تعزیه به مثابه رویداد تئاتری

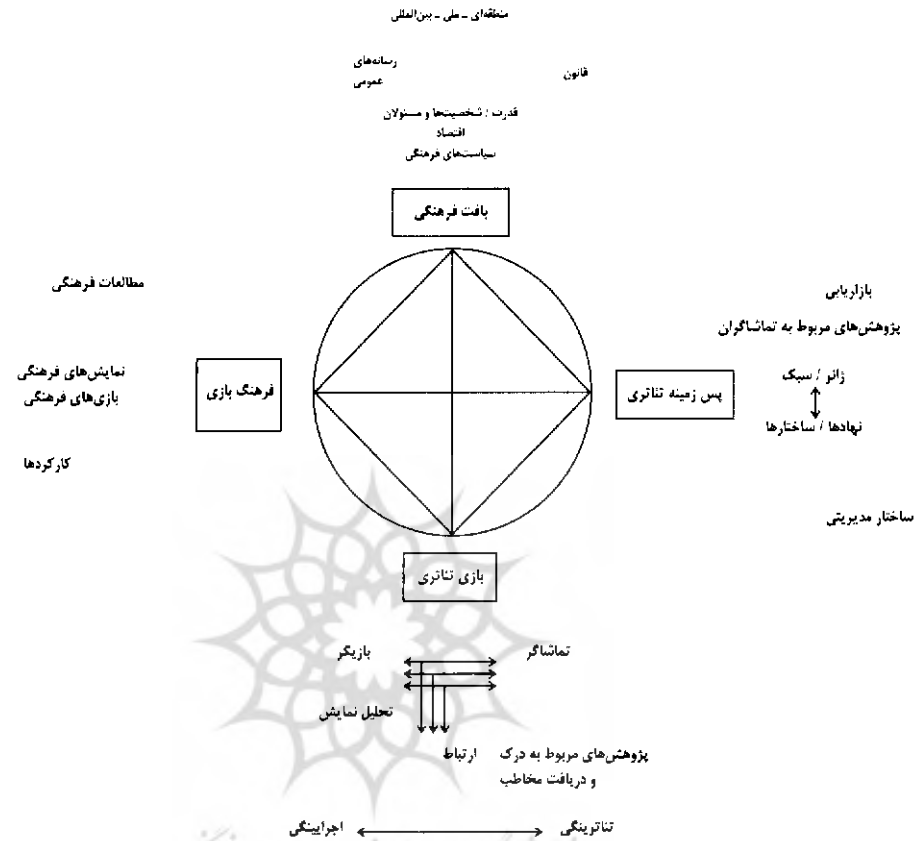
فرح یگانه (عضو هیئت علمی دانشگاه قم-گروه ادبیات انگلیسی) - **ایران**

مترجم: رضا پرچی زاده

■ **چکیده**

نمایش، جزیی از تمامیتی بسیار وسیع و بخشی از گستره ای از ارتباطات و صحنه و تمهیدی است برای دیده شدن. عناصر اولیهٔ هر رویداد تئاتری، حضور فیزیکی بازیگر و تجربهٔ تماشاگران است. این ـ لحظه‌ای و این ـ مکانی بودن مواجههٔ بازیگر و تماشاگر و یا به عبارتی دیگر، «رویداد بودن» رویدادی تئاتری، ما را وا می‌دارد که به جزییات آنچه میان بازیگران و حضار روی می‌دهد در لحظهٔ رویداد بیاندیشیم و نیز به اینکه آنها در حضور یکدیگر به چه می‌اندیشند، چه هویتی می‌یابند و چه روندی را تجربه می‌کنند. پروفسور ویلمار ساوتر، بنیانگذار مدل «رویداد تئاتری» معتقد است که اغلب نظریه‌های تئاتریکالیته در مورد مفهوم جامع «رویداد تئاتری» تا دههٔ ۱۹۹۰ یک جانبه، کوته بینانه و محدود بوده‌اند. وی بر این باور است که تماشاگر، دلیل و شرط لازم برای وجود هنر است و یک رویداد تئاتری به شروع و پایان نمایش محدود نیست، زیرا همیشه پیش از آغاز نمایش، انگیزه‌ای برای شروع کردن وجود دارد و پس از پایان آن هم تاثیراتی برجای خواهد ماند. بدین ترتیب، هر رویداد هنری جنبه‌های سیاسی ـ اجتماعی دارد که با محتوا و روش ارایهٔ آن در پیوند است. هدف مقالهٔ حاضر مطالعهٔ تعزیه همچون «رویدادی تئاتری» است؛ مدلی که «گروه تخصصی رویداد تئاتری»، یکی از زیرمجموعه‌های فدراسیون بین المللی تحقیقات تئاتری در طول عمر حرفه‌ای خود ابداع کرده و به تکامل رسانده است. این مدل جامع، سعی در زیر پوشش قراردادن همهٔ جوانب یک رویداد تئاتری از طریق چهار عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ خود دارد: پس زمینهٔ فرهنگی Cultural Context، پس زمینهٔ تئاتری Contextual Theatricality، بازی تئاتری Theatrical Playing، و فرهنگ بازی Playing Culture. پس زمینهٔ فرهنگی به پس زمینهٔ تئاتری مربوط است و از این طریق، مستقیماً با فرهنگ بازی ارتباط می‌یابد. درعین حال، فرهنگ بازی و پس زمینهٔ تئاتری به شدت پس زمینهٔ فرهنگی را زیر تاثیر خود می‌گیرند. فرهنگ بازی، یکی از جنبه‌های مهم هر رویداد تئاتری است؛ زیرا بازی تئاتری در قالب اعضای نمایشی مشترکی میان همه آنان که در حال بازی‌اند، عمل می‌کند.

◇ **واژگان کلیدی:** رویداد تئاتری، تعزیه، پس‌زمینهٔ تئاتری، پس‌زمینهٔ فرهنگی، فرهنگ بازی، بازی تئاتری.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تئاتر بخشی از مجموعهٔ گستردهٔ ارتباطات است که صحنه، محل تحقق آن است. حضور بازیگر و تجربه‌های تماشاگر، عناصر کلیدی یک **رویداد تئاتری** هستند. حس «اینجایی» و «حالایی» نهفته در بطن رویارویی میان بازیگر و تماشاگر که همان «رویدادی» بودن **رویداد تئاتری** است ما را وامی دارد تا دربارهٔ اینکه میان بازیگر و تماشاگر آن هنگام که در "رویدادی تئاتری" گرد هم می‌آیند، چه روی می‌دهد و کدام عقاید، شناخت انسانی و فرایندها به مرحلهٔ تجربه می‌رسد، بیاندیشیم، زیرا همانطور که تام پاسل ویت[1] در **تاریخ نگاری و رویداد تئاتری** بیان می‌دارد: «انگیزه های انسانی واحد نیستند و معمولا چندگانه و ناخودآگاهانه اند». (صفحه ۱۶۴)

ویلمارساتر[2] معتقد است که در میانهٔ دههٔ ۱۹۹۰ میلادی، بسیاری از نظریه‌های نمایشی در مورد مفهوم کلی **رویداد تئاتری** هنوز یکسویه، تک بُعدی، بسته، و محدود بودند. به گفتهٔ او، ناظر شرکت کننده در رویداد، دلیل و شرط اصلی وجود هنر است[3]. به همین روی، وی پرسشگری جیانی واتیمو دربارهٔ «ماهیت رویداد» را تایید می‌کند. از نظر این دو پژوهشگر، هیچ رویدادی محدود به یک آغاز و پایان قطعی نیست، زیرا همیشه

دلیلی برای آغاز، و نتیجه ای پس از پایان وجود دارد. بنابراین، هر رویداد هنری هم از جهت محتوا و هم به لحاظ شیوهٔ ارایه، لزوماً با جنبه های اجتماعی ـ سیاسی مرتبط است.

این تحقیق قصد دارد در سایهٔ مفهوم **رویداد تئاتری** که الگوی «گروه کاری رویداد تئاتری فدراسیون بین‌المللی تحقیقات تئاتری» است ، این گروه سال‌هاست برای بسط و توسعهٔ آن می‌کوشد، به «تعزیه» که تنها گونهٔ نمایش تئاتری موزیکال و سنتی در خاورمیانه و خاور نزدیک اسلامی است، بپردازد. این الگوی کل نگرانه می‌کوشد تمام جنبه های یک **رویداد تئاتری** را در هر چهار زمینهٔ اساسی تشکیل دهندهٔ یک رویداد - **بافت فرهنگی** (Cultural Context) ، **پس‌زمینهٔ تئاتری**(Contextual Theatricality)، **بازی تئاتری**(Theatrical Playing) و **فرهنگ بازی** (Playing Culture) - دربرگیرد. **بافت فرهنگی**، مفهوم **پس‌زمینهٔ تئاتری** را دربردارد و با **فرهنگ بازی** در ارتباط نزدیک است. **فرهنگ بازی** و **پس‌زمینهٔ تئاتری** نیز به شدت **بافت فرهنگی** را تحت تاثیر قرار می‌دهند. در این میان نباید از اهمیت **فرهنگ بازی** در **رویداد تئاتری** غافل بود، زیرا بازی تئاتری در چارچوب فضای نمایشی مشترک و توسط کسانی که در کنار یکدیگر به فعالیت می پردازند، نمود می‌یابد.

۱ـ پس‌زمینهٔ تئاتری

این عبارت تمام اجزاء تئاتر از جمله نمایشنامه، طرح، موسیقی، تماشاخانه ها، سازمان های حرفه ای، روند تمرین، تماشاگران، منتقدان، بازیگران، کارگردانان، موسسات آموزشی، تبلیغات، نشریات و غیره را به جز خود اجرا دربرمی گیرد. به علاوه، شامل نهادها وسازمانهایی می‌شود که رویداد تئاتری طبق قوانین تئاتری معمول، برپایهٔ عرف فرهنگی معمول هر زمان و مکان خاص و تحت تاثیر آنها صورت می‌گیرد. مفهوم **تئاترینگی**[۲] تحت تاثیر شرایط ، موقعیت وتنشهایی قرار دارد که رویداد تئاتری در بطن آنها شکل می گیرد. هر سرزمین، شیوه‌های گفتمان تئاتری خود را تعیین می کند و مطابق آن به سازماندهی رویدادهای تئاتری‌اش می پردازد. عمده مطالبی که دربارهٔ تاریخ تئاتر به نگارش درآمده به حیطهٔ **پس‌زمینهٔ تئاتری** تعلق دارد که دربرگیرندهٔ مسایل ساختاری و سازمانی، ژانرهای اجرا شده در یک محدودهٔ زمانی خاص، خصوصیات سبکی اقوام و ملل، موفقیت برخی نمایش‌ها، اپراها، بازیگران، تئاترها، طراحان حرکات موزون، تولیدات نمایشی و غیره است.

الف ـ تاریخ تعزیه

جفری الکساندر در **کاربرد فرهنگی مراسم اجتماعی: درگیرودار میان آیین و تعقل** اظهار می کند که مراسم آیینی، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی جوامع را در بطن تاریخی آنها باز می‌تابانند. نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ آیین ها، ماهیت «مرکب» آنهاست. در روزگار قدیم، جنبه های روزمره و دنیوی زندگی چنان با جنبهٔ مقدس و فراطبیعی درهم آمیخته بود که مفهومی مجزا به نام دین، وجود خارجی نداشت. وی از هابرماس نقل قول می‌کند که در آن روزگار میان مراتب زمینی و آسمانی، تنشی در کار نبود (ص ۸)[۳].

در جوامع مذهبی سنتی، انسانهای کامل و پهلوانان در تصور جمعی مردم و یا در تاریخ مستند آنها جاودانه می‌شوند. در ایران باستان، این قهرمان «سیاوش» و در دورهٔ اسلامی «امام حسین»(ع) است. سیاوش، پهلوانی اسطوره‌ای و معصوم بود که در نهایت مظلومیت توسط نیروهای شر کشته شد. حسین(ع) نیز آزاده ای مذهبی ـ تاریخی بود که جانش را در راه حقیقت فدا کرد. مسلمانان، از شهادت وی به حماسه و نهضت سرخ عاشورا یاد می‌کنند تا یادآور مرگ او در طول تاریخ باشد. بدین ترتیب عزاداری سیاوش، پیش زمینه و الگویی برای بازآفرینی تراژدی حسین(ع) به مناسبت سالگرد شهادتش از طریق اجرای تعزیه و دسته های عزاداری و سینه زنی کارناوال مانند شد. این انتقال مفاهیم در دورهٔ اسلامی صورت پذیرفت، زمانی که دیگر دورهٔ پهلوان پرستی باستانی گذشته و حماسهٔ پس از اسلام حسین(ع) در ناخودآگاه جمعی ایرانیان شکل گرفته بود. از این رو، ایرانیان با نمایشی کردن تراژدی این شخصیت تاریخی شیعی تقریباً به همان شیوهٔ سوگ سیاوش، وی را به جایگاه بلند مرتبهٔ قهرمانی

اسطوره‌ای و جاودانی ترفیع داده‌اند.

انسان‌ها همیشه تمایل داشته‌اند که وقایع تاریخی را به «کهن الگو» تبدیل کنند. از دیدگاه پژوهشگر و نظریه‌پرداز مادی‌گرایی (ماتریالیست) همچون میرچا الیاده، مردم تمایل دارند برای وقایع تاریخی، معانی فراتاریخی اختراع و شخصیت‌های تاریخی را به قهرمان و اسوه و وقایع تاریخی را به اسطوره تبدیل کنند (۱۹۷۱، صفحات ۷ ـ ۱۴۲)[۶]. بدین ترتیب وقایع تاریخی اولین قرن ظهور اسلام در متنی فراتاریخی تفسیر می‌شوند: این وقایع با اسطوره گره می‌خورند و قهرمانان تاریخی ـ مذهبی به کهن الگو تبدیل می‌شوند؛ تاریخ و وقایع تاریخی توجیه می‌شوند و زندگی و رنج‌های قهرمانان مذهبی در هاله‌ای روحانی پیچیده شده و به ابدیت می‌پیوندند.

ولی هانری کربن، محقق مسلمان فرانسوی، بر این باور است که اعتقاد یک مسلمان متدین، بیشتر از مفاهیم فراتاریخی نشات می‌گیرد تا از وقایع تاریخی (ص ۱۱۴)[۷]. هرساله با تکرار وقایع کربلا در اجراهای تعزیه و در خلال ماههای محرم و صفر، مردم از مرزهای زمان و مکان عبور میکنند و در فضایی بینابینی[۸] به گذشته و ابتدای وقایع بازمی‌گردند. بدین ترتیب، اجراکنندگان تعزیه با به تصویرکشیدن زندگی و شهادت دوبارهٔ این اسوهٔ مذهبی، اسطورهٔ شهادت را در مفهومی فراتاریخی دوباره‌نمایی می‌کنند.

تعزیه که مجموعه‌ای از «نمایش مصائب»[۹] سنتی ایرانی است با روایت داستان حسین(ع)، نشان دادن جایگاه رفیع او، احیاء روحیهٔ شهادت‌طلبی و ستودن شهادت افتخارآمیز حسین(ع)، آرمان شهادت را می‌ستاید و تجلیل می‌کند. تعزیه به مثابهٔ یک آیین، تلاشی است برای دستیابی به معنویت، تطهیر و رستگاری توسط اجرای نمایش.

هر مجلس تعزیه، داستان هماوردی خیر و شر در این دنیاست که در آن هر دو روی سکهٔ انسانیت - قدسیت و پلیدی ـ به تصویر درمی‌آید. شیعیان در تعزیه، در متنی بینابین واقعیت و نمایش، چنان به بازنمایی منش و کردار نیاکان خویش می‌پردازند که گویی در حال حاضر شاهد آن هستند. پیری سیپک[۱۰] معتقد است که دلیل گسترش تعزیه در دورهٔ قاجار این بود که ایران به حضیض پیشرفت خود سقوط کرده بود و مردم در آن زمان به وجود اسوه‌ها و تعالی اخلاقی آنها - حداقل بر روی صحنه - احساس نیاز می‌کردند. آنها در مراسم تعزیه شرکت می‌کردند تا خود را از فساد و مذلت غالب - هرچند برای مدتی کوتاه - دور کنند. کنکاش در تاریخ تکامل و گسترش تدریجی تعزیه و اضافه شدن مجالس دیگری همچون مجلس شهادت حضرت علی(ع)، رحلت پیامبر(ص) و غیره و شرح آنها در حیطهٔ پس‌زمینهٔ تئاتری قرار می‌گیرد.

تعزیه در فرهنگ عامه، در هنر و ناخودآگاه جمعی گذشته و حال جامعهٔ ایرانی نقش مهمی داشته و دارد. یادآوری وقایع مذهبی ـ تاریخی و کمک به بقاء آنها در توسعهٔ هنر مردمی پیکرنگاری مذهبی نقش ارزشمندی ایفا کرده است. از دیگر کارکردهای قابل توجه مراسم آیینی این است که احساسات مذهبی مردم را تحریک و آنها را به تقلید و پذیرفتن ارزش‌های اخلاقی تعریف شده در آیین تشویق کند. تعزیه می‌تواند با تحریک احساسات مردم توسط نمایش وقایع کربلا و صیانت ارزشهای معنوی آن وقایع و زنده نگاه داشتن روحیهٔ مذهبی و ازخودگذشتگی شهیدان حماسه ساز و ایثارگر به عنوان الگوی رفتاری برتر و ایده آل در حافظهٔ جمعی عمل کند. در عصر حاضر می‌توان نتایج قابل لمس این پدیدهٔ مذهبی را مشخصاً در وقایع فرهنگی ـ سیاسی انقلاب اسلامی و جنگ میان ایران و عراق مشاهده کرد.

عرف و رسوم مربوط به اجرای تعزیه از قبیل حمایت مالی، بازی در آن، خیرات شوبت و چای میان تماشاگران (مردم)، خریدن وسایل و ابزار، کمک به ساخت مکان مناسب عزاداری و صحنه برای اجرا، پاکیزه کردن محل و... از اعمال ثواب و دارای پاداش اخروی یا مستجاب کنندهٔ ادعیه در این دنیا برشمرده می‌شوند که شیعیان توسط آنها به نیروهای غیبی متصل می‌شوند و از آنها برای فائق آمدن بر مصائب زندگی، بیماری و ناتوانی توسل میجویند. توضیح و بسط این موارد نیز در ذیل مبحث **پس‌زمینهٔ تئاتری** قرار می‌گیرد.

ب ـ آیا تعزیه تئاتر است؟

آیا کلمهٔ «تئاتر» همیشه همین معنی را داشته است؟ مرز میان آنچه تئاتر است و آنچه تئاتر نیست کجاست؟ و چه کسی قدرت گنجاندن حرکات موزون پسامدرن، هنر پرفورمنس، هنرهای نمایشگاهی یا هر هنر اجرایی دیگری را در مقولهٔ تئاتر دارد؟ مبارزه بر سر قدرت، گفتمان تئاتری را تحت الشعاع قرار می دهد: چه کسی قدرت این را دارد که به دیگران دیکته کند تئاتر چیست یا چگونه باید باشد؟ عنایت ا... شهیدی، تعزیه شناس فقید ایرانی معتقد است که نه می‌توان تعزیه را تنها به عنوان تئاتر - به معنی مدرن - و نه تنها به عنوان مراسم آیینی معرفی کرد. او تعزیه را ترکیبی از هر دو می‌داند: سبکی ویژه از سنت نمایشنامه های تقلیدی و نمایشی ایرانی (ص ۳۴)[۱].

ج ـ ژانر

ژانر به معنی شیوه بیانی است. فعالیتهای تئاتری از شیوه‌های هنری خاصی پیروی میکند که آنها را ژانر می‌نامیم و قوانین یا قواعد ویژهٔ آنها بر بیان هنری تسلط دارد و مورد قبول بازیگر و مخاطب است. تعزیه تنها گونهٔ بومی درام موزیکال در دنیای اسلام است. شیوهٔ بیانی اشقیاء یعنی دکلمه، آواز خواندن اولیاء، همراهی موسیقی ، اهمیت سه عنصر گفتار، موسیقی و حرکت، کارکرد زبان شاعرانه و موسیقی در روایت داستان و نیز هم‌نوایی شعر و موسیقی با اجرای حرکات، زبان منظوم، زنده، شیوا، بلیغ و در عین حال نزدیک به زبان عامه، درهم‌آمیزی زبان ادبی و زبان روزمره به طرزی ساده و قابل فهم به منظور بیان افکار و مفاهیم فرهنگ شهادت، همگی در اینجا قابل بحث‌اند. هم چنین، به تحریر درآمدن ادبیات دراماتیک تعزیه برخلاف دیگر گونه‌های ادبیات عامیانه که سینه به سینه به نسل بعدی منتقل می‌شوند، اینکه تعزیه براساس فرهنگ عامه و احساسات و اعتقادات توده بنا شده و طبعا دارای ساختاری ساده است و از زبان روزمرهٔ مردم استفاده می‌کند؛ اینکه هم مراسمی مذهبی ـ عبادی و هم اجرایی آیینی یعنی ترکیبی است از هنر قصه‌گویی و نقالی ایران باستان با سنت‌های مدیحه‌سرایی و نوحه‌خوانی نیز در مقولهٔ بحث دربارهٔ ژانر می‌گنجد. تراژیک بودن تعزیه‌های اصلی - یا آن‌طور که معمولا نامیده می‌شوند مجالس تعزیه- که موضوع عمدهٔ آنها به تصویرکشیدن مصائب و شهادت حسین(ع) است نیز باید در اینجا مورد بحث قرار گیرد؛ و نیز اینکه یکی از نتایج گسترش سریع تعزیه در عصر قاجار این بود که شماری از قصه‌های عامیانه، اسطوره‌ای، تاریخی، و ایرانی ـ اسلامی تحت عنوان **گوشه** دراین دوره به مجالس اصلی نمایش‌های تعزیه راه یافتند.

د ـ ساختار و سازماندهی

خاستگاه تعزیه به عنوان یک هنر مردمی و اوج گرفتن آن در عصرناصرالدین شاه، حمایت درباریان و ثروتمندان به دلایل سیاسی - به ترتیبی که در این مقاله به آن اشارت خواهد رفت - در تکایا و پردیس قصرها و عمارات عظیم شان، چشم و هم‌چشمی و به رخ کشیدن مال و مکنت، نمایش عمارات مجلل و میزان مذهبی بودن این اشراف از عوامل مهم و تاثیرگذار در سازماندهی این رویداد تئاتری بود. از طرف دیگر، مردم عادی و شیعیان متدین نیز تعزیه‌های خود را در تکیه‌های محلی، میادین، کاروانسراها، و صحن اماکن مقدس برگزار می‌کردند. برپا کردن تکیه‌ها و وقف آنها برای تعزیه از اعمال ثواب مورد علاقهٔ مردم در دورهٔ قاجار بود. تعداد و تعدد تکیه‌ها و رقابت میان اصناف و اقوام مختلف همچون ترک‌ها، گیلکی‌ها، تهرانی‌ها، شیرازی‌ها و... از عوامل تعیین‌کنندهٔ انتقال تجربهٔ حسی آنها به این رویداد تئاتری بود که در این بخش می‌توان مورد ملاحظه قرار داد.

۲ ـ بافت فرهنگی

بافت فرهنگی شبکهٔ سیاسی، اقتصادی و اجتماعی است که بر فعالیت‌های تئاتری اعمال نفوذ می‌کند و در درون این بافت است که بازیگر و تماشاگر با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند. پدیده‌های سرگرم کننده‌ای که ظاهراً بی‌هدف هستند در واقع بیانیه‌هایی سیاسی و اجتماعی و حامل معیارهایی جهت‌دار، و خطاب به ساختارهای ویژهٔ قدرت هستند (ساتر، درآمدی

بر رویداد تئاتری). در درون بافت فرهنگی، رویداد تئاتری تبدیل به جزیی از حوزهٔ سیاسی و اقتصادی زندگی اجتماعی و ساختارهای قدرت آن می‌شود. تمام رویدادهای تئاتری (چه آنان که یارانه و حمایت دولتی دریافت می‌کنند و چه آنهایی که از چنین حمایت‌هایی برخوردار نمی‌شوند) به موسسات دولتی، مراجع قانونگذاری، بنیادها، و نظرات عموم مردم آنچنان که در رسانه‌ها مطرح می‌شود، بستگی دارند. تئاتر نیز برای کسب حمایت، جایگاه و توجه با دیگر فعالیت‌های فرهنگی رقابت می‌کند.

بافت فرهنگی از طریق دو خصوصیت اصلی شناخته می‌شود: اول، وضعیت اقتصادی جامعه که شرایطی را خلق می‌کند که بازی تئاتری در بطن آن معنا می‌یابد. دوم، سیاست فرهنگی که بسیار حائز اهمیت است. دولت یا حکومت محلی معمولا به دو طریق رویداد تئاتری را تحت تاثیر قرار می‌دهد: قانون و سرمایه‌گذاری. چرایی و چگونگی فرآیند حمایت مالی از تئاتر، انگیزه‌ها و تصمیم گیرنده‌ها مواردی هستند که در این بخش مورد بررسی قرار می‌گیرند. مطالعهٔ ساختار قدرت در سیاست فرهنگی - در راستای نظریهٔ «فوکو» دربارهٔ قدرت - و همچنین مفاهیمی چون طبقهٔ اجتماعی و جنسیت نیز از مسایل مربوط به این مبحث به شمار می‌روند. نه تنها ساختارها در مقیاس کلان بلکه شخصیت‌های کلیدی پشت پردهٔ فرآیند تصمیم‌گیری هم اهمیت ویژه‌ای دارند. کسانی که از تئاتر حمایت مالی می‌کنند بر آنچه که به مرحلهٔ اجرا درمی‌آید اعمال نظر می‌کنند؛ و سلیقهٔ عمومی، برخی اجراها را برای حمایت، تخصیص یارانه و اعطای جوایز در اولویت قرار می‌دهد. ساتر ـ تحت تاثیر فوکو ـ معتقد است قدرت چیزی نیست که تعداد معدودی افراد بد طینت ، آن را به زور به تملک خود درآورده باشند، بلکه رابطه‌ای است ناپایدار میان غالب و مغلوب. وی همچنین اظهار می‌کند که سرمایه و ایدئولوژی دو همراه جدایی‌ناپذیرند. بدین ترتیب، جایگاه و مقام افراد و موسسات در این زمینه حیاتی است. این شبکهٔ درهم تنیدهٔ قدرت، سرمایه، جایگاه و سیاست، بافت فرهنگی را به حیطه‌ای پیچیده در زمینهٔ مطالعات تئاتری و هنرهای نمایشی تبدیل می‌کند. به نظر بوردیو[۱۲]، جایگاه تئاتر به مثابهٔ فعالیتی بومی که بر راهبردها و زمینه‌های ملی متکی و نیز جزیی از روندهای بین‌المللی است در بافت فرهنگی اهمیت ویژه‌ای دارد.

اجزاء تشکیل‌دهندهٔ اعتقادات مردم و نظام ارزشی آنها و مجموعه رفتارهای آیینی مربوط به این نظام اعتقادی، یک نهاد خاص اجتماعی ـ فرهنگی را ایجاد می‌کنند. بنابراین هر تغییری که در نظام ارزشی صورت گیرد موجب دگرگونی در مجموعه رفتارها و مناسک مردم می‌شود؛ و نیز اضمحلال رفتارها و مناسکی که با چنین نظامی مرتبط هستند به فروپاشی نظام ارزشی و اعتقادات سنتی می‌انجامد. صفویان به دلایل مذهبی و سیاسی، مذهب رسمی کشور را شیعه اعلام کردند. از پس آن، تعزیه پای به عرصهٔ وجود نهاد و رسماً به عنوان نمایشی آیینی ـ مذهبی بر صحنهٔ هنری ایران ظاهر و به تدریج با پدیده‌های دیگر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و هنری آن دوران از جمله روضه‌خوانی، واقعه‌گویی، نقالی و شبیه‌گردانی ترکیب شد تا نوعی تراژدی که درونمایه و هستهٔ مرکزی آن تفکر شیعی بود جایگاه خود را در نمایش ایرانی بیابد.

شکوفایی تعزیه در عصر قاجار و افول آن در سدهٔ اخیر با پدید آمدن تغییر در نظام‌های ایدئولوژیکی و نظام رفتاری مردم مرتبط است. از این‌رو، تغییر در روابط اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و همچنین سلیقهٔ هنری مردم به نظر پرویز ممنون که آغاز قرن بیستم را پیام‌آور عصر تجدد می‌داند، نقطهٔ آغازین افول تعزیه در ایران است. به نظر وی، چند عامل دست به دست هم دادند تا نزول این واقعهٔ پویا را که بازتاب رفتار آیینی ایرانیان است، رقم زنند: تغییرات اجتماعی و اقتصادی در ایران و غلبهٔ روزگستر فرهنگی که بر پایهٔ صنعت و تولیدات ماشینی استوار است، عدم حمایت روحانیون، کاهش علاقهٔ دربار به تعزیه پس از مرگ ناصرالدین‌شاه، ریشخند روشنفکران و متجددین، آشنایی جوانان تحصیل کرده با فرهنگ و هنر غرب، عدم پذیرش فرهنگ و هنر سنتی توسط آنها و در نتیجه، خوارشمردن تعزیه که به جدایی تدریجی آنان از فرهنگ ملی انجامید و در نهایت تغییر نظام‌های ارتباطی جمعی از سنتی به مدرن. با این وجود،

رویکرد برخی هنرمندان و پژوهشگران عرصهٔ تئاتر به تعزیه در سال‌های اخیر با ایجاد تغییراتی در سبک و درونمایه، تعزیه را به انحاء گوناگون درسالن‌های تئاتر به روی صحنه برده است، در عین حال برخی معتقدند تعزیه باید هم از نظر محتوا و هم از لحاظ ریخت اصلاح شود تا با نظام اجتماعی و فرهنگی حاکم بر زندگی و هنر عصر حاضر مطابقت و همخوانی پیدا کند. تمامی این مسایل در بنش بافت فرهنگی قابل بحث است.

۳ ـ بازی تئاتری

بازی تئاتری به معنای رویارویی مستقیم میان بازیگر و تماشاگر است: رابطهٔ مستقیم و دوجانبهٔ کسانی است که بر صحنه ظاهر می‌شوند و کسانی که در سالن به تماشا می‌نشینند. در این زمینه، **اجراییگی**[۱۳] یا آنچه که بازیگر بر روی صحنه انجام می‌دهد در رابطه با **تئاتریگی** که تماشاگر از طریق آن، اعمال روی صحنه را تفسیر می‌کند، قرار می‌گیرد.

الف ـ اجراییگی

به کارگیری سبک هنری نقالی هم در گفتار و هم در کردار و موفقیت بیشتر شبیه خوانانی که خود قبلاً نقال بوده‌اند، آشنایی با شعر و موسیقی، داشتن صدایی رسا، دانستن هنر روایت و نمایشی کردن وقایع از جمله مقولاتی‌اند که به اجراییگی در تعزیه مربوط می‌شوند. شبیه‌خوان خوب کسی است که می‌تواند با جادوی بازی خود، همدردی و محبت تماشاگران را برای معصومین و خشم و نفرتشان را علیه اشقیاء برانگیزد. از به تصویر کشیدن تضاد میان خیر و شر با بر تن‌کردن لباس سبز یا سفید توسط قهرمانان و لباس سرخ توسط اشقیاء، محدود کردن صحنهٔ اجرا به سکویی گرد که درآرایش آن از حداقل وسایل صحنه استفاده شده، اهمیت موسیقی، مذکر بودن بازیگران، آشکارا در دست گرفتن متونی که باید بخوانند به منظور یادآوری این نکته به تماشاگران‌اند که تعزیه، اجرایی کاملاً بازنمایانه ست.

بحث اجراییگی در تعزیه همچنین شامل اغراق در نمایشی کردن وقایع کربلا و رنگارنگ بودن پس‌زمینهٔ حماسی و افسانه‌ای روایت برای افزایش تاثیر و نفوذ آن بر ذهن و دل مخاطب می‌شود. کنت دوگوبینو (۸۲ ـ۱۸۱۶م.) که در قرن نوزدهم از ایران دیدار کرده بود به شور و غوغایی که از تماشای تعزیه برمی‌خیزد، اشاره می‌کند و آن را الهی و مقدس می‌خواند. وی خود چنان جذب اجراهای تعزیه شده بود که ابراز می‌کند هر کس این صحنه‌ها را ببیند و تحت تاثیر قرار نگیرد، انسان نیست، زیرا آدمی در برابر ظلم و جور، خاموش نمی‌ماند[۱۴]. شیوهٔ غیرواقع‌گرایانهٔ اجرای تعزیه نیز اینجا مطرح می‌شود. به طور مثال شهادت حضرت علی اصغر(ع) که هدف پیکان یکی از اشقیاء قرار می‌گیرد و دفن نوزاد خون‌آلود که موسیقی حزن‌انگیز آن را همراهی می‌کند موجب اوج تأثر تماشاگران می‌شود. نیز از این جمله است شهادت یکی دیگر از کودکان حرم، آن هنگام که کودک در تلاشی رقت‌انگیز برای نجات عمویش به میان میدان نبرد می‌دود و یکی از اشقیاء با دیدن او کمربند خود را به نشانهٔ شلاق زدن باز می‌کند. کودک به شکلی غیرواقع‌گرایانه به دور خود می‌چرخد، پیراهنش دریده می‌شود و از سرما و ترس بر خود می‌لرزد. در نهایت که شقی گلویش را می‌برد و بدن خون‌آلود و بی‌جانش را بر روی صحنه پرتاب می‌کند، پاهایش به شدت می‌لرزند و سپس از حرکت باز می‌ایستند.

یان اریکسون در **تعریف فوکو و هابرماس از نمایش سیاسی**[۱۵] دربارهٔ تفاوت میان واقع‌گرایی نمایشی و واقع گرایی تئاتری چنین اظهار می‌کند که هر عصری برداشت خود را از واقع‌گرایی دارد، همان‌گونه که برداشت‌های فلسفی و سیاسی دربارهٔ واقع‌گرایی نیز به واسطهٔ شرایط جدیدی که رفتارهای جدید می‌آفرینند، تغییر می‌کنند (صفحه ۱۶۲). گرچه تعزیه به شیوه‌ای کاملا سبک‌گرایانه، تئاتری‌وار و غیرواقع‌گرایانه اجرا می‌شود، «جریانی»[۱۶] که ایجاد می‌کند باعث می‌شود که نمایش به واقعی‌ترین رویداد در همان محدودهٔ زمانی ـ مکانی تبدیل شود و جماعت را به سردادن آه و نالهٔ شورانگیز و سینه‌زنی وادارد. یوهان هویزینخا ، کثرت آیین‌ها در جوامع اولیه را مربوط به

خلوص آن جوامع می‌دانست، زیرا به نظر وی مناسک، واقعیات مجعول نمی‌سازند، بلکه واقعیتی عرفانی خلق می‌کنند که در آن پدیده‌های اثیری و ماورایی، شکلی مجسم، زیبا و روحانی به خود می‌گیرند (صفحه ۱۱۹)[۱۷].

ب ـ تئاترینگی

ژوزت فرال[۱۸] معتقد است که تماشاگر در تعریف مفهوم **تئاترینگی** نقش اصلی را ایفا می‌کند، زیرا پدیدهٔ نمایشی تنها با حضور تماشاگران است که قابلیت اجرا می‌یابد و به وقوع می‌پیوندد. بنابراین، هرگاه سخن از **تئاترینگی** در میان است باید «رویدادی بودن» رویداد تئاتری را در نظر داشت. تئاترینگی بارز در ملودرام - که تعزیه نیز ازآن جمله است - به دلیل تقابل دو مفهوم ازلی خیر و شر، از دیگر گونه‌ها آشکارتر است و تمایز میان این دو، تئاترینگی ایجاد می‌کند. تعزیه علاوه بر ترویج تفکر مذهبی ـ اخلاقی، در جماعت واکنش‌هایی همچون خنده، گریه، خشم، هیجان و هیاهو برمی‌انگیزد که به کاتارسیس یا تزکیه می‌انجامد. حاضران در یک اجرای آیینی صرفاً ناظر نیستند، بلکه در لحظات خاصی از اجرای مناسک فراخوانده می‌شوند تا با نشان دادن واکنش‌هایی معترضانه همچون فریاد، گریه و هواداری از گروهی در تعاملی آیینی مشارکت جویند. با توجه به این اصل می‌توان اظهار کرد که «نمایش مصائب» ایرانی تعزیه، نوعی آیین نوزایش فرهنگی و مذهبی است که در حین آن اجراکنندگان و تماشاگران برای حصول تاثیر کاتارسیس با یکدیگر همکاری می‌کنند.

گونه‌های پیچیده و شیوه‌مند تئاتری همچون تعزیه، سنت‌هایی هنری ایجاد کرده‌اند که از معیارهای اجرایی خاصی پیروی می‌کنند. در اینگونه نمایش‌ها، حاضران از قبل با آنچه که ارایه می‌شود، آشنایی دارند و نه تنها ناظر بلکه شرکت‌کننده در مناسک اند. همکاری فعالانهٔ جماعت، صدای بلند آنها و شرکت بی واسطه‌شان در موفقیت رویداد تئاتری امری ضروری است. هر مجلس تعزیه، عرصهٔ رویارویی خیر و شر در قلمرو این دنیاست و هر دو سوی قدسی و پلید انسان را به نمایش می‌گذارد. شیعیان توسط تعزیه به تکرار بازنمایی مرام و منش نیاکان خویش می‌پردازند، چنانکه گویی آن واقعه درحال حاضر روی می‌دهد.

ج ـ سه مرتبهٔ ارتباطی بین بازیگر و تماشاگر

درالگوی **رویداد تئاتری**، سه مرتبهٔ ارتباطی وجود دارد. مرتبهٔ حسی که درآن ارتباط پایه ای میان بازیگر و تماشاگر شکل می‌گیرد. بازیگر به طور کامل خود را در معرض دید تماشاگر قرار می دهد که عملی کاملا فیزیکی است. بازیگر و جسمش آنجا هستند و در برابر دیدگان تماشاگران قرار دارند. ظاهراً و به دلیل تاثیری که بر تماشاگران می‌گذارد قابل اهمیت است. به همین ترتیب، اوضاع و احوال ذهنی و خلق‌وخوی وی نیز برای جماعت قابل توجه است. بازیگر در این مرحله، به مثابهٔ خودش روی صحنه است. این رفتارهای عرضه کننده، پایه های ارتباط وی با تماشاگران را بنا می‌نهد. اگر بازیگر، غیرجذاب یا کسالت‌آور باشد و توجه تماشاگر را جلب نکند، به سختی خواهد توانست با جماعت ارتباط برقرارکند؛ و اگر بازیگری نتواند با تماشاگران ارتباط برقرار کند داستانش ناشنیده باقی خواهد ماند. مرتبهٔ «هنری» این ارتباط ، حرکات قراردادی[۱۹] بازیگر را با واکنش‌های شناختی و درونی تماشاگر مرتبط می‌کند. بازیگر به قواعد معین بیانی متوسل می‌شود که در محدودهٔ زمانی و مکانی خاصی شناخته شده هستند. از جملهٔ این قراردادها، ژانر است. سبک شخصی بازیگر هم البته در این رویه دخیل است. بدین ترتیب، مجموع اعمال مرحلهٔ اول و اعمال قراردادی مرحله دوم بازیگران، ترکیبی منحصر به فرد و معین را به وجود می‌آورد. حرکات قراردادی علاوه بر اینکه به تماشاگران رضایت خاطر و لذت فکری و حسی می‌بخشند معنایی فراتر از آنچه فوراً روی صحنه دیده می‌شود، دارند. مرتبهٔ سوم ارتباط تئاتری، مرتبهٔ «نمادگرایانه» است که با کانون توجه قرار دادن[۲۰] حرکات قراردادی، فعال می‌شود. در این مرتبه، ماهیت دو جانبهٔ رابطهٔ بازیگر و تماشاگر مشخص می‌شود. تماشاگر باید بپذیرد که اعمال بازیگر بر روی صحنه، اعمالی معنادار[۲۱] هستند وگرنه

حرکات او چیزی جز ادا و اطوارهای بی‌معنی نخواهد بود.

هنرمندان تئاتر از وجه بومی بودن ارتباطات تئاتری آگاه‌اند. آنان می‌دانند که برای ایجاد ارتباط کامل، کافی نیست که تماشاگران، ناظر حرکات بازیگر بر روی صحنه باشند، بلکه هم بازیگر و هم تماشاگر باید جزیی از یک بافت اجتماعی و سیاسی و دارای الگوی فرهنگی مشترک باشند. سبک بازنمایانهٔ تعزیه یعنی تلاش آگاهانهٔ آن برای القای بازی بودن این نمایش و ایجاد فاصله میان معصومین با شبیه‌خوانانی که نقش آنها را بازی می‌کنند با پیش درآمدی در آغاز هر نمایش تاکید می‌شود. حضور اولیهٔ تمام بازیگران با هم بر روی صحنه، همسرایی‌شان، بالازدن روبندهٔ بازیگرانی که به ایفای نقش زنان می‌پردازند، آواز خواندن آنان که نقش اشقیاء را بر عهده دارند به منظور یادآوری به تماشاگران که آنها نیز به حسین(ع) وفادارند، به همین جهت است.

در گفتار، موسیقی، حرکات (اعمال)، رنگ‌آمیزی، کلاهخودها، زیورآلات و سلاح تعزیه، قواعد معنادار و نمادهایی نهفته است که درک آنها نیازمند آشنایی با نشانه‌شناسی تعزیه است. سفرهای طولانی، گذر زمان، مکان‌ها، نبردها، اسب‌سواری یا پیاده‌روی، استفاده از شمشیر و گرز، قتل‌ها، شادی و غم، محبت و خشم، بیم و حیرت، صحرا، دشت‌های سبز، آب و رودخانه، زخمی‌ها، کشته‌ها، بدن‌های مثله‌شده، سرهای بریده، اسبها و سواران، مرکب‌ها و بدن‌های تیرخورده، همه و همه، به شیوه‌ای نمادین و با همراهی موسیقی در تعزیه تصویر می‌شوند. اینها قراردادهای مورد قبول هر دو طرف - یعنی بازیگران و تماشاگران - هستند که هر ساله در این مراسم شرکت می‌کنند و درک متقابل این نشانه‌های معنادار قراردادی، وحدت و مشارکت میان دو گروه مذکور را تحکیم می‌بخشد.

۴ ـ فرهنگ بازی

این عبارت، انواع بیان‌های فرهنگی را که در حیطهٔ فرهنگ مکتوب نیستند در برمی‌گیرد که شامل ورزش، کارناوال‌ها، دسته‌ها، رژه‌ها، تظاهرات نمایشی، گردهمایی‌های سیاسی، مراسم مذهبی و... می‌شود. اینکه این اعمال تا چه حد واقعی و تا چه اندازه متظاهرانه هستند مشخص نیست. همیشه عده‌ای بازی و گروهی تماشا می‌کنند که جماعت دوم، گستره‌ای از ناظران گوشه‌نشین تا شرکت‌کنندگان پرشور و فعال را شامل می‌شود. گرچه گادامر[۲۲] و هویزینخا[۲۳] معتقدند که بازی هدف خاصی را دنبال نمی‌کند؛ ولی بازی کارکردهای خاصی دارد از جمله کارکردهای آیینی، تعلیمی و اجتماعی که در ایجاد احساس تعلق و هماهنگی اجتماعی[۲۴]، شناخت، درک هویت و حس زیبایی‌شناسی نقش ویژه‌ای دارند. بازی بازیگر روی صحنه رخ می‌دهد و بازی تماشاگر، هنگامی به وقوع می‌پیوندد که با همان شور و حرارت بازیگران، نسبت به حرکات روی صحنه عکس‌العمل نشان می‌دهد. اقتضای رویدادهای تئاتری این است که اعمال روی صحنه، آگاهانه بزرگنمایی شوند و تماشاگران از ماهیت «تصنعی» این اعمال، آگاهی کامل داشته باشند. این مفاهیم قبلاً در مورد اجراهای تعزیه و تلاش آنها برای خودآگاهی در مورد تصنعی بودنشان توضیح داده شد. طبق نظر گادامر، مفهوم بازی شامل هرآنچه است که فرهنگ بازی یک جامعه با آن ارتباط دارد. جنبهٔ اینجایی و حالایی بازی ، تفاوت اصلی میان فرهنگ بازی و فرهنگ مکتوب است.

در مورد پدیده‌های فرهنگی، مراتب متفاوتی از حضور در زمان و مکان قابل برشمردن است. مفاهیم اینجایی و حالایی در تئاتر، عناصری حیاتی‌اند که یک رویداد تئاتری را به رویدادی منحصر به فرد تبدیل می‌کنند. با این وجود، تفاوت میان چارچوب زمانی محدود یعنی مدت زمان تعامل میان بازیگر و تماشاگر، و چارچوب زمانی گسترده را که در برگیرندهٔ مقدمات این تعامل و تاثیرات و نتایج آن است باید در نظر داشت.

نمایش‌های کلاسیک سرزمین‌های باستانی با مراسم آیینی گره خورده‌اند و ریشه در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، اعتقادات و فرهنگ عامه دارند. رفتار آیینی مردم یک جامعه، پدیده‌ای فرهنگی ـ باستانی و عمدتاً وابسته به اسطوره‌ها و اعتقادات مذهبی آنهاست. در دورهٔ باستان، رفتارهای مردم توسط باورهای عمیق، قدسی و اسطوره‌ای‌شان ساخته می‌شد. شیعیان

ایران برای اجرای تعزیه و نمایشی کردن وقایع کربلا و مصائب امام حسین از مناسک ایران باستان از جمله سبک‌های اجرایی و عناصر حماسی و اسطوره‌ای آیین‌ها مدد جستند. اینکه مصائب میترا، کین ایرج ، تراژدی سیاوش، ضیافت‌ها، جشنواره‌ها، مناسک و اسطوره‌های ایران باختری همچون حماسهٔ گیلگمش، آدونیس و ایشتار تا چه حد بر تعزیه تاثیر داشته‌اند؛ یا بررسی نظر احسان یارشاطر در مورد تاثیر اسطوره‌های بین‌النهرینی، آناتولیایی، مصری و به ویژه اسطورهٔ تموز در شکل‌گیری تعزیه؛ و یا اعتقاد بیمن[۲۵] به تاثیر مصائب مسیح و دیگر شخصیت‌های تاریخی و افسانه‌ای هند و اروپایی، و سامی بر اجرای تعزیه از موضوعاتی هستند که در حیطهٔ فرهنگ بازی قرار می‌گیرند.

در فرهنگ عامه، تعزیه را **بازی** نمی‌دانند، زیرا بازی مفهومی غیرروحانی را القاء می‌کند. گرچه تعزیه به طور قطع گونه‌ای بازی است، اما مردم هرگز تعزیه را نوعی سرگرمی به حساب نیاورده‌اند. بنابراین کلماتی چون «هنرپیشه» و «بازیگر» در ادبیات تعزیه به کار نمی‌روند. به هر ترتیب، اصطلاح «بازی» و «نمایش آیینی» با ریشه‌های مشترکی به هم می‌پیوندند. نمایش آیینی گونه‌ای بازی است اما تفاوت‌هایی نیز میان این دو وجود دارد، زیرا بازی مفهومی غیرروحانی است، در حالی که نمایش آیینی، مقدس و روحانی محسوب می‌شود. بازی ها، فعالیت‌هایی از زندگی روزمره و اجتماعی مردم را منعکس می‌کنند، حال آنکه نمایش‌های آیینی، انعکاس اسطوره‌های مذهبی و اعتقادات‌اند. هویزینخا معتقد است که تمام نمایش‌های مقدس، بازی هستند، بدین معنی که نمایش‌های آیینی تمام خصوصیات ریختی بازی را، به علاوهٔ یک عنصر ذهنی، در خود دارند. وی این عنصر ذهنی را چیزی فراتر از تجسم ظاهری یا حتی تجسم نمادین می‌داند. از نظر او، این تجسم اصولاً عرفانی است. در این گونه نمایش‌ها، مفهومی اثیری و نامتجسد؛ شکلی مجسم، زیبا و روحانی می‌یابد. شرکت‌کنندگان در این نمایش‌ها معتقدند که این عمل برای آنها برکت و سعادت می‌آورد و نظم و ترتیبی ایجاد می‌کند که ورای نظم و ترتیبی است که آنها بر حسب عادت با آن زندگی می‌کنند. بدین ترتیب، تجسم و تجسد از طریق بازنمایی باعث حفظ خصوصیات ریختی بازی در تمامی جنبه‌ها می‌شود.

روزهای برگزاری مجالس تعزیه و مناسبت‌های آن؛ مبارزه میان خیر و شر و بازنمایی آن که موجب تقویت روحیهٔ مبارزه، شهامت و شهادت‌طلبی در مردم می‌شود؛ و مشارکت در مراسم عزاداری که اعتقادات مذهبی را محکم‌تر می‌سازد و به مردم، تحمل مصائب و سختی‌ها و قوت قلب و اعتماد می‌بخشد، در این بخش قابل بررسی هستند. تمام کسانی که در تعزیه شرکت می‌کنند - تعزیه‌گردان، تعزیه‌خوان، بانیان تعزیه، داوطلبان خدمتگزاری و تماشاگران - معتقدند که شرکت در مراسم عزاداری و اشک ریختن برای معصومین و مصائبی که اهل بیت متحمل شده‌اند تلاشی در جهت تزکیهٔ نفس و سبک‌تر کردن بار گناهان است. بدین وسیله، آنها قید خود را با دین پدرانشان در این دنیا محکم‌تر می‌کنند، و در آن دنیا به خاطر اشکی که برای معصومین ریخته‌اند پاداش خواهند گرفت. پیتر چلکوفسکی نیز در مقالاتش تاکید می‌کند که شیعیان معتقدند از طریق بر پا کردن مجالس عزاداری می‌توانند آمرزش بطلبند و امام حسین(ع) به آنانی که داستان مصائب و شهادتش را در اجراهای تعزیه بازنمایی کنند در روز قیامت برای رستگاری‌شان یاری می‌رساند[۲۶]. همچنین، میزان نقش اشقیاء در مجالس، آزار شبیه خوانانی که نقش اشقیاء را بازی می‌کردند توسط برخی مردم ساده در زمان‌های گذشته، استفادهٔ کمتر از حرکت و عمل، و استفادهٔ بیشتر از آواز و گفتار بیشتر که تعزیه را به اپراهای مذهبی غرب شبیه می‌ساخت و تغییرات ایجاد شده در تعزیه در گذار قرون از جمله کاهش تدریجی دیالوگ و گفتار و افزایش حرکات دراماتیک نیز از مسایل مطرح در «فرهنگ بازی» هستند.

نتیجه

میرچا الیاده معتقد است که اجرا و دوباره‌نمایی یک واقعهٔ روحانی که در گذشته روی داده، تجسم دوبارهٔ آن واقعه در حال حاضر است[۲۷]. بدینگونه، هرسال از طریق تعزیه، این رستاخیز

مکرر تا ابدیت، بارها و بارها به وقوع می‌پیوندد و شیعیان مومن خود را در کربلا و در حال مشاهدهٔ وقایع و مصائب آن احساس می‌کنند. تعزیه نه تنها شیعیان را به منبع لایزال الهی می پیوندد، بلکه با یکدست کردن آرمان‌ها و عقایدشان آنها را به یکدیگر نزدیک‌تر می‌کند و به آنها وحدت می‌بخشد. بدین ترتیب، آرمان اصلی تعزیه خلق احساس جمعی در میان مردم است[۲۸].

تلاش این مقاله، در بررسی و انطباق تعزیه با الگوی «رویداد تئاتری» به جهت اثبات تعزیه به مثابهٔ یک «رویداد تئاتری» بوده است؛ اینکه تنها تئاتر غرب از وجوه پیچیده و متعدد «تئاتری بودن» برخوردار نیست، بلکه نمایش‌های تئاتری اقوام و ملل دیگر نیز (از جمله تعزیهٔ ایرانی) که همسویی کاملاً مشابهی با تئاتر غرب ندارند، در سیر تکوینی خود در طول تاریخ به پیچیدگی و تنوع لازم برای «رویداد تئاتری» بودن دست یافته‌اند، گرچه این نمایش‌ها به دلیل دین باوری و تعلق مذهبی ـ معنوی این جوامع، خصوصیات آیینی ـ مذهبی خود را حفظ کرده‌اند. هدف این مقاله، معرفی این الگو و نظری به جامعهٔ تئاتری ایران و نیز معرفی تعزیه به جهانیان از دیدگاهی جدید و مطابق با نظریات آکادمیک روز بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانویس ها:

1-Tom Postlewait. Historiography and The Theatrical Event. In Theatre Journal, 43:2 (1991)

۲ـ پروفسور و پژوهشگر دانشگاه استکهلم و رئیس سابق فدراسیون بین المللی تحقیقات تئاتری.

۳ـ «معرفی رویداد تئاتری» در کتاب **رویدادهای تئاتری**، آمستردام: رودوپی، ۲۰۰۴.

۴ـ کلمهٔ «تئاتریگی» را به جای کلمهٔ «تئاتریکالیته» استفاده می‌کنم. امیدوارم مورد قبول واقع شود (نویسنده).

5- Jeffrey Alexander. The Cultural Pragmatics of Social Performance: Between Ritual and Rationality in Blurred Boundaries: Rethinking Culture in the Context of Interdisciplinary Practics. Taipei. Taiwan: Academica Sinica, Dec. 13-14, 2003.

6- Mircea Eliade. La Nostalgie des Origines: Methodologie et Histoire de Religions. Paris: Gallimard, 1971.

7- Henri Corbin. The Voyage and the Messenger: Iran and Philosophy. Berkeley: North Atlantic Books, 1998.

8- Liminal space

9- Passion play

10- Jiri Cepek. Iranian Folk-Literature. in History of Iranian Literature. Ed. Karl Jan Rypka. Trans. P. Van Popta-Hope and D. Reidel. Holland: University of Leyden, p. 608-709.

۱۱ـ **پژوهشی در تعزیه و نعزیه‌خوانی**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۹۸۰.

12 -Bourdieu.

۱۳ـ کلمهٔ «اجراییتگی» را به جای performativity استفاده کرده‌ام. امیدوارم مقبول افتد (نویسنده).

14- De Gobineau, Joseph Arthur Comte. Histoire de Perses. 2 vols. 1869.

15- Jan Erickson. Defining Political Performance with Foucault and Habermas in Theatricality. Editors: Tracy C. Davis and Thomas Postlewait. Cambridge: Cambridge U. Press, 2003.

۱۶ـ اصطلاحی که اولین بار پروفسور هانری اسخونتماکرز Henri Schoenmakers به کار برد و به معنای «فرو رفتن و غرق شدن در جریان خلق شده در کل فضای درون و بیرون نمایش» است.

17- Johan Huizinga. Homo Ludens. Boston: Beacon, 1955 (1939).

18- Josette Feral. Foreword. in Substance. #98/99, vol. 31, no. 283, 2002.

19- encoded

20- foregrounding

21- embodied

22- The Ontology of the Work of Art and Its Hermeneutic Significance, Truth and Method (2nd Revised Ed.) trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. NY: Continuum Pub. Co., 1994 (1960).

23- Homo Ludens

24- communitas

25- William Beeman. Cultural Dimensions of Performance conventions in Iranian Ta'ziyeh. In Ta'ziyeh: Rutal and Drama in Iran, ed. P. Chelkowski. New York: New York Univ. Press. 1979.

26- Peter Chelkowski. "Shia Muslim Processional Performances. The Drama Review, vol. 29, no. 3, Autumn 1985.

27- La Nostalgie des Origines

28- Andrzey Wirth. "Semiological Aspects of the Ta'ziyeh". in Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran. Ed.