تعزیه به مثابه تئاتر حضور با تکیه بر آرای پال وودراف[1]

حمید تلخابی[2]
سید محمدحسین نواب[3]
منصور براهیمی[4]

چکیده

نمایش آیینی تعزیه از سویی ریشه در واقعه‌ی عاشورا و نمایش دادن روایت‌های گوناگون آن وقایع دارد و از سوی دیگر -از منظر اجرا- منبعث از فرهنگ و نمایش ایرانی است. این نمایش باشکوه، در بافت‌های فرهنگی دوره‌ی قاجار به‌ویژه در دوره ناصری، موفق شد برای مردم در بالاترین مرتبه نمایشی باشد، اما پس از این دوره تا به امروز، آیینی و نمایشی بودن آن به‌تدریج کم فروغ شده است. از این حیث در عرصه‌ی پژوهش و اجرا باید گام‌های جدیدی برای احیای ظرفیت‌ها و وجوهِ تماشایی تعزیه برداشته شود.

یکی از مطالعات اجرایی و آیینی جدید، نظریه‌ی «تئاتر حضور» پال وودراف[5] است که در برآورده کردن هدفِ تماشا کردن و تماشایی بودن، جایگاه ویژه‌ای دارد. این نوشتار با تکیه بر آرای پال وودراف، به صورت توصیفی ـ تطبیقی درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که تئاتر حضور در نمایش تعزیه چگونه متجلی می‌شود؟ نتایج برآمده از پژوهش نشان می‌دهد که نمایش آیینی تعزیه در برخی اجراها به مثابه‌ی تئاتر حضوری است که از هم‌آمیزی دو هنر «تماشا کردن» و «تماشایی شدن» در کردار مشترک، تجربه‌ی مشترک و لحظه‌ی مشترک تعالی، به فراسوی تئاتر، نائل می‌آید.

کلید واژه‌ها: واقعه‌ی عاشورا، تعزیه، تئاتر حضور، تماشایی شدن، تماشا کردن، پال وودراف.

---

۱ . این مقاله برگرفته از رساله دکترای نگارنده، در دانشگاه ادیان و مذاهب استخراج شده است.

۲ . دانشجوی دکترای حکمت هنرهای دینی؛ (۰۹۱۲۴۳۹۰۱۲۸) talkhabi64@yahoo.com
۳ . استادیار دانشگاه ادیان و مذاهب.
۴ . مترجم و مدرس دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران.

۵ . Paul Woodruff.

مقدمه

تعزیه مهم‌ترین نمایش ایرانی است که ریشه در واقعه‌ی عاشورا و نمایش دادن روایت‌های گوناگون آن وقایع دارد. از این‌رو، آن‌چه از واقعه‌ی عاشورا در میان نقل قول‌ها و روایت‌ها باقی مانده، بخش مهمی از آن‌ها در قالب تعزیه بازآفرینی شده است. این بازآفرینی در هر فرهنگی شکل نمایشی خاص خودش را پیدا کرد و اجراهای متنوعی از تعزیه رقم زد که این امر، جوششی فارغ از نظم‌های متعارف نمایشی است. (Yosefian , 2004: p 74)

تعزیه، نشان دادن جلوه‌ای از اوج تماشایی واقعه‌ی کربلاست که ظرفیت‌های نمایشی بالایی دارد. ازجمله می‌توان به ظرفیت‌های اجرای آیینی و نمایشی تعزیه اشاره کرد که تا حد قابل توجهی، در دوره‌ی قاجار و زمان ناصرالدین شاه محقق شده بود. گوبینو در این رابطه می‌گوید: «نمی‌توان تعزیه را دید و منقلب نشد. بازیگران تعزیه تأثیری بر مردم می‌گذارند که زیباترین شاهکارهای تراژدی ما به گرد پایشان نمی‌رسد. تعزیه نوعی تئاتر به سبک یونان باستان است.» (گوبینو، ۱۳۶۷: ص ۴۳۲)

اما این شکوفایی در دوره‌ی پهلوی با ممنوعیت برگزاری مجالس تعزیه از بین رفت و تا به امروز هیچ‌گاه به دوره‌ی اوج خود برنگشت. امروزه باوجود حمایت‌های مسئولین، دغدغه‌های هنرمندان و اجراهایی که به‌ویژه در ایام محرم در سراسر کشور وجود دارد، هم‌چنان ظرفیت‌های آیینی و نمایشی تعزیه آن‌گونه که باید، کشف نمی‌شود و در اغلب اجراها مشارکت فعال تماشاگر رخ نمی‌دهد. این نوشتار با نگاهی به مطالعات آیینی و میان‌فرهنگی، تماشایی شدن تعزیه را مورد بررسی قرار می‌دهد تا کنش تماشاگر در این میراث آیینی و هنری فرهنگ شیعی بهتر شناخته شود. در دهه‌های گذشته، اندیشمندان و نظریه‌پردازان هنر نمایش با رویکردهای متفاوت، به هنر تئاتر پرداختند که از میان آن‌ها، دیدگاه پال وودراف با نمایش تعزیه، هم‌خوانی بیش‌تری دارد. از این‌رو با تمرکز بر نقطه

نظرات پال وودراف -به‌ویژه تئاتر حضور- تلاش می‌شود از زاویه‌ی دیگر به غنای بحث‌های مرتبط با تماشاگر در نمایش آیینی تعزیه کمک کند.

پیشینه

در مورد تعزیه، باوجود مقاله‌ها و کتاب‌های قابل تأملی که وجود دارد، هم‌چنان یکی از مهم‌ترین پژوهش‌ها، کتاب چلکوفسکی با عنوان «تعزیه؛ آیین و نمایش در ایران» است که اوایل انقلاب به‌عنوان «تعزیه؛ نمایش بومی پیشرو ایران» منتشر شده بود. البته باتوجه به مطالعات نظری جدید در حوزه آیین و اجرا، تئاتر تا حدی از ادبیات و متن فاصله گرفته و در حوزه‌ی تماشاگر پژوهش‌های خوبی انجام می‌شود اما این‌که رویکرد اجرا را در تعزیه و نمایش‌های ایرانی پیاده کنند، هم‌چنان مطالعه و پژوهش اندکی در این حوزه انجام گرفته است.

بنت (۱۳۸۶) در کتاب «تماشاگران تئاتر؛ نظریه‌ای در مورد تولید و دریافت» به‌دنبال آن است که از طریق بحث در مورد مطالعات معاصر با موضوع تماشاگر و نیز تمرکز بر رابطه‌ی متقابل بین تولید و دریافت، به جست‌وجو برای یافتن نقش تماشاگر در یک رخداد تئاتری بپردازد.

سلدن و دیگران (۱۳۹۸) در کتاب «تئاتر و تماشاگر؛ به سوی نقش خلاق مخاطب در رویداد ادبی ـ تئاتری»، در فضایی میان‌رشته‌ای نخست به شالوده‌های نظری و انتقادی در تاریخ تئاتر و ادبیات، مطالعات انتقادی، نقد ادبی، نظریه اجرا و پژوهش‌های اجرایی تماشاگر می‌پردازند.

رهبرنیا و داوری (۱۳۹۴)، در مقاله «بررسی تعزیه و هنر اجرا[1] با تأکید بر تعامل با مخاطب»، تعزیه و هنر اجرا را با هم مقایسه می‌کنند و این دو را در تعامل با مخاطب و مخاطب‌محوری با یکدیگر مرتبط می‌دانند.

پیراوی‌ونک و نیک‌نفس (۱۳۹۲)، در مقاله «نقش مخاطب در نگاهداشت شبیه‌خوانی» با رویکرد پدیدارشناختی ـ هرمنوتیکی، تفاوت مخاطب با تماشاگر صرف را در تعزیه بحث می‌کنند و نشان می‌دهند که مخاطب در تعزیه نقش نگاهبان کار هنری را ایفا می‌کند و چهار وجه مخاطب ـ بازیگر ـ نگاهبان ـ شاعر شکل می‌گیرد.

مطالعاتی از این قبیل در حوزه‌ی «آیین، اجرا و تماشاگر» نشان می‌دهد تعداد پژوهش‌های نزدیک به این موضوع محدود است و آن‌ها مستقیماً به مباحث ما ارتباط ندارند. زیرا این مقاله درصدد است جای خالی مباحث آیینی و تئاتری پال وودراف را در نمایش تعزیه مورد بررسی قرار دهد. بنابراین مهم‌ترین کتابی که هم از لحاظ متن و هم

۱. Performance art.

از لحاظ اجرا، می‌توان با تعزیه منطبق کرد کتاب «ضرورت تئاتر» است که در سال ۲۰۰۸ توسط پال وودراف فیلسوف و نظریه‌پرداز امریکایی نوشته شد. وودراف استاد فلسفه دانشگاه تگزاس است که کتاب **ضرورت تئاتر** را نتیجه سی سال پژوهش در این حوزه می‌داند. (ن.ک. وودراف، ۱۳۹۴: ص ۳) او در نظریه تئاتری خود به افلاطون توجه ویژه‌ای دارد اما در نوشتن بوطیقای خودش (کتاب ضرورت تئاتر) همانند ارسطو تعریف می‌دهد، به فرم توجه می‌کند و به تراژدی و کمدی می‌پردازد. وودراف شیوه تعریف دادن‌های ارسطویی‌اش را مانند رساله‌های افلاطون دلپذیر می‌کند و با مفهوم هنر تماشا کردن و تماشایی بودن، شاکله نظریه‌ی تئاتری خود را تبیین می‌کند.

چارچوب نظری

پال وودراف معتقد است: «تئاتر هنری است که با آن، انسان‌ها کردار انسان را در زمان و مکانی معین، تماشایی می‌کنند یا تماشایی می‌یابند.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۲۵) کردار انسان لازمه‌ی تماشایی شدن تئاتر است که باید از سطح رویداد فراتر برود. از نظر وودراف کنش‌های فعال انسان است که موجب می‌شود رویداد به کردار تماشایی تبدیل شود. زیرا نمایش بدون کنش امری است ناممکن (ن.ک. هالیول، ۱۳۸۸: ص ۱۴۱) به میزانی که انسان در برابر رویداد منفعل باشد به همان میزان، از کردار تماشایی فاصله می‌گیریم. زیرا «واژه‌ی کردار کنش‌های منفعل آدمی را حذف می‌کند.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۶۸)

هم‌چنان که کریستوفر ووگلر معتقد است، قهرمان همواره فردی است فعال و نه منفعل (ن.ک. ووگلر، ۱۳۸۷: ص ۲۴۲) مثلاً تماشای یک فرد رُمی که در رم باستان، او را به جرم مسیحی شدن، کت بسته جلوی شیری می‌انداختند تا او را ببلعد، تماشایی نیست. اما تماشای یک مسیحی چالاک که تلاش می‌کند حمله‌ی شیری را دفع کند، تماشایی است (ن.ک. وودراف، ۱۳۹۴: ص ۲۷) در این‌جا کنشی که برای زنده ماندن فرد مسیحی می‌بینیم، کردار او را تماشایی می‌کند. هرچه این کنش در مرتبه‌ی بالاتری قرار بگیرد، به همان میزان کردار انسان نیز تماشایی می‌شود. در نگاه وودراف، تماشایی شدن کردار انسان‌ها و تماشایی شدن آن برای تماشاگران جوهره‌ی تئاتر را شکل می‌دهد. از این‌رو تماشایی شدن در مباحث وودراف دو پیامد اساسی با خودش به همراه دارد که عبارت است از: نگاه تشکیکی و مراتبی به تئاتر، پیوند میان تماشایی بودن و تماشا کردن.

وودراف در نگاه تشکیکی و مراتبی، گستره‌ی تئاتر را بسیار فراتر از تئاتر هنری می‌داند و معتقد است: «در قرون اخیر، روشنفکران اروپایی که خواسته‌اند هنر را از خمیره‌ی عادی زندگی جدا کنند، بر مرزبندی بین این‌دو پافشاری کرده‌اند. اگر می‌توانستیم حدود این مرزبندی را معین کنیم، پی می‌بردیم که تئاتر به این مرزها پای‌بند نیست. تئاتر بخش

عمده‌ای از تجربه‌ی زندگی ماست. انسان‌ها از هنر تئاتر در تمامی زوایای زندگی‌شان استفاده می‌کنند.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۴) ما در دنیایی از تئاتر حرکت می‌کنیم که گرداگرد ما را تئاتر فراگرفته است. (ن.ک: وودراف، ۱۳۹۴: ص ۷)

وودراف از نگاه مسلط که تئاتر را از زندگی جدا کرده و محصور در تئاتر هنری می‌داند، به‌شدت انتقاد می‌کند و بر این باور است: «در دوران ما، تئاتر به اندازه‌ی کافی قدرتمند نیست که دشمنان جدی داشته باشد. اما تئاتر، دوستان دروغین دارد و آن‌ها تئاتر را در قلمرو تصنعی هنرهای زیبا به بند می‌کشند. باید تئاتر را از چنگ دوستان دروغینش درآوریم، اما وظیفه‌ای سنگین‌تر داریم. بر ماست که از تئاتر در برابر دیدگاهی بایستیم که آن را چیزی بی‌ربط، مختص نخبگان و هنری رو به مرگ می‌داند؛ هنری که فقط چند آدم بی‌مصرف تلاش می‌کنند آن را در فرهنگی صرفاً دم‌خور با فیلم و تلویزیون، زنده نگه دارند.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۲۸۸)

وودراف در راستای تئاتری دیدن زندگی، تئاتر را به پنج نوع تقسیم می‌کند که تئاتر هنری یکی از آن‌ها محسوب می‌شود.

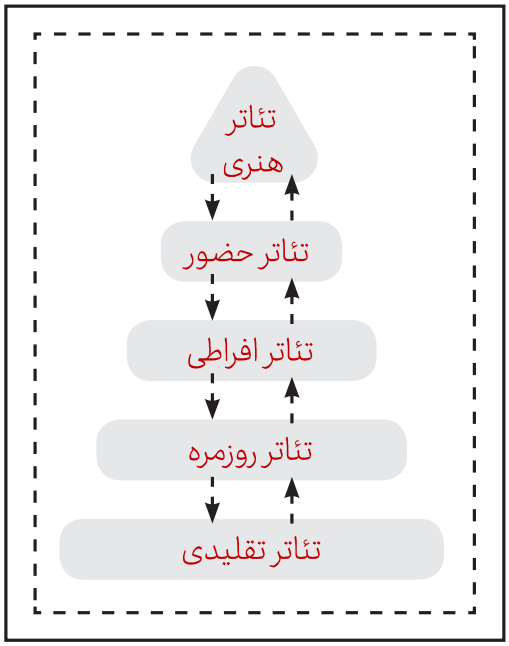
۱. **تئاتر تقلیدی:** عمدتاً شامل وانمودسازی است. بازیگران همان شخصیت‌هایی نیستند که نقش‌شان را بازی می‌کنند و کردارشان برای تماشاگران یا بازیگران پیامدهای واقعی ندارد. عناصر وانمودسازی تقریباً در تمام کردارهای انسانی وجود دارد و اغلب به سه صورت خودش را نشان می‌دهد:
   - **الگوسازی:** مثل پسرکی که سعی می‌کند با تبختر خاصی راه برود و صدایش را مثل پدرش کُلفت کند.
   - **هم‌داستانی:** مثل کسی که ماسک ترسناک می‌زند و بچه‌ها در عین این‌که می‌ترسند، لذت می‌برند.
   - **بدل‌سازی:** مثل ناطوردشت که بدل انسانی است تا پرندگان به مزرعه آسیب نزنند.
۲. **تئاتر روزمره:** تئاتر زندگی عادی است که در آن آدم‌ها را درگیر کارهای عادی روزانه می‌بینیم. کارهای عادی غالباً عنصر وانمودسازی را نیز در خود دارند؛ مثل وقتی که یک پیش‌خدمت تازه‌کار می‌کوشد خود را کارکشته نشان دهد. یا ادای سرپیش‌خدمت را درمی‌آورد. بنابراین این نوع تئاتر می‌تواند تقلیدی هم باشد؛ گرچه عمدتاً تقلیدی نیست.
۳. **تئاتر افراطی:** تماشاگران را فرامی‌خواند که از راه تماشا، در وقایعی که در شرف وقوعند شرکت کنند. منظور رویدادهایی مانند مراسم ازدواج و جلسه محاکمه است که به شاهد نیاز دارند. پس تماشاگر تا اندازه‌ای مسئول این وقایع است. اقوام و

آشنایانی که به‌عنوان شاهد در مراسم ازدواج حضور می‌یابند، مسئولیت پشتیبانی از آن را در آینده برعهده می‌گیرند. گروهی که برای تماشای مراسم زجرکشی گرد هم می‌آیند در گناه آن شریکند، زیرا بدون آن‌ها این اتفاق نمی‌افتاد. تئاتر افراطی غالباً تا حدی تقلیدی نیز هست. عروس مراسم، حقیقتاً عروس است اما در عین حال وانمود می‌کند عروسی است که عکسش به تازگی در مجله‌ی مد چاپ شده است. پرشورترین نوع تئاتر افراطی در روزگار ما، مسابقات ورزشی‌اند.

۴. **تئاتر حضور:** واقعه‌ای با تقلید شروع می‌شود و با واقعیت پایان می‌پذیرد. این نوع تئاتر بیش‌تر در اجراهای آیینی مصداق پیدا می‌کند. چون ویژگی اصلی تئاتر حضور دگرگونی انسان‌هاست و این دگرگونی اغلب در آیین‌ها اتفاق می‌افتد.

۵. **تئاتر هنری:** تنها زمینه‌ای که تئاتر در مقام هنر، معمولاً در آن از دیگر انواع تئاتر سر است پیرنگ است. از این حیث، وودراف از انواع تئاتری که نام می‌برد هم‌چنان اهمیت زیادی برای تئاتر هنری و صحنه‌ای قائل می‌شود.

تمامی این گونه‌ها، از هنر تئاتر استفاده می‌کنند؛ بازیگران می‌دانند چگونه جلب توجه کنند و تماشاگران نیز می‌دانند چگونه به آنان پاسخ دهند. ناگفته نماند که مرز بین انواع و مراتب تئاتر بسیار شکننده است و نمی‌توان به‌راحتی یکی را از دیگری بازشناخت (ن.ک. وودراف، ۱۳۹۴: ص ۴۱ـ۴۳)



انواع و مراتب تئاتر

باتوجه به گستره‌ی تئاتر در نگاه وودراف، تئاتر حضور و تئاتر هنری به‌خاطر کردار تماشایی شخصیت‌ها، از مرتبه‌ی بالایی برخوردار هستند. برخلاف تئاتر افراطی، روزمره و تقلیدی که در مراتب پایین‌تری قرار دارند. با این تقسیم‌بندی بحث وودراف این نیست که ارسطو را رد کند بلکه معتقد است که تئاتر را باید از دایره‌ی بسته‌ی تئاتر هنری فراتر ببینیم. از سوی دیگر، وودراف توجه ویژه‌ای به تئاتر هنری دارد و می‌گوید: «با این همه اگر گمان کنیم تئاتر به‌عنوان بخشی از هنرهای زیبا، دیگر برای کسانی چون وودراف بی‌معناست، به خطا رفته‌ایم. وقتی یاد بگیریم که چگونه به رخدادهای زندگی بنگریم و از آن‌ها صحنه‌های تئاتری بسازیم، آن‌وقت هریک از ما منتقدی می‌شود که می‌داند چرا به تئاتر می‌رود، چگونه تماشا می‌کند و هدفش از این

تماشا کردن چیست.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۱۸-۱۹) از این‌رو تئاترهای دیگر، تئاتر هنری را تقویت می‌کنند و تقویت تئاتر هنری موجب درک تئاترهای دیگر در مرتبه‌ی بالاتر می‌شود.

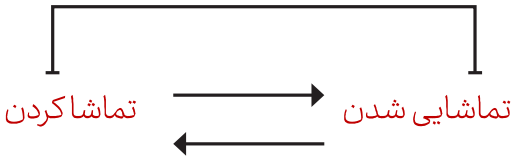
بحث دیگری که در نگاه وودراف وجود دارد بحث تماشاگر و پیوند میان تماشایی بودن و تماشا کردن است. تئاتر در هر شکل تنها زمانی معنا می‌یابد که مخاطبی داشته باشد، در غیر این صورت تمرینی بیش نیست. از ویژگی‌های آشکار تئاتر، اجرای آن در مقابل تماشاگر است، اما بزرگان تئاتر با کوشش‌ها و اندیشه‌هایی دیگرگونه در پی رسیدن به معنایی دیگر از تماشاگر تئاتر بودند. «در تئاترهای مرسوم می‌توانیم از واژه‌ی مخاطب یا تماشاگر نام ببریم ولی کوشش گروتفسکی بر این است که فعل تئاتر همراه با کوشش و یا مشارکت تماشاگر پدید آید که در این صورت دیگر نمی‌توان از واژه‌ی تماشاگر با معنای عام آن در تئاتر نام برد.» (عزیزی، ۱۳۸۸: ص ۹۱) زیرا تماشاگر جزئی از اجرا محسوب می‌شود؛ جزء بسیار مهم و تأثیرگذار.

تماشاگر برای درک و دریافت اثر هنری بسته به این است که در چه مرتبه‌ی وجودی قرار بگیرد. درک مخاطب، براساس مرتبه‌ی وجودی او در ارتباط با اثر هنری رخ می‌دهد. بنابراین مخاطبین بسیاری براساس مرتبه‌ی وجودی خود با اثر هنری ارتباط برقرار می‌کنند. یا این‌که یک تماشاگر در زمان‌های مختلف، خوانش‌های مجدد از اثر پیدا می‌کند. زیرا تماشاگر در زمان‌های مختلف تجربه‌ی وجودی او متفاوت می‌شود و با خوانش مجدد، به کشف جدیدی از اثر هنری دست می‌یابد. مثل دریافت‌هایی که مستمعین مختلف یا یک نفر در زمان‌های مختلف از یک مراسم آیینی به‌دست می‌آورد. «هیچ دو مخاطبی همانند نیستند؛ چنان‌که هیچ دو اجرایی هم کاملاً همانند نیستند. حتی اگر افراد مخاطب تغییر نکنند، حالات درونی آنان از شبی تا شب دیگر متغیر است. داد و ستد میان هنرپیشه و مخاطب، کششی ایجاد می‌کند که به اجرای زنده‌ی تئاتر، نیرو می‌بخشد. تئاتر هنر دوگانه‌ی خود را فرامی‌خواند تا این کشش پدید آید.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۵۳)

از این نظر در تئاتر، هنرِ نخست این است که انسان خودش را دیدنی جلوه دهد و هنرِ دوم این است که دیگران را دیدنی ببینند. این دو هنر را باید با هم تمرین کرد و با هم همسو نمود چون تمامی زندگی انسانی به این دو وابسته است. اگر تماشایمان نکنند، محو می‌شویم و نخواهیم توانست کاملاً آن‌گونه باشیم که دوست داریم. اگر هرگز به تماشا نایستیم، فقط درمی‌یابیم که «ما» بودن چه حسی دارد، هیچ‌گاه نخواهیم دانست «دیگری بودن» چه حسی دارد. اگر زیادی یا عوضی تماشایمان کنند، دچار ترس می‌شویم. اگر زیادی تماشا کنیم، توان بالقوه‌ی کنش را از کف می‌دهیم (ن.ک. وودراف، ۱۳۹۴: ص ۱۵)

«در تئاتر، دو هنر تماشا کردن و تماشا شدن درهم تنیده‌اند و هریک بر دیگری تأثیر می‌گذارد.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۸-۹) از این نظر، میان کردار تماشایی انسان در زمان و مکان

معین با دریافت تماشاگر، رابطه‌ی دیالکتیکی و گفت‌وگو برقرار است. کردار شخصیت موجب دریافت اولیه تماشاگر و دریافت اولیه تماشاگر موجب شناخت بهتر کردار شخصیت و تماشایی شدن آن می‌شود؛ تماشایی شدن کردار، کنشگری تماشاگر را در دریافت از اثر تقویت می‌کند و تماشاگر را در مرتبه‌ی بالاتر قرار می‌دهد.



رابطه تقابلی تماشایی شدن و تماشا کردن

وودراف، در قرائتی انسان‌باورانه و حکمت‌آمیز، «امکان دل دادن به دیگران» را موجب تقویت دیگری‌خواهی و انسان‌دوستی می‌داند: «اگر دل دادن به دیگران غیرممکن باشد، پس انسان‌دوستی هم غیرممکن است.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۱۹۷)

اکنون از حیث نظری بیش‌تر روشن می‌شود که چرا وودراف بین تئاتر به‌عنوان هنر تماشایی شدن و تماشا کردن و تئاتر به‌عنوان هنر انسان بودن، ربطی وثیق می‌یابد. چون نیمی از هنر تئاتر، توجه کردن به دیگران است و نیم دیگر توجه گرفتن از جانب دیگران است. اگر فرض کنیم که این «دیگران» می‌تواند ـ و نهایتاً باید ـ خودِ فرد باشد که به واسطه تئاتر، هنر تماشا کردنِ خود (خودنگریِ معطوف به خودشناسی) را آموخته است، آن‌گاه چرخه ضرورت تام و تمام تئاتر به لحاظ حِکمی و اخلاقی کامل می‌شود. (ن.ک. نصرالله‌زاده، ۱۳۹۵: ص۲۱۴)

ارتباط میان اجراکنندگان با تماشاگران در تئاتر حضور به اوج خودش می‌رسد و تمایز میان اجراکنندگان با تماشاگران در انتهای اجرای تئاتر می‌تواند از میان برداشته شود. زیرا وجه آیینی تئاتر حضور، قصد دگرگون کردن تماشاگران خود را دارد و اساساً تماشاگران به تئاتر می‌روند تا دگرگون شوند. از این‌رو «تئاترِ حضور به‌دنبال آن است که با کشاندن تماشاگر به دل کردارِ معنادار، از هر تماشاگر، به‌عنوان شرکت‌کننده‌ی اصلی و با دادن نقشی همانند بازیگر اصلی به او، بازیگر دیگری از او بسازد.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۲۱۷) وودراف در جای دیگر می‌نویسد: «تئاتر به بیش‌ترین وجه آن، زمانی تئاتر است که اهداف دو بخش خود، یعنی تماشاکردن و تماشا شدن را برآورده کند. اگر چنین شود، آن‌وقت تئاتر زمانی از والاترین‌هاست که هرگز تئاتر نباشد؛ یعنی زمانی‌که دو هنر تماشا کردن و تماشایی بودن درهم آمیزند و به کردار مشترک، تجربه‌ی مشترک و لحظه‌ی مشترک تعالی، به فراسوی تئاتر برسند.» (وودراف، ۱۳۹۴: ص ۲۸۴)

از نظر وودراف این تجربه‌ی مشترک از طریق رویکرد آیینی به تئاتر امکان‌پذیر است، چون مطالعات حوزه‌ی روان‌شناسی اجتماعی نشان داده که تماشاچیان می‌توانند بر عملکرد فرد تأثیر بگذارند. (Baron & Byrne, 1997: p105) دورکیم نیز وحدت‌یابی نمادین یک جماعت را از خلال گردهمایی دوره‌ای مناسک در جامعه می‌داند که با انجام گروهی از ضوابط و نقش‌ها در چارچوب نظمی که شکل می‌دهند، پیوند اجتماعی یکپارچه کننده را تقویت می‌کند. (bell, 2009: p 170 - 175)

هم‌چنان که آگوستو بوآل، کارگردان و نظریه‌پرداز برزیلی تئاتر، در نظریه‌ی خود در باب «تئاتر سرکوب شدگان»[1] از امکان تماشاگر برای عمل کردن و بازیگر بودن دفاع می‌کند: دیگر لازم نیست که تماشاگر قدرت خود را برای اندیشه و عمل به شخصیت‌ها واگذار کند، او می‌تواند خویشتن را چنان آزاد بگذارد که عملاً هم بیندیشد و هم عمل کند. بوآل نه فقط مرز میان تماشاگر و بازیگر را از بین می‌برد (اصطلاح مورد علاقه‌ی او «تما. زیگر»[2] است.) بلکه تماشاگر را در تئاتر به غایتی نزدیک می‌کند که ادبیات و خوانش ادبی به خواب هم نمی‌بینند به چنان درجه‌ای از تعامل، هم کنشی و آفرینش‌گری دست یابد. (ن.ک. براهیمی، ۱۳۸۱: ص ۵۷ ـ ۶۱)

باتوجه به بحث تئاتر حضور و پیوند میان تماشایی‌شدن و تماشاکردن از نظر وودراف، می‌توان گفت تئاتری که جنبه‌ی آیینی دارد، تلاش می‌کند تا فضای نمایشی بین تماشا کردن و تماشایی شدن در انتهای اجرای تئاتر از هم بگسلد و تماشاگر با این فضا یکی می‌شود. به طوری‌که تماشاگران را به درون صحنه می‌کشد و از این راه وارد رابطه‌ای مبتنی‌بر عاطفه با هم و با اجراکنندگان می‌شوند.

تجلی تئاتر حضور در تعزیه

تماشاگر در اجرای آیینی تحت تأثیر عمل نمایشی و شور مذهبی قرار می‌گیرد و همه‌چیز حالتی منحصر و یکپارچه پیدا می‌کند، چون آیین موجب مشارکت تماشاگر می‌شود و مشارکت تماشاگر نیز وجوه آیینی نمایش تعزیه را تقویت می‌کند. «وقتی در یک نمایش، تماشاگران به مشارکت‌کنندگان تغییر ماهیت دهند، آن اجرا وجه آیینی پیدا می‌کند.» (شکنر، ۱۳۸۶: ص ۲۶۲) از این روست که نظریه پردازانی مثل پیتر بروک، یرژی گروتفسکی، ریچارد شکنر، یوجینو باربا، به تئاتر رویکرد آیینی دارند و معتقدند تجدید حیات تئاتر از طریق بازیابی عناصر آیینی ممکن است. در سنت‌هایی از این دست، همواره تماشاگر در معرض این خواست قرار داد که کمبودهای نمایش را با حضور و مشارکت خود کامل کند.

---

1. theatre of oppressed.
2. Spectactor.

ریچارد شکنر این نوع تماشاگر را «مخاطبان مکمل» می‌نامد و آن‌ها را در برابر «مخاطبان اتفاقی» قرار می‌دهد: «... ما هنوز تماشاگران تئاترمان را به اندازه‌ی کافی آموزش نداده‌ایم تا بتوانند به عوض «یک تجربه»ی صرف خواستار شکوه و والایی حقیقی باشند.» (شکنر، ۱۳۸۶: ص ۳۵۷)

نظریه‌پرداز و کارگردانی مانند گروتفسکی تمام جوهره‌ی تجربه‌اش، حول محور رسیدن به شکلی از تئاتر دور می‌زند که در آن روح موجود بین حاضران (مشارکت کنندگان) و مجریان یک آیین نمایشی به یکپارچگی برسد؛ کاری که او در نمایش‌های متعدد سعی کرده به آن دست یابد. (ن.ک. عزیزی، ۱۳۸۸: ص ۹۲) گروتفسکی تلاش کرده تماشاگر به‌عنوان بخش اصلی نمایش مطرح، و مدام در پیشرفت موضوع نمایش دخیل باشد، درست مانند تماشاگران تعزیه، یعنی بازیگر و تماشاگر مرزی میان خود نداشته باشند. هم‌چون آیین سینه‌زنی، که در آن حتی کسانی که در کنار زنجیره‌ی عزاداران قرار گرفته‌اند، سینه می‌زنند و همه با هم به انتهای مسیر آیین می‌روند تا هریک به تناسب میزان شیدایی خود از این عمل آیینی. نمایشی سود جویند. این یعنی پیوند میان بازیگر و تماشاگر بدین نیت که مرز هریک، تا آن‌جا که ممکن است نامحسوس جلوه کند. چیزی که گروتفسکی در اجرای نمایش‌های خود طلب می‌کرد. ام. سی برَدبروک[1] بر این باور است: «اصل در نمایش‌های باشکوه قرون وسطایی همان اصلِ آیین‌های قدسی است، یعنی اصل «تبدیل و استحاله»[2]. در بازی[3] یا نمایش، مخلوقات از جهانی فراسوی جهانی که در مواجهه‌ی مستقیم با تماشاگر سرمی‌افرازد پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارند. تماشاگر با مشارکت خود در نمایش، درگیر رابطه‌ای با این جهان دیگر می‌شود. (styan, J.L. 1975: p 227)

آیین در کنار وجوه اجراهای نمایشی، موجب پیوند تماشاگر با اجراگر می‌شود. چون تماشاگر در آن حضور فعال دارد و باعث مشارکت تماشاگر می‌شود. حتی می‌توان گفت در نمایش‌های آیینی تماشاگر نیز به نوعی اجراگر است و در تماشایی شدن آن نقش دارد. از این‌رو، اگر نمایش در حد اعلای خود اجرا شود، اجراگر به تماشاگر و تماشاگر به اجراگر بدل می‌شود و نه‌تنها این‌دو از هم جدا نیستند بلکه یکی می‌شوند. تماشاگران، با دگرگون شدنشان در جرگه‌ی شرکت‌کنندگان آیین مقدس درمی‌آیند و همه آن‌ها بخشی از آیین می‌شوند. در این صورت ارتباط و گفت‌وگوی تماشاگر و اجراگر به نهایت خودش می‌رسد این دو در هم ذوب می‌شوند که بالاترین درجه‌ی نمایش محسوب می‌شود.

این به‌نوعی همان بحثی است که وودراف ذیل تئاتر حضور البته در مرتبه‌ی وجودی

---

1. M. C. Bradbrook.
2. Transformation.
3. Game.

پایین‌تر می‌آورد و معتقد است از تئاتر حضور انتظار می‌رود در فضایی که به آن تقدس می‌بخشد، حضوری قدسی را فرابخواند. آن‌ها شاید با تقلید آغاز کنند و هم داستانی تماشاگر را طلب کرده باشند، اما کاملاً از آن فراتر رفته‌اند و دیگر خودشان نیستند که نقش‌شان را بازی کنند. آن‌ها اکنون چیز دیگری‌اند و اینک باور می‌طلبند، نه هم داستانی (ن.ک. وودراف، ۱۳۹۴: ص ۱۶۳) تئاترِ حضور، از نگاه وودراف، از نوع «آیین تقدیس» است که می‌خواهد انسان‌ها را دگرگون کند. در اجراهای آیینی تماشاگر خوب می‌داند که چه زمانی از هیئت تماشاگر خارج می‌شود و با جان و دل در درون فضای مقدس به فعالیت مشترک بپردازد. مثلاً شرکت‌کنندگان در آیین حج با هاجر علیهاالسلام، و در پیاده‌روی اربعین با جابربن عبدالله همگام و حتی با تبدیل رویداد به زمان حال، در لحظاتی با آن‌ها یکی می‌شوند.

ویلیام بیمن بر ماهیت خاص تعزیه به‌عنوان آیینی که با نوعی واکنش عاطفی مشترک و مقاومت‌ناپذیر کل جامعه را دربر می‌گیرد تأکید می‌کند و از «شأن آستانه‌ایِ[1] تماشاگر، در مقام اجرا کننده ـ بیننده، که به‌عنوان بخشی از کنش نمایشی هم در زمان حال و هم در زمان گذشته حضور دارد» و مناسبِ درگیر شدن شدید او با آیین است، بحث می‌کند (ن.ک. چلکووسکی، ۱۳۶۷: ص۴۷) شاید یکی از دلایلی که گفته می‌شود تعزیه‌ی تماشایی را باید در مناطق دورافتاده جست‌وجو کرد، این باشد که تماشاگران اجراها را به‌صورت آیین می‌بینند و روح تماشاگران را هم پالایش می‌دهد. زیرا آیینی بودن نمایش تعزیه رکن تعزیه به شمار می‌آید که اگر به خطر بیفتد، ماهیت تعزیه تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. آیین به‌نوعی همان تسلیم انسان در برابر نیروهای بزرگ‌تر و یا دست کم متفاوت از خود اوست.

باتوجه به آن‌چه گذشت، می‌توان گفت تعزیه نیز نمایشی است که با تقلید آغاز می‌شود و در بخش‌هایی با واقعیت همراه می‌شود و با واقعیت پایان می‌پذیرد. درواقع در ابتدای اجراهای تعزیه، تعزیه‌خوان‌ها کردارهای خود را برای تماشاگران تماشایی می‌کنند اما در بخش‌هایی از اجرا، به‌ویژه در انتهای آن مرز میان تماشاگران و اجراکنندگان از هم گسسته می‌شود. در این‌جا تماشاگران بخشی از کردار می‌شوند و تغییر می‌کنند. چون همه وارد فضای مقدس می‌شوند و دیگر مرزی میان اجراکنندگان و تماشاگران باقی نمی‌ماند. این‌جا لحظه‌ی مشترک تعالی در نمایش تعزیه است که وودراف در تئاتر حضور به والایی آن اذعان دارد.

برای نمونه، ورود کاروان امام حسین علیه‌السلام به کربلا در اجرای تعزیه‌ی برخی مناطق در استان مرکزی، تماشایی است. مثلاً لحظه‌ی ورود کاروان امام در تعزیه‌های شهرستان فراهان، همه‌ی موافق‌خوان‌ها به‌صورت هم‌زمان وارد میدان تعزیه می‌شود. عبدالله‌بن حسن علیه‌السلام، حضرت رقیه علیهاالسلام، حضرت سکینه علیهاالسلام، حضرت زینب علیهاالسلام سوار شتر هستند.

1. liminal status.

حضرت قاسم علیه‌السلام، حضرت علی‌اکبر علیه‌السلام، حبیب‌بن مظاهر شمشیر به‌دست همراه کاروان هستند و حضرت عباس علیه‌السلام سوار بر اسب، با پرچمی که در دست دارد در کنار امام حسین علیه‌السلام حرکت می‌کنند. حربن یزید با فرزندش در حالی‌که کنار میدان تعزیه ایستاده، این شعر را می‌خواند و مردم نوحه می‌کنند:

جوانان بنی هاشم سراسر — یانوجا قاسم و عباس و اکبر
محبت ایلرون ادمن مکدر — حسین مهمان گلیب کربلایه
دخیلم من سیزه ای کوفیانلر — حسین مهمان گلیب کربلایه
آماده الون ای شیعیانلر — حسین مهمان گلیب کربلایه
دخیلم من سیزه ای کوفیانلر — حسین ورمایان شمشیر و پیکان
سکنیه تشنه در سیلر عموجان — حسین مهمان گلیب کربلایه

بسیاری از تماشاگرها و شرکت کنندگان تعزیه، به نشانه‌ی بیعت و جدا کردن راه خود از کوفیان، نوحه‌کنان کاروان امام حسین علیه‌السلام را در دورِ میدان تعزیه همراهی می‌کنند. در این‌جا مرز میان تماشاگر و تعزیه‌خوان به‌معنای واقعی برداشته می‌شود و تئاتر حضور شکل می‌گیرد. درست است که برای محقق شدن موفقیت‌آمیز تعزیه، کسانی باید کردار دیگران را تماشا کنند و هم‌چنین تمایز بین تماشاکردن و تماشایی شدن برای نمایش تعزیه ضروری است، اما وقتی در انتهای اجرای تعزیه، این تمایز از بین می‌رود و تماشاگر با اجراگر یکی می‌شود، این یکی شدن، کمال تعزیه است. در این لحظه از اجرای تعزیه، تماشاگران در عین حال که تماشاگرند اجراگر نیز هستند. هم‌چنان که اجراگران در عین حال تماشاگر نیز هستند. لذا تماشایی شدن و تماشاکردن این‌جا در اوج خود اتفاق می‌افتد.

هم‌چنان که در شهر تلخاب در استان مرکزی، تعزیه‌ی شهادت امام حسین علیه‌السلام در روز عاشورا با اسارت اهل‌بیت امام حسین علیه‌السلام به پایان می‌رسد و مردم کاروان اسرا را همراهی می‌کنند. در انتهای تعزیه، حضرت زینب علیهاالسلام و اسرا سوار شتر شده‌اند و اشقیا به آن‌ها تازیانه می‌زنند. تماشاگرها به نشانه‌ی بیعت با امام حسین علیه‌السلام، در میدان تعزیه می‌آیند و همراه حضرت زینب علیهاالسلام نوحه‌سرایی می‌کنند. در حالی‌که اجراگرها و تماشاگرها دور سکو می‌چرخند، زینب‌خوان این شعر صافی تبریزی را می‌خواند:

کاروان کوفیه یوللاندی امان قارداش اویان
زینبین قوللاری باقلاندی امان قارداش اویان
قافلم گور نه دوشوب نظم و نظامه گئدیرم
باشیمون محنتی یتموبدی تمامه گئدیرم
گورموشم کربوبلا ظلمینی شامه گئدیرم
گئدسین دور گیداق ای شاه جهان قارداش اویان

در این‌جا مرز میان تماشاگر و تعزیه‌خوان به‌معنای واقعی برداشته می‌شود و کسی نقش کسی دیگر را بازی نمی‌کند. هر تماشاگری، یاری از یاران امام در کربلا می‌شود و مرز تماشا کردن و تماشایی شدن از میان برداشته می‌شود. در این‌جا یک امر واقعی رخ می‌دهد و آن بیعت با امام حسین علیه‌السلام در جریان واقعه‌ی عاشورا است که به‌صورت رویداد زمان حال تجربه می‌شود.

نتیجه‌گیری

بسیاری از دیدگاه‌های وودراف درباره‌ی تئاتر، به‌خصوص تئاتر حضور، هم‌پوشانی معناداری با نمایش تعزیه دارند. در این مقاله سعی شد تا این دیدگاه‌ها با ویژگی‌ها و مؤلفه‌های جاری در تعزیه تطبیق یافته و اشتراکات شکلی و نظری آن‌ها به نقد و بحث گذاشته شوند. تعزیه با تکیه بر واقعه‌ی عاشورا، در طول زمان توانسته است تجربیاتی را به دست آورد که آن را به‌عنوان یک نمایش تماشایی در دوره‌ی ناصری معرفی نماید. تماشایی بودن تعزیه به وجوه نمایشی و آیینی بودن آن برمی‌گردد که در پیوستار دوسویه آیین ـ نمایش بررسی می‌شود. از این‌رو نمایش آیینی تعزیه با تئاتر حضوری که وودراف آن را از مقوله‌ی «آیین تقدیس» می‌داند، همخوانی پیدا می‌کند. تماشاگرانِ تعزیه در برخی اجراها، برای دگرگونی خود تا مرز بین تماشاگر منفعل بودن را درمی‌نوردند و به جرگه‌ی شرکت‌کنندگان آیین مقدس می‌پیوندند و همه آن‌ها بخشی از آیین می‌شوند. در این صورت مخاطب در تعزیه محو می‌شود یا به عبارتی به چیز دیگری تبدیل می‌شود. وقتی تماشاگری ندای «یا حسین» سر می‌دهد، و یا تماشاگران با شبیه‌خوانانِ نقش اسرای کربلا همراه می‌شوند، دیگر مرزی میان اجراکنندگان و تماشاگران باقی نمی‌ماند. تماشاگران محو شده‌اند و یا به‌عبارتی به چیز دیگر تبدیل شده‌اند. تماشاگران نقش‌هایی را در رویداد زمان حال برعهده گرفته‌اند که به تماشایش آمده بودند. از این‌رو تنها رویداد زمان حال است و دیگر تماشاگری باقی نمی‌ماند که تماشا کند.

اجراهای موفق تعزیه، مانند تئاتر حضور از ما می‌خواهد که با واقعه یکی بشویم. زیرا فضای نمایشی بین تماشا کردن و تماشایی شدن در انتهای اجرای تعزیه از هم می‌گسلد و تماشاگر با این فضا یکی می‌شود. فراخوانی برای یکی شدن، تماشاگر را به درون صحنه می‌کشد و از این راه وارد رابطه‌ای مبتنی‌بر عاطفه با هم و با تعزیه‌خوانان اصلی می‌شویم. در چنین تعزیه دسته جمعی‌ای، قریب تماشاگران با امام بیعت می‌کنند و مفهوم والایی از واقعیت را در لحظه‌ای شهودی هدف قرار می‌دهند. البته هم‌چنان که گفته شد امروزه در اغلب اجراهای تعزیه، به‌خاطر کم‌رنگ شدن وجوه نمایشی و آیینی آن‌ها، تئاتر حضور شکل نمی‌گیرد و تنها در اجراهای معدود با خیل عاشقان نمایش جان می‌گیرد و رابطه‌ی میان اجراگر و تماشاگر از میان برداشته می‌شود. نمونه‌های موفقی که با تأسی از آن‌ها می‌توان گامی در جهت تماشایی شدن و تماشا کردن تعزیه برداشت.

کتابنامه

۱. بنت، سوزان (۱۳۸۶)، *تماشاگران تئاتر: نظریه‌ای در خصوص تولید و دریافت*، ترجمه مجید سرسنگی، تهران: نمایش.

۲. براهیمی، منصور (۱۳۸۱)، «نگاهی به بنیان‌های نظری آموزش و نمایش» *فصلنامه خیال*، ش ۳.

۳. چلکووسکی، پیتر (۱۳۶۷)، *تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۴. رهبرنیا زهرا؛ داوری، روشنک (۱۳۹۴)، «بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید بر تعامل با مخاطب»، *فصلنامه علمی ـ پژوهشی باغ نظر*، سال چهاردهم، ش ۴۹.

۵. سلدن، رامان و دیگران (۱۳۹۸)، *تئاتر و تماشاگر (به سوی نقش خلاق مخاطب در رویداد ادبی ـ تئاتری)*، ترجمه مجید اخگر و دیگران، تهران: سمت.

۶. شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریه‌ی اجرا*، ترجمه مهدی نصراله‌زاده، تهران: سمت.

۷. عزیزی، محمود (۱۳۸۸)، *ترسا دختر مسیحی: بررسی دیدگاه برخی از نظریه پردازان معاصر تئاتر و مقایسه آن با*

۸. تعزیه، اول، تهران: فرهنگستان هنر.

۹. گوبینو، کنت (۱۳۶۷)، *سه سال در آسیا، سفرنامه‌ی کنت دو گوبینو*، ۱۸۵۵ ـ ۱۸۵۸، ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی، چاپ اول، تهران: کتابسرا.

۱۰. وودراف، پال (۱۳۹۴)، *ضرورت تئاتر*، ترجمه بهزاد قادری، اول، تهران: مینوی خرد.

۱۱. ووگلر، کریستوفر، (۱۳۸۷)، *سفر نویسنده*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد.

۱۲. نصراله‌زاده، مهدی (۱۳۹۵)، «تماشاخانه درباره کتاب ضرورت تئاتر، هنر تماشا کردن و تماشایی بودن»، *فصلنامه نقد کتاب هنر*.

۱۳. هالیول، استیون (۱۳۸۸)، *پژوهشی درباره فن شعر ارسطو*، ترجمه‌ی مهدی نصراله زاده، تهران: مینوی خرد.

14. Baron, R.A. & Byrne, D (1997), Social psychology (8 the End), Coston: Allyn & Bacon.

15. Bell, Catherine (2009), Ritual Theory, Ritual practice, Published by Oxford University Press, Inc. 198 Madison Avenue, New York: NY 10016 -4314.

16. Styan, J.L. (1975), Drama, stage and Audience, Cambridge University Press.

17. Woodruff, Paul (2010), The Necessity of Theater: The Art Of Watching and Being Watched. Oxford: Oxford University Press.

18. Yosefian, SH, (2004), Taziyeh: The Greatness Show in Iran, Journal of khial, (12), 66 _ 83.