

---

# استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران زن

نرگس هاشم‌پور\*

---

تاریخ دریافت ۹۲/۱۱/۲۷

تاریخ پذیرش ۹۳/۵/۱۰

## چکیده

تعزیه، به عنوان یک نمایش آئینی مهم‌ترین نماینده فرهنگ سنت اجرایی دینی در ایران است. گرچه تعزیه همواره یا از منظر آئینی و یا از منظر استتیک تئاتر مورد تحقیق قرار گرفته است، اما نشانه‌های آئینی و تئاتری در تعزیه مانند همه نمایش‌های مذهبی در هم آمیخته است. در این مقاله، با در نظر گرفتن ترکیب این دو مؤلفه در اجرای تعزیه، قصد من این است که نشان دهم چگونه، از منظر استتیک پرفورمنس، تماشاگر و بازیگر تعزیه در یک پیوند دینامیک با هم قرار دارند به گونه‌ای که تماشاگر تعزیه به نوبه خود نیز بازیگر است و بازیگر در تعزیه خود تماشاگر. از این منظر می‌شود نقش تماشاگران، به خصوص تماشاگران زن، تعزیه را تعریفی جدید کرد.

بازیگران و تماشاگران تعزیه با قرار گرفتن در هر اجرا، که زمان و مکان خود را داراست، یک فضای بینایی «لیمینال» را تجربه می‌کنند. قصد دیگر در این مقاله این است که نشان داده شود چگونه این خصیصه کارکرد دیالکتیکی دوگانه‌ای بر روی تماشاگران به خصوص تماشاگران زن، دارد؛ به طوری که از یک طرف هویت‌های اجتماعی و فرهنگی‌شان را تکرار و تثبیت می‌نماید و از طرف دیگر خود را از حضور زندگی روزمره، میثاق‌ها، و هنجارهای آن جدا می‌کنند

**کلیدواژه‌ها:** تعزیه، تماشاگران زن، تعامل تماشاگر و بازیگر، اجرای فرهنگی،

## مقدمه

برای مطرح کردن موضوع بحث، استتیک اجرا (پرفورمنس) در تعزیه و تأثیر آن بر نقش تماشاگران به‌ویژه تماشاگران زن، در نوشتار پیش رو سه موضوع را مورد بررسی قرار خواهم داد:

۱. تعزیه از منظر «پرفورماتیویتی»<sup>۱</sup> یا «اجراگری» به عنوان یک «اجرای فرهنگی» (که المان‌های آئینی و تئاتری در آن در هم تنیده‌اند).

۲. تعامل تماشاگران و بازیگران در تعزیه، به عنوان یک شرط اساسی «اجراگری» و بر مبنای این تعامل، تعریف دوباره نقش تماشاگران زن.

۳. تجربه یک فضای بینابینی یا «لیمینال» توسط بازیگران و تماشاگران تعزیه با قرار گرفتن در هر اجرا، که زمان و مکان خود را دارا است، و کارکرد دیالکتیکی دوگانه این خصیصه بر روی تماشاگران به‌ویژه تماشاگران زن.

## تعزیه: «اجرای فرهنگی»

تعزیه به عنوان یک اجرای مذهبی حاصل فرایندی تکاملی در تاریخ فرهنگ ایران است که پیوند تنگاتنگ با بسیاری از آیین‌های کهن، قهرمان‌های اسطوره‌ای و تاریخی و به طور کلی فرهنگ شفاهی و نوشتاری ایرانی/ شیعی دارد و به عنوان یک نمایش مذهبی همواره تصویر فرهنگ سنتی ایرانی را با تمام عوامل پیچیده و ترکیب شده در آن، مانند دین، اجتماع، سیاست و هم چنین جنسیت را به نمایش گذاشته و می‌گذارد. در این نمایش فرهنگ سنتی/ مذهبی همواره نشانه‌های اجرایی آئین و تئاتر هم تنیده بوده و هست.

در اینجا می‌توان مثال‌های بی‌شماری از نشانه‌های آئینی تعزیه ذکر کرد. به طور مثال سمبل‌های متنوع و دلالت معنایی‌شان که ساده‌ترین آن‌ها در تعزیه کافی است تا مشارکت کنندگان را دوباره به یاد واقعه کربلا بیندازد. این سمبل‌ها در اغلب موارد کارکردهایی چند گانه داشته و دارند به طوری که فقط دلالت بر یک معنی مشخص نمی‌کنند بلکه در بسیاری اوقات به عنوان نشانه‌های نمادین/ شمایی، معانی‌شان به یک مقیاس گسترده‌تر توسعه می‌یابد. همچنین می‌توان

مثال‌های بی‌شماری از نشانه‌های تئاتری در تعزیه آورد. مثلاً سبک بازیگری در تعزیه، یعنی شبیه‌خوانی که در پیوند با تفکر شیعی و باورهای دینی سبکی منحصر به خود است که به هیچ عنوان قابل انطباق با سبک‌های دیگری از بازیگری مثل رئالیستی یا به اصطلاح فاصله‌گذاری برشتی نمی‌باشد.

در هر حال قصد من در اینجا تفاوت‌گذاری و بررسی جداگانه جنبه‌های آئینی و تئاتری در تعزیه نیست بلکه معتقدم که از منظر استتیک اجرا این دو در هم تنیده‌اند و تفاوت سیستماتیک میان آئین و تئاتر نه معنادار و نه امکان‌پذیر می‌باشد. مگر آنکه در بستر تاریخی و در فرهنگ مشخصی به آن نگاه شود که در کدام فرهنگ و دوره تاریخی مشخص در باره آئین و تئاتر داوری می‌شود و چه تفاوت‌هایی مابین آن دو در آن فرهنگ و دوره تاریخی دیده می‌شود. در غیر این صورت از منظر اجراگری (پرفورماتیویتی) این دو جنبه چنان در هم تنیده‌اند که جدایی یکی از دیگری امکان‌پذیر نمی‌باشد.

مطابق نظریه میلتون سینگر<sup>۱</sup>، مردم‌شناس آمریکایی اواخر دهه پنجاه، هر فرهنگی در اجراهای فرهنگی‌اش برای اعضا آن فرهنگ و دیگران، فهم و تصویرش از خودش را بیان می‌کند و نمایش می‌دهد. این «اجراهای فرهنگی» می‌تواند ژانرهای متفاوت اجراها از بازی‌ها، رقابت‌های ورزشی، کنسرت‌های موسیقی، سخنرانی‌ها، فستیوال‌ها گرفته تا آئین‌ها، مراسم دینی، نمایش‌های مذهبی و غیره شود. اجراگری یا «پرفورماتیو» بودن مشخصه بارز این اجراهای فرهنگی است که این امر را امکان‌پذیر می‌کند تا تمام هنرها و اجراهای فرهنگی به هم مربوط شوند. مشخصه موقعیت اجرا در همه این ژانرها عبارت است از ارتباط مستقیم در فضای عمومی. همه این اجراها اتفاقی هستند که در یک محدوده زمانی گذرا و در مکانی مشخص می‌افتند. این اتفاق آغاز و پایانی دارد و درون آن یک برنامه سازمان یافته از کنشگری و مجموعه‌ای از اجراگران و گروهی از تماشاگران وجود دارد که در تعامل دائمی با یکدیگرند. بنابر این «اجراهای فرهنگی» همه اتفاقی هستند که در آنها گروهی یک اجتماع و را «اینجا و اکنون» تشکیل

اجراگر منتقل می‌کند.

اریکافیشر لیخته،<sup>۴</sup> محقق علوم تئاتری، با پذیرفتن تعریف «سینگر» از «اجراهای فرهنگی» نمایش‌های دینی را در زمره اجراهای فرهنگی قرار می‌دهد و معتقد است که نمایش‌های مذهبی همواره مابین دو امان آئینی و تئاتری در نوسان‌اند و یک رابطه «رنگین‌کمانی» میانشان برقرار است. افراد با مشارکت در نمایش‌های مذهبی وارد یک کامیونیتی می‌شوند که درون آن مدام در حال تعامل و تأثیر و تأثر متقابل بر روی یکدیگرند. تعزیه هم به عنوان یک نمایش مذهبی در زمره «اجراهای فرهنگی» است. هر اجرای تعزیه همیشه یک اتفاق است که در همین جا و هم اکنون می‌افتد و رفتار تماشاگر و فهم او از جرا و تعاملش با بازیگر یکی از عناصر حیاتی پروسه اجراست. در واقع تعزیه از منظر به نمایش گذاشتن این خصیصه «اجراگری» یعنی تعامل بازیگر و تماشاگر، استتیک خاص خود را دارد به طوری که قائل شدن مرز مشخصی میان بازیگر و تماشاگر در تعزیه ناممکن است.

آنچه در اجرای تعزیه اهمیت دارد یادآوری واقعه کربلا، سوگواری و عزاداری برای این واقعه تراژیک به وسیله بازیگران و تماشاگران به طور همزمان بر اساس ایمان مشترک هر دو گروه است. تماشاگر تعزیه به خوبی می‌داند که اجرای واقعه، همزمان با بازیگر تعزیه، به او نیز وابسته است. بدون او اجرای تعزیه کامل نیست. تماشاگران نیز بایستی با تمام بدن و روانشان در تمام اتفاقات صحنه‌ای همراهی و مشارکت کنند تا شبکه‌ای از روابط اجتماعی و شناختی که میان مثلث بازیگر، تماشاگر و جهان هستی وجود دارد، متبلور و فراخوانده شود. ویلیام.م. بیمان<sup>۵</sup> این مشخصه را چنین بیان می‌کند:

«بازیگر در نمایش [تعزیه] از طریق متن کلامی غم و اندوه و حزنش را بیان میکند، اما این تماشاگر است که بیان صریح، موثر و بعضی اوقات تند و شدیدی از اندوه و سوگواری را به وجود می‌آورد. چیزی که در بازنمایی نمایش روی صحنه غایب است.»

جیمز موری<sup>۶</sup> در سفرنامه‌اش به تعزیه‌ای اشاره می‌کند که حدود سال‌های ۱۸۰۸-

می‌دهند که لزوم تشکیل این اجتماع حضور مشترک و زنده بازیگر و تماشاگر است. در این صورت تئاتر نه تنها متفاوت از دیگر ژانرهای اجراهای فرهنگی نیست بلکه در بسیاری از خصیصه‌ها با این ژانرها مشترک است و از منظر «اجراگری» یک الگو و مدل.

پر واضح است که هدفی که هر کدام از این اجراها دنبال می‌کنند کاملاً با یکدیگر متفاوت است. به طور مثال در اجرای آئینی که از ساختارهای جمعی مانند اسطوره‌ها، سنتها، و شخصیت‌های دینی سرچشمه می‌گیرند و اجرای آن‌ها جسمیت بخشیدن به آن‌ها و اثبات دوباره اثرشان است، کنش‌های سمبلیک ثابت هستند و معنایی که به آن دلالت می‌کنند مورد توافق مشارکت‌کنندگان آن اجرای آئینی است و هدف از این کنشها خلق واقعیت اجتماعی یا مورد نظر است. ولی در یک اجرای هنری تماشاگران بر روی کنشها و سمبل‌های مورد استفاده گروه اجراگر و مفاهیم مورد نظر آنان توافق ندارند و معناهای اجرایی آن متفاوت است. این معناها بنا به الگوهای ادراکی فردی تماشاگران، خاطرات، تداعی معانی، و گفتمانی که در آن مشارکت کرده‌اند، متفاوت است.

### تعامل تماشاگران و بازیگران در تعزیه

در هر حال گذشته از هر هدفی که هر اجرا دنبال می‌کند همه اجراهای فرهنگی از خصیصه‌های اجراگری پیروی می‌کنند که در آن هر دو گروه اجراگر و تماشاگر به طور همزمان، به لحاظ بدنی، فکری و روحی / روانی حضور دارند و اجرا را به پیش می‌برند. در این صورت تنها اجراگر تعیین کننده و تأثیرگذار نیست بلکه تماشاگر نیز فعال بوده و به همان اندازه که تأثیر می‌گیرد، خود نیز در پروسه اجرا تأثیر می‌گذارد. برای این تأثیرپذیری و تأثیرگذاری متقابل حضور زنده و جسمانی هر دو گروه اهمیت حیاتی دارد. تمام اجراگران با جسم واقعی‌شان<sup>۳</sup> در اجرا هستند، چه بازیگر تئاتر، یا رهبر دینی و یا یک شمن همه و همه «حضور» را تجربه می‌کنند و انرژی حضورشان را به تماشاگر منتقل می‌کنند، تماشاگران نیز در حالی که با جسم واقعی‌شان در اجرا هستند، این انرژی را دریافت و انرژی خود را به

۱۸۰۹ در خانه امین الدوله حاجی محمدحسین خان دیده است، و درباره آن می‌نویسد:

«... تمامی این صحنه‌ها سوگواری بزرگی را میان تماشاگران به وجود آورد که به نظر می‌رسید با هم در شدت گریه کردن و نمایش نشانه‌های گریه رقابت می‌کردند. وزیر اول لاینقطع گریه می‌کرد؛ امین‌الدوله با دو دستش صورتش را پوشانده بود و با صدای بلند ناله می‌کرد؛ محمدحسین خان مروی در این میان با صدای بلند شکایت می‌کرد. بعضی تماشاگران را می‌دیدم که اشک از چشمان‌شان بر روی گونه‌های‌شان می‌غلطید. من گمان می‌کنم که حزن و اندوه تماشاگران بخشی از کنشگری (بازیگری) بود به همان گونه که واقعه تراژدی، برانگیزاننده آن بود.»

هر چند عقیده بالا از منظر تماشاگری با دین و پس‌زمینه فرهنگی متفاوت از دین و فرهنگ تماشاگر و بازیگر تعزیه می‌تواند بحث برانگیز باشد، اما مشاهده او نشان می‌دهد که اجرای تعزیه فقط آنچه در صحنه به وسیله شبیه‌سازان اجرا می‌شود نیست، بلکه اجرا یک کل است که تماشاگر بخش جدایی‌ناپذیر، فعال، و تکمیل کننده آن است. به همین دلیل تعامل تماشاگران با آنچه در صحنه اتفاق می‌افتد نظر او را جلب کرده و حتی از واژه بازیگری برای بیان کنش تماشاگران در طول اجرا استفاده کرده است. تماشاگر تعزیه در اجرا مشارکت می‌کند، نه برای آنکه اجرای نقش‌ها را قضاوت کند و نه برای آنکه طرح قصه را کشف کند چرا که او پیش از حضور در اجرا با تمام جزئیات اجرا و نقش‌ها آشناست؛ او آنجاست برای آنکه ارزش‌های اخلاقی و اعتقادی‌اش را جستجو کند و فرصتی بیابد تا گذشته را دوباره برگرداند و با مخاطب قرار دادن مقدسین خود اجر و ثواب به دست بیاورد. بنابر این، موضوع ایمان، تماشاگر و بازیگر تعزیه را به هم پیوند می‌زند تا هر دو با یک هدف مشترک، که زنده کردن واقعه عاشورا و از این طریق با برانگیختن هارمونی و توازن در درونشان و به همان اندازه در رابطه بیرونی‌شان، در اجرا مشارکت کنند. هر دو در دایره اجرا قرار می‌گیرند تا در کنش دوباره یادآوری واقعه کربلا سهیم شوند. در این فضای دایره مانند بازیگر یا شبیه تنها تلاش می‌کند که

شخصیت را شبیه‌سازی کند به جای آنکه در قالب نقش فرو رود. شبیه زمانی که نقشش تمام می‌شود با تماشاگرانی که از قبل در کنش گریه و سوگواری سهیم شده‌اند، همراه می‌شود تا همراه با آن‌ها برای ستم و ظلمی که بر حسین<sup>(ع)</sup> و یارانش رفته بگریید. یعنی خود نقش تماشاگر را برعهده می‌گیرد. از طرف دیگر تماشاگران با دیدن صحنه‌های ستم و ظلم بر حسین<sup>(ع)</sup> و خاندانش به حرکت در آمده و با کنش‌هایی مانند هم‌صدایی، صلوات فرستادن، سینه‌زنی، گریه و دیگر کنش‌ها، درون این دایره ارتباطی، در بازیگری مشارکت می‌کنند. آن‌ها می‌توانند در موارد نیاز و لزوم اگر بخواهند آزادانه به روی صحنه بروند. برای همین می‌توان گفت در تعزیه فاصله مشخصی میان تماشاگر و بازیگر وجود ندارد. هر دو هم بازیگرند و هم تماشاگر. هر دو گروه در دایره اجرا قرا گرفته‌اند و در کنش دوباره یادآوردن واقعه کربلا سهیم می‌شوند. حال با این تعریف می‌توان تعریف جدیدی از نقش تماشاگران زن در تعزیه ارائه کرد؛ به نظر من این خصیصه به تماشاگران زن این فرصت را می‌دهد که نقش فعالی را به عنوان عضوی از تماشاگران تجربه کنند. در واقع این یگانگی و وحدت میان بازیگر و تماشاگر فرصتی را برای زنان فراهم می‌کند که به عنوان تماشاگر / بازیگر در اجرای تعزیه به عنوان یک کل و یک واقعیت واحد میان بازیگران و تماشاگران مشارکت کنند و هر چند که نقش‌شان به وسیله مردان شبیه‌سازی می‌شود، ولی نقش‌شان در تعزیه شبیه مردان تماشاگر/ بازیگر می‌شود. آن‌ها هم مانند تماشاگران مرد کنش‌های مشخصی را در طول اجرا انجام می‌دهند. با صدای بلند گریه می‌کند، در همراهی با موقعیت وقایع صحنه سینه‌زنی می‌کنند، بر پیامبر و خاندانش صلوات می‌فرستند و دشمنان آنان را لعن می‌کنند، به یاد تشنگان صحرای کربلا آب می‌نوشند و بدون خجالت با صدای بلند گریه می‌کنند. از طریق این کنشها زنان نیز اجراگر یا شبیهی می‌شوند که زندگی واقعی و مشکلات آن‌را، هویتشان و ارزش‌های اجتماعی‌شان را به داستان‌ها و شخصیت‌های واقعه کربلا پیوند می‌زنند. و از طریق مقایسه کردن وقایع کربلا و زندگی واقعی خودشان به پرسش درباره نقش‌های جنسی‌شان و

رفتارهای ایده‌ئال مربوط به آن می‌پردازند.

اینگوالد فلاسکرود<sup>۶</sup> پژوهشگری که بر روی کارکرد شمایل در مراسم آئینی شیعه تحقیق کرده، در دیدار خود از تعزیه‌های زنان در شیراز به موضوع رابطه زندگی واقعی مشارکت‌کنندگان با تصاویر و تمثال مورد استفاده در این تعزیه‌ها چنین می‌نویسد:

«دوباره یادآوری [واقعۀ کربلا] به نمایش گذاشتن و زنده کردن گذشته است تا به مشارکت‌کنندگان اجازه دهد در سوگواری با بازماندگان واقعۀ کربلا سهیم شوند [...] آن‌ها امیدوارند که از این طریق شرایط زندگی‌شان را در هر دو لایه فردی و جمعی بهبود بخشند و رستگاری‌شان را در روز قیامت تضمین کنند. نمایش و تصویر کردن امام علی، امام حسین و واقعۀ کربلا، نمایش عروسی قاسم، گهواره علی‌اصغر، قبر رقیه و مرثیه‌خوانی معناهای این واسطه هستند [...] زنانی که به دنبال میانجی برای مشکلات راجع به ازدواجشان هستند می‌توانند حجله قاسم و فاطمه را زیارت کنند، در جایی که گهواره علی‌اصغر و قبر حضرت رقیه<sup>(س)</sup> توسط زنانی که به دنبال فرزند یا حراست از فرزندشان هستند، زیارت می‌شود.» (Flaskerud, 2005: 87)

### تجربه یک فضای بینابینی یا «لیمینال» توسط بازیگران و تماشاگران تعزیه

این مثال، در حالی که به پیوند خوردن صحنه تاریخی به زندگی واقعی اشاره می‌کند به یکی دیگر از خصیصه‌های «اجراگری» که خصیصه مشترک همه «اجراهای فرهنگی» است، هم اشاره می‌کند که آن دگرشدگی یا «ترنسفورماتیو» است. در اجرای تعزیه صحنه تاریخی به زندگی واقعی مبدل می‌شود. این دگرشدگی یا «ترنسفورماتیو» در هر «اجرای فرهنگی» می‌تواند به شکل‌های متفاوتی بروز کند و پیش‌شرط این خصیصه قرار گرفتن در یک فضای بینابینی یا «لمینال» است. بر طبق نظر اریکا فیشر لیشته<sup>۸</sup> در نمایش‌های مذهبی به عنوان «اجرای فرهنگی» همواره یک دیالکتیک دوگانه‌ای حاکم است. بینابینی یا «لیمینالیتی» و «حالت تناوبی» در یک طرف و حالت «قاعده‌مندی» و «قاعده‌گریزی» در طرف دیگر.

دیالکتیک اول یعنی «بینابینی» و «تناوب»، هر دو در توصیف زمان جای می‌گیرند. اجرا درون زمان و جریان عادی زندگی روزمره جا گرفته است و درون آن مدام خودش را تکرار می‌کند (حالت تناوبی) و درعین حال از این قانون سرپیچی می‌کند و یک زمان مستقل و در عین حال مربوط به زمان زندگی روزمره را خلق می‌کند و هر بار اعتبار ساختار زمان روزمره را می‌شکند (لیمینالیتی یا بینابینی). این زمان موقتی «لیمینال» زمانی است مابین زندگی هر روزه و گذشته تاریخی که نمایش آن را به اجرا در می‌آورد.

در بُعد لیمینال که روی زمان خود پرفورمنس تأکید می‌کند، زمانی میانی مابین گذشته تاریخی و زمان زندگی روزمره به وجود می‌آید که به مشارکت‌کنندگان امکان می‌دهد از زمان روزمره رها شوند. این بُعد در پایان اجرا به بُعد «دگرشدگی»<sup>۹</sup> منجر می‌شود که از طریق آن یا مشارکت‌کنندگان به هویت جدیدی دست می‌یابند و یا هویت موجودشان را تقویت و تحکیم می‌کنند که این هویت می‌تواند بعد از اجرا هم ادامه یابد.

من در اینجا تنها به بُعد «لیمینال» در نمایش تعزیه و کارکرد دیالکتیکی دوگانه این خصیصه بر روی تماشاگران به خصوص تماشاگران زن خواهم پرداخت. در تعزیه بعد زمان مدام مبدل می‌شود و دگرشدگی را به نمایش می‌گذارد که این دگرشدگی زمانی تقاطع شخصیت‌ها، زمان‌ها و وقایع متفاوت و ناهمزمان را در اجرا امکان‌پذیر می‌سازد. حضرت فاطمه<sup>(س)</sup> بعد از مرگش شاهد شهادت حسین<sup>(ع)</sup> است. قاسم بعد از شهادتش هم در صحنه حاضر می‌شود و دیالوگ می‌گوید. یکی از سمبل‌هایی که در تعزیه برای پل زدن میان شخصیت‌ها و اتفاقات تاریخی متفاوت مورد استفاده قرار می‌گیرد عبارت از نگرستن از میان دوانگشت بزرگ دست توسط اولیاء برای دیدن وقایع آینده و یا پیوند زدن داستان‌های فرعی با داستان‌های اصلی، یعنی واقعۀ عاشورا است. ویلیام. ا. بیمان<sup>۱۰</sup> از این زمان به بُعد «بی‌زمانی» یاد می‌کند که اجازه به هم‌اتفاقی و همزمانی وقایع و شخصیت‌هایی می‌دهد که وجودشان و اتفاق افتادنشان در زندگی واقعی به شکل همزمان امکان‌پذیر نیست.

این مبدل شدن زمان و تقاطع شخصیت‌ها، زمان‌ها و وقایع متفاوت تنها در زمان و فضای مشخص اجرا قابل اتفاق افتادن است یعنی در زمان و مکان «لیمینال» میان گذشته و حال. در واقع دگرشدگی زمانی در تعزیه نشان می‌دهد که اجرا زمان و فضای خود را داراست. اجرا تماشاگر و بازیگر را به وضعیتی منتقل می‌کند که درون آن هر دو گروه بر اساس باور و ایمان مشترکشان یک اجتماع به وجود می‌آورند و به تعامل می‌پردازند. در این تجربه لیمینال از یک طرف تماشاگر از زندگی روزمره، از هنجارها، ارزش‌ها و قوانین رایج آن جدا می‌شود و از طرف دیگر توانا می‌شود که گذشته را به زندگی روزمره پیوند بزند و تصویرش از فرهنگ سنتی و الگوهای ایده‌آل اخلاقی و ارزشی آن فرهنگ را بار دیگر به یاد آورد. حال سؤال این است: تجربه «لیمینال» در تعزیه چه تأثیری بر زنان مشارکت کننده دارد؟ به نظر من این تجربه کارکرد دیالکتیکی دوگانه‌ای بر روی تماشاگران به خصوص تماشاگران زن دارد. بازیگران و تماشاگران تعزیه با قرار گرفتن در هر اجرای تعزیه که زمان و مکان خود را داراست، یک فضای بینابینی یا «لیمینال» را تجربه می‌کنند و از این طریق، از یک طرف نقش‌های اجتماعی و فرهنگی‌شان را تکرار و تثبیت می‌کنند و از طرف دیگر خود را از حضور زندگی روزمره، میثاق‌ها و هنجارهای آن جدا می‌کنند.

لارا دیب<sup>۱۱</sup> می‌نویسد:

«بسیاری از مادران فرزند از دست داده و خوه‌ران برادر از کف داده توضیح می‌دهند که آن‌ها از دیدن صبوری حضرت زینب در مقابل مرگ مردان واقعه کربلا توانستند حریف حزن و اندوهشان شوند. آن‌ها می‌گویند آنچه آنان از دست داده‌اند در مقابل مصیبتی که به زینب رفته هیچ است.»

در این فضا و زمان بینابینی تماشاگران زن در پیوند دینامیک و تعامل با قهرمانان تعزیه به‌ویژه قهرمانان زن به طور مثال حضرت فاطمه<sup>(س)</sup> و حضرت زینب<sup>(ع)</sup> دوباره زندگی‌شان، عاداتشان، باورهای فرهنگی، وظایف دینی، و رفتارهای روزمره‌شان، تصویر ایده‌آل از زن بودن را دوباره به یاد می‌آورند و در عین حال، از فضای خصوصی‌ای که به آن تعلق دارند بیرون آمده و در این

فضا و زمان بینابینی زندگی اجتماعی و فضای عمومی را تجربه می‌کنند و از این طریق خودشان را از زندگی روزمره، هر چند زودگذر، رها می‌کنند؛ از رنج‌ها و فشارهای روزمره فاصله می‌گیرند؛ با بودن همراه دیگران در این فضای لیمینال و انجام کنش‌های مشترک بدون آنکه به طور مشخص درباره مشکلاتشان به گفتگو بنشینند، در مسائل و مشکلات یکدیگر شریک و سهیم می‌شوند. در نتیجه دیگر خود را تنها و جدا شده حس نمی‌کنند و دیالکتیک‌وار به عدم حضورشان در فضای عمومی معترض می‌شوند.

### نتیجه‌گیری

موضوع مطرح شده در این مقاله نشان می‌دهد که تعزیه نمونه منحصر به فردی از یک «اجرای فرهنگی» است که به مانند تمام پرفورمنس‌های فرهنگی در آن استتیک «اجراگری» یا «پرفورمیتیویتی» اتفاق می‌افتد. استتیک «اجراگری» در تعزیه از یک طرف افق جدیدی در کشف معناهای موجود در فرهنگ سنتی/ شیعی مانند دین، اجتماع، سیاست، و همچنین جنسیت به وجود می‌آورد و از طرف دیگر در هم تنیدگی مضامین هنری، اجتماعی، و فرهنگی در این شکل اجرایی را نشان می‌دهد که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر امکان‌پذیر نمی‌باشد. از این طریق اجرای تعزیه به مثابه یک «کل» مطرح می‌شود که مرزبندی میان آنچه در صحنه و میان تماشاگران اتفاق می‌افتد، نمی‌توان قائل شد.

بر اساس یکی از شرط‌های «اجراگری» که تعامل میان بازیگر و تماشاگر است: در تعزیه مرز مشخصی میان بازیگران و تماشاگران وجود ندارد. بازیگران خود تماشاگرند و تماشاگران نیز خود بازیگر. در تعزیه به اجرا درآوردن واقعه کربلا به همان اندازه که به اجراگران، به تماشاگران نیز وابسته است. تماشاگر و بازیگر تعزیه به طور زنده «اینجا و اکنون» در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند تا همراه با هم در عمل دوباره یادآوری واقعه کربلا شریک شوند و به طور همزمان بر اساس ایمان مشترکشان برای این واقعه به سوگواری بپردازند. این ویژگی باعث می‌شود که تماشاگران زن، در حالی که نقششان به وسیله شبیه‌سازان مرد بازی می‌شود، بتوانند

## کتابنامه

- Kamran Scot Aghai, (ed), *The Women of Karbala; Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'I Islam*, (Texas: University of Texas Press, 2005).
- Ingrid Kasten and Erika Fischer Lichte, (ed), *Transformation des Religiösen: Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Ingrid Kasten and Erika Fischer Lichte, (Berlin: de Gruyeter, 2007).
- Peter j Chelkowski (ed), *Ta'zīyeh Ritual and Drama in Iran*, (New York: New York University and Soroush Press, 1979).
- James Morier, *A journey Through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople in the year 1808 and 1809*(Boston: Adamant Media Corporation, 2004).
- William O. Beeman, *Culture, Performance and Communication in Iran*, (Tokyo, Institute for the Study of Language and Culture of Asia&Africa, 1982).
- Milton Singer, ed, *Traditional India: Structure and Change*, ( Philadelphia: American Folklore Society, 1959).

به عنوان تماشاگر/ بازیگر در تعزیه حضور یابند و بازیگری را در نقش تماشاگر تجربه کنند. از منظر شرط دیگر «اجراگری» تماشاگران در هر اجرای تعزیه فضایی بینابینی یا «لیمینال» را، که طول زمانی خود را در اجرا در بر می‌گیرد، تجربه می‌کنند که درون این فضای «لیمینال» به طور دائم «دگرشدگی» و «ترنسفورمیشن» اتفاق می‌افتد. در این فضای «لیمینال» تقاطع شخصیت‌ها، زمان‌ها و وقایع متفاوت و ناهمزمان در اجرا امکان‌پذیر می‌شود و در نهایت افراد (در اینجا زنان تماشاگر) دگرشدگی دیالکتیکی دو گانه‌ای را تجربه می‌کنند که از طرفی هویت‌ها و نقش‌های ثابت اجتماعی و فرهنگی‌شان را تثبیت می‌کنند و از طرف دیگر، در این فضا و زمان لیمینال، از این نقش‌ها فاصله می‌گیرند.

## پی‌نوشت

1. performativity
2. Milton Singer, ed, *Traditional India: Structure and Change*, ( Philadelphia: American Folklore Society, 1959), pp: xii-xiii.
۳. منظور از جسم واقعی در اینجا حضور زنده روان، فکر، انرژی و تمامیت یک انسان زنده است.
4. Erika Fischer Lichte
5. William O. Beeman, „Symbolic Convention in Performance I: The Logic of Representation in Ta'zīyeh“, in *Culture, Performance and Communication in Iran*, (Tokyo, Institute for the Study of Language and Culture of Asia&Africa, 1982), pp.118-126; p.120.
6. James Morier, *A journey Through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople in the year 1808 and 1809*(Boston: Adamant Media Corporation, 2004), p.198.
7. Ingvild Flakerud
8. Erika Fischer Lichte
9. transformative
10. William O. Beeman
11. Lara Deeb