاله یعنی نگرشی نو به تعزیه به عنوان هنری سنتی ولی همگام و همراستا با هنر جدید پرفورمنس در رابطه با مخاطب نیست، پس می‌توان مطالعه پیش رو را در نوع خود دارای نوآوری دانست.

نتیجه‌گیری

با توجه به پیدایش هنرهای جدید در دوره پسامدرن و تحولات ایجاد شده در هنرها، مخصوصاً در اجرا و در حوزه مخاطب که شامل خلق اثر برای مخاطب عام و تعامل و حضور وی در اثر، برخلاف دوره مدرن است، با مطالعه شیوه بیانی تعزیه اصیل و پرفورمنس و با در نظر گرفتن اصول کلی آنها و تعامل با مخاطب، می‌توان پذیرفت که تعزیه با همپوشانی‌هایی که در برخی ویژگی‌های اصلی با پرفورمنس دارد، در حوزه هنر جدید دارای عملکرد مشترک است و با پرفورمنس همخوانی هماهنگی دارند. از لحاظ ویژگی‌های مورد نظر این پژوهش یعنی موضوع مخاطب، عملکرد آنها در برابر مخاطب و مقایسه نکات اشتراک آنها در چند شاخصه اصلی مانند رابطه مخاطب، اجراکننده و اثر، تکرارپذیری در عین تازگی هر اجرا، اهمیت به مفهوم و حذف فاصله واقعیت و نمایش بر این نکته تأکید می‌کند که هر دو هنر بسیار مشابه یکدیگر عمل می‌کنند و در تعامل با افراد مشاهده‌کننده اثر، سعی در جذب و ایجاد ارتباط و تعامل و مشارکت با وی در اجرا دارند. چرا که آنها می‌توانند در صورت خواست خود به راحتی وارد صحنه شوند و اجراکنندگان را یاری کنند. با توجه به این تشابهات می‌توان تعزیه را همانند پرفورمنس آرت در هنر جدید دانست و با وجود ریشه‌های سنتی و مذهبی، آن را هنری امروزی در زمینه تعامل با مخاطب قلمداد کرد. از این لحاظ شاید بتوان هنرهای سنتی دیگری را در راستای هنرهای جدید، با رویکردی متفاوت از بررسی‌های گذشته، مورد تحلیل و مطالعه قرار داد و با گسترش افق دید نگاهی تازه به آنها داشت و با گفتمانی نو آنها را حفظ کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Jean-Francois Lyotard فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی پیشگام پست مدرنیسم.
۲. Roland Barthes فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی در ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی.
۳. Antonin Artaud (۱۸۹۶-۱۹۴۸) شاعر، بازیگر، نویسنده و کارگردان تئاتر، هنرمند آوانگارد که او را خالق نظریه پست‌مدرنیسم در تئاتر می‌دانند. وی به تئاتر ارسطویی دوران مدرن سه نقد اساسی وارد کرد: عدم توانایی در کشاندن مردم به عمق، درگیر بودن با اجرای شاهکارهای گذشته، وابستگی و پرداختن بیش از حد به کلمات و متن. او با تحول در این سه بخش، شیوه‌ای نو به وجود آورد که بر هنراجرا (پرفورمنس آرت) نیز تأثیرگذار بوده است.
۴. Edward A. Shanken نظریه‌پرداز و تاریخدان هنر امریکایی.
۵. audience-based
۶. Interactive
۷. Participatory
۸. Jerzy Grotowski (۱۹۳۳-۱۹۹۹) کارگردان تئاتر و مبدع مفاهیم تئاتر بی‌چیز، تئاتر آزمایشگاهی و مانند آن.
۹. Peter Brook (۱۹۲۵) کارگردان انگلیسی سینما و تئاتر.
۱۰. Richard Schechner (۱۹۳۴) استاد دانشگاه نیویورک در زمینه مطالعات پرفورمنس (اجرا).
۱۱. تعزیه مورد بررسی در این پژوهش نوع اصیل آن است که هنوز در شهرها و روستاهای کشور در میان مردم اجرا می‌شود و تعزیه‌هایی را که امروزه با مؤلفه‌های تئاترهای کلاسیک غربی با بازیگران حرفه‌ای، طراحی صحنه و لباس و در سالن‌ها در برابر تماشاگر اجرا می‌شود در بر نمی‌گیرد.
۱۲. در ریشه‌های پیش از اسلام تعزیه و عزاداری میان صاحب‌نظران اختلافاتی وجود دارد. به دلیل وجود مجازات اخروی برای افرادی که بر درگذشتگان گریه و عزاداری می‌کنند در ارداویرافنامه، تعزیه را خلاف این قانون دانسته و آن را مربوط به پس از اسلام می‌دانند ولی از آنجا که این هنر آیینی-نمایشی مانند سایر هنرهای ایرانی ریشه‌دار است، طبق نظر برخی متفکران رشته‌های نمایش و باستان‌شناسی و ایران‌شناسی، این هنر اجرایی ریشه در مراسمی مانند یادگار زریان، مغ‌کشی و سیاوشان دارد که در دوران ایران باستان و با وجود دستورات موجود در ارداویرافنامه در میان عامه مردم اجرا می‌شده است. در جزییات اجرای تعزیه نیز نمادهای مورد استفاده، طبق نظر عباس حسینی در مقاله «ایکونولوژی سه نماد در مراسم تعزیه» که در سال ۱۳۹۴ در فصلنامه کیمیای هنر به چاپ رسیده است، نمادهایی با مفاهیم منتقل‌شده از بیزانس و ساسانی به دوران اسلامی ایران در تعزیه هستند که نشان‌دهنده قدمت و تأثیرات پیش از اسلام بر آن است. برای اطلاعات بیشتر درباره ریشه‌های تعزیه می‌توانید به منابع زیر رجوع کنید: کتاب آیین اختیار دکتر کورش نیکنام، انتشارات تیس، سیاوشان شاهرخ مسکوب، متون سوگنامه یادگار زریان ترجمه مهرداد بهار و زاله آموزگار، و مقاله دکتر علی شیخ‌مهدی و دکتر مصطفی مختاباد امرئی در سال ۱۳۸۹ با عنوان «نقد رویکردهای پژوهشی پیشینه نمایش ایرانی تعزیه» فصلنامه پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۷ و مقالات و مصاحبه‌های دکتر یدالله آقاعباسی درباره تعزیه. و برای اطلاعات بیشتر درباره نظریه‌ای که معتقد به شکل‌گیری تعزیه تنها در پارادایم عربی- شیعی است می‌توانید به کتاب «تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی» نوشته عباس خدوم جمیلی به ترجمه دکتر مجید سرسنگی انتشارات فرهنگستان هنر رجوع کنید.
- در مقاله پیش رو، نگارندگان به نظر اندیشمندان موافق با ریشه‌های پیش از اسلام تعزیه اشاره کرده‌اند.
۱۳. Performance Art هنر نمایشگون که دهه ۶۰ م. از هنرهای تجسمی آغاز شد و از سایر هنرها برای اجرا وام می‌گیرد.

فهرست منابع

- امرایی، بابک . ۱۳۹۰. تحلیل نشانه‌شناختی طراحی پسامدرن. باغ نظر، ۸ (۱۶) : ۶۵ - ۷۸.
- امینی، رحمت . ۱۳۸۶. اجرای نمایش‌های مذهبی ایرانی، در کتاب گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات نمایش، به کوشش ابراهیمی، عسکر. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- بلوکباشی، علی . ۱۳۸۶. نقش و کارکرد اجتماعی، فرهنگی و هنری تعزیه‌خوانی در جامعه سنتی ایران، در کتاب گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات نمایش، به کوشش ابراهیمی، عسکر. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- بهاره برهانی، بهاره. ۱۳۸۸. هنر جدید و نقش تأثیرگذار مشارکت مخاطب، مصاحبه با محمدباقر ضیایی. ماهنامه آینه خیال، (۲۱) : ۶۸-۷۸.
- بهمن بیگی، محمد . ۱۳۲۴. عرف و عادت در عشایر فارس، چاپ اول. تهران: بنگاه آذر.
- بیمن، ویلیام آ. . ۱۳۸۴. ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه ایرانی، در: مجموعه مقالات تعزیه و آیین نمایش در ایران. چلکووسکی، پیتر، جی. ت: داوود حاتمی، چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- ثمینی، نغمه . ۱۳۸۶. نظام‌های روایتی در متون تعزیه، در کتاب گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات نمایش، به کوشش ابراهیمی،

عسکر. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.

- چلکووسکی، پیتر جی. ۱۳۸۴. مجموعه مقالات تعزیه و آیین نمایش در ایران. ت: داوود حاتمی، چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- چلکووسکی، پیتر جی. ۱۳۷۰. هنگامی که نه زمان زمان است و نه مکان مکان، *ایران نامه*، ۹ (۳۴) : ۲۱۲-۲۲۲.
- دامود، احمد. ۱۳۸۴. بازیگری و پرفورمنس آرت، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- رحیمی، محمودرضا. ۱۳۸۶. مقاله‌ای از محمود رضا رحیمی دربارهٔ زیبایی شناسی در پرفورمنس آرت. برگرفته از سایت ایران تئاتر. قابل دسترس در: <http://theater.ir/fa/5975> ۱۳۹۵/۰۲/۱
- رحیمی، محمودرضا. ۱۳۸۸. درباره پرفورمنس آرت، مصاحبه‌کننده: سیدسعید هاشم‌زاده، مرضیه شاطر دوست. *ماهنامه نمایش*، ۱۱ (۱۲۶ و ۱۲۵) : ۳۵-۳۰.
- رهبرنیا، زهرا و خیری، مریم. ۱۳۹۲. هنر تعاملی به مثابه یک متن: با اشاره به یکی از آثار تعاملی به نمایش درآمده در بینال ونیز ۲۰۱۱ اثر نورما جین، *مجله جهانی رسانه*، ۸ (۱) : ۹۲-۱۱۳.
- ستاری، جلال. ۱۳۷۸. *آنتونین آرتو شاعر دیده‌ور صحنه تئاتر*. چاپ اول. تهران: انتشارات نمایش.
- شکتر، ریچارد. ۱۳۸۶. *نظریه اجرا*. ت: مهدی نصرالله زاده، چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.
- شهیدی، عنایت‌الله. ۱۳۸۰. *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*. چاپ اول. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- فروتن، پیام. ۱۳۸۶. تعزیه و تئاتر معاصر، در کتاب *گردهمایی مکتب اصفهان*، مجموعه مقالات همایش، به کوشش ابراهیمی، عسکر. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- کوپال، عطاالله و محرابی، مریم. ۱۳۹۲. مقایسه نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه. *فصلنامه تخصصی هنر*، (۵۲-۵۳) : ۴۵-۶۲.
- گلدبرگ، رزلی. ۱۳۸۸. *هنر اجرا*. ت: مریم نعمت طاوسی، چاپ اول. تهران: انتشارات نمایش.
- مختاباد امرئی، سید مصطفی. ۱۳۸۷. *پست‌مدرنیسم در تئاتر، هنرهای زیبا*، (۳۴) : ۸۱-۹۰.
- میرشکرایبی، محمد. ۱۳۸۸. *تعزیه و آیین‌های عاشورایی*، چاپ اول. تهران: انتشارات نمایش.
- ناصر بخت، محمدحسین. ۱۳۸۸. نشانه‌ها در نقل ایرانی، در *مجموعه مقالات سمینار آیینی سنتی، گردآوری حمیدرضا اردلان*، چاپ اول. تهران: انتشارات نمایش.
- هاشم‌پور، نرگس. ۱۳۹۳. استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران زن. *کیمیای هنر*، ۲ (۹) : ۲۵-۱۹.
- همایونی، صادق. ۱۳۵۲. *گفتارها و گفتگوهای درباره تعزیه*، مصاحبه با پیتر جی. چلکووسکی. نیویورک. برگرفته از پایگاه بین‌المللی همکاری‌های خبری شیعه. قابل دسترس در: <http://www.shafaqna.com/persian/other-services/news/item/57243> (۲۱/آذر/۱۳۹۳)
- Shanken, E. A. (2005). Artists in Industry and the Academy: Collaborative Research, Interdisciplinary Scholarship, and the Creation and Interpretation of Hybrid Forms. *Leonardo Journal of art, MIT Press Journals*, 38(5): 415-418.
- Schechner, R. (1994). *Performance theory*. New York: Routledge.
- Stiles, K. & Selz, P. (1996). *Theories and documents of contemporary art*. California: University of California Press.
- Wilmeth, Don B. (1993). *Cambridge guide to American theater*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shahriari, Kh. (2006). *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziyeh Theatre, Ph. D.* Thesis in School of Media, Film and Theatre. Kensington: University of New South Wales.